

Est-ce "la faute à New York"?

Pierre-Gilles Guéguen

4. 04. 09 Lausanne.

"C'est à New York que l'on est saisi le plus directement par le heurt entre les images qui nous viennent de l'ancien monde chrétien ou antérieur au christianisme et les images d'essence toute différente qui s'attachent avec une autorité impersonnelle, diffuse, mais incontestable, à mouler à neuf "l'individualisme" de la génération présente.

C'est ce heurt, évident à Manhattan mieux que partout ailleurs en Amérique ou dans le monde qui dément involontairement l'idée néo-hégélienne, si en vogue à Paris, selon laquelle une continuité ou une évolution par paliers successifs, a fait de l'art de l'Europe chrétienne la préface et la préhistoire de la prolifération massive d'images idoles du marché global et de "l'Art contemporain".

Marc Fumaroli

Paris-New York et retour, P 170

Fayard 2009

Cet extrait de son "Voyage dans les arts et les images", expose deux thèses chères à Marc Fumaroli. Il dit les avoir vérifiées à l'occasion d'un récent séjour prolongé à New York. A la première je m'accorde, à la seconde j'objecterai. La première thèse expose que l'Amérique n'est pas uniforme, (thèse un peu triviale mais trop souvent sous-estimée), et que les contrastes voire les contradictions internes à la culture, y sont plus lisibles qu'ailleurs.

La seconde thèse postule qu'il y aurait une "essence" différente de deux types d'images correspondant les unes à un art savant (issu de la tradition européenne) et les autres à un "art" de masse régi par les techniques du marketing et de la médiatisation. Les eaux sont en réalité beaucoup plus mêlées. Marc Fumaroli lui-même, montre dans son livre que le partage entre l'art véritable, l'art "officiel" et l'entertainment se fait autrement. Ce faisant il nous introduit à la difficile question de la nature de l'objet d'art dans la civilisation marchande globalisée, spécialement quand la représentation ne tire plus vers le haut, c'est à dire vers l'idéal du beau mais plutôt vers un réalisme "trash".¹

Art de masse et art d'élite: le marketing de l'art

Mettons nous dans les pas du rhétoricien et académicien français quand il dénonce un anti-américanisme répandu dans les milieux parisiens de l'art². Selon eux les critiques d'art américains de l'immédiat après guerre (2è guerre mondiale) auraient ruiné le marché de l'art, jusqu'alors concentré à Paris. New York aurait fomenté une

¹ Trois conférences faites par Gérard Wajcman à Bordeaux à la demande de l'ACF-Bordeaux sont disponibles en podcast sur le site de la Librairie Mollat. Cet a été écrit sur le fond de leur écoute.

² A mettre en parallèle avec l' américanophilie souvent infantile de certaines élites managériales et politiciennes

OPA sur l'art et nous aurait amené la peste de l'art mass-marchandisé. Orchestré par les deux critiques d'art rivaux de la fin des années 50, Harnold Rosenberg et Clement Greenberg le dépouillement de l'Europe aurait fait de New York, du jour au lendemain, la "capitale mondiale de l'art", grâce à une propagande menée par les moyens du marketing des peintres de l'abstraction lyrique (Pollock, Rothko, de Kooning...etc.) et s'appuyant sur les média qui ont soutenu ces stars de la critique. Nul doute, en tout cas, que Manhattan est devenue la place financière où le marché de l'art a prospéré, boosté par les fondations privées et le mécénat industriel et que l'ombre s'est abattue sur l'Europe des arts (qui, dans un public large, connaît aujourd'hui l'œuvre d'un Fautrier par exemple?). Fumaroli en accuse notamment la politique culturelle d'André Malraux. Sans entrer dans ce débat complexe, nous tenons cependant pour certain que le déplacement du marché n'est pas un simple effet économique mais qu'il a cheminé dans " les profondeurs du goût" selon la formule que Lacan utilise dans son "Kant avec Sade". Et Fumaroli l'indique lui-même très bien à différents endroits de son "journal".

L'analyse "néo-hégélienne" propre aux cercles parisiens, et qu'il réfute il faut le rappeler, suggère en effet que le déplacement du marché de l'art aux USA est avant tout un phénomène de pouvoir et d'argent, un avatar de la dialectique du maître et de l'esclave. Elle tend par extension à localiser unilatéralement Outre-Atlantique le péché de la massification de l'art, à en faire une étape historique et aussi à le lier uniquement à la puissance de l'argent. Elle sous-entend par conséquent une idée de progrès dans l'art et une unicité de l'art où qu'il soit produit.

