

JEAN CLAIR

Le temps du dégoût

Sur l'art de cette fin de siècle

Derrière l'apparente incohérence des productions les plus récentes de l'art, un observateur attentif peut déceler un trait commun. Le titre d'un catalogue d'une exposition au Whitney Museum pourrait le résumer : « *Abject art. Repulsion and desire* ». *Abicere*, c'est jeter loin de soi, c'est rejeter. L'art de l'abjection serait l'état d'un art bas, ou encore d'un art du déchet, un art de ce qui reste quand tout, précisément, a été rejeté. Autre que la table rase de l'avant-garde, l'art de l'abjection serait le refus que quelque chose, dans l'œuvre d'art, puisse vous toucher encore. L'art, ce serait ce dont on ne peut supporter le contact, dont on détourne le regard.

Un tel art peut-il exister ? Et s'il existe, comment peut-on l'admettre au sein d'une exposition destinée à un public ? Un art qui, par essence, repousse son spectateur peut-il concerner le corps social ?

Pourquoi donc est-il devenu commun chez les artistes de cette fin de siècle d'user dans leurs œuvres des humeurs – le sang, la salive, l'urine, le sperme ? Mais aussi d'y mettre en valeur le poil, les sécrétions, la sanie, le pus, les excréments solides ? Le dénominateur commun à tous ces nouveaux matériaux c'est qu'ils sont tous des matériaux organiques et les produits directs du corps.

Jamais auparavant l'œuvre d'art n'avait été aussi cynique, n'avait tant aimé frôler la scatologie, la souillure et l'ordure ¹.

Et jamais auparavant – et ce second trait est plus remarquable encore –, cette œuvre n'aura été aussi chérie des institutions, comme au plus beau temps de l'art officiel. Plus inquiétante que leur fabrication, est la réception de ces objets. Directeurs de musée, responsables des grandes manifestations internationales, critiques des revues et magazines, tout un *establishment* artistique, pa-

1. Si Duchamp a utilisé ses poils de barbe dans le moulage en plâtre de *With my tongue in my cheek*, ou bien encore son propre sperme pour un hommage au sculpteur brésilien Maria Martins, il n'est pas allé jusqu'à user de ses crottes de nez comme le Français Pierrick Sorin, célébré dans toutes les manifestations d'art contemporain dans son pays et à l'étranger, ni d'excréments comme l'artiste Chris Ofili (Prix Taurner 1998).

Andres Serrano,
The Morgue,
death by fire II,
Courtesy Galerie
Yvon Lambert.

raît applaudir cet art de l'abjection. Pour reprendre le titre d'un essai récent, plus la subversion privée semble grande, plus la subvention publique se fait généreuse. Tout se passe comme si, de l'exposition de ces œuvres liées à l'horreur, le corps social tirait une nécessité, et peut-être, les conditions mêmes de sa cohésion. Tout se passe comme si l'unité du *socius*, autrefois assumée par le religieux et par le politique, et parce qu'elle est devenue impossible à maintenir dans l'ordre du religieux comme dans l'ordre du politique, trouvait désormais son assise dans la manifestation publique d'une scatologie acceptée et célébrée, dans l'exhibition d'une vie nue des organes, d'une physiologie à l'état pur, dans une sorte d'affirmation généralisée du déchet biologique, une sorte de carnaval sarcastique et sauvage.

C'est l'écart au monde qui me fait penser, avait dit Valéry. C'est le dégoût qui me rend lucide, dit cette « vraie jeune fille » fin de siècle. La phrase est éclairante ; c'est désormais le mouvement de recul devant un spectacle horrifiant qui entraînerait un réflexe de clarté dans l'esprit. L'intelligence postmoderne serait désormais, non plus l'effet de la pensée, de l'exercice raisonné de nos sens dont le regard fut longtemps l'emblème, mais l'effet d'un réflexe moteur pareil à celui des organismes primitifs, la réaction protoplasmique de l'amibe, le retrait de l'animalcule, ou de l'escargot la rétraction des antennes. Mieux que la visite au musée pour revoir Velasquez ou Vermeer, mieux que la lecture de Baudelaire ou de Proust, c'est la nausée qui nous rendrait lucides. Dans l'effondrement des canons et des normes, il semble que le corps, désormais placé en première ligne, soit devenu le référent immédiat de la création et que la *désécration* de ce corps soit devenue le rituel primitif dans lequel trouver derechef un sens au corps de la société même. *Désécration* ou bien, au contraire, consécration d'un genre nouveau ? Dérision et profanation de ce qui resterait du sacré ou bien au contraire, entre les mains de ces nouveaux *sacerdotes* que sont les commissaires d'exposition et les artistes, naissance d'un rituel nouveau ?

