



**HAL**  
open science

# La disparition de l'oeuvre de l'esprit à "la gestapo de l'esprit"

Yannick Butel

► **To cite this version:**

Yannick Butel. La disparition de l'oeuvre de l'esprit à "la gestapo de l'esprit". Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2017, 6. hal-03517300

**HAL Id: hal-03517300**

**<https://amu.hal.science/hal-03517300>**

Submitted on 7 Jan 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# La disparition...

## De l'œuvre de l'esprit à la « Gestapo de l'esprit »

Yannick Butel  
Aix-Marseille Université, LESA (EA 3274)

*Les sociétés de la tradition disposent d'une cartographie de l'ordre et du désordre, elles en ont repéré les lieux et les cheminements ; parce qu'elles sont ouvertes à un mouvement porteur de transformations continues et d'incertitudes, celles de la présente modernité ne disposent plus que de cartes bougées...*

Georges Balandier, *Le Désordre, éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988, p.149.

« Il y aura scandale, mais c'est d'autre chose qu'il s'agit » conclut Michel Foucault, dans *Le Nouvel Observateur*, le 7 septembre 1970, à propos d'*Eden, Eden, Eden* de Pierre Guyotat. Livre qui, un mois après sa sortie est, par arrêté du ministre de l'Intérieur Raymond Marcellin, frappé d'une triple interdiction : affichage, publicité, mineurs. Le couperet était ainsi tombé, et ce malgré l'intervention du Président Georges Pompidou, les signataires prestigieux d'une pétition internationale à l'initiative de Jérôme Lindon (Roland Barthes, Simone de Beauvoir, Claude Mauriac, Nathalie Sarraute, Pierre Boulez, Jacques Derrida, Marguerite Duras, Jean-Paul Sartre, Michel Butor, Kateb Yacine...) comme le soutien, entre autres, de Claude Simon ou celui de Maurice Blanchot. L'interdiction, elle, ne sera levée que le 30 décembre 1981.

« C'est d'autre chose qu'il s'agit »... écrivait donc Michel Foucault. Et c'est cette « autre chose » qui retiendra notre attention et que nous tenterons de mettre au jour, alors que traitant de la disparition, c'est au prisme de l'exposition des œuvres d'art menacées, des artistes insultés ou attaqués et de l'expérience esthétique remise en cause, voire interdite, que nous entendons entrer dans l'actualité d'un débat qui s'inquiète de justifier la multiplication des entorses à la liberté d'expression, quand nous préférons plutôt interroger la fragilisation des espaces d'exposition des œuvres qui induit la disparition de l'expérience esthétique sous l'influence d'instances de pressions, aux manifestations plus ou moins radicales, qu'elles soient liées à des processus législatifs ou le fait de gestes illégitimes, étrangers à toutes légalités, relevant essentiellement de l'intimidation, de l'attentat, de la menace.

Soit l'expression de formes diverses de contraintes qui, chez Jean-Luc Godard, quand il commentait l'interdiction de diffusion de *La Religieuse* de Jacques Rivette, en 1967, prenaient le nom de « Gestapo de l'esprit ».

L'histoire de cette « police esthétique », d'hier à aujourd'hui, offre un large spectre de ses modes de manifestations, de fonctionnements et des principes coercitifs qui ont pu régler son expression.

1 La grève, dans la foulée de manifestations pacifistes, intervient alors que le navire Le Pasteur arrive en rade de Marseille avec à son bord les blessés et les dépouilles des soldats morts en Indochine. Les dockers refusent alors de charger le navire de matériels de guerre.

2 Jean Genet qui, à l'Odéon-Théâtre de France, pour la mise en scène de *Les Paravents* (1966) par Roger Blin, doit faire face aux parachutistes et autres légionnaires qui s'en prennent à sa pièce, bientôt suivis par une critique hostile, puis des députés, réclamant sa tête et l'interdiction de représentation au prétexte qu'en pleine guerre d'Algérie, *Les Paravents* serait « une forme incivile et fétide » (Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 24 avril 1966) ; et ne devra son salut qu'à l'engagement de Malraux contre la censure, devant l'Assemblée nationale, le 27 octobre 1966.