Si, comme le fait Marc Fumaroli, on se refuse à adopter cette vision peu probante, peut-on alors se contenter de séparer les images entre celles qui viendraient de la tradition européenne et celles qui auraient une "origine toute différente", c'est-à-dire celles qui seraient produite par une culture de masse? Certes les images ne se valent pas toutes mais comment séparer dans les images l'art et l'industrie de la consommation? Les derniers chapitres du "Journal" consacrées au statut du sacré dans l'art, montrent la difficulté d'opérer dans ce domaine à partir du binaire " art culte" et "art de masse". Cette nouvelle querelle des iconoclastes fait rage.³

Marc Fumaroli s'avère plus lacanien que peut être il ne le croit, car dans son ouvrage, tout en proposant de faire passer la césure entre art héritier de l'Europe et ce qu'il répugne à nommer "art contemporain" en l'affublant de guillemets dépréciatifs, il montre cependant que la diffusion de masse de l'art que nous connaissons aujourd'hui recouvre des réalités ambiguës. Il est sensible à sa manière à ce que Lacan avait

³ Cf par exemple: Delacampagne Christian "Où est passé l'art?" ed du panama , 2007, Paris.

énoncé de diverses façons dans les années 70 et que la formule "Montée de l'objet au zénith social" résume: L'art du XX^e siècle témoigne de la montée de l'objet sur la scène de l'art qu'il s'agisse des "ready made" de Duchamp, des drippings de Pollock ou des accumulations d'un Armand. La "bonne forme" par excellence, celle du corps humain (malgré de notables exceptions comme les œuvres de Lucien Freud ou Francis Bacon) disparaît au profit d'œuvres qui sont toujours plus "hors sens". L'art ne vise plus le beau ou la transcendance il est devenu critique, destructeur, en un mot féroce-ment ironique.⁴ Un critique d'art aussi érudit que Fumaroli s'en trouve décontenancé Il voit bien que ce n'est pas le lien de l'art avec l'argent qui est à dénoncer mais il est nostalgique du temps où l'art "élevait vers le haut" du temps du "Nom du père" (même s'il lui faut pour cela en grande partie le reconstruire car l'art a toujours été de crise de la représentation en crise de la représentation)⁵. Lacan nous a introduits résolument au temps de l'Autre qui n'existe pas, il nous a donné les indications pour y pénétrer sans nostalgie mais aussi sans illusions. La perspective qu'il trace fait apparaître l'objet d'art comme le symptôme de la civilisation. Pour la retracer en un court-circuit elle va de l'objet qu'on "élève à la dignité de la chose" à l'objet qui, tel Finnegans Wake ne se laisse enfermer dans aucun commentaire et par là fait travailler des générations d'universitaires, cet objet dont l'opacité résiste au pouvoir d'élucidation du signifiant.

Objet a et lathouses

Dans un article où il évoquait le musée Ghery de Bilbao et une exposition consacrée à Bill Viola et Ortiz, Eric Laurent montrait comment il fallait disposer avec Lacan et J-A Miller du concept de "stratification de l'Autre" pour ordonner correctement l'univers éparpillé de l'art actuel⁶. Chez Lacan le Séminaire XVII (L' "Envers de la psychanalyse") donne un point de référence important pour aborder ce concept.⁷ En 1970, en effet, devant les étudiants révoltés, Lacan interprète à sa façon la contestation de la société de consommation que le mouvement politique situationniste notamment, dénonçait avec véhémence et talent. C'est à Heidegger plutôt qu'à Hegel qu'il recourt pour soutenir son propos comme on peut le lire dans l'expression qu'il utilise pour désigner le monde qui se trace au début des années 70: "

⁴ C'est ce que signale Marie-Hélène Brousse dans son exposé (Lausanne 4.04.09)

⁵ Gombrich par exemple dans son histoire de l'art rappelle la querelle qui opposait les partisans de Carrache et ceux du Caravage au dix septième siècle. Gombrich, E.H. Histoire de l'Art. Phaidon Paris 1995, p 305-6

⁶ Laurent, E: El punto G de Bilbao,

⁷ Cf Lacan J. Le Séminaire Livre XVII, "L'envers de la psychanalyse" , spécialement le chapitre intitulé "Les sillons de l'alétophère".

