

L'ART MENACÉ D'OUBLI

BRÈVES DESCRIPTIONS DES RELATIONS ENTRE DES ŒUVRES MÉMORIEUSES ET UN PUBLIC OUBLIEUX

Quoique certains des mécanismes de défiance qu'il décrit soient analogues, cet article ne porte pas sur des violences actuelles faites aux œuvres, mais à l'une des formes de violence symbolique par laquelle les œuvres porteuses d'une mémoire artistique ou extra-artistique se voient rejetées dans l'oubli par un certain public au profit d'un « art luxueux » et par conséquent, comme on cherchera à le démontrer, « oublié ». Compte tenu de la position sociale qu'occupe un tel public dans le monde de l'art, il est bien évident que ses goûts façonnent au moins en partie la création artistique contemporaine, de sorte qu'en portant à ce phénomène l'attention critique qu'il mérite, c'est des racines de la menace que l'on cherche à s'approcher.

Brève description d'un lieu passant

Si l'on cherchait un lieu qui soit aussi un milieu, et qui, sans être artistique, en partage cependant un certain nombre des qualités attendues (le raffinement, l'équilibre, la finesse d'exécution, le calme, la douceur, presque la volupté, en un mot la beauté), au point qu'en y passant on éprouve un sentiment de plénitude qu'on pourrait prendre pour celui que procure une œuvre d'art lorsqu'elle est regardée en passant, précisément, comme si rien en elle ne venait arrêter ni heurter le regard, peut-être trouverait-on dans quelques musées ce lieu recherché, mais, en réalité, on ne serait véritablement assuré d'obtenir satisfaction qu'à l'hôtel, dans un hôtel de luxe, en l'occurrence, et plus spécifiquement dans l'espace le plus emblématique du luxe que propose ce type d'établissement, dans le lobby. C'est là, en effet, au cœur de ce que l'on nomme le plus souvent des palaces, que s'organise spatialement une forme d'oubli généralisé qui assure au luxe son déploiement complet sur un mode analogue (quoique strictement contraire) à ceux des théâtres ou des palais de mémoire ; là

aussi qu'un certain *habitus* visuel s'élabore qui imprègne, de proche en proche, le regard porté sur les œuvres d'art et, par voie de conséquence, les propres formes de celles-ci – leur style.

Afin d'en bien faire sentir le sens, et quitte à retarder l'analyse de ces *habitus*, il vaut de décrire en quelques lignes ce qui s'y passe. Idéalement (mais c'est en l'espèce un idéal réalisé), le lobby s'organise autour d'un grand vide, le plus souvent elliptique, au centre duquel ne demeurent vraiment que ceux auxquels le luxe s'adresse : les clients. Au mieux, tous ceux qui pourvoient à leurs besoins le traversent, mais le plus souvent ils se tiennent autour, à un emplacement défini qu'ils ne quittent qu'afin de porter une commission, sans s'arrêter au centre du lobby, donc. Chaque place correspond ainsi à une fonction et à une part de la mémoire des clients qu'ils se répartissent et prennent en charge davantage encore que leurs désirs, car ceux-ci dépendent en grande partie d'elle, ou plus exactement du fait qu'ils en aient été déchargés : à défaut de chauffeur, le vouturier libère ainsi le client de sa voiture dès lors qu'elle ne lui est plus utile, ou bien la lui rapporte avant qu'il ne sorte du lieu où il jouit encore du luxe de n'avoir à se soucier de rien, le portier se souvient pour lui qu'il faut ouvrir et fermer la porte d'entrée, le bagagiste qu'il est venu chargé, le liftier se rappelle l'étage où se trouve sa chambre, le chasseur qu'une lettre se poste ou qu'un achat suppose de faire une course, la femme de ménage que le sol sur lequel passe tout ce monde reste toujours bien lisse afin qu'ils ne le sentent pas – qu'ils marchent hors sol. Parmi tous ceux qui se tiennent autour de cet hémicycle d'oubli, il en est un, le concierge, qui est le plus important (et qui ne se déplace par conséquent que pour d'importantes raisons) dans la mesure où il conserve la mémoire de tout, y compris du lieu ; celle aussi du prix à payer pour un tel luxe¹. Outre

1. Plus les souvenirs sont gênants, plus leurs lieux d'évic-

son coût, la politesse peut être un moyen pour les clients de s'acquitter auprès de ceux qui prennent en charge leur mémoire du reste d'embarras qu'ainsi ils leur causent – si tant est qu'ils éprouvent le besoin de s'en dédire. Mais, dans tous les cas, c'est une fausse mémoire que celle qui s'adresse à ceux qui ont pour règle de s'effacer sans jamais s'oublier eux-mêmes.

