

OU

BIG BANG BIG BAZAR :

Apocalypse au vide-grenier

par **JEAN LAUXEROIS**

Vaut-il la peine de parler d'une mauvaise exposition ? Cette question, qui mérite examen, se pose à propos de l'exposition « Big Bang », présentée par le Musée National d'Art Moderne, du 15 juin 2005 au 26 février 2006.

Sans doute eût-il mieux valu ne rien en dire et, quant à nous, ne pas intervenir à nouveau à propos du Centre-Pompidou, puisqu'il n'y a malheureusement rien à ajouter au diagnostic que nous avons proposé voici déjà dix ans(1) – rien, sinon la confirmation que les transformations successives, effectuées à grands frais comme à grand bruit au fil des années, n'ont pas suffi pour faire sortir cette institution de son enlèvement historique. Pire : la bonne conscience satisfaite s'affiche désormais en haut lieu, et rien ne paraît pouvoir perturber ces « intouchables » que sont devenus les préposés officiels à la culture. Au nom de l'art et de l'esprit, le système qu'ils servent avec complaisance encourage notre bonne médiocrité française, que rendent plus accablante encore la sophistication des apparences et la complicité narcissique des intellectuels au goût du jour. Il eût donc mieux valu... Mais l'engagement amicalement contractuel avait été pris auprès de Pierre-Etienne Schmit, et l'enjeu de l'exposition, il est vrai, était de taille – son but étant de faire apparaître sous un nouveau visage la collection du Musée National d'Art Moderne et d'offrir du même coup, nous dit-on, « un éclairage inédit » sur la modernité du XXème siècle. Arracher la présentation de cette collection à la routine historiciste des lectures chronologiques et paisiblement linéaires, rien de plus nécessaire ; rien de plus productif que de tenter de contourner l'histoire de l'art pour favoriser, fût-ce un instant, un regard autre sur les œuvres et sur le siècle écoulé. Or, bien qu'elle n'hésite pas à se qualifier elle-même d'« exceptionnelle », l'entreprise est plus qu'un échec : la platitude de cette exposition invertebrée, loin seulement d'invalider le parti pris choisi, jette aussi le discrédit sur les œuvres présentées, sur le Musée et sur le Centre Pompidou. Si l'intention formulée par le sous-titre de l'exposition (« Destruction et création dans l'art du XXème siècle ») s'avère être en effet une imposture, notamment parce que sa mise en œuvre se nourrit de la confusion intellectuelle et de l'abus de langage, la présentation et l'accrochage des œuvres retenues font surtout de ce « Big Bang » une sorte de Big Bazar, qui finit par faire douter de la qualité de la collection, officiellement si vantée ; le Musée dit d'Art Moderne, hanté par les vieilles lunes de la mélancolie collectionneuse et par les vieux démons du désenchantement, paraît surtout hésiter en cette occasion entre la foire à tout, le marché aux puces et le vide-grenier ; enfin sur le thème de la « correspondance des arts », qui constitue pourtant l'un de ses principes fondateurs et l'un des axes majeurs de sa mission, le Centre ne répond plus : sans doute est-ce là déjà une vieille habitude, mais c'est aujourd'hui sur un enjeu majeur qu'il offre la vision la plus pauvre du rapport que sont censés entretenir la peinture, l'architecture, le design, la photographie, la vidéo, la musique et les idées du siècle. Il fallait donc se résoudre à parler de cette mauvaise exposition. Le terrible fiasco de son pari symbolique donnait en quelque façon – ultime justification – l'occasion de répondre à l'injonction de cette « maxime brechtienne » que Benjamin relève à la fin de ses *Conversations avec Brecht*, le 25 août 1938 : « Ne pas se greffer sur le bon vieil ancien, mais sur le mauvais nouveau. » Au nom même de la modernité et du travail de l'œuvre d'art(2).

Il serait temps d'entendre cette maxime de Francis Ponge : *Parti pris des choses égale compte tenu des mots*. Il faudrait enfin se convaincre que le verbe n'est pas simple formalité communicationnelle ; que les mots doivent répondre de ce qu'ils nomment ; que c'est là la première *responsabilité* de l'art et de la pensée, de la politique et de la culture ; car c'est ce qui gage aussi notre rapport à la réalité – la possibilité de son épreuve et de sa construction. Or, symptôme de l'air du temps, la première faillite de « Big Bang », c'est la faillite de son langage. Entre le communiqué de presse, le petit livret offert aux visiteurs, le catalogue et les cartels, il nous est donné beaucoup à lire, mais ce que trahit avant tout cette masse de déclarations d'intentions et de commentaires, c'est qu'on nous paie de mots, parce qu'employés le plus souvent de manière aveugle ou abusive les mots ne répondent pas des choses : ils les trafiquent et les manipulent à leur service.

D'emblée, que penser de cette inévitable « crise de la représentation » dont on se repaît depuis des lustres, et qui est affichée d'entrée de jeu comme la marque du XXème siècle ? De quelle « représentation » s'agit-il au juste ? N'est-on pas là dans la confusion des simplifications commodes, tant le phénomène visé paraît relever aussi bien de la mise en question de la *mimesis* que de celle de la figuration, de celle de l'image ou de celle de la forme en général, voire encore de celle de la narration ? Une telle approximation terminologique se retrouve de manière frappante lorsqu'il s'agit de nommer les conséquences de cette « crise de la représentation », sur le point décisif de ce que peut signifier le terme de « destruction », employé dans le sous-titre de l'exposition. Relevons simplement pour mémoire, dans une liste ouverte, les termes utilisés dans les documents proposés : on y évoque aussi bien, et tout à trac, la rénovation, la déformation, la destitution, la destruction, la défiguration, la dislocation, la subversion, la déconstruction, le dynamitage, le brouillage, le démembrement, la table rase, l'éclatement, le chaos, le grotesque, les contorsions, les distorsions, l'outrage, l'outrancier... Une telle avalanche sent plus le dictionnaire des synonymes que la précision d'une exhaustive cartographie. S'agissant de nommer les processus correspondant à la « création », on voit s'accumuler avec la même inconséquence les termes de figure et de représentation, de géométrique, d'abstrait, de grille et de monochrome, sans compter, tout aussi superficiellement allusifs ou descriptifs, ceux de blanc, de transparent, de mou, d'archaïque et d'hybride, ou encore de régression et de compulsion... On notera aussi, sans autre commentaire et sans viser au florilège, les formules du genre : « L'énergie coupante de sa propre tension » (à propos d'un tableau de E. Kelly), « une antiforme sans limites », « la fêlure qui lie l'art à la vie », « une ambition réformatrice, anthropologique et sociale », ou encore : « L'ensemble suggère ici un certain anthropomorphisme, ce que le titre confirme tout comme la quasi-monochromie évoquant directement les tons de la robe de la mariée » (à propos de pièces de J. Chamberlain). L'essentiel est ici que les termes-clés, le plus souvent donnés en rafale, ne parviennent jamais à valoir concepts : ils forment une sorte de puzzle aléatoire, où tout est dans tout, où rien ne signifie, sinon de manière entendue. La part belle est faite à l'usage réducteur et brouillé de termes comme « déconstruction », « archaïsme »,

« hybridité »... On peut s'étonner, par exemple, que le terme de « déconstruction », si marqué par la pensée de Derrida, soit ici utilisé sans la moindre précaution explicative. Pourquoi le laisser au vague sous-entendu de sa vogue ? Bref, alors qu'on pourrait contester les choix tout en appréciant la cohérence de la démonstration, le parti pris s'effondre ici dans le flou logomachique, entre l'emphase et l'amphigouri. La parole imprécise et touffue ne peut qu'échouer à dire un phénomène. Et la question de la *réalité* de ce qui est nommé demeure posée jusqu'à la fin. De quoi parlons-nous au juste quand il est question de « destruction » ? Qu'est-il entendu dans le mot de « création » ? Quel sens spécifique ce terme est-il censé prendre au XX^{ème} siècle ? Quel est notamment le statut donné à l'objet ? Le rapport de l'œuvre avec l'espace ? La relation entre l'œuvre et le spectateur ? N'est-ce pas aussi une certaine idée de l'art qui se trouve mise en question dans les processus plastiques mis en œuvre ? Questions oiseuses sans doute...