Les sillons de l'aléthosphère".⁸ Cette désignation quelque peu surréaliste, unit en effet à la métaphore agricole du 'sillon' rappelant le second Heidegger, la référence à la sphère de l'aletheia grecque (Heidegger encore). Lacan l'utilise pour désigner par antiphrase un nouvel espace pour la civilisation, marqué moins par les enjeux de l'économie que par l'incidence globale de la science et de la techné. Ce monde globalisé qui se présente comme l'ère de la "transparence" et du "mesurable" connaîtra toujours plus, annonce-t-il, une prolifération d'objets de jouissance.

Pour Lacan cet objet de l'industrie de masse a un nom: il le nomme la "lathouse". Cette désignation curieuse, inédite,, emprunte tout autant à "ventouse", (ce qui vous colle à la peau et vous aspire) qu'à l'Ousia (qui désigne chez Aristote la substance et aussi l'être).

Or les lathouses qui prolifèrent dans l'aléthosphère sont de *"faux objets. Ces objets qui nous sont proposés font semblant de transporter dans le fétichisme de la marchandise la même libido qui en a été extraite par le travail nécessaire pour les produire ou les acheter. ...Le mensonge sur la jouissance consiste à nous faire oublier les circonstances particulières de l'extraction de ces objets qui viendront accompagner le sujet"*⁹ Ainsi la querelle des images qui agite les historiens d'art et des critiques est-elle en son fonds une question posée à l'égarement sur la jouissance qui dans le monde d'aujourd'hui a pris une dimension globale. Le vrai objet serait l'objet a de Lacan (qui est par ailleurs un semblant, une consistance logique sans substance), le faux étant la lathouse c'est-à-dire un objet qui est fait de substance jouissante. Le binaire objet en toc et objet (a) -objet du corps mais cessible-, surclasse et permet de traiter d'autres oppositions binaires entre culture d'élite et culture populaire, 'art "européen" et "art" de masse.

Le mouvement de l'"ascension au Zénith social"¹⁰ – des objets de jouissance ne saurait dès lors se lire seulement dans le déplacement du marché de l'art d'un côté à l'autre de l'Atlantique. Il est en réalité plus souterrain et par là beaucoup plus envahissant et peut-être inquiétant.

L'objet de l'art

L'art est un objet¹¹ mais tout objet qui s'autoproclame "objet d'art" ne relève pas du circuit de l'art. Il en a toujours été ainsi. Dire que l'art est objet, veut d'abord dire que l'art n'est pas formation de l'inconscient. De ce fait l'objet d'art n'est pas interprétable

⁸ En établissant le Séminaire, Jacques-Alain Miller choisit cette expression comme titre de ce chapitre.

⁹ Laurent E. Conclusion du congrès de la NLS à Ghent 2007, La Cause Freudienne, N°47 p 69, à propos d'une performance mise en scène par Jan Fabre.

¹⁰ Lacan J. L'expression figure dans le texte "Radiophonie" qui date de 1970

¹¹ Miller J-A, Sept remarques sur la création d'art, Lettre Mensuelle N°68, 1988 pp.9-13