Aux origines de la pensée occidentale, deux pulsions contraires, et peut-être indissociables. Dans le *Parménide*, Platon évoque ces choses « grotesques que sont le cheveu, la boue, la crasse ». Elles ne peuvent toucher nos yeux, non plus que nos mains. Si cela est, c'est qu'il n'y a pas d'idée, il n'y a pas de forme en soi, il n'y a pas de forme séparée pour représenter l'hirsute, l'informe et le sale². L'horreur du poil est l'horreur d'un vivant qui échappe à la conscience du corps. Le cheveu a sa vie propre, il pousse et repousse, il poursuit sa croissance après que l'on est mort. Le fait de se couper les cheveux, de se raser, rythme au contraire les différentes étapes de la socialisation de l'homme, accompagne les rites de sa maturation, l'entrée dans la vie adulte. On sait le rapport qui lie ainsi le *kouros* avec *keiro*, le fait de se couper les cheveux³. Le mot même d'horreur a éty-

2. *Parménide*, 130 d.
3. Voir Jean-Pierre Vernant, « La Belle morte et le cadavre outragé » in *L'individu, la mort, l'amour*, p. 65 sq.

mologiquement partie liée avec le poil, c'est l'horripilation. Quant à la crasse, à la saleté, à la souillure, l'ordure, le déchet, la boue, à toute cette catégorie que la pornographie contemporaine, qu'elle soit littéraire, cinématographique ou simplement populaire dans les sex-shops de nos villes, range si justement dans ses propres rayons sous la rubrique de « crad », elle pousse l'homme vers la rive noire de la décomposition, de la pourriture, du grouillement, de la vermine. Poil et crasse sont la face obscure et effrayante de l'humanité.

Il y aurait un apophatisme de l'horreur comme il y a un apophatisme du divin. Ces choses-là ne peuvent se dire ni se voir, pas plus qu'on ne peut décliner les attributs de Dieu, ni regarder les dieux en face.

Un dialogue de Platon introduit cependant à une réflexion autre. Dans *La République*, Socrate nous dit que l'horreur, c'est précisément ce qui est désirable. Léontios, fils d'Aglaïon, remontant du Pirée, à l'extérieur des murs de la cité « s'aperçut que des cadavres gisaient près de chez l'exécuteur public ; à la fois il désirait regarder et, à la fois, au contraire, il était indigné et se détournait. Luttant contre lui-même, tantôt dit Socrate, il se serait couvert le visage, mais décidément dominé par le désir, il aurait ouvert grand les yeux. » Et les yeux, ce sont eux, finalement, qu'il apostrophe, ses propres yeux exorbités, pareils à ceux de puissances diaboliques : « Voici pour vous, dit-il, génies du mal, rassasiez-vous de ce beau spectacle »⁴.

Un beau spectacle pour les yeux, donc, celui de ces cadavres empilés : l'horreur serait aussi une catégorie esthétique ?

Serrano dérobant à la morgue des photographies de cadavres serait-il un moderne Léontios ? Mais, surtout, ces cadavres, dit Platon, sont empilés hors de l'enceinte de la cité. Dans la ville règnent la loi et la beauté. En dehors de ces murs règne le monde des cadavres et des bourreaux. La vision de ces charniers n'est pas pour le citoyen de la république. Ces cadavres dont on épargne la vue aux habitants, cet éloignement des lieux où le crime se commet, fût-ce au nom de la justice – cette justice dont Socrate lui-même deviendra la victime – ces empilements hors les murs, dans des lieux proches mais néanmoins interdits, nous rappellent décidément, dans notre histoire récente, quelque chose d'horrible, et dont nous nous détournons encore.

Sans doute, dans le fouillis de ces quelques exemples, y a-t-il différents registres. Il y a chez les uns l'interrogation sur l'identité génétique ou sexuelle, la curiosité fascinée pour les mystères de l'organisme, la vie cachée du corps. Il y a, chez d'autres, la complaisance pour le morbide, la violence, les situations limites de la frénésie sexuelle et enfin la pathologie. Chez d'autres enfin, agissant au sein d'une communauté de fidèles, et qu'il faut bien appeler une secte, la mise en place de rituels inquiétants et sanglants qui semblent prendre la place

4. Platon, *La République*, livre IV, 439c/440 a.

d'une religion absente.

