

FRANÇOIS
CHEVALLIER

La société du mépris de soi

*De L'Urinoir de Duchamp
aux suicidés de France Télécom*

GALLIMARD

Extrait de la publication

LA SOCIÉTÉ
DU MÉPRIS DE SOI

FRANÇOIS CHEVALLIER

LA SOCIÉTÉ
DU MÉPRIS DE SOI

De *L'Urinoir* de Duchamp
aux suicidés de France Télécom

nrf

GALLIMARD

© *Éditions Gallimard, 2010.*

À Dom

Plus tu travailles plus tu te sens de la merde.
Et plus tu te sens de la merde et moins tu te
défends.

Une femme de ménage citée par
Florence Aubenas dans *Le Quai de Ouistreham*.



Jesus Curia Perez, *Séparés* (2007).
 Courtesy Modus Art Gallery, Paris.

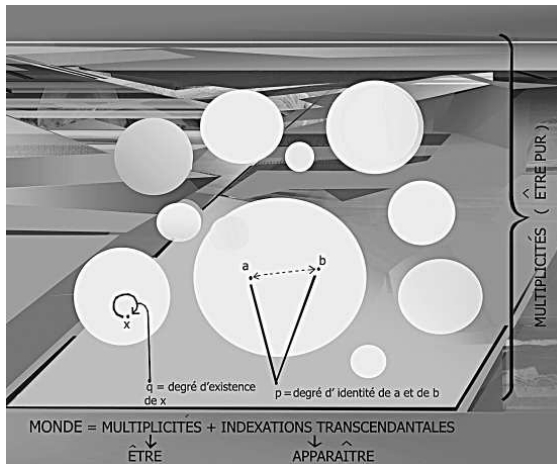


Illustration numérique par Monique Stobienia/
www.lasca.fr

L'IMPOSSIBILITÉ DU SENS

Il ne faut négliger aucun signe. Deux faits minuscules de la presse et de l'édition, inaperçus de la plupart des lecteurs, révèlent un aveuglement généralisé de la société occidentale, y compris chez ses éléments les plus lucides, sur le sens à donner aux expressions d'elle-même : 1° à la une du *Monde diplomatique* de juin une œuvre de l'artiste espagnol Jesús Curiá illustre l'éditorial de Serge Halimi sur les élections européennes ; 2° le philosophe Alain Badiou reproduit dans son *Second manifeste pour la philosophie* publié cette année chez Fayard une œuvre de la plasticienne Monique Stobienia censée être une visualisation de ses théories. Dans les deux cas, le choix de ces illustrations qui relèvent de l'art (contemporain) désubjectivé issu de Duchamp apparaît dangereusement approximatif.

En apparence bien sûr, pas de problèmes... Les deux personnages de Curiá qui s'élancent d'un pas martial dans des directions contraires sans voir (ou sans vou-

loir voir) qu'une lourde entrave de fonte leur interdit en fait toute rencontre et tout mouvement symbolisent l'impuissance à s'unir des nations de l'« Union » européenne. Exactement comme une *Vierge à l'enfant* illustrerait un article sur la maternité. Quant à l'œuvre de Monique Stobienia elle se présente comme une sorte de diagramme « paysager », un mélange de graphiques directionnels et de bulles vides sur fond d'espace illimité reconstituant, d'après les propres schémas de l'auteur, son discours de philosophe...

Le problème est qu'au véritable niveau où se situe la lecture d'une œuvre d'art, particulièrement d'art contemporain, ni la « sculpture » de Curiá ni la « peinture » de Stobienia ne signifient vraiment ce qu'on veut leur faire exprimer. On serait même tenté de dire qu'elles sont probablement à l'opposé de ce que les auteurs de ces apparentements terribles pensent eux-mêmes. Car enfin le bronze de Curiá, au demeurant tout à fait académique, n'exprime pas seulement le fait de la « séparation » (même si son titre l'indique). Il est d'abord, et carrément, comme toutes les allégories post-modernistes, une affirmation de l'impossibilité du sens, du refus de l'autre et de l'impuissance à vivre (personnages qui marchent dans des directions opposées en se tournant le dos, prison du coffrage, illusion du mouvement...). Faute de toute indication informant le spectateur d'une intention critique de l'auteur – faute d'un sens exprimé par sa subjectivité –, il n'est rien d'autre qu'une nouvelle figuration de l'éternelle rengaine de l'enfermement narcissique qui, depuis des décennies,

de Duchamp à Warhol, Kosuth, Barney, Buren, Resnais, Godard ou Desplechin, couvre une grande partie du champ de la création dans les arts visuels de l'Occident. L'expression d'une démission existentielle acceptée comme modèle incontournable de vie. Bref, en fin de compte : une manifestation idéologique de l'idéologie du refus de l'idéologie !