On peut regretter que le même Malraux, en responsabilité, n'ait pas trouvé le temps de défendre *Le Cadavre encerclé* de Kateb Yacine, mis en scène par Jean-Marie Serreau, attaqué notamment, le 6 mai 1959, par Georges Oudard dans *Carrefour* (proche de l'OAS). Je cite : « la pièce traîne dans la boue la France et l'armée française [...] Comment un spectacle pareil a-t-il pu être monté en plein Paris, sans que les autorités l'aient interdit ? ». Précisons, que c'est au titre de la loi de 1955 que fut interdite la création en France et que la pièce a été jouée, en exil, pour la première fois, le 25 novembre 1958, au Théâtre Molière de Bruxelles. Soulignons encore que la pièce de Yacine fut publiée, en épisodes, dans la revue *Esprit*, de décembre 1954 à janvier 1955.

3 Le même qui édita la pièce anticatholique *Le concile d'amour* d'Oscar Panizza, jouée au théâtre de Paris, en février 1969, dans une mise en scène de Jorge Lavelli où Dieu apparaissait en bas résille. Représentation houleuse, où boules puantes et tomates étaient jetées sur les comédiens pendant que la presse justifiait ces attentats en arguant que celle-ci faisait de « Paris un bordel » (cf. Jean-Jacques Gautier du *Figaro*).

Au cinéma, alors que la projection doit avoir lieu dans une grande salle de la Canebière, *Rendez-vous des quais* (1955), œuvre documentaire (relevant des « écritures du réel » dirait-on aujourd'hui) du cinéaste Paul Carpita, est censuré parce qu'il témoigne de la grève des dockers de Marseille en 1950<sup>1</sup> et prend parti contre la guerre d'Indochine. Le film est interdit au prétexte, rappelle le PV du 12 août 1955, « de scènes de résistance violente à la force publique » et « menace de l'ordre public ». Le premier film de Carpita (ancien résistant et fondateur du groupe CINEPAX), dans l'indifférence générale des gens de la profession, restera invisible pendant 35 ans. Un record voisin de celui de *La Bataille d'Alger* (1966) réalisé par Gillo Pontecorvo qui ne sera pas diffusé avant 2005.

Bien d'autres œuvres ont aussi pu être rattrapées par le « ciseau d'Anastasia ». Ainsi, soucieux de se protéger de la propagande bolchévique, l'État français fait disparaître des écrans *Le Cuirassé Potemkine* (1925) de Serge Eisenstein, de 1926 à 1953. Dans la parenté des prétextes politiques et parfois au nom de ce qui pourrait être confondu avec l'arbitraire « raison d'État » qui n'est jamais étrangère au Moloch moral, on se souviendra encore du *Théorème* de Pier Paolo Pasolini, présenté à la Mostra de Venise en 1968, et du communiqué officiel du Vatican qui interdit formellement aux fidèles de voir ce film : « qui ne respecte pas la sensibilité du peuple chrétien ». Quant au *Un Chant d'amour* (1950) de Jean Genet<sup>2</sup>, alors que ce « génie gênant de Genet » – disait Sennep – parle d'un film érotique, c'est de « pornographie » qu'il est affublé et qu'il est interdit jusqu'en 1975... Et de souligner encore que parfois certains films semblent poursuivis par la fatalité et les « interdits ». Ainsi en est-il du *Robin des Bois* de Ridley Scott interdit aux moins de 13 ans outre-Atlantique par l'agence MPAA (motion picture association of America) qui a classé celui-ci PG-13 (accord parental recommandé, déconseillé au mineurs de moins de 13 ans) en raison d'allusions « obscènes et sexuelles » ; *Robin des bois* déjà interdit dans l'État de Virginie par la commission des manuels scolaires, en 1953, en raison de son rapport à la « diffusion de l'idéologie communiste », dans une Amérique en proie à la chasse aux sorcières et à la « peur rouge », sous l'influence du maccarthysme.