au sens de l'interprétation qui change le sujet dans l'expérience analytique et qui entraîne une modification subjective, mais il peut donner lieu à un discours savant¹². Il "fait causer" comme le signale Wajcman. Cependant on ne lit plus l'œuvre d'aujourd'hui comme du temps de Freud qui pouvait lire l'œuvre d'art comme une production de l'inconscient au même titre qu'un rêve ou qu'un symptôme. On a raison de rappeler l'aphorisme célèbre de Lacan, "l'artiste précède le psychanalyste"¹³ encore faut-il saisir avec E. Laurent que "la politique du symptôme dans l'art vient nous rappeler comment une signification personnelle vient à se présenter comme ayant un usage pour tous". Et distinguer ainsi l'objet d'art symptôme d'un sujet, de l'objet de la science et de la technique qui est d'emblée produit pour tous, sans avoir été extrait d'un corps vivant. De ce fait la lathouse ne "fait pas symptôme", elle organise les circuits de la jouissance en complétant le corps. Elle ne renvoie à aucune "condition d'extraction d'un autre corps", elle fait jouir – comme une drogue- sans qu'au plaisir se mêle de la douleur. Elle fait jouir en direct, mais aussi elle fait oublier, jusqu'à ce que le manque s'exaspère quand cesse le circuit qui bouchait l'accès à l'inconscient. De tout temps il y a eu les artistes reconnus et la cohorte de ceux qui s'essayaient, sans y parvenir, à devenir des artistes. La frontière entre l'artiste et l'honnête artisan à toujours été poreuse. Il arrive fréquemment qu'on "redécouvre" ou encore qu'on "découvre" un artiste méconnu ou oublié. La "signature" d'une œuvre, sa mise en corrélation avec un nom est d'ailleurs une grande affaire pour les artistes et les amateurs d'art. Cette superposition du nom propre et de l'objet constitue aussi un point de préoccupation essentiel pour la psychanalyse lacanienne.¹⁴ Et c'est pour cela que l'objet d'art n'est objet "d'art" que s'il est accueilli dans un bain de symbolique, il a besoin de "la causette", comme le dit Wajcman. La lathouse elle, est anonyme en raison des conditions de sa production.¹⁵

Deux ponctuations

¹² Fumaroli considère que le "Musée imaginaire" de Malraux en est un exemple catastrophique à l'inverse des ouvrages d'Élie Faure ou de Panovsky.

¹³ Lacan, J. "Hommage fait à Marguerite Duras" Autres Ecrits p.192

¹⁴ L'art anonyme médiéval, les faussaires et les imposteurs ne cessent de faire insister cette question.

¹⁵ Ce n'est pas qu'une œuvre soit reproductible à l'infini par des moyens techniques qui la fait échapper au domaine de l'art, c'est le fait qu'elle ne témoigne d'aucune extraction d'un corps vivant. De ce fait par exemple une photo peut tout à fait être une œuvre d'art (cf Barthes "La chambre claire") ou une œuvre de cinéma (cf I. Bergman par exemple) et aussi une sculpture. Je me souviens de ma stupéfaction le jour où j'ai appris qu'une sculpture monumentale d'Henry Moore que j'aimais particulièrement avait été conçue par l'artiste à partir d'un modèle de la taille d'une boîte d'allumettes. Il avait ensuite donné au fondeur les instructions pour l'agrandir et à l'occasion la redupliquer. J'ai su ensuite que c'était monnaie courante et depuis longtemps. Jef Koons met ce procédé en évidence dans ses sculptures monumentales d'objets triviaux.

En deux occasions, pour moi mémorables, J-A Miller est intervenu récemment sur la question de l'objet dans le monde contemporain. Une fois dans un texte intitulé "Une fantaisie" prononcé lors d'un congrès de l'Association Mondiale de psychanalyse, une autre fois lors d'une journée organisée par le département de psychanalyse de Paris VIII. Ces deux interventions outre qu'elles se répondent me semblent utiles à citer ici car elles ont provoqué un certain émoi parmi les psychanalystes.

Une fantaisie c'est une supposition, un fantasme, un divertissement en l'espèce un divertissement destiné à inquiéter les psychanalystes ou tout au moins à les réveiller . La fantaisie en question consiste à commenter un propos de Lacan tenu dans Radiophonie¹⁶. Lacan dit que bientôt tout le monde sera psychanalyste: "*Y suffirait la montée au zénith social de l'objet appelé par moi a, par l'effet d'angoisse que provoque l'évidement dont le produit notre discours, de manquer à sa production*".