II Un tel désastre langagier n'est évidemment pas sans conséquence sur la « pensée » que les mots sont censés traduire, et l'impression domine d'une certaine *faiblesse de la cervelle*, selon le mot de Rimbaud. Le sous-titre, « Destruction et création dans l'art du XX^{ème} siècle », pose aussitôt une question massive : s'agit-il là du processus créateur en son principe, étudié dans ses formes et ses manifestations particulières au XX^{ème} siècle ? Ou bien s'agit-il d'un phénomène qui serait une exclusivité de ce siècle ? Puisque nous sommes visiblement dans le cas de la seconde hypothèse, on peut alors affirmer que l'idée de l'exposition procède d'une erreur fatale : elle témoigne de l'ignorance de ce que ce processus qui conjugue « destruction » et « création » est en fait au cœur et au principe même de la création et de toute création – puisque Michel-Ange, Shakespeare, Goya, Baudelaire, et tant d'autres, ont connu et joué ce jeu majeur de la destruction ; tous auraient pu reprendre à leur compte ce mot de Mallarmé : « La destruction fut ma Béatrice ». Au flou constant de ce que peut signifier le mot « destruction » s'ajoute donc cette idée saugrenue que ce phénomène « destruction/création » serait le propre du XX^{ème} siècle. Certes, ce siècle l'a mis en œuvre de manière originale et spécifique, mais avant de l'aborder et de l'exposer comme tel il faudrait s'interroger sur le sens et la portée du *néгатif* dans la création, pour commencer à *penser* la « destruction » dans le processus créateur. Or cette dimension du *néгатif*, impensée, est absente de l'exposition, alors qu'elle aurait dû en être le centre.

Cette lourde erreur suffit-elle à expliquer l'avortement de l'entreprise ? Non sans doute, car l'exposition souffre aussi d'un flagrant défaut de cohérence : si les deux notions-clés de destruction et de création sont laissées à leur obscurité, les catégories censées les mettre en place sont, quant à elles, agencées de manière trop lâche : elles paraissent figurer comme autant de simples cases à remplir, dont la juxtaposition pure et simple finit par tourner au labyrinthe. Le plus surprenant est la rupture qui morcelle nettement l'ensemble, au point que l'exposition coule alors comme un navire qui se brise : alors qu'elle commence, en effet, par deux catégories qui touchent essentiellement à des questions de forme

(« Destruction », « Construction/déconstruction »), la présentation devient brusquement thématique, invitant le visiteur à traverser cinq salles intitulées « Archaisme », « Sexe », « Guerre », « Subversion » et « Mélancolie » – autant dire des contenus, qui rompent avec l'approche formaliste du départ, et dont on a d'ailleurs quelque peine initiale à comprendre le rapport avec la problématique générale. On notera que les sous-sections, dont le nombre va peu à peu se réduisant, s'appauvrissent aussi comme peau de chagrin, comme si la matière ne suffisait plus à illustrer l'idée : objectif aveu de faiblesse immanente. Un tel jugement vaut a fortiori pour ces articulations secondes, qui paraissent absentes, au bénéfice de l'aléatoire et du simple fourre-tout. Que penser, par exemple, dans la section « Construction/déconstruction », de la succession des titres choisis pour la décliner : « Transparence », « Conceptualiser », « Salle blanche », « Miroir/entropie », « Aléatoire », « Echelle aberrante », « Le mou », « Procédures violentes », « Éclats » ? Pourquoi ces catégories plutôt que telles autres ? Pourquoi dans cet « ordre », et pas dans tel autre ? Même le choix, qu'on pourrait comprendre, d'une sorte de libre symphonie réclamerait plus de rigueur.

Enfin, loin de nous faire découvrir « l'inédit » qu'on nous promet, cette accumulation de notions multiples révèle un art laborieux du recyclage : tout nous semble déjà vu et entendu. Sans compter que la seconde partie de l'exposition s'affaire à des généralités qui démentent la dimension spécifique du « négatif » choisi pour rendre compte du XX^{ème} siècle. Pourquoi, par exemple, ce choix de la « Mélancolie », si l'on dit d'elle qu'elle « traverse toutes les époques », et si la question devient celle de « la condition existentielle » (sic) ? Il faudrait encore souligner, dans cette même section, la confusion majeure qui est faite entre nostalgie et mélancolie ; l'absurdité, dans le livret, de telle citation d'Adorno, sortie de son contexte, pour introduire à la sous-section « Nostalgie » ; et la faiblesse insigne d'un intitulé comme celui de « Pathos/Mort ». Il faudrait s'attarder sur les moments indigents, tel celui de la section « Guerre », où rien ne vient se hausser un seul instant à la hauteur des tragédies du siècle. Mais tout cela n'ajouterait rien au fait que cette exposition ni ne montre ni ne démontre, sinon selon une lourdeur scolaire, étrangère à toute pensée concrète comme à toute magie secrète.

III Pour autant, et comme souvent à Beaubourg, cette exposition de pense-cieux a son idéologue, et cette opération-suicide a son agent secret. Le catalogue nous révèle, en effet, que le commissaire d'exposition se nourrit de philosophie : l'entretien de Catherine Grenier avec Alain Badiou, penseur du *Siècle* (son dernier livre), est là pour éclairer et sans doute justifier l'idée d'ensemble. Non sans grandiloquence, le philosophe vient d'abord justifier le lien entre destruction et création, au nom de Marx et de Nietzsche – figures assurément « inédites »... Le commissaire reprend ensuite une hypothèse avancée dans *Le Siècle* – le livre fait donc explicitement référence – pour demander précision sur le lien opéré entre « destruction » et « formalisation » : Badiou y explique comment le processus dit de « formalisation absolue » se disjoint en deux directions, l'une dite « constructiviste » et l'autre « baroque » (?) – deux direc-

tions dont il retrouve la trace et la similitude dans le champ politique. Il tente enfin de cerner la différence entre destruction et volonté totalitaire, pour clore en appelant de ses vœux une utopie ouverte et renouvelée, que le mot « communisme », via Mao Tse Toung et « l'apôtre Paul », continue à ses yeux de nommer.

On peut toujours causer. Mais si cet entretien se révèle éclairant, c'est sur la nature même de l'exercice, qui suscite une série de questions qu'il faudrait enfin poser à l'intelligentsia de notre exception hexagonale. Posons-les :

– Pourquoi faut-il encore et toujours se croire obligé de trouver une légitimité intellectuelle auprès du premier « maître penseur » du jour, lequel n'est en général que le dernier des Mohicans, appelé tôt ou tard à laisser bientôt sa place à l'idéologue suivant ? Ces révérences « à la française », qui durent depuis bientôt trente ans, finissent par lasser à force de durer dans leur obsolescence.

– Pourquoi n'adopter qu'un seul point de vue et le promouvoir au rang de *pensée unique* – a fortiori quand il relève d'une idéologie insciente qui s'emploie à faire écran à ce qu'a été précisément le travail des œuvres durant le XX^{ème} siècle ?

– Pourquoi utiliser un philosophe comme caution, prétexte ou alibi, alors que lui-même n'a manifestement pas été associé à la préparation de l'exposition ? A tout prendre, il serait préférable de lui confier les clés et de lui laisser prendre l'exposition en charge, au lieu de « bricoler » derrière le paravent de son intellectualité.