Il serait possible de multiplier les exemples, de convoquer l'épisode de l'incendie du cinéma Arts et Essais Les Studios, à Tours, en 1985, lors de la sortie de *Je vous salue Marie* de Godard, de rappeler qu'il en fut de même, au cinéma Saint-Michel, à Paris, quand les intégristes de l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet s'en prirent à *La dernière tentation du Christ* de Scorsese en 1988, voire de développer sur une actualité où *Sleep Al Naim* de Mounir Fatmi a dû être annulé à la Villa Tamaris, à la Seyne-sur-mer, ou encore de souligner l'influence de la Direction générale de la Sécurité Intérieure qui a conseillé d'annuler *L'Apôtre* de Cheyenne Caron, suite aux pressions de la Fédération des associations familiales catholiques de Loire-Atlantique qui voyait dans cette projection « une provocation pour la communauté musulmane »...

À la manière de Jean-Jacques Pauvert<sup>3</sup> qui constitua une *Anthologie historique des lectures érotiques* en cinq volumes (compilation de fragments interdits et censurés), une encyclopédie des « œuvres » assaillies par les peurs irrationnelles et les intolérances

chroniques de tout ou partie du champ social renseignerait sur les motifs qui conduisent le législateur ou le sectaire à pactiser contre l'œuvre d'art et la main qui en est à l'origine, puisque l'art, depuis *L'Éthique à Nicomaque*, a sa source à cet endroit. Au prétexte de la subversion et de la transgression, au motif de la protection de l'espace public où toujours les intérêts privés prennent le pas, les uns claironnant leur attachement à la cohésion nationale et leur souci de la paix sociale, quand les autres – comme le relevait Karl Kraus lors de la montée du nazisme en Allemagne – aboyant systématiquement contre le « différent » se presse vers le différend... il est bien souvent refusé à l'œuvre d'art d'entretenir un rapport à l'étrangeté que l'on préfère identifier à une forme étrangère à la culture homologuée. Et dans la foulée de ce glissement, c'est alors l'aversion, les processus d'intimidation, bientôt la condamnation et le temps de la répression qui apparaissent.

Comme si, en définitive, les pratiques artistiques et leurs productions ne pouvaient échapper aux annexions, arraisonnements et autres formes de préhension du petit monde des « surveillants et autres matons », là où est attendu un geste d'ouverture et de médiation : une tentative de compréhension.

Comment expliquer autrement, les démêlées vécues de la franco-algérienne Zoulikha Bouabdellah<sup>4</sup> qui, alors qu'elle dispose son installation *Silence*, se trouve menacée, et dans un premier élan déprogrammée de l'exposition « Femina, où la réappropriation des modèles » ? Que dire encore des détracteur de la performance *Exhibit B* qui condamnèrent celle-ci, au prétexte qu'il « n'y voyait pas une œuvre » ? Comment justifier le retrait de l'affiche du spectacle *Lapidée* (affiche présentant le regard d'une femme en niqab, une larme de sang à l'œil, la pièce parlant du sort des femmes soumises à la lapidation au Yémen), en janvier 2016 ?

Et quand bien même on pourrait s'amuser de l'interdiction de *Harry Potter à l'École des sorciers*, dans les écoles canadiennes d'Ontario et de Terre neuve, au motif qu'un groupe de pression de familles chrétiennes y voit « un livre qui vante les mérites de la sorcellerie », ces interdits révèlent le terrain archaïque des réflexes primaires de la pensée opprimante.

Nombre de réactions vives qui procèdent d'une « Gestapo de l'esprit » pèsent ainsi sur les « œuvres de l'esprit ».