Dans sa "Fantaisie" J-A Miller se demande si cela n'est pas arrivé, si l'objet a n'est pas aujourd'hui monté au zénith social. Si cela était exact, (mais c'est une "fantaisie") il en résulterait la formule que JAM développe comme le discours contemporain généralisé: a est aux commandes, il s'impose aux sujets par tous les moyens des gadgets (internet, télévision publicité, portables etc...) qui viennent boucher leur manque à être. Le produit en est immédiatement évaluable (en argent trébuchant et sonnante ou comme produit spéculatif comme peuvent l'être aussi les œuvres des artistes). Si cette fantaisie s'avérait vraie, il en résulterait un relativisme total : tout se vaudrait tout s'équivaldrait puisque tout se mesurerait en définitive à l'aune à la valeur marchande de l'objet. Nul doute qu'il s'agisse d'une tendance lourde de notre société. N'aurait t-on pas affaire alors -comme Miller le fait remarquer- à une nouvelle écriture d'un discours que nous connaissons et qui est celui du psychanalyste. D'où la question: la psychanalyse ne serait-elle devenue elle-même qu'une forme de relativisme à la Nelson Goodman, une machine destinée à autoriser toutes les jouissances en toc et tous les mondes possibles? Autrement dit, serait-elle devenue liquide? Autrement dit encore n'aurait-elle plus dans notre monde que la fonction d'assurer au sujet qu'il peut certainement jouir sans entrave puisque tout est permis? Que d'accentuer la levée d'inhibition déjà généralisée au temps ou l'Autre n'existe pas? "*Cela ferait de la psychanalyse le point focal de la civilisation . dans ce cas-là il faut dire "pauvre civilisation!"*"¹⁷. Lacan en 1973 dans Télévision indiquait qu'il n'en est rien.

Et ceci car la psychanalyse lacanienne repose sur une conception de l'objet a qui ne se nourrit pas à la source hypermoderne des lathouses qui répondent à la consigne

¹⁶ Lacan, J. Radiophonie, Autres Ecrits , Le Seuil, Paris 2001,p 414.

¹⁷ Miller,J-A, Une fantaisie, Mental N°15 p19

universelle du "ça marche" mais à celle de l'objet a prélevé sur le corps et qui s'accompagne de l'inévitable ratage lié à l'absence du rapport entre les sexes. Lacan a toujours indiqué que le (a) contenait le moins phi de la castration.

Je cite Miller *"La pratique freudienne a anticipé la montée de l'objet a au Zénith social et elle a contribué à l'installer. D'ailleurs cet objet a ce n'est pas un astre c'est un Spoutnik, un produit artificiel.*

La pratique lacanienne elle, a affaire aux conséquences de ce succès sensationnel. Des conséquences qui sont ressenties comme de l'ordre de la catastrophe".¹⁸

Et en effet une fonction que la psychanalyse a tenue durant le XX^e siècle a été d'autoriser des jouissances jusque là refusées par le cadre symbolique de la famille oedipienne. Pour autant l'expérience psychanalytique n'est pas qu'autorisation elle suppose l'extraction d'un reste. Pour que l'opération soit possible il faut la croyance en l'inconscient.

Miller proposait ainsi une direction pour la psychanalyse qui n'est ni de dérision ni de cynisme:

"La psychanalyse constate aujourd'hui qu'elle est victime de la psychanalyse. Et les psychanalystes, eux-mêmes éventuellement sont victimes de la psychanalyse, du soupçon qu'elle instille et qu'elle distille quand ils n'arrivent pas à croire à l'Inconscient. Les semblants dont la psychanalyse elle-même s'est produite-le père, l'oedipe, la castration, la pulsion etc. se sont aussi mis à trembler."

Loin du retour nostalgique à l'autorité du père, fonction du père qui n'est plus, la psychanalyse a pour horizon d'accueillir les sujets "déboussolés" du XXI^e siècle et de traiter le malaise par les repères qu'offrent les semblants. Le sinthome est son horizon.

L'autre intervention de J-A Miller qui a surpris a été faite en 2007 lors de la Journée du département de psychanalyse de Paris 8, intitulée *"Lacan le savoir et les savoirs"*. Il émet le constat qu'alors que la psychanalyse avait jadis tout un réseau de connexions dans les savoirs (les sciences affines et les connexions mentionnées par Lacan dans "L'acte de Fondation" de 1964¹⁹). Et il affirme que *"la psychanalyse dans son état d'aujourd'hui est"une structure minimale discrète, un point non connecté"*. J'y lis l'écho de la thèse de l'Autre qui n'existe pas et celle de l'au-delà de l'Œdipe.

Si la psychanalyse Freudienne a pu trouver dans la culture l'écho d'une normativisation oedipienne qu'elle tentait elle-même de promouvoir à son insu (bien qu'elle ait buté sur le roc de la castration), la psychanalyse lacanienne est menacée aujourd'hui de

¹⁸ ib p. 19

¹⁹ Lacan , J. Autres Ecrits op.cit.p.232

tourner à vide dans la confusion des jouissances obtenues des objets bouchons et de celles qui s'obtiennent du corps propre par extraction.

