

## L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain<sup>1</sup>

---

**Quote:** REY, Sandra; CHIRON, Eliane. L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-8, jul.-dez. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80126>

---

**Résumé:** Pour exister pleinement, l'art a besoin d'être montré en public. Dans les sociétés contemporaines l'intime et le privé sont de plus en plus médiatisés et confondus dans l'espace public. Dans l'art, les concepts d'intime, privé et publique sont distincts mais ne peuvent être pensés séparément. Comment s'articulent-ils, ces concepts, dans l'art contemporain? Comment distinguer l'intime par rapport au privé et le publique dans l'art? Quels enjeux y sont impliqués? Les questions posées par Sandra Rey à Eliane Chiron cherchent éclaircir et débattre les rapports entre ce qu'est de l'ordre de l'intime, du privé et le publique, dans l'art contemporain.

**Mots-Clés:** L'intime. Privé. Public. Acte créatif. L'art contemporain.

### Sandra Rey:

À certaine occasion vous avez dit que « l'art se conçoit dans l'intime de la solitude, mais il n'acquiert sa pleine existence qu'exposé en public ». Comment discernez-vous le concept d'intime, par rapport au privé et au public dans l'art contemporain?

### Eliane Chiron:

Quand on parle d'art contemporain, ces trois mots sont distincts mais ne peuvent être pensés séparément. L'artiste part de ses émotions et sentiments personnels, ressentis dans sa vie privée. En fusionnant avec d'autres expériences disparates, l'œuvre va donner une forme à quelque chose de nouveau qui émerge de cette fusion. Le travail artistique est ce processus de mise en forme. Mais pour exister pleinement, l'art a besoin d'être montré en public, car il fait surgir des émotions nouvelles qui n'existent que partagées. En public, ce que l'œuvre donne à éprouver sont des émotions impersonnelles. Au moment seulement où l'œuvre

rencontre le public, dans une sorte de transfert, apparaît la part intime, impersonnelle, de l'œuvre; elle échappe à l'artiste, qui n'en a pas conscience quand il/elle conçoit l'œuvre.

### SR:

Dans la préface du livre dirigé<sup>2</sup> par vous, a été considéré avec justesse que dans les sociétés contemporaines l'intime et le privé sont de plus en plus médiatisés et confondus dans l'espace public. En effet, les réseaux sociaux de l'internet incitent à la surexposition de la vie privée ainsi qu'aux superpositions entre les espaces public et privé. Vous introduisez dans le couple privé-public le concept d'intime. En ce qui concerne l'art, comment rapprochez-vous, ou bien distinguez-vous, les concepts d'intime et d'intimité?

### EC:

Dans leur usage, les concepts d'intime et d'intimité s'opposent. Pourtant il fallait le faire comprendre car ils sont souvent confondus, pas seulement dans la conversation courante. En écrivant sur l'intime dans l'art, ce qui n'avait jamais été abordé sous l'angle des rapports avec le public et le privé, j'ai découvert sa singularité, qui le distingue nettement de la notion d'intime dans nos vies. Par exemple, plusieurs personnes peuvent être des intimes ou faire partie d'un cercle d'intimes. Concernant ces vies, objets d'étude de l'anthropologie, de la sociologie, de la psychologie, de la psychanalyse notamment, nous pourrions plus généralement parler de l'intimité des rapports humains ou d'un chez soi (*le Heim* allemand), user de l'adjectif, par exemple pour évoquer des lieux intimes. Nous sommes alors dans ce que les historiens nomment le privé du privé, ce qui ne s'ajuste pas au fonctionnement de l'art. Quand je projetais l'ouvrage collectif sur l'intime en art, un ami m'a suggéré de demander un texte à une gynécologue. C'était exactement ce que je voulais éviter, tant on a tendance à réduire les femmes à leur « intimité », sexuelle bien entendu, ce qui est insupportable - même si, on le voit dans le livre, l'intime n'est jamais séparable du corps. Enfin, pour distinguer autrement l'intime en art, remarquons qu'à propos de petits tableaux par exemple, on pourra souligner le

---

1. Eliane Chiron interviewé par Sandra Rey. En partie, les présentes questions ont été publiées le 29 mars, 2014, dans l'édition du Cahier de Culture, journal Zero Hora, à Porto Alegre. À l'occasion Eliane Chiron a réalisé le séminaire *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain* dans le Programme Doctoral de l'Université Fédérale du Rio Grande do Sul et une exposition personnelle, *Faire Ressurgir la Peinture*, dans la Galerie Mamute, à Porto Alegre. Pour cette édition de la revue Porto Arte, avec l'objectif d'approfondir le thème, d'autres questions ont été incluses dans l'interview.

