

JEAN-PHILIPPE DOMECCO

Les mythes solitaires

La question proposée ici sera : à quelle(s) condition(s) un artiste fait-il plus que communiquer sa mythologie personnelle dans son œuvre ? Quelle(s) condition(s) faut-il pour la transmettre, c'est-à-dire pour qu'elle renvoie à la subjectivité, forcément différente, du regardeur ? Croisement de subjectivités de l'un à l'autre, transmission bel et bien de l'individuel au collectif. En réponse, nous verrons qu'il y a, à cette transmission, une condition nécessaire et suffisante. Annoncer une réponse aussi ponctuelle est destiné, bien entendu, à susciter la discussion, voire la mise en doute.

Sollicitons plus encore la discussion : la condition nécessaire et suffisante sur laquelle on débouchera ici ne se retrouve pas dans les œuvres d'artistes contemporains parmi les plus connus qui exposent leur mythologie personnelle. Tout au plus la communiquent-ils. On s'en convaincra, ou non, à l'examen de deux œuvres d'artistes tenus pour représentatifs et qui mettent en scène directement leur histoire subjective : Joseph Beuys et Jean-Pierre Raynaud. Resituant leurs intentions et réalisations, on se demandera si elles sont à la mesure de leur notoriété, autrement dit s'il s'agit, tout simplement, d'œuvres « fortes ». Leur réputation semble le certifier, mais, à l'ère de la communication médiatisée, les réputations sont à passer au crible. Opération difficile aujourd'hui, car elle suppose qu'on admette une évidence qu'il semble mal venu de rappeler, à savoir qu'il y a, qu'il y a eu et y aura toujours une hiérarchie entre les œuvres, basée sur les effets qualitatifs qu'elles produisent, effets plus ou moins forts, fins, nuancés – comme on voudra – selon les œuvres et selon le langage choisi par l'artiste. Une œuvre transmet d'autant plus (sans préjuger de ce qu'elle transmet puisque, encore une fois, c'est selon l'œuvre et le langage, visuel en l'occurrence) que ses effets qualitatifs sont multiples et/ou condensés. Que pareille évaluation soit aujourd'hui tenue pour négligeable, voire dépassée, par l'idéologie esthétique dominante dans le champ de l'art contemporain, ne devrait pas interdire de l'effectuer, analytiquement. D'autant que c'est peut-être parce qu'elle est dissuadée, que des œuvres telles que

Jean-Pierre
Raynaud,
Container zéro,
1988, Centre
Georges Pompidou-
MNAM-CCI
© Photo RMN,
Philippe Migeat,
© Adagp, Paris 2001.

celles de Jean-Pierre Raynaud ou Joseph Beuys bénéficient d'un tel suffrage.

Au préalable, rappelons ce qu'on a pu entendre par « mythologie personnelle » dans l'art récent. Il s'agit de l'ensemble de représentations, symbolisations et réseaux de mythes embryonnaires par lequel l'individu constitue sa relation au monde. La notion n'a jamais été pleinement définie en tant que telle, pour la simple raison qu'elle recouvre une donnée évidente de l'art occidental quand la création individualisée a pris le pas sur la création collective. En effet, il y a toujours une part, plus ou moins consciente et manifeste, d'histoire et de *mythèmes* personnels dans la création individuelle. Simplement, elle vient plus ou moins en avant.

L'expression fut surtout employée dans les années 1970. Elle vient à la confluence de deux mouvements artistiques. Le Surréalisme, d'abord. Le Surréalisme ayant fait fond sur l'inconscient et s'étant créé sur la base de ce qu'il appelle « l'automatisme psychique », par lequel l'inconscient est censé s'exprimer en l'absence de toute censure et intention de quelque ordre que ce soit (moral, idéologique, religieux, etc.), il a attendu de l'art qu'il lui donne forme. À partir de là, plusieurs peintres surréalistes ont mis en œuvre leur réseau de signes et *mythèmes* personnels, remontés de l'inconscient. Notons que Jacques Lacan, qui a côtoyé les surréalistes au moment où il rédigeait sa thèse sur la paranoïa, parlera non de *mythèmes* mais de *mathèmes*, son propos n'étant pas de donner forme, comme l'art, mais, en théoricien, de repérer les invariants de l'inconscient.