Qu'il s'agisse de l'affaire Buren, en 1986, accusé « d'atteinte au patrimoine historique » mettant aux prises adversaires et partisans des « colonnes » du Palais-Royal ; de l'œuvre plastique de l'artiste américain Paul McCarthy, baptisée « Tree<sup>5</sup> », exposée place Vendôme à Paris ; du « Dirty Corner<sup>6</sup> » d'Anish Kapoor exposé dans le parc du château de Versailles, etc. Ou plus récemment, en avril 2011, des exactions des militants de l'institut Civitas – groupe de catholiques intégristes proche de l'extrême droite – qui s'attaqueront à coups de marteau à la photographie *Immersion Piss Christ*<sup>7</sup> de l'américain Andres Serrano au musée d'art contemporain d'Avignon. Quelques mois plus tard, d'abord en novembre et décembre 2011, les mêmes s'en prendront à la pièce *Golgota Picnic* de Rodrigo Garcia perturbant chaque soir les représentations à Toulouse, puis à Paris. Comme ils s'en prendront aussi aux représentations de *Sur le concept du visage de fils de Dieu* (présenté au Festival d'Avignon) de l'italien Romeo Castellucci. Représentations interrompues par des membres du même

4 L'installation de la plasticienne, composée de tapis de prière sur lesquels étaient posés 28 paires d'escarpins, a été menacée par une association musulmane, qui écrivait au maire de Clichy-La-Garenne, en janvier 2016, qu'il pourrait y avoir des « incidents ».

5 Quarante-huit heures après avoir été dressée place Vendôme à Paris, la sculpture plastique haute de 24 mètres de Paul McCarthy n'était plus qu'un ballon dégonflé avachi sur le sol. L'œuvre de l'artiste américain, qui fait l'objet de multiples critiques, vandalisée, fut détériorée au prétexte que certains, qui n'y voyaient pas un sapin, la confondaient avec un *sex-toy*, précisément un *plug* anal géant.

6 L'œuvre du sculpteur britannique – une trompe d'acier de 60 mètres – était ramenée à un organe sexuel. La presse en fit ses gorges chaudes en la baptisant « Vagin de la Reine ». Et finalement, des jets de peinture seront projetés dessus.

7 Datant de 1987, le cliché représente un crucifix plongé dans un bain de sang et d'urine. L'exposition menacée, le musée refusera de retirer l'œuvre vandalisée et fera fi des pressions liberticides, afin que « que le public puisse prendre la mesure de l'intégrisme ». C'est sous la protection policière, qu'il rouvrira ses portes.

8 En l'absence de jury, et donc d'une sélection, l'œuvre de Duchamp fut tout simplement mise au placard puisqu'elle ne fut pas identifiée comme « œuvre ». Soit une pure disparition...

institut vociférant « la christianophobie, ça suffit »... les exemples sont donc légion à travers l'Histoire passée, et celle qui court.

Et face à cette histoire des forces hostiles qui s'en prennent à l'art et qui n'est pas l'apanage de quelques groupes et/ou individus mais relève parfois du milieu de l'art même – rappelons-nous *Le déjeuner sur l'herbe*, de Claude Monet qui choqua au salon des Refusés en 1863, ou l'urinoir de Marcel Duchamp au salon des Indépendants<sup>8</sup> de New York en 1917, rebaptisé *Fontaine* – le politique veille sur l'organisation du commun : la paix civile et l'ordre public.

« Veille » ou « surveillance », en recourant à une logique rationnelle (le plus souvent assimilable à l'usage de la raison tel que se la représente l'appareil d'État) qui le conduit à privilégier tantôt le registre éducatif, législatif, préventif ; tantôt la dissuasion, voire l'interdiction, des uns ou des autres, au nom de la défense de l'intérêt général, de la communauté, de la responsabilité, etc. Un usage de la raison où le consensus (la manière de rassembler ce qui ne s'assemble pas) demeure le principe unificateur de la logique mise en place.