Toutes ces œuvres sont ou se présentent comme des documents à peine travaillés. Ce sont des photos pour la plupart, ou des enregistrements vidéo ou cinématographiques, ou bien des moulages faits sur le vif (ou sur le mort), des cires, des artefacts, des empreintes, des prélèvements : décalque mécanique, sans élaboration secondaire, et laissant croire à une sorte d'objectivité scientifique – sans le tremblé, sans l'affect que donneraient le dessin, la peinture, la sculpture affrontés à de pareils spectacles.

C'est dans la même veine d'un « faire » immédiat que l'artiste contemporain, se référant à son corps, se référera à cette production particulière de son corps que sont les *excreta*. Humeurs, urine, fèces, ils semblent, en l'absence de toute autre assurance que donneraient un métier, une pratique, une technique, devenus la preuve première et dernière à la fois de son existence. En cela, l'artiste se comporte comme le nourrisson qui, incapable encore, dans le premier stade de son développement, de percevoir les limites entre son corps propre et le corps de sa mère, recherche dans l'épreuve tactile et olfactive de ses propres déchets, les frontières qui délimitent son identité.

Du goût, nous serions donc passés au dégoût. Étonnant renversement des valeurs. Un siècle ou deux, trois peut-être, avaient fondé leur art, un art de vivre et un art de peindre ou de sculpter, sur cette idée que le goût était le bien suprême. Il y a eu une esthétique du goût, que l'on peut définir comme l'indique son étymologie – *gustus* – comme éloge de la sensibilité, goûter les choses dans leur saveur, les déguster. Et cette esthétique du goût naît précisément au moment où se constitue, succédant à la doctrine du beau idéal, une esthétique conçue cette fois comme la science du sens, l'*aisthesis*, en 1750, avec Baumgarten. L'époque du goût, ce sera l'époque de Diderot et de ses *Salons*, l'époque des Lumières, l'époque de Condillac et de Hume, le temps du sensualisme baroque et rococo. C'est l'époque aussi du grand retournement de la critique de Kant, quand c'est le sujet qui dicte désormais ses règles à l'objet. Le goût, dira Diderot, est « le résultat d'une infinité d'expériences ». Le goût n'est pas l'application d'une doctrine, d'une théorie comme chez Le Brun ou Bellori. Il est le produit savamment distillé de l'empirisme de nos sens. Et cette époque du goût, la plus belle peut-être de notre culture en Occident, c'est du côté des impressionnistes qu'elle s'achève, dans « la petite sensation » d'un Monet, dans cet épuisement sensoriel d'une peinture devenue entièrement rétinienne, mais dans laquelle Baudelaire – cela est un indice – avait distingué déjà les symptômes de ce qu'il avait nommé sa « décrépitude ».

Décrépitude, car l'époque où triomphe le goût, des Lumières à la fin du romantisme ou même jusqu'au symbolisme, est l'époque qui, plutôt qu'un pro-

grès vers l'autonomie de l'art, pourrait ainsi être envisagée au contraire comme le premier pas vers la réduction de son royaume, du *territorium artis*, une régression de la perception à la sensation, et peut-être préparait ce retournement que l'on vit aujourd'hui sous la catégorie du dégoût. Ironie, cynisme et scatologie sont là en effet les registres dans lesquels s'inscrit l'art de cette fin de siècle.

Comment est-on passé cependant à ce troisième temps de notre histoire, après l'âge de la raison, après l'âge du goût, à ce temps du dégoût qui est le nôtre ? À partir de quand, et sur quels modèles ?

Piero Manzoni, dans les années 1950 déjà, proposait aux amateurs de l'avant-garde du temps sa *Merda d'artista* conservée en boîte. Joseph Beuys, dans les années 1970, fut le chaman universellement célébré d'un rituel qui usait comme matériau presque unique de la graisse et du feutre, c'est-à-dire, là encore, des matériaux organiques, la sécrétion du tissu conjonctif et le poil.

Une troisième figure historique de ce mouvement pourrait être l'artiste américaine Louise Bourgeois, grande prêtresse d'une magie blanche consacrée au corps féminin et aux mystères du sexe, dans ses débordements extrêmes comme le phénomène de l'hystérie et qui, dans des œuvres comme *Precious liquids*, en 1992, offre à notre regard, dans des flacons de verre, les humeurs du corps humain.