Et puis, second mouvement artistique à avoir traité, explicitement celui-là, de mythologies personnelles dans les années 1970 : la Figuration Narrative. À l'initiative du critique Gérard Cassiot-Talabot, la Figuration Narrative a effectué un retour au récit et à la durée en peinture. Cela dans une perspective critique, souvent revendiquée, par rapport au contexte social. Pareille perspective distingue ce mouvement du Pop'art américain. À la différence des Pop'artistes, et confrontés comme eux à la télévision, au cinéma, à la bande dessinée, ces peintres ne s'en tiennent pas à l'emprunt, substituant l'ambiguïté de l'image à son évidence, l'énigme et la provocation au constat, les rencontres narratives à l'inventaire. Ce faisant, leur engagement critique laisse filtrer une part d'histoire subjective qui s'annexe les mythes sociaux environnants. Parmi ces peintres, venant de tous horizons et fédérés à Paris, mentionnons Monory, Klapheck, Cremonini, Fahlström, Barichello, Arroyo, Aillaud, Fromanger, Klasen.

À la même époque, nombre d'artistes travaillent avec d'autres langages et sur d'autres supports que la peinture : les objets (dans une perspective également critique à l'égard de la société de consommation, avec les Objecteurs, dont Jean-Pierre Raynaud fit partie), les installations, les performances (Joseph Beuys combinant plusieurs de ces langages et en proposant d'autres). La mythologie personnelle est un ingrédient initial de leurs propositions.

Dans le cas de Jean-Pierre Raynaud, elle est revendiquée comme matériau de base des premières œuvres qu'il a nommées « Psycho-objets ». Parmi ses dernières œuvres, l'une d'entre elles le rappelle explicitement, puisqu'il s'agit d'un pot d'horticulture, agrandi. Raynaud explique que le pot de fleurs a toujours été présent dans son travail en raison des études qu'il avait entamées à l'école d'horticulture. Exposé sur le parvis du Centre Georges Pompidou, le *Pot* de Raynaud a été montré en Chine, à la Cité Interdite¹, et même plongé dans la Mer Rouge². Un article légende l'image de l'artiste devant son *Pot* en ces termes : « Une réponse à la confusion du monde »³. C'est une constante : les commentaires autour du *Pot*, de même que ceux qui explicitent les autres séries de Raynaud, associent directement l'objet à l'artiste. Lequel fait de même. Mais ni lui ni ses commentateurs n'expliquent en quoi cette association peut sortir le regardeur de la seule histoire de l'artiste. Les propos de Raynaud reviennent à dire que tel objet est un matériau de son œuvre parce qu'il fut important dans sa vie. Mais de quel ordre est cette importance, et en quoi peut-elle concerner la subjectivité de ceux devant qui il expose ? La question n'est jamais vraiment posée. Elle est pourtant à poser, étant donné le matériau, légitime en soi mais littéralement discutable en son produit.

La proposition artistique qui a fait connaître Jean-Pierre Raynaud explique en partie l'inhibition du discours critique à son égard. Sa fameuse maison en banlieue parisienne, peu à peu puis entièrement tapissée de carrelage blanc, montre un décor de vie que s'est choisi un individu. On aurait pu tenir cette demeure pour une proposition de décoration. Mais l'artiste est parvenu à dissocier sa proposition du décoratif pour l'associer à l'initiative de création personnelle. Comment ? Par ses commentaires, abondants, qui sont constamment narratifs : il raconte les étapes par lesquelles il est passé pour élaborer cette structure. Mais en quoi le fait de carreler sa maison constitue-t-il une initiative particulièrement créatrice et évocatoire pour tout autre que l'artiste ? Le problème ne fut jamais soulevé ni par Raynaud ni, surtout, par ses exégètes. Or, quand l'histoire personnelle suffit à justifier l'œuvre, on revient à du Sainte-Beuve, en plus élémentaire.