– Pourquoi le philosophe continue-t-il de jouer ce jeu stérile et finalement déshonnéte, sinon parce qu'il est évidemment flatteur et promotionnel ? En acceptant l'entretien, alors qu'il n'a manifestement même pas vu l'exposition, Badiou cautionne le n'importe quoi. Le philosophe devrait, au contraire, ouvrir des questionnements et susciter des interrogations au lieu d'asséner des certitudes. Il devrait refuser le jeu des rivalités narcissiques et surtout ce totalitarisme idéologique avec lequel Badiou lui-même dit pourtant vouloir rompre. S'agissant d'art, le philosophe devrait désormais renoncer à prendre la pose de la Sibylle : rien de plus désuet et de plus pernicieux pour la pensée comme pour l'œuvre d'art, surtout lorsque l'exercice est au service d'une institution, et donc d'une certaine idée de l'art, toujours présupposée. Au demeurant, et d'une manière générale, il serait vraiment souhaitable d'en finir avec cette génération des « philosophes » du style « Je suis partout », consultants oraculaires et intervenants médiatiques sur le moindre sujet dit de société : nous avons besoin d'une pensée moins tonitruante et moins suffisante, capable d'une modestie productive – dont on précisera, s'il le faut, qu'elle serait totalement étrangère à cet humanisme débonnaire, relativiste et mou dont Badiou se plaît à se faire un facile adversaire.

– Pourquoi enfin la philosophie de Badiou est-elle référence indiscutée, alors qu'elle est avant tout une lecture radicalement idéaliste et intellectualiste de l'art ? Ou ne serait-ce pas là, précisément, la raison de la révérence qui lui est faite ? Le désir d'idéalité continue à faire florès. Au nom de l'Idée, sous ses « espèces » ou sous sa fausse monnaie, la philosophie continue de promouvoir la bonne vieille idéalité, qui n'en finit pas de faire ses ravages tout en donnant le change. En esthétique, en

tout cas, cette idéalité continue de faire des adeptes, au bénéfice d'une idéologie de l'art qui détourne radicalement le sens des œuvres et le sens de *l'art à l'œuvre*. C'est cette même idéalité qui fait erreur sur la question du négatif, parce que, malgré les apparences et les thèses affichées, elle ne s'intéresse pas au *réel* – ni à son « épreuve », ni à la *liaison* que l'œuvre d'art entretient avec lui. Voilà dès lors qui nous oblige à un bref détour par le livre intitulé *Le Siècle*, pour quelques brefs aperçus.

Comme si Lacan et Mao Tse Toung étaient le centre et le lieu géométrique de la création du siècle, Badiou les engage dans un même combat, en leur adjoignant à l'occasion Platon, Hegel, Bourbaki, et Dieu en personne, qui rôde à l'horizon sans doute pour y reconnaître les siens. Pareille armada lui permet d'entreprendre et de légitimer son analyse du XX^{ème} siècle, qu'il conçoit sous le signe de « la passion du réel » – réel qu'il nomme également « le présent ». Résumons la thèse : avec le XX^{ème} siècle, le réel aurait été passionnément posé comme absolu, *hic et nunc*. Cette volonté de rejoindre immédiatement et réellement l'absolu serait devenue fatalement passion dévastatrice : ses conséquences inévitables auraient été la destruction et la terreur, dans le registre de l'art comme dans celui de la politique. La thèse paraît séduisante dans sa simplicité. Pour autant, il y a vice de forme, ou vice caché. Un tel diagnostic présuppose tout d'abord que le présent soit ici confondu avec l'immédiateté ; il présuppose ensuite que le « réel » soit avant tout ce que Lacan nomme tel : le réel est le nom de ce qui ne peut être que « manqué » de la réalité. Autrement dit, c'est au prix d'une double réduction que le réel peut être dénigré comme l'enjeu d'un faux absolu, dont la quête et la conquête entraînent inévitablement le nihilisme et sa terreur. Parce qu'il est ainsi passionnément rivé à un réel qui « manque à sa place », ce siècle peut être ainsi dénoncé au nom de l'absolu véritable et cher à Badiou, c'est-à-dire au nom de l'Idée, qui, ouvrant dans la lignée de Platon au seul bon infini de la transcendance, forme la seule alternative à toutes les faillites des mauvais absolus. Toute autre solution relève de ce que Badiou dénonce comme un humanisme « restaurateur », ou encore « aristotélien », voué à ouvrir la voie à une « humanimalité », dont l'éthique et les droits de l'homme seraient tout au plus le très pâle alibi.

Donnons acte à la critique – bien facile au demeurant – de tous les avatars de cet humanisme faible, mais refusons qu'elle serve une imposture, dissimulée derrière le pot aux roses. En effet, ce que Badiou ne peut évidemment ni dire, ni penser, ni bien sûr admettre, « vivant plus que content dans son erreur profonde », c'est qu'il y a en *réalité* une complicité totale entre le nihilisme qui caractérise les idéologies du réel absolu et l'idéalisme décidé dont il se veut le dernier défenseur. C'est bien ce que Mallarmé appelle dans *Igitur* « la maladie d'idéalité » qui, dans sa version nihiliste, est la source même de la *coupure*, ou de la schize, qui préside à cette absolutisation du réel. Il y a donc bien une forme bâtarde de théologie négative qui règne dans cette passion non du réel, mais d'une *idée* du réel – ou encore du réel comme idée et comme représentation.

Badiou est aussi improbable qu'un Khmer rouge qui prétendrait renoncer à la Terreur. Il dit la refuser, mais son régime de pensée relève de cette Terreur même, et la nourrit. Il nous mène ainsi au comble de l'idéalité. Au

nom du refus (compréhensible) des insuffisances de l'humanisme, jamais Platon, saint Augustin ou Pascal ne sont allés aussi loin dans la condamnation définitive de l'homme, et ils ne l'ont jamais fait dans une option aussi réductrice – c'est bien là d'ailleurs leur génie.

On comprend mieux alors, chez Badiou, le recours très retors aux œuvres de Brecht, de Celan, de Malevitch et de Webern, ainsi qu'à l'usage du nom de Rimbaud : ils sont tous enrôlés au service de l'idéalité triomphante, à la faveur d'une interprétation antipoétique et idéologique de leurs œuvres. Pour preuve aussi la manière scolaire dont il renvoie la notion d'œuvre aux revendications ou exigences dites « romantiques » : on a peine à croire que la pensée de l'art aujourd'hui puisse s'accommoder de cette vulgate dérisoire. Les conséquences des choix de Badiou sont visibles encore dans l'analyse qu'il donne du théâtre du XX^{ème} siècle : bien sûr, place décisive est donnée à la « mise en scène », bien sûr la « représentation » joue un rôle désormais majeur. Mais derrière pareille évidence, le théâtre du siècle dernier, comme jeu et comme création, ne saurait tout de même se réduire à cette toute-puissance de la sphère représentative. L'affirmer serait tout simplement avaliser, de manière unilatérale, complice et désastreuse, le pouvoir que l'institution a choisi de donner aux metteurs en scène ; or ce siècle est aussi le lieu de « l'Autre théâtre », selon la formule qualifiant l'œuvre de Jean Gillibert(3) – illustration d'un théâtre qui n'a cessé de lutter poétiquement contre cet art officiel où les codes rhétoriques et les discours de maîtrise favorisent les illusions d'un théâtre d'ombres. Il en va de même de la peinture, notamment de celle qu'on dit « abstraite » : l'idéalisme formaliste des analyses de Badiou ignore radicalement combien cette peinture instaure un autre rapport au réel en ouvrant à une autre possibilité de sa construction. Il y va globalement d'une erreur générale sur l'œuvre d'art au XX^{ème} siècle, Badiou continuant, à la différence d'Adorno par exemple, d'accorder en sous-main priorité à l'esthétique et à l'idée de l'art, dont Adorno précisément dit qu'elle ne saurait être désormais qu'une idée *negative*.