Du fait de l'absence de normes généralisée, il n'y a plus que l'expérience psychanalytique où puissent aujourd'hui se traiter pour un sujet les questions civilisatrices du père et de la femme (à travers la croyance à l'inconscient). C'est ce que veut dire la formule "se servir du Père (comme semblant dans l'analyse) pour pouvoir s'en passer (sans être égaré dans la confusion des jouissances)".

Plus profondément ce qui est mis en cause par JAM c'est la nature de la prise de la psychanalyse sur le discours: car la psychanalyse n'est pas en exterritorialité par rapport au mouvement de la société dont elle fait partie, et cependant en tant qu'elle est une expérience singulière, intime et incommunicable par les voies du discours de masse, elle est, si on la considère sous un autre angle, extérieure aux prises de la société. Autrement dit, le rapport de la psychanalyse est d'extimité au social.

Eric Laurent le rappelait dans son texte intitulé "Le point G de Bilbao" : Il s'agit dans la psychanalyse de la cause (l'objet a est objet cause), et parmi les objets du monde il n'y a pas la cause: "*La causalité ne procède pas des objets du monde. Ce qu'il y a dans le monde ce sont des séquences de répétition réglées par des semblants*". La pratique d'une psychanalyse exige qu'on interroge et qu'on produise la série des signifiants (qui d'ailleurs se réduit au fil de l'analyse) jusqu'au point où les semblants qui les soutiennent vacillent et où la cause s'aperçoit au-delà du bien et du beau (moment auquel les psychanalystes se réfèrent comme "une traversée du fantasme").

De ce point de vue l'expérience de la psychanalyse nous apparaît comme une expérience unique de dévoilement. Elle touche ainsi au corps et à sa jouissance, elle ne l'interdit pas (c'est l'aspect permissif de la psychanalyse) et ne la prescrit pas non plus, comme telle, mais elle la resserre autour d'un impossible à négativer, ce que nous appelons l'identification du sujet au sinthome en fin d'analyse

A l'inverse l'objet en toc met un voile sur la vérité de la Jouissance qu'il promet, il la dément. Peut-être faut-il aujourd'hui considérer que seule la psychanalyse dans sa version lacanienne permet d'interroger ce voile dans les productions de l'art, la critique d'art et l'histoire de l'art s'y révélant impuissantes sans elle.

Marc Fumaroli, dans son analyse du marché mondial de l'art, a en tout cas souligné qu'au-delà d'une affaire d'objets en toc il y avait des corps et des noms. Dans la dernière partie de son journal nous le voyons chercher un point d'où l'art d'aujourd'hui pourrait se contempler comme admirable²⁰. Il rêve d'un nom pour l'idéal

²⁰ Fumaroli, M. Paris-New York et retour, Fayard, Paris 2009 p 481. Citant Valéry il définit ce qu'il cherche dans l'art et qu'il nomme la contemplation en référence aux ordres religieux contemplatifs. L'objet (a) de Lacan mène par l'analyse au-delà de la pacification, à la limite du représentable. C'est une autre voie.

en un temps où le Nom du père est en déclin, cela l'amène à des considérations où perce la nostalgie de l'art religieux voué à une vocation interprétative transcendante de l'œuvre d'art.

Pour lui, par contraste, le nom qui résume la montée au zénith de "l'art business" est celui de Marcel Duchamp. Il fait de ce nom "Marcel Duchamp", l'acteur et la dupe de ce qu'il a contribué à installer soit l'art anonyme et la série des œuvres reproductibles industriellement...

Le cas Duchamp

Il y a dans la destinée de ce fils de notaire de Rouen des ruptures très marquées. En 1912, à l'âge de 25ans il propose au salon des indépendants le tableau intitulé "Nu descendant l'escalier". Ses deux principaux biographes notent que le refus de ce tableau qui sans doute était à l'égal des "Demoiselles d'Avignon" une œuvre majeure du modernisme a eu un effet traumatique sur Duchamp. Robert Lebel²¹ considère que cette œuvre dépassait tout ce que le cubisme et le futurisme avaient produit. Le désarroi qui s'en est suivi a poussé Duchamp à abandonner sa carrière pour un poste subalterne de bibliothécaire.