---

2. *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*. Sous la direction d'Eliane Chiron et d'Anais Lelièvre. Paris: Publication de la Sorbonne, 2012.

caractère intimiste, qui aura trait cette fois au sujet traité (Chardin, Vermeer), donc pas à ce qui est proprement artistique, mais on ne pourrait jamais dire: ce sont des tableaux intimes. En somme, encore une fois, ce qui distingue l'intime en art est le fait d'être impersonnel, c'est-à-dire de concerner indifféremment tout le monde. Je crois vraiment que l'art est pour tout le monde et pas seulement pour une élite, bien que beaucoup, parmi cette élite de gens plus riches que les autres, croient qu'eux seuls peuvent comprendre l'art, notamment contemporain. L'intime en art est un adjectif substantivé, presque neutre, en tout cas qui ne s'adresse à personne en particulier. Lyotard dit avec raison que l'art est « indestiné ». Si l'on cherche une autre comparaison dans le vocabulaire ayant trait à l'art, on parlera de la dimension sensible d'une œuvre, dont participe par exemple la picturalité d'un tableau (qui le distingue de sa reproduction). La sensibilité n'a rien à faire dans cette histoire, elle serait un contresens, confondant un sensible éprouvé par tous les sens corporels, partageable, et la particularité psychologique attribuée à telle personne. Et là encore on évoquera plus volontiers la « sensibilité » des femmes, car cette qualité est requise par les rôles sociaux qu'on leur attribue et qui tend à les confiner, précisément, dans l'intimité des maisons.

#### SR:

Comment situez-vous les manifestations de l'intime dans l'art contemporain; est-ce que l'intime aurait à avoir avec la surexposition de la vie privée dans les œuvres contemporaines, ou bien, l'intime serait-il plutôt à situer par rapport aux motivations, dit-on, « profondes » qui poussent l'artiste à produire l'acte créatif?

#### EC:

La « surexposition de la vie privée dans les œuvres contemporaines » participe d'un processus historique sur la longue durée. Pour aller vite, en voici quelques jalons. Dans la Rome antique, la sphère privée, reléguée dans la *domus*, était réservée à tout ce qui relevait du processus vital et des corps, de la naissance à la mort. Tout cela devait rester caché. Les esclaves, les enfants et les femmes y étaient soumis au pouvoir du *pater familias*. Dans l'espace privé, on était très précisément *privé de la liberté* qu'avaient les citoyens (les hommes) dans l'agora. Cela est souligné par Hannah Arendt, qui – ce n'est

pas indifférent – est une femme. Aujourd'hui on naît et meurt à l'hôpital. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'intime remplace le privé de façon précaire, il devient public à travers notamment le roman et la poésie. Hannah Arendt dira que l'intime n'acquiert sa pleine consistance qu'exposée en public, aux yeux de tous. Les œuvres d'art participent alors des objets de culture qui fondent notre monde commun.

Il n'est pas sans intérêt de constater que la surexposition des corps dans l'art a débuté avec les artistes femmes, jusque-là tolérées dans la seule sphère privée, invisibles. Longtemps cantonnées au rôle d'épouses, de modèles et de muses, elles ont inversé la situation en se servant elles-mêmes de leur corps comme matériau (Claude Cahun, Gina Pane, etc.). Par ailleurs, il y a le social: le développement exponentiel des réseaux sociaux a fait très logiquement et brutalement exploser le phénomène, faisant par exemple émerger les *Femen*, dans la lignée du slogan récurrent: mon corps m'appartient (et j'en fais une arme politique). La photographe Bettina Rheims vient de faire le portrait des *Femen*, complétant un processus qui réalise une alliance inédite entre le monde politique et celui de l'art, qui ont tous les deux besoin de l'espace public pour exister. On pourrait dire que tout ce qui a longtemps été caché, banni, condamné par les sociétés, a tendance à être rendu public, et, dans le même temps, à devenir autant de sujets appropriés à l'art. En effet l'art s'attache aux moments de mutations, de métamorphoses, de crises. Pour un individu anonyme, montrer sur internet sa vie privée revient à la faire reconnaître au sein de l'espace public, seule instance de légitimation de l'art et de la politique. D'où l'actualisation et l'amplification du slogan warholien, prémonitoire: « à l'avenir, chacun peut désormais prétendre à son quart d'heure de célébrité ».