À ceux-ci, il reste cependant le spectacle de cette comédie qu'ils savent jouée, et à laquelle ils assistent, non sans ironie, aux premiers rangs, sinon aux meilleures places. Peu importe qu'il soit de plus ou moins bon goût, leur rire rend cette représentation quotidienne supportable, et, en dévoilant le sens de sa mécanique, il la rend critiquable. Comment ne pas s'amuser, en effet, du spectacle d'hommes qui prétendent se soustraire à leurs souvenirs, s'affranchir de leur corps, et finalement se dégager de leur poids d'êtres – comment ne pas rire de quelque chose qui, à moins de cela, apparaîtrait proprement effrayant à ceux qui en sont les témoins quotidiens ou les spectateurs occasionnels ? Que les acteurs de ce jeu soient fort peu nombreux n'ôte rien au fait qu'il constitue bien un phénomène social qui s'étend au-delà de la scène où il se donne à voir le plus visiblement – jusqu'à la caricature –, d'autant que, jusqu'à un certain point, ces acteurs entendent se déplacer partout dans les mêmes conditions, reportant celles de ce milieu paradigmatique qu'est le lobby aux autres lieux où ils passent.

Musées et mémoire des œuvres

Parmi ceux-là les musées, qui partagent avec les palaces une certaine aura d'exclusivité, bien que ce soit pour d'autres raisons, et souvent, lorsque ce sont d'anciens palais, les restes d'une magnificence à la fois passée et préservée. Cependant, une différence radicale distingue les deux lieux : le musée conserve une mémoire que l'hôtel a pour objet d'éliminer. C'est en ce sens que le musée est un lieu de passage risqué, parce qu'à tout moment

tions sont spatialement éloignés du centre du lobby. Ainsi du guichet de change, du distributeur automatique d'argent et des toilettes.

une œuvre, pour paraphraser Theodor W. Adorno, peut y assaillir le visiteur à la manière d'une apparition, c'est-à-dire sous une forme où l'altérité radicale se mêle au souvenir¹. Pourtant, à suivre de plus près la critique de la culture adornienne, il est en réalité peu probable qu'une telle situation se produise dans un musée. Le philosophe avait en effet décelé, sous l'apparent dandysme de Paul Valéry, qui rapportait dans son « Problème des musées » comment il y était en proie à « un tumulte de créatures congelées² », y frayant parmi un « voisinage de visions mortes³ » et se retrouvant finalement, avec d'autres flâneurs, « seuls contre tant d'art⁴ », Adorno avait découvert dans cette relation d'esthète les ferments d'une critique radicale de l'institution muséale en tant que lieu de « neutralisation de la culture » où « la valeur marchande se substitue au bonheur de la contemplation qui ne peut cependant, reconnaissait-t-il, se passer des musées⁵. » Ces observations, formulées en 1953, rejoignaient alors celles du film de Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet, *Les Statues meurent aussi*, dont la sortie en France prévue la même année avait été reportée *sine die* pour cause de censure : en entrant au musée, l'œuvre meurt à son monde, passé ou présent, qui en constitue le véritable milieu ; elle cesse d'être le lieu dépositaire d'une mémoire collective et individuelle et devient un simple support de formes offert aux regards de l'amateur et du connaisseur.

Il n'est pas douteux que les musées européens, *a fortiori* lorsqu'ils exposent des œuvres issues de cultures extra-européennes et pour certaines anciennement colonisées, produisent une dilution des mémoires qui leur sont attachées, parachevant ainsi le processus d'acculturation amorcé par la colonisation. Autrement dit, que le lieu censé protéger l'art, notamment des actes de vandalisme,

1. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, M. Jimenez (trad.), Paris, Klincksieck, 2011, p. 120.

2. Paul VALÉRY, *Pièces sur l'art* (1934), Paris, Gallimard, 1946, p. 93.

3. *Ibid.*, p. 95.

4. *Ibid.*, p. 98.

5. Theodor W. ADORNO, « Valéry Proust Musée » (1953), *Prismes. Critiques de la culture et société*, G. et R. Rochlitz (trad.), Paris, Payot, 2010, p. 219.

menace paradoxalement ces œuvres (longtemps acquises par les moyens du pillage et de la prévarication) en les conservant, et reconduise de ce fait la barbarie au cœur même de la culture, ou, pour user de termes moins virulents, que le musée débouche sur une forme d'indifférence à la mémoire dont l'œuvre est porteuse. C'est en cela que le musée aussi menace l'œuvre d'oubli, par esthétisme.

La conception quelque peu romantique fondée sur le principe de désintéressement hérité quant à lui de Kant, et qui informe encore largement la vision moderniste, ne serait-ce que parce qu'elle fait droit à l'irréductibilité de l'œuvre d'art aux circonstances qui ont présidé à sa création et à son usage¹, cette conception ne doit cependant pas être confondue avec le désintéret luxueux pour l'œuvre elle-même, et qui la menace cette fois directement, ainsi que tout l'art, qu'il soit exotique ou non. Afin d'en rendre compte, il n'est d'ailleurs d'autre option que de rentrer dans le jeu des formes, de leur prêter l'attention que leur accorde ordinairement l'esthète, car c'est bien à ce niveau, à la fois intrinsèque et superficiel, que se noue la relation entre luxe et oubli. Pour cela, il faut à la fois repartir de la critique adornienne de la culture et la prolonger en la maintenant en quelque sorte sur le terrain originel à partir duquel il l'a élaborée.