Usage de la raison, dis-je, qui obéit paradoxalement à des principes qui précèdent l'expérience et se résument au mot de « valeurs ». La « valeur » est ainsi hissée au-dessus de tout. Elle est l'héritage déclaré indépassable. Aussi voit-on, face aux agressions commises contre l'art ou l'artiste, ce mot innover tous les argumentaires. L'État et ses relais institutionnels, voire intellectuels, avancent alors les « valeurs » de respect, de responsabilité (la question de la responsabilité fut évoquée par Plantu après les caricatures du Prophète en 2006), de liberté (notamment d'expression) de « sens », de compréhension également. Ici, on en appelle à la décence, à l'auto-censure, à l'évitement de la provocation et de la polémique, à la morale, à la sensibilité... là, à la conscience, à la solidarité, la tolérance, la concorde, etc. Au pire, au prétexte de contextes difficiles et d'époque troublée, le discours politique révèle une certaine ambiguïté qui ouvre la voie vers quelques doutes sur « le jeu (social) » des artistes, leur rôle dans l'espace public, sur la fin de leurs pratiques artistiques et la finalité de leurs œuvres.

C'est que l'État, ne le négligeons pas, pour autant qu'il entend préserver l'expression de la création comme la diffusion des œuvres, a également des vues sur l'esthétique qui, à la manière dont Louis Althusser l'analyse lorsqu'il s'attache à définir les A.I.E., est encore un moyen d'instruire les esprits sur des modèles de représentations privilégiés lesquels sont toujours des modes de contrôle.

En définitive, c'est à cet endroit que se trouve l'exercice périlleux pour l'État qui doit articuler : liberté de création, mode de contrôle et expression dans l'espace public. Mode de contrôle et donc développement d'un ordre qui entremêle esthétique et politique sont ainsi confondus et s'appliquent inéluctablement sur certains aspects totémisés (et donc tabous) du champ social.

Et parmi les totems à respecter ou à protéger de toutes disparitions en leurs formes validées par l'État, la représentation de la sexualité et plus généralement du corps, comme

la représentation de tout événement ayant trait à la religion, sont les espaces sensibles et les zones d'attention particulièrement surveillés... au nom des « valeurs » mises en avant. Le mode de contrôle s'applique donc sur le regard au sens où l'État et ses corollaires – notamment l'Église et ses relais associatifs – exercent un « Droit de regard ».

Or, il va de soi qu'une protection – totémisation – qui s'exerce sur un modèle de représentation, c'est-à-dire la sauvegarde de toute disparition de ce modèle ou la patrimonialisation de ces formes, concurrence toute nouvelle apparition de formes qui sera prise pour un contre-modèle. Et ce parce que toute nouvelle forme fait peser non seulement une menace sur « les valeurs » qui servent de fondation à l'ordre politique et esthétique qui s'élève sur un ensemble de références pérennisées, aux évolutions excessivement lentes ; mais également et essentiellement parce que le « contre-modèle » heurte et fait trembler l'ordre politique qui se livre simultanément sous un ordre esthétique.

Le mot de « valeur », brandi comme un argument, désigne donc non seulement des représentations figées ou des modèles validés, mais une forme formatée. Soit un format, en quelque sorte, qui participe d'un état conforme et induit qu'il existerait des « formats » irrecevables.

Or, comment concilier l'argument de la « valeur » avec l'enjeu de l'art qui s'inscrit dans une dynamique de renouvellement des formats ? Comment ignorer que l'art s'inquiète de l'actualité de formats qui sont prétendument indépassables ? Comment faire abstraction qu'il y a non pas un rapport d'autonomie de l'art, mais à la souveraineté de l'art qui l'inscrit dans la sensualité, le vivant ?