Quant à la seconde partie de la question, depuis que l'artiste n'est plus tributaire d'un commanditaire ou d'un mécène, la doxa fait croire en effet à ces « motivations profondes » de l'artiste. Elles préexisteraient à l'œuvre, laquelle serait le dépositaire d'un supposé fardeau psychologique personnel, logé dans ce plus « profond », dont l'œuvre débarrasserait son auteur. Ce qui tendrait à considérer une œuvre comme l'équivalent de la parole « libérée » sur le divan du psychanalyste. Le soi-disant artiste serait alors doté d'un égotisme superficiel qui se plairait dans une hypothétique intimité de son moi qui porterait le sujet de l'œuvre. Or ce qui s'exprime dans une œuvre n'est jamais ce

« moi intérieur », à l'existence plus que douteuse mais auquel on nous fait croire, en tout cas en Occident. Souvenons-nous pourtant que Foucault a remplacé l'auteur par la « fonction-auteur » et que Lyotard nous a alertés du fait que l'artiste est quelqu'un qui a « peu de moi, peu de défenses, mais beaucoup de réserves de force disponible ». François Dagognet dénonce l'illusion de la « profondeur » d'un corps où logerait, bien caché, l'intime. Or c'est à la surface que tout se joue, dans un contact où dedans et dehors s'échangent et se confondent. Et le sens souvent mal compris de la phrase de Valéry, que « le plus profond, c'est la peau » est à chercher du côté de l'embryogénèse: Dagognet, philosophe et médecin, nous rappelle que la peau du corps humain est issue de la surface de la première cellule de l'embryon, laquelle au cours de son développement, produit à la fin une inversion du dedans et du dehors. D'où un vibrant éloge des surfaces par Dagognet, qui sait de quoi il parle.

À travers la fonction de « médium » de l'artiste, énoncée par Duchamp comme étant un élément neutre (comme une lamelle de platine dans une réaction chimique), une œuvre exprime quelque chose de général: l'autonomie du vivant, ses mutations par le biais de ses interfaces avec son environnement. Elle le fait en intensifiant le réel, à travers une forme où se jouent des rapports inédits entre des domaines jusque-là disjoints. Par exemple, Duchamp cherchera « des idées différentes pour aller ensemble », prises à différentes époques.

Bien qu'ancrée dans les rapports intimes de l'artiste avec le monde qui l'entoure, il s'ensuit un décalage avec le présent, et une fonction prémonitoire. Le Nu d'*État donné*s de Duchamp, avec son sexe ambigu, anticipe la question actuelle des transgenres, qu'il a mise sans cesse en œuvre (pensons à *La Joconde* à moustache puis rasée). Louise Bourgeois, souriant comme *La Joconde* sur une photo par Mappellthorpe, tenant sous le bras sa sculpture *Fillette* en forme (ambiguë aussi) de sexe masculin surdimensionné ou de poupée, ne fait pas autre chose. Chacun d'eux nous met en présence du mythe platonicien du *Banquet*, où les sexes ne sont pas encore séparés. Chacun va plus loin, anticipe le va et vient entre les sexes biologiques, rendu possible aujourd'hui par la chirurgie et les traitements hormonaux. On voit dans ces exemples que « le corps artiste ne s'arrête ni au corps de l'artiste ni à aucun corps défini par son identité volumineuse » (Lyotard). Bien plus, pas à sa place dans le monde qui l'entoure, l'artiste, qui supprime les barrières avec son environnement,

emporte avec lui une mémoire qui excède son temps de vie. Cela nous rappelle ce que nous sommes faits des mêmes particules que celles qui ont existé aux temps les plus anciens du cosmos. Et cela nous fait rêver. D'où notre rapport réellement intime avec les étoiles. Et, pour prendre un exemple célèbre, nous comprenons très bien le désir de Mondrian: réaliser des tableaux qui soient l'équivalent du rapport entre la ligne d'horizon de la mer et la multiplicité du ciel étoilé. Il ne fait que chercher à refaire ce geste immémorial: relier à nouveau la terre et le ciel. Et, ce faisant, il veut éliminer lui aussi, intraitable à ce sujet comme Duchamp, toute intériorité. Si profondeur il y a, elle est celle du temps. Le principal matériau de l'art a peut-être toujours été le temps.

### SR:

Jean-Pierre Sag<sup>3</sup> situe le concept d'intime dans la psychanalyse comme n'étant pas ce que nous refusons consciemment de communiquer, ce que nous contrôlons ou protégeons jalousement à l'intérieur de nous-mêmes, mais comme étant la part d'inconnu que nous ne savons pas abriter en nous. Comment voyez-vous la manifestation de « cette part d'inconnu » se manifester dans l'œuvre de Niki de Saint-Phalle, pour en citer un des exemples que vous avez analysés.

### EC:

Vous posez une question essentielle qui permet de comprendre cette injonction de Lyotard, encore: qu'on ne psychanalyse pas les œuvres d'art. Niki de Saint-Phalle précisément, a voulu elle-même, publiquement, tout dire et écrire. Dans un livre intitulé *Mon secret*, elle n'a pas caché l'inceste vécu à l'âge de huit ans. Cet inconnu que nous ne saurions pas abriter en nous, selon la psychanalyse, l'artiste lui donne une forme, qu'il expose en public. Et cela change tout: cet inconnu est mis en circulation, se partage, s'éprouve, émeut. L'inconnu dans la création, que j'appelle X, est d'ailleurs au cœur de mes recherches et mes publications depuis toujours. Seul l'artiste est capable de le montrer en le cachant. Parce que montré en public, le travail de l'artiste permet ce qu'énonce Hannah Arendt: que « la présence des autres voyant ce que nous voyons, entendant ce que nous entendons, [...] nous assure de la réalité du monde et de nous-mêmes ». C'est ce qui fait écrire à Louise Bourgeois: « *Art is a*

3. SAG, J.P. « L'intime et la psychanalyse ». In *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*. Sous la direction d'Éliane Chiron et d'Anais Lelièvre. Paris: Publication de la Sorbonne, 2012. P.149-165.