Enfin, le lecteur du livre de Badiou est frappé par l'idéologie bien française qui domine notamment dans les dernières pages du livre, puisque cet idéalisme et cet intellectualisme totalitaire favorisent in fine l'étrange retour de Sartre et de Foucault, dont les extrêmes sont censés se toucher, au nom et au compte de « l'in-humain formalisé » (sic). Ce tandem inattendu permet à Badiou de justifier, au service de l'antihumanisme, un « in-humain » très hypothétique, dont la « forme » apparaît comme une improbable bizarrerie. *L'in-humain*, oui, assurément, mais comme horizon et comme point de départ, non comme finalité ! C'est ce parti pris qui explique chez Badiou l'impossibilité de penser la finitude et la dimension du Mal, de concevoir la dimension de l'imaginal et du symbolique (sinon dans un sens bien sûr lacanien). Si l'humanisme a fait faillite, la question de l'homme ne disparaît pas pour autant, non plus que celle du divin, qui n'est pas d'ailleurs celle de Dieu seul et de sa transcendance. Derrière l'habileté et la dissimulation, derrière l'appel roué à la « pensée » contre la philosophie (Heidegger se voit démagogiquement enrôlé pour les besoins de la cause), nous assistons dans ce livre à un ultime soubresaut de l'idéalisme philosophique, aveugle à soi, et se dédouanant de toute responsabilité historique. Gageons que l'avenir de la pensée est ailleurs :

à l'épreuve de son défaut, au contact d'un réel qui n'est pas en absence mais à distance, pour une réalité qui, notamment grâce à l'œuvre d'art, ne saurait être que *construction* dans le rapport symbolique à la mort.

IV

Si le réel fait défaut, c'est moins parce que Lacan en a décidé ainsi que parce que l'idéalité philosophique s'acoquine avec une tradition *mélancolique*, dont l'esthétique continue de faire valoir la présence dans la lecture de la modernité. Cette exposition est ainsi le fruit d'un paradoxe, puisqu'elle consacre le retour, ou simplement la permanence, du « mauvais négatif » au cœur d'une modernité dont la grandeur – depuis Manet, Baudelaire, Cézanne et Mallarmé notamment – est précisément d'avoir obstinément cherché à s'en défaire et d'avoir réussi bien souvent à le surmonter. La confusion est donc totale, mais c'est pour d'autant mieux servir alors une certaine idée de l'art et de l'histoire. Le choix de faire figurer la « Mélancolie », en avant-dernière section de l'exposition est lourdement significatif, d'autant plus que l'organisation de cette section est proprement absurde : y faire figurer la nostalgie relève d'un fréquent mais néanmoins complet contresens ; y proposer le travail de Ad Reinhardt sous le titre de « Disparition », c'est se méprendre à la fois sur le travail de ce peintre et sur le sens de l'abstraction picturale. L'essentiel est ici que, décidément non, la mélancolie n'est pas une invariante éternité qui « traverse toutes les époques ». Si la mélancolie Renaissance puis celle de l'âge baroque ont pu créativement « faire époque », leur avatar culturel relève d'un nihilisme faible, qui s'avère être toutefois bien commode pour refuser toute pensée active du présent et du temps. Une bonne vieille mélancolie ravaudée travaille ainsi à la racine l'entreprise intellectuelle et conservatrice du Musée d'Art Moderne, qui, en fait de Big Bang, fait ses choux gras d'une *apocalypse* à bon marché. Telle est la clé du déversement de l'exposition, dont on s'étonnait tout à l'heure qu'elle allât se gauchissant au fil des salles, passant du questionnement formel aux contenus thématiques des cinq sections qui mènent d'« Archaïsme » à « Mélancolie ». La raison de cette rupture interne et de cette impasse, qui trahissent l'incapacité conceptuelle à questionner le *négatif* et la destruction, réside dans la force impérieuse de cette emprise de la mélancolie sur le régime de la culture – laquelle n'est au demeurant que la toile de fond des hédonismes de cette veuve joyeuse qu'est la subjectivité contemporaine. Cette petite apocalypse, qui se nourrit du goût de la catastrophe, pourrait se nommer, en termes analytiques, « projection de la catastrophe interne ». Elle reprend de manière quasi morbide l'inconscient des vieilles théologies du démembrement et du remembrement, de la mort et de la résurrection ; sous le signe de la catastrophe psychique, redimée en un culte du désenchantement qui n'est que le visage débonnaire d'une maladie de culture, elle prépare l'avènement des réenchantements salvateurs. Et l'exposition se trame effectivement selon ce fil, qui se tend entre la première salle, intitulée « Le corps désenchanté », et la dernière, intitulée « Réenchantement », laquelle fait immédiatement suite à « La Mélancolie ». Le « réenchantement » est assuré par les vidéos de Bill Viola (*Five Angels for the Millenium*, datée de 2001). Située à la fin du parcours, cette pièce est en réalité la condition de possibilité de l'ensemble du système

et de toute l'exposition : ainsi la « destruction » n'aura pas été le dernier mot, le visiteur va pouvoir sortir rassuré – *ite, missa est*. « Big Bang » se range donc clairement sous la bannière d'une idéologie qui ne serait qu'une tarte à la crème si elle n'était aussi insidieuse. Sur fond de nihilisme, nous sommes convoqués à une forme de rédemption qui s'accommode derechef de l'évanescence et de l'imprécision de termes comme « merveilleux », « sacré », ou encore « utopie ». Autant dire que nous sommes appelés à participer à la célébration visuelle d'un désolant « New-age » : à quand l'apologie de ses sectarismes ? Peut-être la théorie de la « métamorphose » chère à Malraux trouve-t-elle ici son actualisation, dans cet avatar spiritualiste avec lequel elle peut faire bon ménage voire cause commune, pour mieux asseoir sa vision nihiliste du monde et justifier le recours théologique à la fausse « Monnaie de l'absolu » – celle que Malraux avait été le premier à envisager comme finalité du Musée moderne et de son nouvel imaginaire. Qui ne voit combien les Anges de Bill Viola ne sont en réalité que les égrégories qui hantent l'esprit de notre temps, prêts à dévorer ses consciences naïves ? Dans pareille entreprise, au miroir fascinant d'un certain négatif, c'est la confusion entre *rien* et *néant* qui prévaut. Or de la différence radicale qui sépare ces deux termes dépendent la signification du négatif et celle de la destruction. Continuer à les confondre comme le fait « Big Bang », comme on confond art et théologie, transfiguration et sotériologie, c'est faire un mortel contresens. À croire que la modernité philosophique, poétique et artistique aurait été aveugle et muette sur ce point décisif.

Cet horizon pseudo-apocalyptique, dont l'allégorie est l'outil privilégié, a trouvé historiquement dans l'idée de collection son expression et son reflet. Benjamin a bien montré comment la vision baroque de l'histoire comme catastrophe a ouvert la possibilité de la conservation, sous le signe allégorique de la relique et de la rédemption. La mélancolie collectionneuse continuant donc d'imposer aujourd'hui son régime, la pseudo-modernité traîne avec elle aussi, et jusque dans la collection des œuvres présentées, cette vieilleries séculaire. Aussi, sous couleur de nous présenter la collection sous un autre jour et sous un visage inédit, l'entreprise de « Big Bang » vient au contraire surenchérir sur la nature mélancolique du principe même de la collection, qui apparaît alors d'autant mieux qu'elle s'expose dans son éclatement, dans les fragments qui la constituent et dans la lumière allégorique qui est projetée sur les œuvres exposées. Loin de nous arracher à la linéarité de l'histoire de l'art, l'exposition nous met face au miroir d'une catastrophe dont l'éternel retour n'est que le symptôme d'une certaine idée dépressive de la prétendue « fin de l'histoire ». La temporalité n'y relève décidément d'aucune construction possible.