De fait, l'art est le lieu d'une mise en dialogue entre des « formats » arrêtés et l'actualité (qui est l'un des autres noms de l'Histoire). Comprendons par-là que la pratique artistique est par essence dans un rapport d'expérience et d'aventure au mouvement du monde, à ses secousses, ses soubresauts, ses séismes... qui s'accorde mal avec l'idée qu'il y aurait des espaces interdits ou sanctuarisés. Soit, et disons-le de manière à être compris, l'art doit être distingué de la culture et/ou de la nostalgie. Cette même nostalgie d'une communion perdue que saisit Jean Duvignaud<sup>9</sup> dans *Sociologie de l'art* et qui nous permet de comprendre que l'État a toujours eu à cœur de maintenir et de garantir, via l'art, l'illusion d'une solidarité entre les membres d'une société, quitte à régler l'expérience esthétique.

En définitive, si pour partie l'art renvoie à des héritages à cultiver, à des patrimoines à reconduire et à conserver, tout un pan de la création artistique s'inscrit lui dans l'exploration, la tentation, la solitude. C'est-à-dire non pas l'art pour l'art, mais l'art comme mode d'interpellation du méconnu, de l'inouï, de l'invu... Le dépassement des modèles est donc intrinsèquement le propre de l'art et s'accorde mal avec un « droit de regard ».

Expression (droit de regard) qui, si nous devons la commenter, pourrait être interprétée comme une manière de légiférer sur la vue, sur l'activité rétinienne, sur la perception... et donc les formes à exposer puisque ne pouvant incarcérer la vue, il est toujours possible de contrôler ce qui est à voir.

<sup>9</sup> Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, Puf, 1967. Relire sur ces enjeux, notamment, le chapitre 3 consacré à « L'art dans la société, la société dans l'art ».



- 10 En fait, par échangeabilité, il faut comprendre comme Hannah Arendt le commentera, que dès lors que l'art est utilisé à des fins secondes (éducation, décoration, symptôme de la perfection)... on substitue à l'art ou au rapport à l'art, un autre rapport qui est celui que l'on entretient à l'objet culturel qui soutient le raffinement social et individuel. Si vous préférez, « connaître Shakespeare » devient nécessaire non pour ce que met en jeu la dramaturgie shakespearienne, mais seulement parce qu'il ne faut pas ignorer que Shakespeare existe.
- 11 Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994, p. 62.
- 12 *Ibid.*, p. 100.
- 13 Herbert Marcuse, *La dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste*, trad. Didier Coste, Paris, Seuil, 1979, p. 9.
- 14 *Ibid.*, p. 9-10.
- 15 Comprenons que la transgression, sur laquelle par exemple repose l'argumentation de Nathalie Heinich quand elle inventorie et questionne le scandale, ne suffit pas. Et que la transgression, c'est-à-dire le détournement ou le jeu entre une référence et un modèle dérivé est un argument superficiel qui ne permet pas de saisir ce qui est en jeu dans les coups portés à l'art, dans le développement de la disparition des lieux de l'art, etc.

Aussi, là où les défenseurs de la loi de la « valeur » entendent faire jouer aux pratiques artistiques et aux œuvres qui en sont l'aboutissement un rôle qui les inscrit dans le récit (le grand récit de l'identité nationale, celui aussi de l'identité culturelle, celui encore du socle civilisationnel, celui de la connaissance à posséder, etc.), là où les avocats de la « valeur » entendent légiférer non sur la production des œuvres, mais sur leur exposition et leur valeur d'échangeabilité<sup>10</sup>; *les créateurs, eux, sont indifférents à une image représentative qui s'adresserait à « la mémoire de l'œil »*<sup>11</sup>. Leurs gestes relèvent de l'imagination, de la vacance... étrangers à la dictature de la raison comme à la « Gestapo de l'esprit », le créateur dans l'espace public (identifiable à un lieu d'exposition qui se décline sous les formats du musée, du théâtre, de l'auditorium, mais aussi la rue, les esplanades, etc.) intègre celui-ci pour ce qu'il figure à ses yeux : un terrain vague à occuper, un chantier en construction où peut œuvrer l'imagination et la rêverie ; espérant sans doute échapper au statut de « témoin martyrisé<sup>12</sup> » qu'évoque Lyotard quand il écrit sur l'aliénation que subit l'art déployé dans une société anéantie par le libéralisme.