*garanty of sanity* ». Quant à Niki de Saint-Phalle, le fait d'être une artiste qui toute sa vie a travaillé sans arrêt et montré ses œuvres (d'abord les *Tirs*, auquel le public participa, puis les *Nanas* dans l'espace public, le *Jardin des Tarots*, que l'on visite, etc.), a empêché Niki de Saint-Phalle de sombrer dans la folie. Donner une forme à l'inconnu, à ce qui n'a pas de nom (et qui reste inconnu, innommable), revient à l'extérioriser en ayant le pouvoir sur lui. Elle dira: les hommes avaient le pouvoir, et « le pouvoir, je le voulais ». Ce qu'elle aura pleinement dans son art, dans l'espace public, aux yeux de tous, car le pouvoir n'existe pas dans la sphère privée. Prendre le pouvoir sur l'inconnu, dans une œuvre montrée en public, pourrait être une définition de ce qu'on nomme faire une œuvre d'art. C'est tout le sujet du livre d'Henry James: *Le motif dans le tapis*, autour d'un secret qu'on ne trouvera jamais. Jacques Leenhardt conclut ainsi la postface de l'ouvrage: le critique qui a compris l'ouvrage « est parti de la bonne prémisse: le *punctum*, l'effet que lui a produit le texte [...] Mais si vient à manquer cette impulsion première, alors la littérature demeure lettre morte ».

#### SR:

Selon vous, quels sont les artistes contemporains dont les œuvres sont exemplaires des problématiques posées par les confluences entre l'intime et le privé dans la sphère de l'art?

#### EC:

Ce qui compte pour l'artiste n'est pas ce qu'il vit mais ce qu'il fait de ce qui lui arrive, ne sont pas les choses mais son rapport aux choses, mis en forme. Ce sera *Le parti-pris des choses* de Francis Ponge ou *La Fabrique du pré*, qui lui permettra d'échapper à la psychologie à laquelle il ne croit pas, et je le comprends. L'art est la métamorphose en acte de cette « uniface pulsionnelle » où l'artiste fait corps avec les choses du monde. Ponge « fera corps » avec le verre d'eau, le savon, la crevette, etc. C'est ainsi que Kafka écrira: « Entre le monde et moi, choisir le monde. »

À partir de là, dans cette sorte de saut hors de lui-même, l'artiste n'est plus dans la vie réelle, la vie privée, mais s'inscrit dans *la vie de l'art*, de geste en geste, d'une société à une autre, d'une époque à une autre. Pour Valéry, les œuvres d'un artiste sont faites pour camoufler ou travestir ce qu'il a de plus personnel. La vie de l'artiste en tant qu'artiste est celle de son art. Van Gogh voulait que l'argent envoyé par son frère Théo,

qui lui permettait d'être peintre, serve juste à payer équitablement ce que lui coûtait le matériel pour peindre, afin que l'œuvre soit l'équivalent exact de la vie (il était en cela en avance sur le mouvement Fluxus. Il disait ainsi, logiquement, vouloir « habiter le pays des tableaux »). Au vrai, on ne se sent jamais autant intensément « chez soi » que dans l'espace d'une exposition personnelle. L'historien d'art Daniel Arasse rapporte cette formule de la Renaissance italienne, attribuée à Brunelleschi, que « tout peintre se peint », et, ajoutait Savonarole, « en tant que peintre », « selon son concept ». Valéry a raison d'affirmer que c'est l'œuvre qui fait l'artiste et non l'inverse, que l'auteur n'est personne, mais seulement celui à qui on attribue l'œuvre. Les artistes ne racontent de leur vie que ce qui se confond avec leur art, c'est-à-dire ce qui est vivant dans leur rapport au monde. Duchamp ou Louise Bourgeois, dans les interviews, parlent de façon cryptée. « Il faut lire entre les lignes quand je parle », tempêtera Louise, ajoutant: « chez moi rien n'est jamais littéral, jamais ». Chez Duchamp aussi tous les mots sont à double sens, il faut décrypter. L'un et l'autre cachent tout ce qui doit rester « privé », au sens propre, de la publicité de l'espace public, tout ce qu'ils ne veulent pas exposer en public.