C'est aussi pourquoi la mélancolie de la collection implique un autre paradigme rédempteur, dont l'exposition affirme la présence dans la section intitulée « Archaïsmes », au chapitre intitulé « Collection/compulsion ». Ce paradigme, qui d'ailleurs accompagne le Centre-Pompidou depuis sa création et qui y réapparaît de manière récurrente, c'est le paradigme surréaliste, élaboré par André Breton avec son musée personnel de la rue Fontaine, récemment acquis pour figurer dans la collection du Musée. Notons d'ailleurs que cette section intitulée « Collection/compulsion »,

où le musée de Breton cohabite avec une pièce de Boltanski (*Les archives de C.B.*), n'est pas mentionnée dans le petit livret offert au visiteur. Mauvais hasard, lapsus, oubli révélateur... Le paradigme est là, mais n'est pas signalé ; en réalité, il est d'autant plus présent qu'il est le cœur invisible de toute l'exposition, dont il informe l'esprit et la structure. Ce paradigme du Musée surréaliste est le dernier avatar esthétique de la mélancolie et du cabinet de curiosités, où tout est susceptible de voisiner avec tout : il permet de tout recycler et de tout réhabiliter au nom et au service d'une idée transhistorique de l'inconscient, où dominent le fétichisme et la fantasmagorie, célébrés selon un allégorisme de pacotille. La vitrine muséale, qui occupe le mur immense du fond d'une salle à demi obscure, redouble évidemment le fétichisme initial du dispositif, qu'elle fige et stérilise aussi en lui enlevant l'essentiel, c'est-à-dire son caractère d'expérience ouverte, provisoire et poétique.

Dès lors, s'il est vrai que, dans *L'Amour fou*, nous allions du marché aux puces à l'atelier surréaliste, c'est ici le chemin inverse que l'exposition fait accomplir au visiteur, lequel part de l'œuvre pour retourner au marché aux puces : nous ne serions donc pas loin de la définition originellement balzacienne de la collection comme brocante ! L'art du XX^{ème} siècle se voit ravalé au rang du vide-grenier, dont l'atmosphère semble imprégner ces salles où traînent, comme des âmes en peine, les meubles, les vieux cadres et les objets surannés. À relire *Bouvard et Pécuchet*, nos conservateurs seraient comme les deux cloportes exilés en Normandie : collectionneurs qui ont perdu la clé du sens et de ce qu'ils accumulent, incapables d'échapper à la dispersion et « dévorés de mélancolie », ils ne sont pas loin de la maison de fous où Flaubert projetait de faire enfermer ses personnages à la fin de la seconde partie du roman.

« Big Bang » nous conduit même sur le chemin d'une redoutable question : n'y aurait-il pas possible contradiction entre l'idée de collection et l'œuvre d'art du XX^{ème} siècle ? Penser le XX^{ème} siècle exigerait, à tout le moins, d'envisager à neuf le principe même de la collection et de son exposition. Au lieu de cela, « Big Bang » surenchérît sur l'esthétique mélancolique que le siècle à l'œuvre a voulu ranger au placard : et ce sont ces placards que les conservateurs ne cessent de rouvrir, en confondant l'œuvre d'art avec ses déviations sursitaires et avec ses enrôlements allégoriques. Dès lors, dénuée de toute tension productive, de toute intensité poétique, bref de toute *anima*, « Big Bang » est une exposition psychasthénique.

V

La conséquence est obligée : faute de cohérence et d'appuis, l'accrochage et la présentation respirent le bric-à-brac et le garde-meubles, sous l'emprise de cette mélancolie qui donne à l'ensemble sa couleur et son tissu intersticiel – « encadrant » les œuvres de manière aussi inhospitalière voire incongrue que le cadre infligé aux *Women* de Willem de Kooning. Car les œuvres, précisément, ne tiennent pas « ensemble ». Elles sont tout juste, ou à peine, à *côté* les unes des autres. Proximité de surface, de pure extériorité le plus souvent. L'idée de l'exposition avorte dans l'impossibilité visible de laisser chaque œuvre trouver la liberté de sa présence et la grâce de ses relations avec les autres. Les œuvres ne parviennent pour ainsi dire jamais à résonner de l'écho qui pourrait naître de

leur émouvant ou stimulant voisinage ; il leur manque aussi, trop souvent, l'écart qui permettrait, à distance, « la rumeur des espaces traversés ». Fallait-il vraiment, dans « Chaos », que le *Number 26* de Pollock soit entouré à droite du *Sphinx* de Picabia, et à gauche du *Untitled* de Christopher Wool ? Que *Ville I* de Robert Delaunay soit accroché « à côté » de *Figure 5* de Jasper Johns ? On reste chaque fois dubitatif sur l'intention sous-jacente, d'autant que l'assemblage nuit manifestement à chacune des œuvres en question. Dans « Corps désenchanté », quel sens véritable y a-t-il d'avoir placé la sculpture de Gonzalès au voisinage des *Femmes devant la mer* de Picasso ? Est-ce allusion, copie, référence, influence, monde commun ? Le corps de cette sculpture n'est-il pas pathétiquement annulé par la toile ?

Dans la salle « Mélancolie », s'il paraît franchement absurde, on l'a dit, de placer Ad Reinhardt, dont les *Ultimate painting* se situent résolument ailleurs que dans ce registre, pourquoi surtout l'avoir mis à proximité d'un Sam Francis, *Other White*, qui serait sans doute mieux avec le *Chapter* de Robert Ryman choisi pour la « Salle blanche » ? Et pourquoi avoir à ce point séparé ces quelques œuvres de celles qui ont été rangées dans la salle « Monochrome », bien qu'elle soit, en l'état, discutable et attrape-tout ? Dans la salle « Nostalgie », malencontreuse déclinaison de l'idée de « Mélancolie », le mauvais « à côté » triomphe encore : Matisse (*La tristesse du roi*) doit se retourner dans sa tombe d'y figurer, et doublement même parce qu'il partage la salle avec *100 years Ago* de Peter Doig et avec *Ceux du maquis* de M. Raysse – l'un des peintres favoris, il est vrai, de la direction du Musée. Faut-il simplement préciser que la pièce de Matisse est là parce qu'elle est inamovible, intransportable, et que ce fait matériel a obligé le commissaire à créer un thème pour elle et autour d'elle ? Le style de l'« à côté » favorise aussi un art du remplissage, comme dans « Passage à l'horizontal » (section « Destruction ») : cette salle est l'occasion d'une accumulation qui tourne à la démonstration scolaire et n'autorise aucune respiration des œuvres. Ainsi la pièce de Carl André, *144 Tin Square*, disparaît dans un espace qu'elle serait censée au contraire faire jouer de manière inédite. Au demeurant, pourquoi *Expansion n° 14* de César est-il placé ici plutôt que dans la section « Le mou », ou dans la « Salle Blanche » ?

L'accrochage multiple donc les facteurs de confusion et d'appauvrissement. Toujours dans la section « Destruction », décidément peu convaincante, la salle intitulée « Cité abstraite » donne lieu au plus grand réductionnisme – et c'est d'ailleurs le cas de tout ce qui concerne l'abstraction dans « Big Bang ». Tout ce qui « a l'air » abstrait pourrait figurer dans cette salle, vu qu'aucune pensée ne l'organise, qui situerait et différencierait les sens d'une plasticité abstraite. On remarquera d'abord, dans le style évoqué du « garde-meubles », la pauvreté du petit ensemble d'objets choisis comme témoins de l'abstraction-design, qui sont posés là comme au rancart ou en attente d'être récupérés, aussi mal lotis que le sont les quelques objets choisis pour la salle « Transparence ». Mais la première victime de cette abstraction vaguement généraliste est aussi l'artiste le plus important : toute la précision du travail de Mondrian y est engloutie ; l'abstraction à l'œuvre y est lettre morte, de même que le sens du rapport que la toile

élabore entre le détail et l'espace. *La Composition en rouge, blanc et bleu II* (1937) perd sa singularité au voisinage des projets d'architecture de Jean Gorin, leur différence étant annulée au lieu d'être éclairée ; dans la salle « Grille », *Le New-York city* (1942) du même Mondrian et le *Mas o menos* de Stella perdent toute leur puissance, accrochés à la surtout pour illustrer ce pseudo-concept de « grille », récemment mis à la mode, et désormais propulsé au rang de « référent majeur de l'art moderne ».