En conséquence, si un temps – ou disons la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle et le début du xxi<sup>e</sup> siècle – avec Herbert Marcuse, il a été possible de prétendre et défendre l'idée qu'« en vertu de forme esthétique l'art jouit d'une large mesure d'autonomie vis-à-vis des rapports sociaux donnés<sup>13</sup> » parce que « Par son autonomie, l'art s'oppose à ces rapports et en même temps les transcende<sup>14</sup> » ; *ce temps est révolu ou cet accord (entre art et société) a, pour le formuler au plus proche du thème de ce numéro, disparu.*

Et c'est donc à cet endroit que Foucault, cité au commencement de notre propos, doit nous mettre sur la voie : « Il y aura scandale, mais c'est d'autre chose qu'il s'agit. »

Scandale de l'œuvre, scandale de la disparition des lieux d'exposition de l'œuvre, scandale des législations abusives qui sont l'autre face du terrorisme... C'est moins, chacun s'en doute, la notion de scandale qui induit celle de transgression qui nous intéressera ; que de chercher à identifier l'« autre chose qu'il s'agit ».

Je veux dire par-là que la disparition des lieux d'exposition des œuvres, et donc la disparition des œuvres, si elle peut *a priori* se justifier par un rapport à la transgression<sup>15</sup>, ne peut se satisfaire de cet argument qui n'est en définitive qu'un stéréotype reprenant le clivage archaïque réalité/fiction, référence/modèle dérivé, interdit/toléré, reconnu/inattendu... Soit un rapport binaire trop simple, voire simpliste, qui oublie de rappeler la consubstantialité de l'organisation du monde, lequel se donne simultanément dans un rapport dialectique complexe entre ordre et désordre, chaos et cosmos, n'ayant point le souci de l'harmonie. Au comble, entretenir cet argument et faire de la transgression, comme de la subversion, la clé qui permet de justifier ou d'expliquer les sanctions/révisions qui s'exercent sur l'œuvre, revient à légitimer un ordre qui serait préalable à toute expérience perçue, elle, comme un désordre. Les penseurs de la transgression – ceux qui s'en satisfont et fondent sur celle-ci leurs hypothèses – sont donc les bailleurs d'une société de contrôle, d'une société au cadre indépassable... et forment la garde rapprochée de la « Gestapo de l'esprit ».

Alors que ce qu'il convient de souligner dans la disparition des lieux d'exposition, dans la disparition de l'exposition des œuvres, dans la disparition des œuvres, c'est le coup porté à l'espace. Comprenons, et limitons-nous à cet aspect, que c'est l'espace même que forme l'œuvre qui est anéanti : l'espace qu'est l'œuvre, et les espaces où elle se déploie dès qu'elle devient manifestation et exposition.

En avançant l'argument de la transgression, en définitive, on ne fait pas autre chose que d'entretenir l'absence d'un espace propre à l'art puisque les œuvres de l'esprit sont arraisonnées par « l'esprit *Gestapo* » qui n'a d'aucune manière le respect des frontières et des territoires. L'argument de la transgression peut donc être assimilé à un *Anschluss* qui unit/réunit expérience esthétique et gestion éthico-politique de l'espace. Soit un coup de main, un passage en force du politique qui, du point de vue de la réflexion théorique sur l'esthétique, est irrecevable.

Ainsi, tout écart de l'artiste, qu'il soit dans la proximité de l'actualité « non recevable », ou dans la production d'une œuvre dont le contenu n'est pas identifiable, et en cela indifférent à l'institutionnalisation sémantique de l'art par le politique, sera perçu comme une rupture ou, et pour nous inscrire dans la topique de l'espace, la tentative de faire exister une spatialité dont le fonctionnement est en inadéquation avec ce qui règle l'espace public. L'œuvre apparaîtra dès lors comme une menace.