Qu'un journal comme *Le Monde diplomatique*, aussi vigoureusement engagé dans une tentative anti-individualiste de recherche du sens et de reconstruction des solidarités humaines, affiche, à l'appui de ses propos roboratifs, un tel symbole de dérégulation sociétale laisse un peu perplexe (d'autant plus qu'on trouve au fil des numéros de nombreux autres exemples de ce paradoxe). De même on peut s'étonner que le philosophe Alain Badiou, très peu suspect de nihilisme relativiste, laisse matérialiser sa pensée d'obédience platonicienne dans une figuration sans queue ni tête étrangement semblable à une installation minimaliste où des éléments vides flottent, faute de tension, dans un espace mort qu'un entrecroisement illogique de droites aiguës et d'à-plats indéterminés achève de rendre inhabitable. Le tout dans des tons neutres ambigus qui, alliés aux tracés sans joie de quelques figures vaguement algébriques, semble surtout exhaler l'âme d'un mathématicien dépressif.

Plus encore que l'exemple du *Monde diplomatique*, qui se justifie superficiellement, celui d'Alain Badiou révèle à quel point le discours des idées obstrue les facultés de

perception du monde occidental. Et la naïveté dont font preuve les intellectuels quand il s'agit du fonctionnement des artistes. Si savante et de bonne foi que puisse être Monique Stobienia, déjà auteur d'une œuvre inspirée par Derrida (ce qui se justifiait sans doute d'avantage), comment croire qu'elle puisse exprimer autre chose que ce qu'elle est, non pas en tant qu'être pensant mais en tant que totalité vivante gouvernée par des forces qui n'ont que peu à voir avec la raison ? De toute évidence le philosophe a oublié qu'en confiant à une artiste le soin d'interpréter son projet philosophique, ce serait l'inconscient de l'artiste et non le sien qui aurait le dernier mot. Et que la visualisation de sa théorie ne serait pour elle qu'un prétexte à exprimer une fois de plus son propre discours postmoderniste d'indétermination et d'impuissance à se « relier ». Elle a donc fait un essaim de bulles à la dérive sur un fond de lignes et de plans sans début ni fin, ce qui est sa vérité à elle, et toutes les indications à prétention rationaliste qu'elle greffe sur le produit de son imagination y paraissent aussi artificielles qu'un échafaudage sur un monument. On ne lutte pas contre cette sécrétion de l'être qu'est une image avec des mots ou des équations...

LE DÉNI DE L'AUTRE DANS L'ŒUVRE DE DUCHAMP

Cette incapacité à penser l'art comme l'expression non pas de l'« esprit » d'un individu mais de la totalité de son être est à l'origine de tous les malentendus. Car elle

rend impossible de lui reconnaître ses deux fonctions essentielles qui sont d'être à la fois un régénérateur de vitalité et le révélateur incontestable de notre intériorité la plus profonde. Et donc de comprendre la force du lien qui unissait (jusqu'à Duchamp) l'artiste et le spectateur à travers les siècles, expliquant l'attrait, effectivement incompréhensible au premier abord, qu'une activité aussi inutile et coûteuse exerçait sur l'humanité. La notion d'une forme signifiante, « consolatrice », générée par l'identité de l'artiste et transmettant par des modifications sensuelles des apparences le souffle d'une autre subjectivité (avec tout ce que celle-ci apporte de nouveau, en plus de son énergie revitalisante, à savoir un élargissement de l'espace propre à chacun et une infinité de nuances inconnues) n'avait pas de place officielle dans la pensée rationaliste de l'Occident. Même si la perception de ce véritable « discours des formes » émises par l'artiste se faisait instinctivement chez bon nombre de spectateurs, son fonctionnement était trop obscur à la plupart – et refusé par tous ceux qui n'y avaient pas accès ! – pour être validé par une véritable théorisation. Ce qui dans le monde rationaliste équivaut à un déni d'existence. Ainsi s'explique le peu de résistance théorique opposé à la pénétration du système d'art duchampien dans les consciences occidentales après guerre. Faute d'avoir des idées claires sur les raisons profondes et le fonctionnement de l'art depuis les origines, la plupart des spécialistes ne verront pas la gravité des enjeux humains impliqués dans la transformation en cours. En introduisant dans le processus instinctif de création des contraintes intellectuelles ins-