#### SR:

Dans les œuvres dont le sujet n'aborde pas directement les questions d'ordre privé de l'artiste, où la part de l'intime est plus ou moins cachée dans l'œuvre, jugez-vous possible de discerner les motivations que l'artiste ne communique pas consciemment? Avez vous conçu une méthode pour analyser la part de l'intime dans les productions de l'art contemporain?

#### EC:

Oui il est possible de discerner les motivations inconscientes d'un artiste. Je citerai deux exemples: l'historien de l'art Daniel Arasse, dans ses ouvrages *Le sujet dans le tableau*, ou *Histoires de peintures*, a su voir la part intime cachée dans les œuvres qu'il analyse. Cela est passionnant et résulte d'une connaissance approfondie de l'époque (la Renaissance italienne). Je citerai un autre exemple: l'exposition des images du *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, ouvrage illustré du peintre d'histoire français Jean-Baptiste Debret. Dans le catalogue, Jacques Leenhardt, commissaire de l'exposition, a parfaitement expliqué en quoi cette œuvre, au-delà de sa fonction documentaire,

pouvait être qualifiée d'artistique: Debret, à partir de tout son passé d'artiste français ayant vécu la Révolution, a cherché toujours « à construire une signification plus générale à partir des circonstances particulières qui lui étaient imposées [...], nul n'a plus clairement conçu un dispositif d'images et de pensées qui rend perceptible à l'intelligence dans quelle direction allait ce Brésil naissant ».

Ma méthode est issue du *punctum*, très précisément de l'extension du *punctum* barthésien à la totalité des œuvres d'art. Je partage d'ailleurs, depuis 1996, cette idée de l'antécédence du *punctum* sur le *studium* avec Jacques Leenhardt, et aussi Icleia Cattani qui m'avait invitée à donner un séminaire cette année-là autour de ce concept, à Porto Alegre, dans le cadre du Mestrado en Arts visuels. Cette méthode rejoint celle de Daniel Arasse, dont tout le travail consiste à répondre, de façon lancinante, à la question suivante: « Qu'est-ce qui fait qu'un tableau, une fresque, un lieu de peinture, me touche? » (*Histoire de peintures*).

Mon hypothèse est la suivante: puisque Barthes parle du doigt du petit enfant qui touche pour voir, on doit pouvoir, sans aucune idée préconçue, toucher réellement du doigt ce qui va nous toucher (à distance) dans une œuvre. À partir de là on pourra dérouler un discours savant, qui ne sera pas une théorie plaquée sur l'œuvre, ne réduira celle-ci ni à un contenu extérieur ni à une étroite autonomie du médium. Je me souviens d'une longue conférence très savante sur *La parabole des aveugles* de Bruegel l'Ancien. Je m'ennuyais beaucoup et me suis dit que j'allais chercher à voir par moi-même. Laisant mon regard errer à la surface de la projection, j'ai vu que les pieds de l'aveugle au centre semblaient glisser sur le sol qui soudain apparaissait vertical. Ces pieds, pas faits pour marcher, devenaient sous mes yeux, ainsi que le sol de la scène dans la partie basse, confondus avec la surface de peinture qui se prolongeait en biais le milieu du tableau et ne représentait rien. Le *punctum* était le point de rencontre de la main de cet aveugle du milieu, juste au-dessous du clocher, et du bâton. Je ne voyais plus, alors, au-dessous du bâton, que de la peinture informe couleur de terre et comme vue en coupe géologique. J'ai tout de suite compris ce que nous disait l'artiste, son idée vraiment personnelle, intime: que *les aveugles, c'étaient nous, les regardeurs*, qui ne savions pas voir la peinture comme matière et coloris à poser et composer, au-delà du contexte religieux et politique du sujet traité. Cette

première expérience, déjà ancienne, a été le modèle de toutes les autres, elle a été le premier *punctum*, dont j'ai fait une méthode et que j'ai bien sûr appliqué à Duchamp. Pour cet artiste, je devais trouver comment il pouvait toucher, *indifféremment*, aussi bien les femmes que les hommes. Je ne trouvais nulle part de texte qui me convienne. D'où mes analyses des œuvres de cet « anartiste », tranchant avec les discours convenus. Analyses bien accueillies cependant par l'AICA (Association internationale des critiques d'art) en France, en 2016 et 2017. Mais c'est déjà le sujet de mon séminaire à Porto Alegre, en 2014, à l'invitation de Sandra Rey.

#### SR:

Comment faites-vous le pont entre les données biographiques d'un artiste tel que Duchamp et l'interprétation de son œuvre? Croyez vous que l'histoire privée de l'artiste, c'est à dire, sa biographie, peut donner des pistes sur cette liberté paradoxale qu'on trouve dans l'art, de "montrer ce qu'il cache".