Ces proximités approximatives montrent aussi combien le lien entre la problématique générale, le thème particulier et les pièces choisies apparaît trop souvent plus que flottant. On peut se demander, par exemple, en quoi la section « Guerre » peut entrer dans la déclinaison du processus « Destruction/Création », d'autant que les œuvres choisies n'apparaissent pas franchement à la hauteur des guerres qui ont traversé le XX^{ème} siècle : l'art aurait-il été aussi dérisoire face au tragique de ce temps ? Quant à la section « Subversion », en quoi le « Grottesque » serait-il propre au XX^{ème} siècle ? Et pourquoi le faire voisiner avec la section « Anti-musée », quand cette salle nous offre le pire : la grossière démonstration « anti-muséale au musée » offerte par une pièce de Claude Rutault ? Quelle « subversion », en effet ! quel « Big Bang » ! La salle « Vanités », de même laisse perplexe sur le rapport avec le sujet : pourquoi d'ailleurs figure-t-elle dans la section « Guerre » plutôt que dans la section « Mélancolie » ? Mystère. Elle vient surtout confirmer la nature allégorique de l'entreprise, et on appréciera comme on voudra la nouvelle interprétation de l'« Urinoir » de Duchamp, très inattendu au magasin des « Vanités »... Quant à la salle « Oubli/mémoire », où l'on est censé entendre le « chant mélancolique qui déclenche des mouvements entremêlés entre passé et présent, (...), saisis dans l'immobilité et l'attente » (sic), elle relève avant tout de ce que nous nommons « projection de la catastrophe interne ».

Ce flottement généralisé s'alimente en outre de quelques erreurs conceptuelles, qui expliquent la franche faiblesse de quelques salles. Dans la première salle de la section « Destruction », l'objection que nous avons opposée à l'idéologie du désenchantement se redouble de ce que toutes les pièces réunies dans cette salle ne relèvent pas du « corps désenchanté » : il paraît très étrange, par exemple, de penser sous ce registre et sous cette formule les corps féminins peints par Picasso dans *Femmes devant la mer* et dans *Aubade*. On s'interroge aussi sur le lien qui unit l'intitulé « Monochrome » avec le concept générique de « Destruction » : suffit-il de parler de « soustraction » ou encore de « condensation » pour justifier et faire apparaître ce lien ? Quand on sait la richesse du siècle sur ce registre de l'abstraction picturale, on peut déplorer la relative déception que provoque l'assemblage des pièces « monochromes » retenues autour du bleu de Y. Klein, *Monochrome IKB3*, dont la force parvient à garder son intégrité. Regrettons, de même, dans la section « Construction/déconstruction » l'échec de la « Salle Blanche », qui ne réussit pas à exposer l'importance et la portée du « blanc » dans l'art du XX^{ème} siècle. Au lieu de privilégier le blanc d'un certain « naturalisme » (Ryman, Manzoni), il aurait fallu interroger l'extrême variété possible des « Blancs » dans la plasticité du siècle. L'accrochage proposé un jour dans une salle du Musée de Bâle y était bouleversant, magique ; ici, il est étrié, servi par un piétre éclairage – à quoi s'ajoute le choix désolant du néon de

D. Flavin, qui, dans un tel contexte, « tue » tout le reste autour de lui. Pourquoi d'ailleurs n'a-t-on pas choisi en parallèle de présenter une salle consacrée aux « Noirs », dont l'importance peut apparaître légitimement tout aussi décisive au XX^{ème} siècle ? Quant au « Mou », ce terme issu du recyclage conceptuel donne lieu à une présentation elle-même très molle et bien peu consistante d'œuvres qui paraissent retenues dans une salle de transit.

Dans la troisième section, intitulée « Archaïsmes », les termes de « Régression » et de « Compulsion » appartiennent trop évidemment à la banalisation et au mauvais usage du langage psychanalytique. Imaginons combien Fautrier serait ravi d'être ainsi catalogué, et pensons, au contraire, aux textes que Francis Ponge a consacrés à ce peintre ! Il en va de même pour « L'œil sauvage », formule de Breton reprise ici sans distance sous le signe d'un surréalisme superficiellement extensible et finalement désuet, mal mis en perspective : l'inconscient s'y décline sur ses modes primaires. C'est d'ailleurs là, à notre sens, que l'exposition perd franchement pied, avec ces salles intitulées « Enfance » et « Hybride » : même la fameuse sculpture de Picasso, *Petite fille sautant à la corde*, est engloutie et ne « tient » plus l'espace. Quant à la quatrième section (« Sexe »), qui paraît recycler en pauvre miniature l'exposition « Le sexe de l'art », elle confirme l'effondrement entrevu parce qu'elle accumule toutes les vulgarités intellectuelles et tous les clichés autour des termes de « sacré », de « sacrilège », de « transgression », de « prostitution ». Et fallait-il réunir, dans la section « Guerre », sous l'intitulé bizarre de « Pathos/mort » – dont l'ellipse voisine le non-sens – des œuvres comme celles de Twombly (*Achille Mourning the Death of Patroclus*), de Beuys (*Infiltration homogen für Konzertflügel*) et de Malevitch (*Croix noire*), dont on peut douter au demeurant qu'elles s'accommodent de la seule grande salle lumineuse qui leur est réservée (la double ouverture à la lumière du jour en avait été demandée autrefois par Balthus) ?

Une des conséquences inattendues, et non des moindres, de cette exposition est alors de parvenir à faire douter le visiteur de la qualité de la collection ainsi proposée. L'accrochage nuit à ce point à ce qui est exposé qu'on finit par s'interroger. Il y a assurément de mauvaises pièces. Ne parlons pas des rossignols et des rogatons : chacun jugera. Notons simplement, dans la deuxième salle, la faiblesse de la pièce de Yves Klein (*Anthropométrie de l'époque bleue ANT82*), dont le geste théâtral s'épuise dans un tableau bien douteux, qui nuit en tout cas à l'assemblage par ailleurs convaincant d'œuvres de Giacometti (*Femme debout*), de Matisse (*Nus de dos*) et de Warhol (*Ten Lizes*). Dans « Espace géométrique », l'intérêt de la *Sculpture spatiale* de Katarzyna Kobro fait ressortir par comparaison la faiblesse des autres œuvres : ainsi *La Bobine* de Garouste et Bonetti, mais non moins *Eleven Panels*, de Ellsworth Kelly, dont le *Dark Blue Panel*, accroché dans « Monochrome », n'est par ailleurs pas plus convaincant que le *Tableau-relief P757 A*, de Gottfried Honegger, exposé non loin de lui. Dans la « Salle Blanche », pourquoi avoir choisi cet « architectone » Gota (1923), une œuvre de Malévitch où le suprématisme est contredit par sa facture de petit bricolage mal ajusté ? Excepté *La fine di Dio* de Fontana, qui s'impose toujours malgré le triste voisinage d'une