pirées de Raymond Roussel, qui vont prendre la forme de protocoles de happenings, de codes de construction modulaire chez les minimalistes ou d'autoréglementation d'œuvres conceptuelles, Duchamp ne libérait pas la création de toute influence viscérale (l'affreux « rétinien »), comme il le prétendait, pour faire accéder celle-ci au niveau supérieur du monde des idées (réalisant ainsi de façon radicale le vieux rêve des artistes de la Renaissance d'acquérir le statut de philosophes). Il mettait fin bel et bien à l'extraordinaire système d'échanges de flux subjectifs à travers l'espace et le temps qu'avait constitué jusqu'ici la création de formes chargées d'un sens à la fois inédit et accessible à tout être doué de conscience. Et surtout, ce qui était sans doute le but réel de l'opération, il interdisait à cet « autre » qu'est le spectateur toute possibilité d'accès aux chambres secrètes de son intériorité (faisant de l'essentiel de son œuvre un ensemble de rébus enfouis dans des « boîtes en valise » ou planqués derrière des portes sans loquet).

Mais que signifiait réellement ce « refus de l'autre », qu'on va retrouver, requalifié triomphalement en « individualisme », trois ou quatre décennies plus tard non seulement dans les œuvres des plasticiens suiveurs de Duchamp, mais au cœur même du comportement des générations d'après guerre ? Comme si le nouvel art annonçait en réalité un nouvel homme dont Duchamp était le prototype et dont la caractéristique principale semblait bien le désir de faire table rase de lui-même. De se débarrasser de soi. À cet égard on n'a pas assez remarqué ce fait troublant qu'au début du xx^e siècle le

dadaïste Raoul Hausmann fait sa *Tête mécanique* « pour prouver que la conscience est inutile » au moment où John Broadus Watson, inventeur du béhaviorisme, affirme que le fonctionnement de l'homme par stimulus et réaction « rend inutile » le rôle de la conscience. Autrement dit, les fouteurs de merde futuristes-dadaïstes soi-disant épris de liberté absolue rejoignaient les technocrates de la réification rationnelle de l'homme dans la même vision réductrice d'un homme amputé de toutes ses charges irrationnelles et symboliques, réduit au triste état cartésien de « squelette animé par un système d'horlogerie ». Une caricature d'être humain en vérité qui se trouvait être exactement le modèle de cette créature totalement prévisible et mécanisable à merci dont rêvaient les pionniers de l'exploitation du « capital » humain, ces fameux experts de l'« ingénierie du travail », tels Ford et Taylor dont l'utilitarisme simplet va les faire transformer l'homme occidental en chose, en toute inconscience¹...

Cette ambiguïté fondamentale du dadaïsme affirmant son refus de la société bourgeoise tout en partageant la fascination de celle-ci pour la modernité se retrouve dans leurs très nombreuses œuvres (d'Hausmann, Anna Hoch, Schwitters, Ernst, Man Ray, Pica-bia, Johannes Baader, Grosz, Baargeld...) où l'homme, son esprit et ses fonctions les plus intimes semblent avantageusement remplacés par la machine (celle-ci

1. Ford qui, selon les mémoires d'André Citroën, avait pris son idée du « travail à la chaîne » aux abattoirs de Chicago. On ne pouvait être plus clair !

préfigurant l'avènement d'une « pensée mécanique » censée éviter les guerres et autres cataclysmes causés par notre trop humaine « pensée émotionnelle »). Au point qu'on pourrait les soupçonner d'avoir secrètement le même enthousiasme que les futuristes pour les progrès foudroyants d'une société industrielle dont la technoscience allait à coup sûr nous apporter le bonheur en faisant de nous des clones ou des hybrides. Sauf que le caractère apparemment ludique, satirique ou caricatural de leurs figurations, le parfum de dérision qui enveloppe la plupart de leurs manifestations théâtrales ou artistiques, va confirmer à une intelligentsia européenne anarchisante ou gauchisante ce qu'elle voulait entendre : ces dadaïstes étaient des rebelles qui appartenaient à son camp et leurs œuvres, censées ridiculiser la sacralisation fétichiste dont jouissait l'art dans la « bonne » société, constituaient bien une « dénonciation » idéologique des méfaits de la bourgeoisie industrielle dominante. En oubliant que les vraies motivations d'un artiste, *celles dont il n'est pas conscient lui-même*, ne relèvent jamais uniquement du domaine des idées. Et que, quel que soit le sujet choisi, le créateur le fait d'abord pour se montrer lui-même : toute œuvre est autofétichisation. En ce sens l'étonnant festival de personnes-objets et de pantins androïdes, le spectacle de cette humanité envahie de machines restreignant son espace et la réifiant peu à peu, toute cette déshumanisation soi-disant « absurde » qui est mise en scène dans les œuvres dadaïstes expriment peut-être tout autre chose qu'une dénonciation (ou une exaltation, comme on le croira pour les futuristes). Elle est