#### EC:

Tous les artistes sont ainsi, mais Duchamp est un bon exemple d'artiste qui montre ce qu'il cache. Chacune de ses œuvres a un sens manifeste, généralement intellectuel et pornographique ou érotique. Pourtant, au début de son texte le plus important: « Le processus créatif », il a cité cette phrase de Thomas Stern Eliot: « Plus l'artiste est parfait, et plus complètement se sépareront en lui l'homme qui souffre et l'esprit qui crée, et plus sera parfaite la façon dont l'esprit absorbe et transmute les passions qui composent ses matériaux ». Frappée par cette phrase (qui était le *punctum*), il m'est apparu évident qu'à travers cette citation, il parlait de lui. J'ai cherché à savoir comment "l'homme qui souffre" pouvait être Duchamp lui-même. Quand on met cette citation en relation avec certaines phrases de lui, on découvre de nouvelles pistes. À propos de *Fountain*, qui est un urinoir retourné sur le côté et signé R. Mutt, il dit dans une interview: « J'ai choisi l'objet qui ait le moins de chances d'être aimé », ce qui signifie que cet « objet » le représente *en le cachant*. Car Duchamp est né peu après la mort d'une sœur aînée de 13 ans. Sa mère espérait que l'enfant à naître allait être une fille qui allait remplacer cette fillette qu'elle adorait. Déçue, elle n'aima jamais ce petit garçon. Marcel Duchamp passa sa vie d'artiste à essayer de transmuter en art la tragédie de sa naissance et se donner le droit d'exister. C'est

dans ce sens qu'il faut comprendre "qu'il faudrait payer l'air que l'on respire" et que "la respiration est une œuvre d'art que l'on fait sans y penser". De son *Grand Verre* (autre autoportrait), Il dira: "j'ai fini par l'aimer", après y avoir travaillé huit années et l'avoir laissé "définitivement inachevé". Dans son œuvre posthume *Étant donnés*, en regardant bien on le voit, de profil, caché dans le paysage, en train de pleurer. On peut déchiffrer toute son œuvre de cette façon qui ressemble à des jeux dans les journaux illustrés humoristiques où il a travaillé comme graphiste dans sa jeunesse. J'ai écrit des articles à ce sujet. Vous voyez que je complète ici ma réponse à la question précédente sur le *punctum* et la méthode.

#### SR:

Oui, et merci d'exposer clairement votre méthode. Mais suivons, comment vous interprétez les croisements entre les concepts d'intime, privé et public dans, par exemple, l'œuvre « Prenez soin de vous » de Sophie Calle exposée à la Biennale de Venise, 2007?

#### EC:

Elle a présenté ainsi cette exposition: "J'ai reçu un mail de rupture. Je n'ai pas su répondre. C'était comme s'il ne m'était pas destiné. Il se terminait par les mots: Prenez soin de vous ». L'artiste a demandé à plus de 100 femmes ayant des métiers différents de répondre chacune à leur façon et à sa place. Elle a exposé ces réponses, pour la plupart sous forme de vidéos et de photographies. C'est la femme Sophie Calle qui n'a pas su répondre, dans le cadre de sa vie privée. Mais c'est l'artiste qui a décidé d'en faire une exposition (car c'est la seule question que se pose l'artiste: avec quoi faire une exposition?). Ce qui est exposé n'est pas la vie privée de Sophie Calle. L'exposition donne une forme à l'impossibilité, très intime, de répondre. Cette forme est publique, elle montre cet intime en le cachant derrière le nombre de réponses des autres femmes. On voit bien que c'est un intime partagé, qui ne peut exister que partagé en public. Car c'est notre part intime, à nous, hommes et femmes, qui prend part à l'exposition, dans laquelle cet intime collectif est montré comme caché. Quant un journaliste a demandé à l'artiste si l'auteur du mail de rupture était venu voir l'exposition, elle a refusé de répondre en disant que cela relevait de sa vie privée. L'art n'a rien à faire avec la vie strictement privée, jamais. Car dans l'art, qui part de ce

qui était particulier, le met en forme en ajoutant des éléments hétérogènes qui rendent ce particulier général.

#### SR:

Vous avez conçu une méthode de recherche en articulant votre pratique artistique à la recherche théorique. Dans la préface de votre livre, « L'énigme du visible, poïétique des arts visuels », Jacques Leenhardt observe que dans votre pensée théorique on trouve un certain soupçon à l'égard d'une rationalité trop organisée que se contiendrait dans les limites de l'argumentation discursive. Il vous place dans une généalogie de « l'énigme du visible » dont l'inspiration serait fraternelle à celle de Aby Warburg. Attribuez-vous au fait d'être artiste — de connaître, donc, le processus de création du dedans — l'interprétation des œuvres en tant qu' « énigmes » pour contourner les affirmations péremptoires de l'histoire de l'art, entraînant le lecteur dans des terrains plus instables?