Quel est le problème avec le travail de Raynaud ? Le peu d'initiative mentale à la base. Manque d'initiative créatrice, autrement dit : manque d'invention. Autrement dit encore : minimum d'élaboration formelle. Cela devrait être rédhibitoire en art. Pourquoi cela ne l'a-t-il pas été ? Parce que l'invention formelle n'est plus considérée comme un critère par le discours de réception critique dominant. L'invention formelle a été remplacée par le principe de rupture, innovation au mieux. Ce qu'a fait Raynaud n'avait jamais été fait, effectivement. La logique médiatique, à laquelle l'art n'échappe pas, y trouve son compte, car il est dans cette logique que l'effet de nouveauté suffise.

Il n'était pas interdit d'observer qu'avec les « Psycho-objets » de Raynaud, on a une représentation de l'artiste technocratique, par exemple ; artiste aussi de la communication, après l'âge des artistes de la consommation, qu'ont in-

1. Des critiques y ont vu un signe d'ouverture de l'Empire du Milieu à la création la plus contemporaine. Cf. l'éditorial de *Connaissance des Arts* en 1997.

2. L'éditorialiste de *Beaux-Arts Magazine*, dans le n° 163, y a vu « un monument dédié à la solitude de l'artiste ».

3. Supplément « Aden » du *Monde*, décembre 1998.

carné les Pop'artistes américains. Cela aurait permis de déboucher sur une analyse des raisons pour lesquelles notre société se donne de telles productions pour miroir artistique. Miroir au premier degré.

Avec l'artiste allemand Joseph Beuys, on a aussi une mise en scène directe, sans formalisation inventive, de son histoire personnelle. Sa rhétorique n'est pas technocratique, au contraire, elle est de contestation globale de notre société, technocratique et marchande.

Joseph Beuys s'est fait connaître dans la décennie qui a suivi les mouvements contestataires de 1968. Notamment, à la *Kunsthalle* de Berne du printemps 1969, organisée par Harold Szeemann autour du concept, promu à cette occasion : *Quand les attitudes deviennent forme*. Concept intéressant puisqu'il invite à mimer la créativité individuelle en situation, concrètement, au lieu de la capitaliser et de la circonscrire dans le cadre limité d'une œuvre d'art. On reconnaît là, mais ce ne fut pas dit, l'influence du Situationnisme qui, dès les années 1950, avait fait une critique radicale de la créativité aliénée par l'art, en appelant les hommes à faire un usage plus libérateur de leurs capacités créatrices en les engageant dans une transformation de leurs conditions de vie quotidienne.

Sorti du mouvement Fluxus, dont la contestation des supports traditionnels de l'art était radicale, Joseph Beuys s'est constitué son langage, son médium artistique, à partir d'éléments de sa biographie, notamment le feutre et la graisse animale, qu'il a utilisés pour enrober et mettre en scène des objets (piano, chaise, tables, étalages d'objets intimes). Ce langage artistique n'était pas compréhensible sans connaître la place que le feutre et la graisse ont occupée dans sa vie. On le sait, Beuys fut engagé volontaire dans la *Luftwaffe* sur le front russe, son avion fut abattu et s'écrasa sur le sol enneigé. Des Tatars l'ont recueilli et sauvé en le recouvrant de feutre et le frottant de graisse animale pendant des semaines.

Joseph Beuys a été présenté comme le seul artiste allemand à avoir assumé la mauvaise conscience consécutive à Auschwitz. Il est vrai que, dans la plupart de ses performances et de ses conférences (celles-ci sont le plus souvent de violentes harangues où Beuys apparaît tétanisé par lui-même, et où il hurle contre la démocratie – ce qui aurait pu réveiller quelque fâcheux souvenir), il dénonce l'injustice et l'exploitation de l'homme par l'homme (ouvriers, étudiants, Indiens d'Amérique). Mais jamais un mot sur les Juifs. Il est vrai aussi que les étalages qu'il propose en exposition, de bois fruste et poussiéreux comme les petits objets qu'il y dispose, peuvent rappeler les Camps. Mais pourquoi, lui si bavard, n'en a-t-il dit mot ? Parce qu'il fut engagé volontaire dans les armées du Reich ? Qu'à cela ne tienne : la mauvaise conscience qu'on lui a prêtée aurait pu le torturer, lui qui se présente volontiers avec le pathos du torturé, et l'amener à récipiscence. Heidegger non plus n'a dit mot.