La suite fera de lui un peintre peu prolixe mais le "Nu descendant l'escalier" trouve à New York le succès qu'il n'a pas rencontré à Paris. Fumaroli insiste sur le fait que l'"Armory Show" de 1913 dont le tableau faisait partie était "monté comme un Barnum", il n'empêche que Duchamp sera d'emblée et pour toute la période qui va jusqu'à sa mort, c'est à dire en 1968 reconnu comme le plus grand des artistes contemporains aux USA²². Quand il s'y rend en 1915 il y est accueilli comme le Pape de l'art moderne. Le peintre refusé du modernisme européen, se sent adopté par New-York où il jouit du statut de l'exception Il partagera sa vie entre cette ville et Paris, sans jamais faire vraiment partie d'un mouvement artistique (bien qu'il flirte avec Dada et le surréalisme).

La suite fera de cet homme plutôt froid et terriblement ironique, adepte des calembours et champion d'échecs, une vedette malgré lui. Il sera reconnu comme fondateur aussi bien de l'expressionnisme abstrait que du Pop-art ou de l'art conceptuel dans leur forme américaine, et il ne fera rien pour ne pas l'être. Il était devenu "non-dupe" et sa position rappelle à maints égards celle d'un James Joyce dont

²¹ Lebel,R. Sur Marcel Duchamp, éditions Trianon, Paris 1959, Réédité et augmenté par ed du Centre Pompidou, Mazzotta 1996.

²² *"Si le public new-yorkais de 1913 a fixé son attention sur le "Nu descendant l'escalier " de Duchamp —dit Fumaroli non sans acrimonie op.cit.p. 239— c'est qu'il a d'instinct senti les affinités entre sa propre pente iconoclaste et la volonté du dandy français de tordre le cou à l'art de peindre, tant ancien que moderne".*

Lacan a fait équivaloir le nom au "Sinthome".

Il se glissera dans ce vêtement américain accueillant, "ready-made" pour lui, sans véritablement y croire et sans chercher à en exploiter les avantages financiers au-delà de ce qui l'assure d'un confort de vie assez modeste (rien à voir en cela avec le plus célèbre des "Young British Artists" qu'est un Damian Hirst). Toutefois, à partir de cette place, il ne cessera d'être un artiste qui attaque l'art. Son dernier biographe, Bernard Marcadé²³, le rappelle: "Duchamp a passé son temps à mettre l'art en question, à en tester les limites pour admettre finalement que c'était sa vie même qui était son œuvre"²⁴.

A l'égal d'un Joyce il n'a cessé de faire reculer les frontières de l'acceptable dans le champ de l'art. L'œuvre la plus connue et qui est devenue son emblème (son logo diraient ses détracteurs) est l'urinoir signé qui porte pour titre "Fontaine" et qui inaugure la production des "ready made". Ce geste iconoclaste et ironique, inaugural de l'art contemporain, va de pair avec le dépérissement son travail de peintre. Il dupliquera cette "œuvre" à plusieurs reprises. Au delà de ce qui intéresse les historiens de l'art et qui nourrit leurs querelles, Duchamp nous interroge sur l'objet de son art: comment l'appellerions nous? Objet (a) ou Lathouse? Doit-on considérer avec G. Wajcman que l'époque contemporaine a modifié la notion de sublimation? Il y aurait eu la sublimation "vers le haut", celle du temps de Freud, et la sublimation "vers le bas", celle de l'époque hypermoderne qui propose volontiers comme objets d'art des objets standard ou des objets de dégout? Voire des scènes de torture comme le "body art" en produit.

Hypothèses sur l'art

Je proposerai à cette interrogation une réponse un peu "à côté" de ce que pour son compte Wajcman développe avec brio.

- Il n'est pas d'abord du tout assuré que le laid soit l'envers du beau. (Fumaroli s'offusque plus que l'église semble-t-il du Piss Christ produit par le plasticien Andres Serrano). Freud après tout, avait bien noté que le dégout hystérique repose sur un fantasme de rapport sexuel. On peut aimer le laid, voir l'horrible, on peut s'en enchanter. (Fumaroli lui-même n'ignore rien de Baudelaire ni de Bacon, ni même d'Artaud ou de Grotowski qu'il admet à ses côtés). Les fictions autour desquelles se soutient un champ particulier , les semblants qu'elles imposent peuvent varier dans le temps. Autre chose est précisément cette zone de Das Ding que Lacan distingue dans le Séminaire "L"Ethique" et qu'il baptise

²³ Marcadé, B. Marcle Duchamp, Flammarion, Paris 2007.