Luxe et kitsch

En 1941, Adorno donne en effet une conférence qui porte sur la *Théorie de la classe de loisir* publiée par Thorstein Veblen en 1899, ouvrage qu'il considère comme visionnaire de la destinée sociale et politique du kitsch au xx^e siècle, le philosophe articulait ainsi sa première critique du kitsch à celle du luxe énoncée par le sociologue. « En exagérant, écrit par exemple Adorno, on pourrait dire qu'il [Veblen] a deviné dans le kitsch du xix^e siècle, sous la forme de la richesse ostentatoire, l'image des despotismes futurs². » L'exagéra-

tion est en fait un renversement décisif de perspective puisque Veblen interprétait la violence sous-jacente à la dépense consacrée à l'ostentation comme une survivance archaïque là où Adorno y voit désormais une préfiguration de la barbarie moderne contenue dans la culture qui est la sienne. Sa propre critique du kitsch se situe en fait à l'entrecroisement de celle émise par Benjamin dès 1927, lequel y voyait encore le résultat de rémanences archaïques et subconscientes³, et de celle d'Hermann Broch, qui insistait pour sa part en 1950 sur le fait que le kitsch ne se situe pas en dehors de l'art mais à l'intérieur même de son système⁴, ce qui rend toute tentative de définition de leurs domaines respectifs subordonnée aux exemples qui s'offrent aux regards et non à une règle générale postulée *in abstracto*. Pour le dire autrement, il est à peu près aussi difficile de répondre à la question : qu'est-ce que le kitsch ? qu'à la question : qu'est-ce que l'art ?

Un texte, proche de celui d'Adorno non seulement du point de vue chronologique mais par sa compréhension des enjeux artistiques et extra-artistiques que soulève le problème du kitsch, a tenté cependant d'y apporter une réponse. Il s'agit du premier article publié par Clement Greenberg en 1939, précisément intitulé « Avant-garde et kitsch ». Sans entrer dans le détail de sa démonstration, on peut en retenir deux arguments majeurs, l'un qui en montre l'extension sur la réalité et la perception que l'on s'en fait, l'autre qui suggère une piste de définition formelle qui lui soit applicable. La mise en évidence par Greenberg de ces deux aspects d'un même problème est d'autant plus importante que, si la critique actuelle du kitsch s'efforce effectivement de penser le premier point⁵, elle tend à négliger le second en mésinterprétant quelque peu le constat par lequel

culture » (1941), *Prismes. Critiques de la culture et société*, op. cit., p. 90.

3. Voir Walter BENJAMIN, « Kitsch onirique » (1927), *Œuvres II*, M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch (trad.), Paris, Gallimard, 2010.

4. Voir Hermann BROCH, *Quelques remarques à propos du kitsch*, A. Cohn (trad.), Paris, Allia, 2001.

5. Même si elle semble entretenir l'idée que le kitsch est un art « populaire » et adverse à l'art prisé par l'aristocratie. Voir sur ce point Christophe GENIN, *Kitsch dans l'âme*, Paris, Vrin, 2010.

1. Voir sur ce point Walter BENJAMIN, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang (trad.), Paris, Flammarion, 2002, en particulier le chapitre II de la deuxième partie.

2. Theodor W. ADORNO, « L'attaque de Veblen contre la

Abraham Moles ouvrait sa *Psychologie du kitsch* en 1971 selon lequel le kitsch est « un style d'absence de styles¹ ». Ce qui est sans doute juste, et Greenberg n'écrivit pas autre chose, on va le voir, mais qui n'interdit pas qu'on y puisse repérer certaines constantes formelles. Plus même, on estime qu'en n'entrant pas dans la critique du kitsch par la voie des formes qu'il met en œuvre (renoncement qui se prévaut précisément de la remarque de Moles sur l'absence de style), on convoque le plus souvent contre lui des principes généraux que l'on n'examine sans guère plus d'attention et qu'on finit par réduire à des pétitions de principe sans portée critique parce que se trouvant désormais en porte-à-faux avec l'actualité du kitsch. Situation dont celui-ci ne peut par conséquent manquer de sortir renforcé et son « empire » sur la réalité et ses représentations étendu d'autant². Aussi la critique greenbergienne du kitsch, outre qu'elle a ouvert par la suite à une critique de l'art non kitsch, permet de préciser cette corrélation fondamentale entre sa prétention à informer le réel et les formes qu'elle mobilise en ce sens.

Premièrement, soutient Greenberg, dans une œuvre kitsch comme celle d'Ilia Repine qu'il érige en exemple, « il n'y a pas de discontinuité entre l'art et la vie³. » L'importance capitale de cette remarque, déjà en germe chez Benjamin et que l'on retrouve jusque chez Milan Kundera⁴, a été largement soulignée par les commentateurs de la critique greenbergienne et au-delà d'eux. C'est qu'en effet cet art « d'abjecte réconciliation avec le