pâle vidéo, les pièces exposés dans la salle « Procédures violentes » apparaissent comme des objets du début du siècle, dont le naturalisme farfelu mais scolaire – tel celui de Buren – se retrouve dans « Eclats, fragments ». On constate ici à quel point l'objet reste souvent une idée, mais n'est pas une *pensée*, qui serait accomplie jusqu'à son terme et jusqu'à sa pleine réalité. Dans « Guerre », on peut soutenir que la pièce de feutre accrochée au mur, « relique » fétichisée de la pièce initiale refaite en son temps par Beuys, devient une hérésie qui brise le sens et la force de l'œuvre. Enfin dans la section du « Réenchantement » final, déjà commenté à propos de Viola, pourquoi avoir retenu *Passage II*, cette installation de Cristina Iglesias (2002) qui se donne comme la sacralisation superlative d'un texte de William Beckford, *Vathek* ? Le visiteur est censé lire un extrait de ce texte, inscrit dans les tapis de raphia, suspendus au plafond : juste avant de découvrir les Véroniques vidéastiques de Bill Viola, le voici plongé dans la science-fiction du mauvais Romantisme, où le flottant joue sur le fade mystère des prétendues révélations. En fait d'utopie et de mystère, nous ne sommes pas loin des tables tournantes. Ces quelques aperçus laissent à penser qu'il faudrait enfin avoir le courage de s'interroger sur la réalité et sur la valeur de la collection du Musée National d'Art Moderne. Il faudra un jour analyser ce qu'ont été les achats de ces trente dernières années – entre les faux, les croûtes et les inévitables erreurs, entre les achats de première nécessité, les achats surréalistes des années fondatrices et les « Pompiers » contemporains qui tomberont bientôt aux oubliettes. N'a-t-on pas trop souvent privilégié la quantité aux dépens de la qualité ? Remarquons surtout que beaucoup de grands noms ne sont pas représentés par leurs meilleures pièces, et souvent par des pièces mineures voire faibles. Qu'en est-il vraiment de cette collection nationale qui se proclame parfois première collection européenne ? La confrontation avec d'autres collections ne s'avère-t-elle pas nécessaire, et ne risque-t-elle pas d'être redoutable – comme elle aurait pu l'être peut-être avec la collection-fantôme de Pinault ?

VI

Dernier trait de « Big Bang », et non des moindres : sur le thème de « la correspondance des arts » – gardons provisoirement la formule – l'exposition fait ce qu'on peut imaginer de pire. Le livret-visiteurs affirme de l'exposition qu'elle est un parcours « interdisciplinaire », qui « associe librement les arts plastiques, la photographie, le cinéma, la vidéo, l'architecture, le design, la littérature, en confrontant les œuvres et les tendances du début du siècle à nos jours ». Le chantier et l'entreprise étaient donc immenses. Or non seulement les différentes disciplines sont plus juxtaposées qu'articulées, à l'instar des entrées thématiques et des œuvres, mais tout ce qui n'appartient pas *stricto sensu* aux arts dits plastiques se voit réduit à la part congrue ou fait quasiment défaut. Contrairement à ce qui est annoncé, on ne peut pas dire que la photographie et la vidéo (exception faite de l'immense pièce de Bill Viola) soient fortement représentées ; on s'interroge surtout sur l'intérêt de cette présence d'une médiocre dizaine de petits écrans-télé, égarés au milieu des salles, qui ne parviennent jamais à faire valoir la temporalité propre aux œuvres-vidéo. Et contrairement à ce qui est attendu, on ne peut pas

dire non plus que le design et les maquettes architecturales parviennent à s'imposer comme moments forts de l'exposition : leur présence, d'ailleurs bien éparse, demeure celle d'éléments documentaires, au rang desquels les œuvres plastiques qui les jouxtent se trouvent alors ravalées. « Big Bang » n'ayant pas résolu le problème difficile de la funeste confusion entre œuvres et documents. Mais n'a pas été résolue non plus la question de l'exposition des éléments intellectuels et littéraires, qui alimentent les boudoirs latéraux, visiblement meublés comme on a pu. Dans les placards et les vitrines, la littérature et les idées font coulisse, posées plus qu'exposées de manière tristement bibliothécaire, et selon la même inconséquence conceptuelle que celle qui préside aux assemblages visuels : il y est question de « défiguration », de « destruction », de « déconstruction », de « décomposition »... les mêmes termes réapparaissent donc. On juxtapose en série des titres qui « font allusion à » ; on choisit d'illustrer « l'antihumanisme » cher à Badiou ; Heidegger est « à côté » du structuralisme ; on se répand en clichés sur « la crise ». Seule contiguïté surprenante parce qu'involontaire sans doute : le délicieux hasard des juxtapositions nous fait brusquement passer de la « Perversion » et de « l'Obscène » à la Révolution permanente de Trotsky ! Bref, tout cela ne dépasse pas le bénéfice d'inventaire et la rubrique journalistique de tel hebdomaire moyen, sensible aux effets de surface de la rumeur et de la mode – présente, elle, on ne sait pourquoi, avec Miyaké en vitrine, et, qui plus est, au voisinage de « La crise ». Quant à la musique, une fois encore traitée comme le parent pauvre dont on aurait un peu honte, non seulement elle se réduit à deux pièces, l'une de Steve Reich, *Music for Pieces of Wood*, l'autre de John Cage, *Music of Changes pour piano*, mais surtout elle n'est rien qu'un fond sonore, digne des musiques d'ambiance des supermarchés et des aéroports. Sa présence est ridiculement caricaturale, quand on imagine le rôle pionnier qu'elle a joué durant tout le XXème siècle sur cette question du rapport entre destruction et création. Le cinéma annoncé, lui, est absent : à l'évidence, il n'était pas facile de l'intégrer dans une exposition de ce style et sous un tel concept ; faite de mieux, sans doute, on en a laissé l'apanage au département spécialisé de Beaubourg, avec lequel d'ailleurs les rapports ne sont généralement pas simples – ses tendances patrimoniales et formalistes se nourrissant plutôt de Cocteau et du glamour Cinémathèque.

Cette platitude déconcertante procède encore et toujours de l'erreur absolue et récurrente commise par les conservateurs sur l'idée, le sens et la pratique de la « correspondance des arts » – erreur fatale au Centre-Pompidou parce qu'elle le touche régulièrement en plein cœur : elle consacre le triomphe d'une synthèse infiniment extensive, où tout peut renvoyer à tout, au mépris de toutes les différences et de tous les détails décisifs, au mépris des œuvres passées au laminoir de l'idée généraliste et enrégimentées au service d'une démonstration linéaire. Cette question de la correspondance des arts n'est comprise que selon deux perspectives : soit celle de la tradition du Bauhaus, qui n'a jamais trouvé son équivalent dans la culture française, soit celle du surréalisme, dont le mauvais héritage continue à faire recette : c'est aussi cela notre « exception culturelle ». Alors que le surréalisme était le lieu d'une « expérience » poétique, qu'il

a eu ses lignes de fracture mémorables, volontiers ignorées aujourd'hui, et qu'il a eu aussi ses faiblesses qu'on peut aujourd'hui historiquement mesurer, le surréalisme est désormais l'objet d'un culte fétichiste, au point de devenir paradigme, parce qu'il autorise tous les subjectivismes et toutes les contiguïtés. C'est la raison pour laquelle le musée-collection d'André Breton constitue une référence majeure pour le Centre-Pompidou, en faisant ainsi obstacle à toute approche nouvelle de cet enjeu décisif du XXème siècle qu'est la « correspondance » des arts. Or, puisque l'art du XXème siècle, par bien des voies, a su se défaire d'une idéologie qui est un héritage lointain de la tradition, relayée par le Romantisme et l'esthétique à la Souriau, le Centre aurait le devoir impératif de s'interroger sur les attendus de cette question et de leurs conséquences.