Mais c'est bien sûr Marcel Duchamp, ici comme ailleurs, qui semble le *primus inter pares*. On sait qu'en 1917, au Salon des Indépendants, il prétend exposer un envoi intitulé *Fountain* – soit un simple urinoir, signé et daté R. Mutt, 1917. Beaucoup plus tard, en 1964, il fabriquera un *ready-made* à partir d'une photographie de sa propre famille, ses parents, ses frères et sœur, en lui donnant la découpe de l'urinoir lui-même.

Inscrire les effigies de sa propre famille à l'intérieur d'un urinoir, c'est rappeler l'*Inter urinam et faeces nascimur*. Le faire à propos d'un *ready-made* qui, plus que tout autre, mettait en cause et la filiation de son créateur et sa réputation, sa « renommée » en tant qu'artiste, du même mouvement compisser sa famille et auréoler un urinoir, c'était poursuivre une verve scatologique et mortifiante que Duchamp a souvent manifestée. Rappelons, entre vingt exemples, dans ses calembours et *Morceaux moisis*, l'anagramme révélateur, qui s'applique si bien à cette œuvre : « Ruiner, uriner⁵ ».

Mais l'urinoir change aussi, dans l'histoire contemporaine, le sens de la symbolique du musée. Si le musée, selon les thèses de Benjamin reprises par Malraux, est ce pouvoir de la modernité qui peut transformer le cultuel en culturel – l'objet de culte archaïque (l'effigie de bois du saint, le retable peint de dévotion) en œuvre de culture moderne (la sculpture ou la peinture pure en quoi se dessinerait l'essence de la modernité) –, en revanche présenter un urinoir dans

5. D'un sarcasme semblable, sous la même influence d'un *Sacer* que Caillois va définir en 1939, Georges Bataille, dans *Le Bleu du ciel*, établira l'équation : « Uriner : bu-riner ».

les salles d'un musée, c'est s'autoriser de la puissance consécatoire du lieu pour faire d'un objet sanitaire une œuvre d'art, et de ce lieu consacré aux muses un lieu voisin de la fosse d'aisances, des toilettes publiques, du *puteus* ou du lupanar ⁶, bref cet endroit louche que le musée d'art moderne est devenu.

Aux antipodes des thèses humanistes de Malraux sur la métamorphose des dieux dans l'imaginaire muséal, le musée selon la vision cynique de Duchamp est le lieu du ravalement, du rabaissement, de la *désécration* de l'œuvre d'art en « tout à l'égout ». Vidange généralisée des valeurs.

Depuis les Anciens, l'expérience du *stercus* est liée à la naissance de la culture ⁷. Notre position ontologique face au concept de la Beauté est d'abord une position scatologique. Que faire, demandait Goethe, de cet *Erdenrest*, de cet inopportun « reste de terre » par lequel l'homme, comme l'animal, marque son territoire ⁸? La civilisation, si l'on en croit Freud, est soumise à un double mouvement : mue par une impulsion à assujettir ce reste de terre, elle fabrique des objets et des valeurs socialement utiles en même temps qu'elle ne cesse d'être motivée par le besoin d'un « plus de jouissance », qui n'est jamais réductible à la dimension de l'utile. Elle est prise ainsi entre la réalité des *excreta*, et la nécessité des déchets qui viennent de la production des richesses, elles-mêmes nées de la triade ordre-propreté-beauté, fruit de notre éducation, c'est-à-dire de la répression des instincts. Ainsi le déchet se trouve sublimé dans un gain de plaisir, un enrichissement, dont l'œuvre d'art serait l'image la plus noble. Le haut degré de civilisation de la culture romaine se mesure ainsi autant à la construction d'une *Cloaca maxima* nécessaire à se débarrasser des ordures, qu'à la beauté des proportions d'un aqueduc amenant l'eau nécessaire à se laver. Des boues du stercoraire est né le trésor de notre culture ⁹.

Mais Freud surtout témoignait de son inquiétude à distinguer déjà, dans la société de son temps, les symptômes de l'effacement de ce qu'il appelle le Surmoi social, ce *Kultur Überich*, cet idéal du Moi que la société cultivée nous a imposé et dont l'Art serait la représentation la plus haute. Lui seul a permis, en canalisant et en domestiquant les pulsions, en particulier en maîtrisant les instincts de l'érotique anale et urétrale, de fonder une civilisation. L'effondrement de ce Surmoi collectif, tel qu'on le constate en cette fin du XXe siècle, vérifierait ainsi le pessimisme d'un des derniers sages qu'avec le père de la psychanalyse, la philosophie des Lumières a engendré.