#### EC:

L'instabilité est propre à tout ce qui est vivant. Les artistes, plus que d'autres, sans doute, sont sensibles à cette instabilité et savent que, loin de la réduire, il faut la mettre en forme et, ce faisant, l'amplifier. L'art invente des émotions nouvelles ou donne des formes nouvelles à des émotions existantes. Cela ne peut s'envisager à l'aide d'une pensée exclusivement rationnelle et discursive. Les sciences cognitives ont depuis longtemps découvert la fonction des émotions dans les apprentissages.

De plus, aujourd'hui où l'on pense que tout a été vu et que tout peut se voir à l'aide d'appareils de plus en plus puissants (par exemple les 66 télescopes du Chili), il reste toujours ce qui demeure entre les mots et les images, entre les images elles-mêmes, à l'infini, comme l'a étudié Warburg avec l'iconographie de la Grande Guerre. Warburg déplaçait sans cesse les images afin de créer, par contacts entre elles, des effets de sens à chaque fois différents, pour lui rien n'était stable et même sa théorie, essentiellement confiée aux images, n'a pas été suivie d'une vraie argumentation discursive. En somme, Warburg se comportait en artiste, remettant en question ce qu'il avait trouvé. Le fait de mettre en relation uniquement des images, qui précèdent l'acquisition du langage parlé, lui permettait de situer sa réflexion à

un stade antérieur au langage. Il passait son temps à détruire ses points de repère, et ceci jusqu'à la folie. Sans points de repères extérieurs, on ne peut penser ou créer qu'à partir de souffrances vécues et, comme l'a fait Warburg, ou le fera Barthes pour la photographie, l'approche des œuvres d'art doit partir de ce qui nous touche, nous blesse. En effet une pensée déductive, linéaire, n'a plus sa place depuis que la physique quantique a fait la preuve du discontinu. Le continu et l'histoire (qui signifie la continuité d'un tissu) ont cédé la place au discontinu. De même qu'à chaque œuvre l'artiste refonde le monde qui est le sien, la théorie (qui signifie aller en procession) ne peut plus s'appuyer sur des vérités stables. Nous ne sommes plus dans une histoire de l'art où des causes produisent des effets, mais dans un monde où l'accroissement des connexions neuronales fait émerger des formes de vie de l'art. Un monde où nous savons que nous sommes faits des mêmes matériaux que la totalité de l'univers avec lequel chaque artiste, comme chaque théoricien, trouve des points de contact. Il faut à chaque fois théoriser en repartant de ces points de contact, en les cherchant en nous, sans continuité avec ce qui précède. Cela suppose en effet de travailler en artiste, tout refonder.

Ces points de contacts correspondent à autant de « premières impressions » que l'artiste recherche sans cesse, ne s'appuyant sur aucun acquis, ne thésaurisant pas à partir d'un capital. Degas est à cet égard un bon exemple: il aimait faire des sculptures à la cire, disait-il, pour le plaisir incomparable de pouvoir les détruire et recommencer. Comme Warburg faisant et défaisant ses combinaisons d'images.

#### SR:

L'art contemporain peut être défini par un pluralisme radical. On peut faire de l'art avec n'importe quel matériau, procédé ou technique, c'est à dire, les règles ne sont pas données d'avance ou établis d'une fois pour toutes. Cela apporte une grande liberté à l'artiste mais il peut y avoir aussi des effets pervers. Comment voyez-vous la souplesse des procédés et de l'absence de critères établis *a priori* pour ce qui peut, ou ne peut pas, être considéré comme de l'art?

#### EC:

L'artiste ne fait pas n'importe quoi et l'on ne peut pas

soi-même se dire artiste. L'artiste est quelqu'un qui trouve que les lois du monde ne lui conviennent pas et en invente un autre avec d'autres lois. Il faut que ce monde fonctionne, qu'il ait une logique très rigoureuse, intégrant le sens et le non-sens. Chaque artiste donne à voir un monde différent aussi réel que les autres. C'est ainsi que les artistes multiplient la réalité, accélèrent les mutations du vivant. Ce sont les lois du vivant que l'artiste exprime (comme on dit en biologie que les mutations s'expriment à la suite d'erreurs de copie dans la réplication des cellules). Changer de techniques est notamment un accélérateur de mutations. L'artiste est libre, peut faire des erreurs, mais avec l'obligation de réussir.

Dans l'antiquité grecque ou romaine, l'espace public était le lieu où les citoyens, tous libres, discutaient de la vie de la cité, à égalité les uns avec les autres. Parce qu'il participe de cette égalité entre les humains, l'art doit quitter l'espace privé (l'atelier) pour être montré dans l'espace public. En effet, l'art s'occupe des rapports des êtres humains avec le monde extérieur et quel effet cela produit sur eux, à l'inverse de la science qui étudie les rapports des choses entre elles.

Les artistes partent de leurs émotions et de leurs sentiments personnels, qui vont fusionner avec beaucoup d'autres expériences relatives à l'époque où ils vivent, ou, comme je l'ai dit, à d'autres époques. Le travail artistique demande ensuite une très grande concentration de l'esprit pour que surgissent des combinaisons nouvelles qui seront les œuvres, porteuses d'émotions complètement inédites.