quotidien⁵ », selon l'expression de Timothy J. Clark, qui propose une « adéquation entre la représentation de la réalité et ce que peut être la réalité⁶ », comme l'écrit à son tour Saul Friedländer, s'inscrit de plein droit dans les projets totalitaires du xx^e siècle et même il en oriente le sens : modeler les peuples, et donc les hommes qui les composent, d'après l'image qui est faite d'eux⁷, ambition démiurgique qui est l'aboutissement de l'esthétisation généralisée de la politique dénoncée par Benjamin dès le milieu des années 1930⁸. Dans un bref paragraphe de son commentaire à la critique greenbergienne, Thierry de Duve a émis l'analyse sans doute la plus subtile et la plus poussée de ce phénomène. Il y écrit en effet que, contrairement à la formule de Greenberg, d'abord, le kitsch « exalte la distinction entre les valeurs de l'art et celles de la vie », mais c'est qu'ensuite, ajoute De Duve, « comme il n'y a de valeurs que partagées, il pose autour de celles de l'art une communauté idéale, fusionnelle et unanime qui jouit innocemment de soi, à l'abri de toute altérité. » C'est là, conclut-il, une « manière extraordinairement efficace de refouler toute culpabilité et de fantasmer, dans un deuxième temps, une société réelle calquée sur le modèle de cette communauté artistique imaginaire⁹. » Le kitsch véritable, dont les produits les mieux *finis*, dans tous les sens du terme, sont les produits de luxe, ne se calque aucunement sur la vie (en empruntant aux termes artistiques du xix^e siècle, on pourrait même dire que celle-ci est inconvenante et qu'en conséquence tout réalisme doit être banni de ses sphères de représentation¹⁰), mais sur

1. Abraham MOLES, *Psychologie du kitsch. L'Art du bonheur*, Paris, Pocket, 2016, p. 7.

2. On paraphrase ici le titre de l'essai de Valérie Arrault qui est à ce titre représentatif du ton, à la fois véhément et embarrasé, de la critique actuelle qui tend à se placer d'elle-même dans cette inconfortable position. Valérie ARRAULT, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010.

3. Clement GREENBERG, « Avant-garde and Kitsch » (1939), *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1965, p. 14.

4. Dans sa perspective, une telle conception découle du premier chapitre de la Genèse qui informe toute croyance et selon lequel « le monde a été créé comme il fallait qu'il le fût », idéal esthétique que Kundera désigne comme l'« accord catégorique avec l'être » et dont le kitsch est le nom. Voir Milan KUNDERA, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, F. Kérel (trad.), Paris, Gallimard, 2006, p. 356-357.

5. Timothy J. CLARK, « Clement Greenberg's Theory of Art », dans *Critical Inquiry*, vol. 9, n° 1, septembre 1982, p. 139-156, ici p. 147.

6. Saul FRIEDLÄNDER, *Reflets du nazisme*, Paris, Seuil, 1982, p. 23.

7. Voir sur ce point Éric MICHAUD, *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

8. Voir Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », première version de 1935, *Œuvres III*, M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch (trad.), Paris, Gallimard, 2011, en particulier p. 111 où la guerre est présentée par Benjamin comme le point culminant de cette esthétisation.

9. Thierry DE DUVE, *Clement Greenberg entre les lignes, suivi d'un débat inédit avec Clement Greenberg*, Paris, Dis Voir, 1996, p. 48.

10. On pense notamment à la réaction du comte Émilien de

un « art » que la vie, au contraire, imite, et auquel elle doit finalement s'identifier ; l'identification réussie devenant la marque de distinction par excellence. (On aborde là une limite dans la comparaison : l'identité de l'art et de la vie est, par définition, dans le monde du luxe, le fait d'une petite communauté qui n'est pas destinée à s'étendre, sans quoi elle perdrait ses contours, là où il s'agit, dans l'univers totalitaire, d'un phénomène de masse, même s'il est fondé sur un principe de ségrégation.) Reste qu'en décrivant ce processus, De Duve touche en outre la pointe de l'hypothèse qui oriente tout cet article et à laquelle on vient : en produisant de menus oublis, en développant cette propension à se montrer oublieux qui signe l'aisance authentique, le luxe évacue la mémoire de la dette dont les œuvres d'art sont porteuses, d'une dette qui caractérise toute conscience historique du présent et qui dépasse, par conséquent, sa dimension de culpabilité, de même qu'elle obère toute possibilité d'être apurée¹. En ce sens, la dette est en quelque sorte le poids de la mémoire, sa part active quoique diffuse, institutionnelle jusqu'à un certain point, mais d'une manière marginale en réalité. La dette est ce par quoi existe en fait une société, de sorte que la réciproque induite par la théorie de Maurice Halbwachs selon laquelle une mémoire ne se forme et ne se maintient que dans des cadres collectifs², est

que ceux qui se dispensent de la mémoire, ceux qui participent à la mise en oubli du monde, s'excluent *ipso facto* des cercles sociaux ; la distinction dernière, c'est de vivre ainsi séparé.

Afin de venir à cette conséquence fondamentale, justement, il vaut de prêter attention au second argument de Greenberg qui, en apparence, souffre d'une généralisation purement polémique : « il va de soi que tout kitsch est académique, écrit-il ; et, inversement, que tout ce qui est académique est kitsch³. » Le critique ne va pas plus loin tant la remarque lui semble évidente. On ne peut donc que supposer que par « académique » il entend désigner à la fois le courant pictural qui a dominé l'art européen du XIX^e siècle⁴, la permanence de cet académisme avant et après son acmé, car le « kitsch change selon le style mais reste toujours le même », rappelle Greenberg, et une certaine forme qu'il se garde par conséquent de nommer, mais on peut gager, compte tenu cette fois de ses textes ultérieurs, qu'elle a à voir avec cette « “qualité picturale” au sens conventionnel » et avec le « fini⁵ » qui caractérisent encore à ses yeux une certaine peinture française d'après-guerre au contraire de celle qu'il promeut alors aux États-Unis. Cette forme inhérente au luxe et encline à l'oubli, on se propose, par conséquent, de la définir d'après Greenberg comme le lissé, qui est, d'une certaine façon, le comble du fini.