²⁴ Entretien de Bernard Marcadé avec Nathalie Georges , Yves Depelsenaire et Philippe Hellebois, La Cause Freudienne, N° 68, p.135.

zone de "l'entre deux morts ", au-delà des barrières du beau et du bien. De ce point de vue, le moindre cauchemar a plus de poids de réel que le film d'horreur le plus réaliste ou le plus trash du body art. La destitution subjective que Lacan désigne comme un des éléments de la passe en fin d'analyse est un autre nom pour cette expérience qui fait pâlir les provocations des artistes.

- L'objet d'art n'a sans doute pas le même statut selon qu'on le considère du point de vue de l'artiste ou du point de vue de l'amateur. Pour l'artiste l'objet d'art est un objet unique qui se détache sur fond de ce que nous appellerons "trauma" pour utiliser un terme générique. C'est particulièrement net dans le cas des "ready made" de Duchamp. Pour faire face à un trou réel menaçant, l'artiste "invente" c'est un objet qui entretient un rapport particulier avec le corps, c'est aussi un objet qui prend — c'est le meilleur des cas— une valeur pour tous dans le monde. E. Laurent signalait avec raison que l'objet d'art mérite d'être reconnu tel, du fait des conditions singulières de son extraction. C'est aussi ce que nous disons quand nous considérons que l'artiste précède le psychanalyste. Il faudrait alors revoir la théorie de la sublimation à la lumière de celle du sinthome généralisé.

Du point de vue de l'amateur, la question se pose. Elle a été posée par Lacan à propos de l'objet regard et du tableau: Les ambassadeurs de Holbein donnent une excellente idée métaphorique du dévoilement que l'expérience analytique permet d'obtenir à l'endroit de l'objet a. Mais le tableau pour ne prendre que cet objet de l'art, est à la fois, Lacan l'indique opérateur de séparation et d'aliénation. Il est piège à regard. Le même objet d'art, dépend de la subjectivité de celui qui le regarde. C'est là que gît le fonds de vérité qui anime la révolte de Fumaroli contre les politiques culturelles nivelantes de "l'art pour tous". On peut "avoir fait" l'Italie et n'avoir pas voyagé. On peut avoir vu toutes les grandes expositions et contribué à leur succès de nombre et n'avoir rien appris. C'est contre cela que les historiens et critiques d'art se battent plus que sur la production en masse d'objets d'art (par exemple les photos reproductibles ou les films de cinéma n'entrent pas moins dans le champ de l'art que les sculptures d'une Louise Bourgeois pour autant qu'elles révèlent le plus singulier d'un artiste, ce que nous appelons son style). Est-ce "une image juste ou juste une image"? demandait Godard. Mais, pas de rapport entre l'objet a et l'objet d'art : le déchiffrement de l'objet d'art par un savoir n'est pas l'équivalent de la pratique d'une analyse.

Car il faut l'appui du déchiffrement de l'Inconscient et de l'expérience analytique pour que l'au-delà du voile de ce qui du fantasme fait rapport sexuel, soit

"operçu". En dehors de la croyance à l'inconscient mise en acte, "On n'y voit rien" pour reprendre le titre si bien choisi de Daniel Arasse...

- L'objet d'art entre sans doute cependant dans une catégorie à part parmi les objets du monde: même s'il ne répond plus au narcissisme de la bonne forme, même s'il ne s'extrait pas du corps de celui qui le commente ou le collectionne, il a ceci de particulier qui le distingue des lathouses: il est parmi les objets du monde celui seul qui montre que la jouissance ne peut s'évaluer dans le registre de l'utile. Ainsi peut-être répond-il encore à la définition de la sublimation que Lacan donnait dans "L'Éthique" il élève l'objet à la dignité de la cause. Car il appelle à ce qu'autour de cet objet qui divise le sujet un savoir se construise.
- La différence entre objet d'art et lathouse c'est que l'objet d'art (soit il l'urinoir de Duchamp dont le titre renvoie à un objet classique de l'art: "Fontaine") suscite un recours au savoir quelles que soient ses conditions de multiplication alors que l'objet lathouse (drogue ou I phone) non. Il n'appelle qu'à une jouissance muette.