au plus profond de cette même conscience, opportunément réfutée comme inutile, le constat par l'artiste de sa propre réification, et la dérision dont il s'accompagne chez les dadaïstes, plutôt qu'un jugement critique sur le monde, est un ricanement de l'artiste sur lui-même. L'expression d'un sentiment en train de se développer dans les consciences occidentales, dont l'artiste est, comme d'habitude, le révélateur et qui va se généraliser tout au long du xx^e siècle au point d'envahir toutes les classes sociales : le mépris de soi. Que vont symboliser avec éclat, au point d'en aveugler les commentateurs, ces purs produits du dadaïsme que sont la *Roue de bicyclette* ou mieux encore *L'Urinoir*¹, objets inutiles ou méprisables, érigés, inconsciemment ou non, en portraits calamiteux de l'artiste. Et donc de l'homme...

Dans sa hâte à couper toute communication avec le spectateur, Duchamp n'avait pas compris que, quoi qu'on fasse, une apparence émise par un être vivant parle de celui-ci quel que soit l'écran intellectuel dont il se protège. Éradiquer la subjectivité du discours des formes ne sert à rien : tout choix d'objet est révélateur car implacablement téléguidé par l'inconscient. Au contraire de la *doxa* postmoderniste antisubjective initiée par Duchamp, la métamorphose de la réalité par un désir particulier, ce qu'avait toujours été l'art depuis les origines, était précisément le moyen trouvé par les artistes pour communiquer intimement avec l'autre

1. Officiellement baptisé *Fountain*.

sans lui révéler ses faiblesses. En exhibant son désir à travers le modelage de nouvelles formes, il ne donnait à voir que la face solaire de lui-même, celle de son appétit de vivre, y compris dans ses mises en scène de cadavres : quoi de plus roboratif que *Le Radeau de la Méduse* ou *Le Christ mort* de Mantegna ? Cette transfiguration de la réalité était une idéalisation de lui-même, un processus d'autorégénération relevant des techniques de survie. À l'inverse, faute d'un désir de vie créant une métamorphose poétique, toute apparence prétendument « objective » élaborée par un artiste ne peut renvoyer qu'à sa « souffrance » existentielle, tueuse de ce désir dont l'absence le livre sans défense à la domination permanente de sa pulsion de mort. En art rien n'est jamais innocent, il n'y a pas de forme « objective » car il n'y a pas de désir neutre, et se cacher derrière la raison pour construire une œuvre ne garantit pas qu'on ne fournisse pas involontairement à l'autre une échappée sur nos déraisons. Créer une œuvre volontairement « in-signifiante » en dit autant sur l'artiste que s'il en crée une pleine de sens. La différence est que la première ne nourrira pas la conscience du spectateur et ne renforcera donc pas ses défenses contre les pulsions autodestructrices qui font de la vie un combat de tous les jours. Elle ne sera pas un régénérateur de vitalité comme pourra l'être la seconde. En revanche elle exprimera ingénument l'être de son émetteur.