Nieuwerkerke, sculpteur et directeur impérial des Beaux-arts sous Napoléon III, contre le réalisme. « C'est de la peinture de démocrates, déclarait-il à l'époque, de ces hommes qui ne changent pas de linge, qui veulent s'imposer aux gens du monde ; cet art, concluait De Nieuwerkerke, me déplaît et me dégoûte. » Cité par John REWALD, *Histoire de l'impressionnisme 1*, N. Golden-Bouwens (trad.), Paris, Le Livre de Poche, 1976, p. 24-25.

1. Penser une dette détachée de la notion de culpabilité est l'objet de tout l'essai majeur de Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. On peut signaler par ailleurs, puisqu'on ne peut ici rentrer dans le détail de cette question, que c'est aussi sur elle que se conclut les *Régimes d'historicité* de François Hartog, pour ne citer donc que deux ouvrages qui ont marqué au tournant du XXI^e siècle, en France du moins, les études mémorielles. Voir, respectivement, Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, en particulier p. 637 ; ainsi que François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2012, en particulier p. 232 et la conclusion.

2. Ils deviennent ces « hommes sans passé » que décrit Halbwachs, non pas du fait que « la mémoire collective ne

retenait pas le passé », cependant, mais de leur propre fait, ce que n'envisage pas le sociologue qui considère différents cercles de mémoire collective mais non qu'une communauté se tienne à l'égard d'eux comme un satellite. Maurice HALBWACHS, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952, p. 237.

3. Clement GREENBERG, « Avant-garde and Kitsch » (1939), *Art and Culture: Critical Essays*, *op. cit.*, p. 11.

4. On parle bien entendu ici en termes d'honneurs officiels et de reconnaissance populaire, de cote sur le marché de l'art et de reproductions des tableaux primés par le Salon dans les ouvrages de vulgarisation (manuels scolaires, dictionnaires illustrés, etc.). Que l'histoire de l'art ait davantage retenu les modernes ne fait donc pas d'eux des « artistes maudits » comme se plaît à le croire une certaine critique aujourd'hui.

5. Clement GREENBERG, « Contribution to a Symposium » (1953), *ibid.*, p. 124-125.

Le lissé comme forme du kitsch luxueux

Si l'on devait en effet rechercher une forme qui soit aussi le signe constant d'un certain kitsch qui se donne pour luxueux, ce serait ce lissé, qui est autre chose que le lisse en ce qu'il est même possible de lisser le rugueux qui lui est en apparence antagonique, à la manière dont, dans la sculpture contemporaine, on attribue à de fines pellicules de rouille la fonction autrefois impartie en peinture aux glacis¹. Sous ce rapport, la critique greenbergienne du kitsch est héritière de celle, moderniste, qui s'est élevée en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle contre cette manière avec une virulence que la position dominante et franchement réactionnaire de l'Académie expliquait alors. Dans une certaine mesure, Charles Baudelaire s'emportant contre la peinture d'Horace Vernet et son public français² a donné le ton à une critique d'art qui va au moins jusqu'à celle de Joris-Karl Huysmans³, et qui connaît un point culminant tout par-

1. C'est pourquoi on souscrit à l'observation liminale d'Alain Jaubert lorsqu'il écrit qu'« on pourrait raconter toute l'histoire de la peinture à travers cet apparent antagonisme entre le lisse et le rugueux », tout en considérant le lissé comme un troisième terme à cette opposition (Alain JAUBERT, avant-propos à *Palettes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 8.). Dans « La morale des objets », paru en 1969, Jean Baudrillard a proposé, là aussi d'après Veblen, une description des surfaces lisses qui caractérisent l'intérieur petit-bourgeois mais que le luxe a, selon lui, dépassé. Encore une fois, on pense que le lissé ne se dissout pas comme signe même lorsque c'est apparemment le cas de sa forme. Sur ce point, voir Jean BAUDRILLARD, « La morale des objets », dans *Communications*, n° 13, 1969, p. 23-50, ici p. 38.

2. Parmi les multiples reproches dont la peinture de Vernet est l'objet, on peut notamment retenir qu'aux yeux de Baudelaire son « fini » paraît une ébauche, au sens imaginaire où l'entend le poète. (Voir en particulier les « Salons » de 1845 et 1846, Charles BAUDELAIRE, *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 2008, p. 62 et 206.) Il est éminemment significatif qu'on ait tout récemment cherché à réhabiliter la peinture de Vernet. Mais lorsque Nicolas Schaub écrit par exemple du *Combat de Somah* de 1839 que Vernet y a créé « picturalement un effet d'indifférence au réel de la guerre », il trahit paradoxalement la visée véritable de ce type de peinture : rendre la guerre acceptable. VOIR Nicolas SCHAUH « Horace Vernet *Le Combat de Somah*, 1839 », dans Laurence BERTRAND DORLÉAC (dir.), *Les Désastres de la guerre. 1800-2014*, Paris, Somogy, Louvre-Lens, 2014, p. 126.