Au nombre des charges accablantes qui seront énoncées contre ces « pratiques artistiques-menaces », il faut alors entendre une nouvelle fois la pensée de Jean-François Lyotard qui souligne autrement les motifs de ce procès quand il répond à Adorno : « La perte du contenu de l'œuvre est pensée comme aliénation. L'artiste est devenu le simple réalisateur de ses propres intentions qui se présentent à lui comme d'inexorables exigences étrangères surgies des œuvres auxquelles il travaille. Ce qu'Adorno ne voit pas, c'est que ce ne sont même plus ses intentions que l'artiste réalise, mais des intensités anonymes<sup>16</sup>. »

« Intensités » dit Lyotard. Et de prétendre alors à une hypothèse qui tiendrait ce mot « d'intensités » pour le mot-tu chez Foucault lequel, recourant à l'expression « autre chose qu'il s'agit », entretient le secret sur les raisons de la disparition d'une œuvre. « Disparition » disons-nous, et non « scandale », puisqu'il nous faut substituer l'un par l'autre, et rectifier donc, au sens où le scandale désigne, en définitive, la négation de l'œuvre, le déni d'œuvre et la disparition de l'œuvre à l'endroit de l'œuvre. Là est le scandale. Au vrai, le scandale est donc le mot qui désigne la capacité du politique et autres agents de domination à entreprendre une entreprise de désœuvre.

« Intensités » dit Lyotard où un mot qui désigne non seulement un régime de sensations variées comme l'usage y fait référence communément, mais un périmètre où la configuration et la spatialisation des matières – qui s'incarnent en formes et produisent de nouvelles forces (ce qui est en propre l'activité artistique de création) – dérogent aux modes d'aliénation usuelle qui s'appliquent aux biens culturels réglés par les principes structurant d'uniformisation du politique.

16 *Ibid.*, p. 99. « La perte du contenu », entendons la « disparition du contenu » ne vaut pas seulement pour les œuvres contemporaines dont la lecture signifiante est devenue complexe. C'est bien entendu cet aspect que commente Adorno. Mais ici, nous entendons par « disparition du contenu » la façon dont les œuvres sont perdues pour le politique, la tentation du politique d'inscrire les œuvres, toujours, dans un système signifiant qui sert le politique et l'illusion de la communauté.



L'intensité, un espace d'intensités, est ainsi l'apparition d'un espace (une œuvre ou une pratique artistique donc) qui vient s'intercaler dans la densité sociale, sous la forme d'une condensation, d'une contraction, puis d'un pli, d'une épaisseur... inattendus dans le champ social agencé par le politique. L'apparition d'un espace d'intensités peut dès lors être perçue – recourant ici à une métaphore tectonique – à un glissement, un déplacement qui, par la force qu'il exerce sur son environnement, vient fragiliser ou déstabiliser l'agencement de l'ordre public et l'organisation de l'espace public. Au vrai, c'est donc un écART. Dès lors que celui-ci puisse, dans son apparaître, figurer une provocation par son contenu identifiable ou pas, sera en définitive secondaire ; car en définitive ce qui apparaît avec un espace d'intensités, c'est une déchirure du tissu social, une outrecuidance dont parle François Châtelet quand il commente le mouvement empirique de la raison toujours prise entre libération et aliénation.

Aussi, au terme de notre propos, devons-nous sans doute souligner qu'une œuvre qui est ressentie comme une défiguration par les uns, et qui induit le désir d'en produire sa disparition, n'apparaît au juste que comme un rêve insensé de transfiguration de la raison arrêtée – et de son usage puritain – en une pensée en mouvement sans direction ou sans autre fin que transmuier la direction (ce mur) en horizon ouvert (une ligne de fuite).