Par une mystérieuse et paradoxale *coincidentia oppositorum*, ce sont les théologies contemporaines de la mort de Dieu, une fois éteinte la religion mais une fois éteinte aussi la religiosité, qui provoqueraient un nouveau type d'expérience, au cœur même de la sécularisation, dont l'expérience de l'horreur, dans l'art de notre temps, serait le symptôme le plus évident. Représenter l'horreur, ce serait

6. La tradition surréaliste, Michel Leiris, par exemple, dans *L'Âge d'Homme*, se plaira à traiter du musée comme d'un lupanar.

7. Nous entendons bien sûr « culture » dans son sens traditionnel de « forme particulière de civilisation propre à chaque peuple » (Littré). La pulvérisation du concept dans des expressions comme « culture d'entreprise », « culture rap » ou « culture journalistique » lui fait perdre évidemment tout son sens.

8. « Und bleibt ein Erdenrest zu tragen peinlich... » (Goethe, *Le Second Faust*).

9. Freud, *Malaise dans la culture* (1930), (Œuvres complètes, XVIII, Paris, PUF, 1994).

alors retrouver le sens d'une figure essentielle et énigmatique qui est à l'origine du sens du divin : le *sacer*. Est *sacer* ce qui, chez un être ou un objet, relève simultanément du sacré et de la souillure, du tabou et de l'intouchable, de la consécration et de la mise au ban, du secret à garder et de l'ordure à repousser. En lui se mélangent la vénération et l'horreur, le dégoût et la sanctification, le *holy* et le *unclean*.

Ce même retournement de goût en dégoût, se vérifie en littérature dans les mêmes années, soit entre la fin des années 1910 et la fin des années 1930. C'est en 1925 que Georges Bataille entre en possession de la fameuse photographie d'un supplicié chinois. La fascination de cette photographie où l'on voit un homme lentement découpé en morceaux, mais manifestant dans ses traits une sorte d'extase incompréhensible, entraînera Bataille dans la gnose que l'on sait, entre l'horreur, l'érotisme et le sacré. Il en donnera l'exemple le plus accompli dans son *Histoire de l'Œil*, publié en 1928. La souillure chez Bataille devient alors l'expérience ontologique suprême. On sait l'influence qu'il exercera, non seulement dans le cercle ésotérique du Collège de Sociologie, avec Monnerot et Caillois, mais aussi dans le développement général d'une sensibilité qui précède la Seconde Guerre, tournée, avec André Masson, Brauner, Picasso, Artaud, Giacometti, mais aussi, au cinéma, avec Bunuel et Georges Franju, vers l'expérience du mal, de la cruauté et du sens du sacrifice humain.

Dix ans plus tard, en 1938, Sartre publiera *La Nausée*, qui devait à l'origine s'intituler *Melancholia*. Mais l'ouvrage ne traitait pas seulement des effets de la bile noire. Ce sont toutes les humeurs du corps humain qui sont là aussi convoquées et le livre instaure, dans la littérature française de l'après-guerre, le régime du visqueux, du coulant, du gluant et du dégoûtant, soit de ce qu'il appellera, dans *L'Être et le Néant*, « la qualité révélatrice de l'être ».

Le sacré suppose la transgression. Et la transgression elle-même postule la croyance en une transcendance. C'est sur un fond de transcendance que Bataille écrit *Le Bleu du ciel*. C'est par référence à un sacré chrétien qu'il refuse mais dont il est nourri, qu'il imagine les figures sacrilèges inoubliables de Simone, de Dirty ou bien encore qu'il soumet Laure à ses débauches. L'éclairage lugubre de l'obscénité qu'il compare à celui du crime n'est tel qu'autant qu'on croit encore au mal. Or ce sens de la débauche, de la transgression, cette angoisse et cette jouissance du mal, cette perpétuelle réminiscence d'une scène primitive sous la lueur d'une faute capitale, me semblent singulièrement absents des représentations les plus outrées de l'art actuel. Plus rien n'y demeure du tragique des copulations dans la boue, le poil et la crasse d'un Georges Bataille anti-platonicien.

Ce sont des documents, je l'ai dit, des photos pour la plupart, des enregis-

trements ou des décalques. Même les plus violents d'entre eux ne nous disent rien que ne nous diraient des milliers, des centaines de milliers d'autres documents, puisés dans les archives de la police criminelle ou des hôpitaux de Paris. Photos banales, documents banals au regard de qui, thérapeute, scientifique, juge ou avocat, fait quotidiennement l'expérience de la maladie, de la souffrance, de la folie et de la mort. Photos banales encore plus, comparées à la diversité des images pornographiques que le Net multiplie sur ses réseaux.