3. À l'occasion du Salon de 1879, Huysmans s'en prend comme Zola au « léché flasque » de Bouguereau, à son exé-

cutif avec Émile Zola vers 1875, c'est-à-dire dans le sillage immédiat de la première exposition impressionniste. L'auteur de « Mes haines » s'en prend alors *ad nominem* à William Bouguereau, qui, selon lui, « porte à l'extrême les insuffisances de Cabanel. La peinture sur porcelaine paraît grossière à côté de ses toiles, écrit Zola. Ici le style académique est bien dépassé, constate-t-il : c'est le comble du pommadé et de l'élégance lustrée⁴. »

C'est ce qui explique que, par dérision, on surnommât Bouguereau « Sisyphe⁵ », ou qu'en langage d'atelier, « bouguereauter » devînt synonyme de « lisser »⁶. On en trouve l'expression (plus douloureuse que véhémence en ce cas) dans un passage bien connu de la correspondance de Vincent van Gogh à son frère Théo : « Si on peignait lisse comme Bouguereau, écrit-il depuis Arles en 1888, les gens n'auraient pas honte de se laisser peindre, mais je crois que cela m'a fait perdre des modèles, on trouvait que c'était "mal fait", ce n'était que des tableaux pleins de peinture que je faisais. Alors les bonnes putains ont peur de se compromettre et qu'on se moquera de leur portrait⁷. » C'est qu'il y a quelque chose de honteux à ce que l'image d'un homme comparaisse mêlée de la peinture qui la fait, de traces et de coups, et non pas son pur reflet. Dans son *Salon de 1875*, Zola voit d'ailleurs dans les envois de ces peintres, Cabanel et Bouguereau, « le triomphe de la propreté en peinture,

cution comparable à celle « pour les chromos de boîtes de dragées », facture qui, de son point de vue, « deviendra tout simplement la négation la plus absolue de l'art. » Joris-Karl HUYSMANS, « Le Salon de 1879 », dans *L'Art moderne* (1883), *Écrits sur l'art, 1867-1905*, Paris, Bartillat, 2006, p. 118.

4. Émile ZOLA, « Lettre de Paris, Une exposition de tableaux à Paris » (juin 1875), *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1996, p. 297.

5. Voir sur ce point Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000)*, Paris, Seuil, p. 562. Au début de sa carrière, Henri Matisse se rendit d'ailleurs à son atelier où, selon ses dires, il trouva Bouguereau en train de copier ses tableaux en se vantant d'être un travailleur. Cité dans « Autour d'une rétrospective », *L'Intransigeant* (16 juin 1931), dans TÉRIADE, *Écrits sur l'art*, Paris, Adam Biro, 1996, p. 350.

6. Voir sur ce point Edgar DEGAS, lettre à Henri Rouart (5 décembre 1872), *Lettres*, Paris, Grasset, 2011, p. 26, NdE (M. Guérin).

7. Vincent VAN GOGH, lettre 524, Arles (février 1888 – mai 1889), *Lettres à son frère Théo*, G. Philippart (trad.), Paris, Grasset, 2002, p. 249.

des tableaux unis comme une glace, dans lesquels les dames peuvent se coiffer¹. » Trois ans plus tard, le critique attaque cette fois la peinture de Jean-Léon Gérôme qu'il compare quant à elle à un bien manufacturé, un bien luxueux en l'occurrence : « les traces de son pinceau disparaissent, écrit-il. Les visiteurs admirent ses tableaux comme ils admireraient une portière de carrosse². »

Continuité du kitsch – le luxe d'oublier

Lorsque les clients d'un palace d'aujourd'hui ont le loisir d'admirer des statues d'animaux domestiques peintes d'une manière apparemment grossière qui emprunte au graffiti, mais qui sont en réalité finies à la laque automobile³, il est difficile de ne pas y reconnaître et la reconduction d'un *habitus* et la prolongation d'une même forme sous des dehors nouveaux. C'est que le lissé ne réduit aucunement la polymorphie et la plasticité du kitsch ; comme forme générique, elle permet en réalité de faire montre d'une certaine diversité de goût, voire même d'un éclectisme en la matière. On peut ainsi apprécier aussi bien les animaux de Marinetti, que ceux des Lalanne, de Richard Orlinski ou de Xavier Veilhan, tous héritiers lointains mais néanmoins fidèles d'Antoine-Louis Barye et de François Pompon, de même que l'on peut regarder pudiquement les œuvres les plus explicites des suiveurs de Bouguereau, de Cabanel et de Gérôme (tous trois faiseurs de nus policés par l'allégorisme et l'orientalisme aussi bien que par les vernis) que sont par exemple Jeff Koons, Takashi Murakami ou David La Chapelle, pour ne citer que les artistes les plus cotés du style dit « porno chic » d'après lesquels œuvre une foule d'autres plasticiens, parce qu'en toute fin de compte et dans tous les cas rien ne vient heurter

le regard qu'on leur porte, sinon leur stupéfiante indifférence au monde. La relation qu'instaurent ces œuvres autorise en effet l'inattention, qui, en petit, peut être considérée comme une déclinaison de l'oubli, et c'est face à elles que le lissé comme forme prend valeur de signe – de signe de richesse.