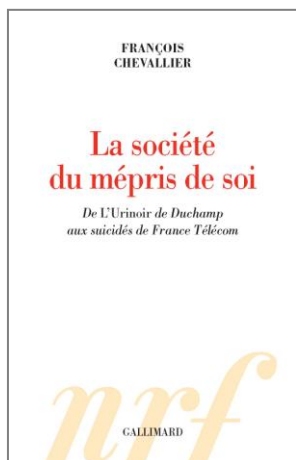
Car la grande ironie de ce nouvel art inventé par un homme qui, se méprisant lui-même, tentait de se cacher des autres, c'est que, bien loin de fermer les

accès ouvrant sur ce qu'il voulait cacher, il en ouvrait de nouveaux. On ne se débarrasse pas aussi aisément de son encombrante subjectivité. En refusant de s'investir dans la création d'un objet symbolique commun émanant de la totalité de son être, sous prétexte de n'exprimer que les produits de son intellect¹, il croyait échapper aux manipulations des forces incontrôlées de sa conscience. Oubliant que les idées sont aussi des produits de l'être, et que les mots, si domestiqués qu'il soient par la raison, sont également susceptibles d'être biaisés par notre moi profond. Lequel, en l'occurrence, s'exprime comme il le fait toujours, brutalement, par le choix d'objets aussi simplistes que parlants, nous mettant impitoyablement sous le nez ce que nous ne voulons pas voir. Rarement, il est vrai, la littéralité aveuglante de l'inconscient se sera manifestée aussi crûment et par des objets si prosaïques que leur identification avec l'esprit distingué d'un artiste était impensable. Pourtant Duchamp « était » (ou « se sentait être ») *L'Urinoir* aussi sûrement que Flaubert « était » Madame Bovary. Comme le suggérera encore plus catégoriquement sa dernière œuvre (un *peep show* savamment pervers donnant étrangement à voir un corps de femme « éviscéré de sa vulve »), en matière d'exhibition de notre être nous finissons toujours par montrer l'essentiel de ce que nous craignons le plus de révéler.

1. « Voilà la direction que doit prendre l'art : l'expression intellectuelle plutôt que l'expression animale. J'en ai assez de l'expression bête comme un peintre » (entretien avec James Johnson Sweeney, cité par Janis Mink, éd. Taschen).

Bref, l'œuvre de Duchamp, à partir des premiers ready-made, est la confirmation éclatante de cet axiome fondamental que l'art est le produit de forces que l'artiste ne contrôle pas (non seulement l'art mais sans doute toute apparence instinctivement produite par des humains doués de conscience). Pour avoir sous-estimé la complexité de notre fonctionnement et surestimé le pouvoir des seules facultés intellectuelles (dans la foulée des grandes illusions mécanistes futuro-dadaïstes) il s'est privé du formidable processus de consolation et de régénération élaboré au fil des siècles par les représentants les plus vulnérables de notre humanité, les artistes, suggérant en permanence – pour entretenir leur espoir en même temps que le nôtre – l'éventualité d'une perfection possible du monde. Diminuant leur angoisse, et la nôtre, d'être au monde – et un monde incompréhensible – par une exaltation du sentiment d'existence telle que nos doutes en sont balayés, au moins provisoirement et jusqu'à la prochaine œuvre. Car, pour quiconque ayant ressenti l'extraordinaire sensation d'achèvement et de plénitude envahissant l'artiste à la fin de chaque œuvre, après avoir tâtonné d'ébauche en ébauche vers une forme exprimant l'essentiel de son être, l'abandon d'un tel réconfort, de la part d'un brillant créateur de formes classiquement signifiantes, paraît proprement stupéfiant. Il s'apparente à celui d'un naufragé lâchant la planche qui le maintenait à la surface parce que la décoration de celle-ci lui déplait. Une sorte de suicide moral par renoncement à l'espoir qui va correspondre, chez Duchamp, à un repliement sur soi donnant l'apparence d'une véritable mort civile

L'impossibilité du sens	11
Le déni de l'autre dans l'œuvre de Duchamp	14
Duchamp vs Picasso	27
Dépersonnalisation, désymbolisation, dématérialisation	30
Exhibitionnisme et commerce	36
Buren et la mécanisation du spectateur	38
Dévitisation et négativisme	46
Le déni de l'autre au cinéma : la Nouvelle Vague	51
Mal-être et autovictimisation	56
Des personnages fluctuants, pulsionnels, velléitaires...	69
Négativisme, passéisme et absence de projet	74
La preuve par les médias	85
L'avènement des monstres	90
France Télécom : les ratés d'une aliénation	95
Prédateurs et technocrates : la mise à mort de l'empathie	102
L'apogée du matérialisme hystérique	113



La société du mépris de soi François Chevallier

Cette édition électronique du livre
La société du mépris de soi de *François Chevallier*
a été réalisée le 07 décembre 2010
par les Éditions Gallimard.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
(ISBN : 9782070131488).
Code Sodis : N45481 - ISBN : 9782072416903.
Numéro d'édition : 178675.