L'image de la mort, du sacrifice, du sacrilège et de la désacration n'est forte qu'aussi longtemps que persiste une religiosité – même sans religion. Une existence aussi radicalement sécularisée que la nôtre peut-elle encore être le point de départ d'une nouvelle religion dont le corps serait l'objet même de sacrifice ?

Portés par le sentiment du sacré, la souffrance, la mort, la fascination et le mal se sont peints tout au long de l'histoire humaine. La première figuration humaine, il y a trente ou trente-cinq mille ans, se trouve à Montignac en Dordogne : elle associe à jamais la mort, le pénis dressé d'un homme étendu, un puits obscur au fond d'une grotte. La première peinture qu'un homme ait faite d'un homme représente un homme nu, au sexe dressé, tombant en arrière près d'un animal agonisant. Vinrent durant les millénaires qui ont suivi, les mêmes images sans fin de corps souffrants et écartelés : Osiris, dilacéré, Orphée, démembré par les femmes thraces, Dionysos, dévoré et recomposé, Marsyas, écorché ¹⁰, le Christ, indéfiniment cloué en croix...

Peut-on, au sens fort de ce terme, *profaner* pareilles imageries ? Ont-elles un sens en dehors du sentiment du sacré qui, de siècle en siècle, de croyance en croyance, de peur en peur et de réconfort en réconfort, les a suscitées ?

Mais justement, ces œuvres furent peintes, élaborées, sculptées, taillées pour répondre à la peur. Elles ne furent jamais de simples documents destinés à la provoquer. Elles n'étaient pas des faits immédiats, documentant l'horreur. Elles étaient des œuvres dont la présence, tout au contraire, devait protéger de l'horreur et de son contact. Du moins la rendre acceptable. Des médiations, des écrans, des palladiums : l'art est une activité prophylactique et apotropaïque contre l'informe et l'innommable. C'est dans le même texte sur Olympia que Valéry s'interroge sur la possibilité de peindre l'horreur : « Il n'est, dit-il, dans l'ordre des arts, de thème ni de modèle que l'exécution ne puisse ennoblir ou avilir, rendre cause de dégoût ou prétexte de ravissement ».

Car l'horreur existe aussi dans la peinture de notre temps. Non le petit frisson complaisant de la diablerie, mais la confrontation avec la présence du mal. Elle est, par exemple, chez Francis Bacon, elle est chez Freud. Elle est aussi chez ces peintres qui ont vécu l'expérience des camps d'extermination. Arikha par exemple, ou Bokor, ou Music ou Boris Taslitzky. Curieusement, contrairement

10. « Miner-ve, d'âge en âge, jette sa flûte ; et il est toujours un Marsyas qui la ramasse. Le premier de ce nom fut écorché. » (Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*).

à Jeff Koons ou à Damien Hirst, leurs œuvres sont fort rarement montrées, et toujours avec réticence. Comme si elles étaient celles-là, franchement insupportables. Et comme si l'œuvre d'art dictée par l'esprit était décidément plus dangereuse à la société que la photographie obscène prise pour figurer à la Biennale de Venise ou de Lyon.

On dira, pour conclure, qu'une double articulation semble ainsi s'être dessinée au cours du siècle dans ce qu'on pourrait appeler son processus de sortie de la religion et dans l'installation, en place du sacré traditionnel, d'un *sacer* archaïque.

Une première fois, autour de 1900, entre la dernière décennie du siècle précédent et la première décennie du nôtre, un premier déplacement a consisté dans un réaménagement du religieux hors de la religion. L'esthétisme des mouvements symbolistes et décadents comme ersatz d'une religion d'une part, la volonté de rupture des avant-gardes comme projet messianique d'autre part, ont alors joué ce rôle de transfert. Une seconde fois – ce à quoi nous assistons aujourd'hui – ce serait l'installation d'un religieux sans la religion¹¹, qui n'éprouve plus le besoin d'une objectivation de sa croyance, mais se contente de manifestations individuelles, de configurations idiotiques, d'autocélébrations, de micro-expériences sans vérification, sans sanction, sans église – autre que la bénédiction d'un État qui, on l'a vu, y trouve finalement son compte.

Les Muses entre-temps, comme Valdemar aux yeux d'Edgar Poe, se seront décomposées.

11. Marcel Gauchet, « L'inconscient en redéfinition », Essai de psychologie contemporaine, in *Le Débat*, n° 100, mai-juin 1998, p. 200 sq.