Le kitsch, écrivait Greenberg, « feint [*pretends*] de ne rien demander à ses clients sinon leur argent – pas même leur temps⁴ », ou, plus exactement, l'argent peut débarrasser le temps de ce qu'il comporte de gênant, la durée, comme il ôte à l'espace la distance. Lorsque véritablement le luxe réalise son idéal, il n'y a pas, et il ne saurait y avoir, de discontinuité entre l'œuvre d'art et son milieu, entre l'effigie laquée et le lobby ciré ; c'est une question de goût, et d'harmonie. Par conséquent, la vie qui se déroule dans un tel environnement doit être modelée sur lui, c'est-à-dire sur l'art – l'art de vivre – que les œuvres illustrent et auquel elles fournissent de précieux repères ; c'est pour cela que l'on dit d'une œuvre qu'elle est « forte ». Que l'une d'elles dépare, qu'elle retienne l'attention sur un mode autre que celui de l'admiration que suscite légitimement un objet élégamment fini, bien fait, en un mot : parfait, ce serait comme une tache au sol, un bris de verre ou une rayure sur le marbre : le signe immédiat d'une maladresse et d'une négligence, et celui, avant-coureur, de l'intrusion d'une mémoire.

Art mémoriel

Les œuvres d'art que l'on peut qualifier ici de « mémorielles », par opposition à celles, oubliées, que l'on a décrites jusqu'à présent apparaissent en ce sens intrusives. On y observe les mêmes imperfections que dans des objets défectueux que l'on déclare pour cela obsolètes et où la malfaçon rappelle qu'ils ont été faits de main d'homme, et peut-être même d'hommes peinant à l'ouvrage, souvenir importun qui place son usager dans la désagréable situation de celui qui a payé pour rien car il ne peut décemment montrer son

1. Émile ZOLA, « Le Salon de 1875 », *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 277.

2. *Ibid.*, p. 373.

3. On pense aux bronzes de Julien Marinetti (dont l'emblème est un bulldog) exposés en 2010 et en 2015 au Plaza Athénée de Paris comme dans plusieurs autres établissements hôteliers du groupe Dorchester entre-temps (Mamouria de Marrakech, Park Lane de Londres, Richmond de Genève, etc.).

4. Clement GREENBERG, « Avant-garde and Kitsch » (1939), *Art and Culture: Critical Essays*, *op. cit.*, p. 10.

achat. Or, la finition d'un produit de luxe autorise à l'évidence qu'on l'arbore, c'est-à-dire qu'on l'expose à l'instar d'une œuvre, et non seulement qu'on s'en serve, tel est le sens de la consommation ostentatoire décrite par Veblen¹.

Qu'on ne se méprenne pas cependant, on sait que les amateurs ne cherchent pas uniquement des produits neufs et sans passé : l'objet luxueux peut même s'user entre les mains de son propriétaire ou sur ses murs, mais à condition que cette usure ne puisse en aucun cas être imputée à sa fabrication, seulement à sa possession et à la forme de respect qui croît à raison de la durée de celle-ci ou des moyens dispendieux employés pour l'obtenir, elle et son passé justement, que l'acquéreur peut alors reverser à discrétion dans l'oubli, comme on met un tableau au coffre. C'est là l'ultime paradoxe du luxe, qui concerne généralement des œuvres anciennes : acquises ou maintenues dans la propriété avec ostentation, celles-ci demeurent par la suite invisibles aux yeux de ceux qui n'ont pu faire montre d'une dépense comparable ; leur prix s'augmentant alors de celui que l'on accorde habituellement aux secrets.

Or c'est parvenu à ce point où le luxe menace véritablement la mémoire dont l'art est porteur, qu'il s'agisse de l'art contemporain structuré et même *informé* par les *habitus* stylistiques des acteurs du marché ou de celui plus ancien dont l'exposition dépend également d'eux, que l'on saisit en quoi les musées constituent encore des refuges. Même si, dans ces conditions, il devient parfois difficile de faire la différence entre cet art des lobbies et l'art des musées, de sorte que l'on est de moins en moins sûr de pouvoir les opposer l'un à l'autre, ces derniers conservent et exposent encore nombre d'œuvres qui, en d'autres lieux donc, seraient considérées comme des intruses. Pour le dire à grands traits, et quitte à opérer une différenciation qui achopperait nécessairement dans la confrontation avec un cas particulier, ces œuvres mémorielles le sont au moins à deux titres, mais on pourrait en énumérer bien d'autres : en contenant une mémoire artistique qui a à voir avec le

matériau ouvertement mis en œuvre, et/ou en étant porteuses d'une mémoire extra-artistique qui renvoie notamment à des événements historiques violents, référence qui est quant à elle le plus souvent implicite, c'est-à-dire tapie dans les formes mêmes de l'œuvre et décelable sur un mode essentiellement allusif, d'où la difficulté à tenir dans les faits la distinction que l'on vient d'énoncer.