Tant qu'à recevoir sa mythologie personnelle d'Allemand qui de lui-même renvoie à son expérience de la guerre, on aurait aimé qu'il fasse preuve d'une lucidité particulière

à cet égard, sinon pourquoi l'écouter? Or, Beuys fut écouté dans un climat de fascination et d'hypnose impressionnant. Il s'agit bien d'hypnose, pour que le recul critique ait été si peu pratiqué par la génération qui l'a pris pour artiste emblématique, voire pour gourou. Or cette génération était celle des années de contestation. Force est de constater que la contestation radicale a été inhibée devant les propositions et la rhétorique de Beuys.

Sa rhétorique, à l'œuvre dans ses performances et dans ses discours, a puisé dans les manuels de superstitions folkloriques allemandes, où il est question, comme dans ses rituels, de lièvre mort, de sang séché et de bandelettes, de poussière du coin des pièces, de portes enduites de graisse et de chaussures en feutre. Le feutre et la graisse, justement, revenons-y puisqu'ils constituent l'équivalent de ses pinceaux et qu'on n'a pas à préjuger du langage plastique choisi par un artiste. Reste qu'on peut s'étonner qu'il ne se soit pas trouvé un critique, parmi cette génération éminemment contestatrice, pour se souvenir que le feutre, durant la seconde guerre mondiale, fut tissé avec les cheveux des condamnés à la chambre à gaz. On a retrouvé les factures envoyées aux entreprises par l'administration des Camps. De même pour la graisse, extraite des corps, comme on sait.

Et puis, nous avons parlé de gourou. Dans tous les documents filmés restituant les performances de Beuys, et qui étaient diffusés durant la rétrospective que le Centre Georges Pompidou lui consacra en 1990, l'artiste est toujours affublé des mêmes chapeau, gilet et manteau de fourrure. Ces films nous conviennent donc à observer la mise en scène d'un individu qui focalise sur lui l'attention, en arborant des signes d'identification qui ne renvoient qu'à lui-même, dans une gestuelle essentiellement narcissique.

Ce qui nous ramène à la proposition initiale de Harald Szeemann : que « les attitudes deviennent forme », en soi, est intéressant comme nouveau paradigme artistique. À condition de ne pas s'en tenir à la proposition théorique ; à condition d'en juger la créativité, l'apport pour tous, sur le plan concret de son effectuation. Ce qui impose de poser la question : à quelle(s) condition(s) une attitude devient-elle forme ? Le mot « forme », que nous avons mis en avant dans l'énoncé de notre problématique, est bel et bien formulé par Szeemann, et semble décisif. Ce qui affaiblit considérablement la mise en œuvre de la mythologie personnelle de Joseph Beuys, ce n'est pas que celle-ci soit telle ou telle ; c'est le peu d'invention formelle proposée avec ce matériau personnel. Pour cette raison, pour cette seule raison, les œuvres et performances de Beuys tournent à la prestation de gourou. Or, avant Beuys, le ressort des « attitudes devenues forme » a produit des attitudes *inventivement* formalisées : chez Marcel Duchamp, Jacques Rigaud, Arthur Cravan, ou Rimbaud, Oscar Wilde – les exemples ne manquent pas de créativité comportementale où les signes émis sont riches de sens pour d'autres que pour leurs émetteurs.

Donc, dans le cas de Raynaud comme dans celui de Beuys, la condition nécessaire et suffisante qui a fait défaut, c'est que la créativité, à base de mythologie personnelle, a été faible, pour cause de faiblesse de l'invention formelle.