Nous avons préféré naguère la notion de « différence des arts », dans un colloque pluridisciplinaire dont la réflexion et les premiers acquis sont manifestement restés lettre morte pour le Musée, bien qu'il ait eu lieu dans le cadre du Centre-Pompidou(4). Ce colloque s'était établi à partir du texte d'Adorno intitulé *L'Art et les arts*. Partir d'Adorno aurait au moins offert à « Big Bang » un triple avantage : celui de ne pas céder à l'erreur qu'il critique sous le nom de *pseudo-morphose*, reflet de la fausse contemporanéité des arts ; celui de faire apparaître l'importance de la manière dont, au XXème siècle, les arts « s'effrangent » les uns les autres ; enfin celui de poser la question de ce qui se passe et de ce qui se montre *entre* les arts(5). La modernité, en effet, est pour Adorno ce moment décisif où l'art a cessé de vouloir signifier le monde. En abandonnant notamment le référent, figural et tonal, il a rompu avec les procédures mimétiques. Collage cubiste, montage cinématographique, nouvelle musique, tendant à « laisser saillir le matériau », tout cela a inauguré une pratique artistique qui ne répond plus à aucun canon formel, à aucune règle spécifique, non plus qu'à la dichotomie de la forme et du contenu. C'est l'époque du « nominalisme », dont les noms – tels ceux de Loos, Klee, Schönberg, Mondrian, Schwitters, Picasso, Kraus, Berg, Webern, Varèse, Stockhausen, Boulez, Ligeti, Calder, Beckett... – se répondent au cœur du XXème siècle parce qu'ils dessinent ce qu'Adorno a choisi de nommer en empruntant le terme français de *correspondance*. Mais cette *correspondance* échappe à la vulgate et à l'usage ordinaire du terme : elle qualifie la relation neuve qui s'institue entre les arts à partir de leur « *effrangement* ». Ce phénomène, qui a bouleversé les frontières entre les arts, émane d'un processus rigoureusement immanent au devenir historique de l'art. Chaque art a remis en cause ce qui lui avait été historiquement fixé comme le cadre de son genre. Il s'est mis à travailler à sa limite, au prix du paradoxe suivant : c'est à partir d'un questionnement sur sa singularité qu'il a pu aussi se déplacer transversalement vers tel ou tel autre art, avec lequel il est entré en convergence. L'idée de l'art s'en est trouvée profondément modifiée. Sans doute l'art est bien ce que visent les arts comme leur « Identique » ; mais cet Identique ne peut être visé et constitué que selon les modalités qui toujours l'altèrent et le différencient, à la mesure du travail singulier de chacun des arts. L'art n'est donc pas cette idée abstraite qui serait a priori la condition de possibilité de l'existence des « genres » artistiques. Il se construit selon le mouve-

ment concret qui anime le devenir de chacun des arts, en liaison avec le devenir des autres. Il n'est donc pas plus la totalité qui subsumerait les arts qu'il n'est leur *continuum*. Il n'est ni la totalité du divers, ni l'unité du multiple, ni le singulier du pluriel. Au cœur de l'Un loge la fragmentation, l'irréductible multiplicité. Dès lors, s'il subsiste une idée de l'art, elle ne saurait être une idée positive. Adorno : « L'idée de l'art dans les arts n'est pas positive : elle doit être exclusivement appréhendée comme négation. » L'art n'est qu'à partir de ce qu'il n'est pas. Ce négatif n'est pas l'avatar de celui d'une théologie négative, mais celui d'une « utopie », « un chiffre secret qui se tisse dans chaque œuvre ». Aussi bien, face à la tradition de l'esthétique philosophique, Adorno pose avec force que le primat de l'œuvre est désormais la condition nécessaire de l'hypothétique survie du nom d'esthétique. Celle-ci n'a de sens que si elle peut accompagner le travail de l'œuvre moderne et contemporaine, pour se défaire des concepts qui ont perdu leur validité ; elle doit être en mesure de doubler le mouvement d'auto-réflexion que l'œuvre accomplit, dans la relation dynamique et critique qu'elle entretient avec l'idée d'art et avec celle du genre auquel elle appartient. Sans être nécessairement exhibée comme référence dogmatique, la pensée d'Adorno aurait pu néanmoins inspirer la réflexion des promoteurs de « Big Bang », en leur évitant notamment le piège fatal des utopies pauvrement théologisantes.

*

Elle aurait pu précisément – pour finir encore – les rendre aussi plus attentifs à la dimension et à la question de *l'œuvre*, qui n'est pas la notion désuète qu'on veut dire et qu'on brocarde si facilement ici et là. Au contraire, l'œuvre est d'avenir. Or « Big Bang » la condamne à ne pas apparaître. Les œuvres y sont rendues muettes et leur force est éteinte. La peinture y est notamment humiliée. Alors même qu'elle est fortement représentée, sa présence est largement sabotée, parce qu'elle n'a pas la place de respirer et parce qu'elle est en service commandé, enrôlé pour une cause qui lui est souvent étrangère. C'est le cas, notamment, pour Mondrian, Ad Reinhardt, Rothko ou Stella. Curieusement, seules les toiles de Picasso, peut-être, semblent bien résister à l'engloutissement général. Mais au-delà de la peinture, les pièces de Carl André et de Donald Judd, par exemple, subissent le même traitement. C'est que, tout simplement, l'exposition s'emploie étrangement à réduire en cendres tout ce qui relève de la dimension nombreuse et de la puissance polymorphe de l'abstraction, à nier ce qui se joue dans le rapport de l'œuvre à l'espace, à refuser d'interroger la spécificité du statut de l'objet, à faire valoir la force souvent décisive du détail, à renoncer à donner sa place et son lieu à la présence singulière d'une œuvre, à ignorer enfin l'importance de ce qui a lieu *entre* les œuvres. « Big bang », en un mot, fait l'impasse sur les enjeux de la *construction*, telle qu'elle est, multiplement, à *l'œuvre*.

Entendons par là, aussi, la construction du réel, ce réel qui est le grand absent de l'exposition, parce que cette exposition conçoit l'art comme un monde en soi et les œuvres comme des monades, ignorant décidément tout de toute épreuve de réalité. Tel est l'effet désastreux du préjugé idéaliste et intellectualiste quand il s'impose aux œuvres, à leur lecture et à leur présentation. L'art du XXème siècle n'est certes pas étranger à

pareille tendance, mais il ne fallait pas pour autant en faire sa loi générale. Au contact de ce que les œuvres ont pu remettre en question de leur propre paradigme esthétique, il eût été productif de saisir la construction du réel à l'œuvre à partir du mal et du négatif qui furent le propre de ce siècle. L'enjeu, c'est la dimension symbolique, à partir de laquelle il aurait fallu repenser l'exposition en termes de cristallisation et d'intensité de l'espace et du temps. À l'inverse, « Big Bang » est une exposition bien hexagonale, reflet de la France d'aujourd'hui. Enfant bâtard de Breton et Malraux, le Centre-Pompidou flirte désormais avec les millénarismes de pacotille, qui promettent aux visiteurs une sorte de Visitation. Mais l'art y est surtout soumis aux petites modes médiatisées de l'idéologie culturelle, qui n'est que le détournement des forces vives de la création, et l'esthétique y pactise avec la psychasthénie intellectuelle. L'exposition « Big Bang » ne consacre pas seulement la défaite de l'art : elle est elle-même un art de la défaite.

Notes :

- (1) *L'Utopie Beaubourg, vingt ans après*, 1995, Éditions de la BPI, Centre-Pompidou
- (2) Que cette maxime chère à mon ami, le peintre Antonio Semeraro, me soit l'occasion de le remercier d'avoir éclairé de son regard et de son jugement notre visite de l'exposition.
- (3) *Jean Gillibert ou L'Autre théâtre*, Entretiens de Jean Gillibert avec Marc-Antoine Séphiha, Phébus, 2004.
- (4) *De la différence des arts*, collectif publié sous la direction de J. Lauxerois et de P. Szendy, L'Harmattan/Ircam, 1997
- (5) voir sur ces questions le volume *L'Art et les arts*, réunissant quatre textes d'Adorno, Desclée de Brouwer, 2002.