On ne peut en donner ici que quelques exemples : la façon dont l'enduit coloré et cerné de traits noirs de la série des *Otages* de Fautrier (1943-1945) évoque les victimes de l'Occupation nazie, celle qu'a William Kentridge de faire usage de ce bois brûlé qu'est le fusain pour rappeler la mémoire de l'Apartheid, comparable à l'emploi que fait Oscar Muñoz de la poudre de charbon et de l'eau pour figurer celle des disparus de Colombie, ou encore l'art que met Iba N'Diaye à défaire les techniques picturales traditionnelles dans ses représentations de l'Afrique postcoloniale². Par-delà ces cas parmi les plus clairement référencés, il faudrait voir aussi dans l'artiste qui écorche à petits coups de cutter répétés la surface d'une feuille de papier, dans celui qui efface le visage qu'il a dessiné ou peint, ou qui laisse sa sculpture à l'état d'ébauche ou son dessin au stade de l'esquisse, autant de manières (énomérables à l'envi, donc) de faire droit, en vérité, à la mémoire de la chose en l'œuvre qui ne peut manquer d'extravaquer, sous l'œil de celui qui les regarde et dans son esprit, vers des mémoires qui n'ont rien, quant à elles, de purement artistique ; de la contenance de l'œuvre, en quelque sorte, vers sa teneur.

2. On trouvera d'utiles analyses de cette « solidarité » entre référence et matériau qui rappelle à certains égards le « parti pris des choses » de Francis Ponge dans les ouvrages suivants, au premier rang desquels un texte du poète justement, même si on ne mentionne par ailleurs ici que des catalogues : Francis PONGE, « Note sur les Otages. Peintures de Fautrier » (janvier 1945), dans *Le Peintre à l'étude*, Paris, Gallimard, 1948 ; Curtis L. CARTER, Karen K. BUTLER (dir.), *Jean Fautrier. 1898-1964*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2002 ; Mark ROSENTHAL (dir.), *William Kentridge : Cinq Thèmes*, San Francisco, San Francisco Museum of Art, Paris, Musée du Jeu de Paume, 2009 ; Oscar Muñoz, *Protographies*, Paris, Jeu de Paume, Filigranes, Bogota, Museo de Arte del Banco de la República, 2014 ; Iba N'Diaye, *Peindre est se souvenir*, Dakar, NEAS, Paris, Sèpia, 1994.

1. Voir en particulier le chapitre IV de Thorstein VEBLÉN, *Théorie de la classe de loisir*, L. Évrard (trad.), Paris, Gallimard, 2014.

À la toute fin de sa *Théorie esthétique*, Adorno pose la question dont on devine qu'elle a sous-tendu et orienté cet article : « que deviendrait l'art, en tant qu'écriture de l'histoire, demande-t-il, s'il se débarrassait du souvenir de la souffrance accumulée¹ ? » On croit avoir en partie répondu en avançant qu'il se transformerait en un art oublié, avec ce qu'il y a d'afféterie dans un tel adjectif, par contraste avec la connotation presque pathologique que l'on trouve dans « amnésique », et qui explique que cette disposition soit si répandue et si peu blâmée socialement, car c'est un fait là aussi singulier que cette mémoire qui ne sait pas de quoi elle se souvient et qui cependant agit en conséquence, par quoi on reconnaît la définition même d'un *habitus*². Ce serait un art sans véritable consistance, ni contenance ni teneur. Un art d'une violence extrême, quoique symbolique, parce que sans égards pour la réalité et l'histoire et la mémoire qui l'informent, sans égards non plus d'ailleurs pour la forme qui, dans une œuvre lissée, aboutit toujours à une solution davantage qu'à l'expression et à l'exposition d'un problème plastique. Ce serait un art sans altérité, enfin, d'où l'autre serait évincé à moins qu'il n'apporte avec lui quelque exotisme à même de transformer ce qu'il a d'étrange en pittoresque ; où l'altération du temps, miraculeusement, n'aurait, elle non plus, laissé aucune marque sur l'objet, pas davantage, en définitive, que l'artiste qui le conçut. Étonnamment, ainsi libérées du poids du monde, ainsi émondées, de telles œuvres n'apparaissent pas pour autant légères, comme si sur elles pesait malgré tout, de manière éclatante en réalité, le fardeau

auquel ceux qui les ont créées et ceux qui les regardent ont eu la naïveté de vouloir échapper à travers elles.

Paul BERNARD-NOURAUD

1. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 359.

2. On peut rappeler que, pour Bourdieu, la véritable continuation du passé sur le présent est en ce sens le fait de l'*habitus* et non de la mémoire ; le corps étant le support le plus puissant des dispositions contractées sans le savoir. On fait usage de la mémoire, rappelle Bourdieu dans son *Manet*, l'*habitus* détermine en partie les comportements sociaux. Voir sur ce point : Pierre BOURDIEU, *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000)*, *op. cit.*, en particulier p. 493. On peut rappeler par ailleurs dans le contexte du présent article que la notion d'*habitus* telle que l'élabore Bourdieu est directement héritée de sa lecture d'Erwin Panofsky. Voir sa postface à Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, précédé de *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, P. Bourdieu (trad.), Paris, Minuit, 2004.