La poésie n'est pas la bride lâchée à l'émotion, mais une façon d'échapper à l'émotion; ce n'est pas l'expression de la personnalité, mais une façon d'échapper à la personnalité (T.S. Eliot). À la fin, quels sont les critères permettant de dire qu'une œuvre est ou non de l'art? Quand les « regardeurs », quels qu'ils soient, éprouvent des émotions. Je veux que mes œuvres soient reçues comme un coup, un choc physique. Qu'une relation intime s'établisse d'un coup avec les regardeurs, quel que soit leur pays, leur culture. Qu'ils en soient transformés. Si cela a lieu, cela signifie que j'ai réussi à créer des émotions impersonnelles, qui peuvent appartenir à tout le monde, et que, précisément j'ai échappé à ma personnalité. Or qu'est-ce qui nous touche, tous, vraiment? La façon dont nous sommes reliés au passé et à notre devenir à travers un présent concret mais qui nous échappe complètement. Il faut pour cela qu'une œuvre, quelle qu'elle soit,

contienne la totalité du temps (c'est « l'image dialectique » de W. Benjamin). Daniel Arasse, encore, explique très bien cela au début d'*Histoires de peintures*.

**SR:**

Vous menez à bien deux activités parallèles dans l'art, celle d'artiste et celle de critique d'art. Comment voyez-vous la manifestation de l'intime dans votre production artistique? Est-ce qu'en tant que critique d'art vous arrivez à repérer la part d'intime dans votre production artistique, ou bien, vous vous trouvez trop impliquée dans le processus de création pour prendre de la distance critique pour en faire une analyse?

**EC:**

Etre à la fois artiste et critique d'art entretient cette instabilité du vivant que j'ai évoquée, c'est un constant déséquilibre. J'ai besoin des deux activités. Mais c'est toujours après-coup, quand ils sont exposés, que je repère la part intime dans mes travaux. C'est d'ailleurs parce que j'ai vu ces éléments intimes, jetés à la vue de tous, mais que j'étais seule à voir, que je me suis sentie autorisée à en parler à propos d'autres artistes. Quand j'expose mes travaux, si les gens ont été émus, si je les ai touchés - par exemple quand j'ai fait une exposition en Asie Centrale, dans la province du Xijiang en Chine, en 2015 - je sais que cette dimension intime, générale, était présente. Je comprends alors très bien que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux. » Dans cette exposition à Urümqi, j'exposais des images apparemment sereines et très colorées de *Loisirs de la vie moderne*, à partir de Paris ou de la plage d'Ipanema à Rio. Les gens (essentiellement des artistes) ont éprouvé, dans l'exposition, une impression de menace (que j'avais effectivement mise dans toutes les images), correspondant à ce qu'ils vivent, puisque la Chine est une dictature et que les Ouïgours, musulmans parlant aussi arabe, qui habitent cette région, sont très surveillés et persécutés. Mais cette impression de danger latent dans mes travaux est récurrente, c'est moi qui la crée. J'aime faire émerger un monde où l'on n'est jamais en sécurité.

Souvent ensuite, parce qu'on me le demande, je peux écrire pour reconstituer le processus créateur, le restaurer, décrire ce qui s'est passé. Autrement dit je tiens un discours de poétique. Je ne me pose jamais la question de la « distance » critique, qui s'introduit par le fait qu'un discours prend toujours la suite

des mots des autres devenus des concepts dont chacun peut et doit s'emparer. Le grand souci de la forme du texte instaure une autre distance. Une dernière distance se crée quand je cherche à savoir comment ce que j'ai fait peut contenir toute l'histoire du genre dont ce travail relève. J'ai compris par l'écriture que mes images numériques étaient de la peinture, et mes vidéos de la peinture qui bouge, donc pour moi, de la peinture *vivante*. Mais dans tous les cas, celle que je suis dans la vie quotidienne, celle qui peint et celle qui écrit se distinguent. Je me retrouve complètement dans la substance de ce propos de Louise Bourgeois: dans la vie, je suis du côté de la victime, dans mon art, j'endosse la responsabilité du bourreau.

---

**Eliane Chiron:** Artiste Visuel et critique d'art. Professeur Émérite de l'Université de Paris I. Directrice du CRAV (Centre de Recherches en Arts Visuels, Université de Paris I, Sorbonne). Expose et publie textes sur l'art. A dirigé la publications *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain* (Publications de la Sorbonne, 2012).

---

**Sandra Rey:** Artiste Visuel. Expose e publie textes critiques sur l'art. Chercheuse au CNPq. Directrice du Group de Recherches Processos Híbridos na Arte Contemporânea. Professeur invité dans l'UFMS e au doctorat en Arts Visuels à l'UFRGS.

(\*)This text was send in 2017.