

Sturtevant,  
“The Razzle  
Dazzle of  
Thinking”,  
musée d'Art  
moderne de  
la ville de  
Paris,

J

13495 signes  
par  
Eric Troncy,  
photographies  
Pierre Antoine.

'avais tout d'abord pensé qu'il ne fallait pas d'emblée évoquer le train fantôme de l'exposition de madame Sturtevant – bien qu'elle se fasse appeler Sturtevant, Elaine n'est pas à l'abri qu'on lui redonne un genre, et puis c'est une des choses que j'aime par-dessus tout dans les critiques du *New York Times*, les artistes y sont souvent nommés de la sorte. Pour tout dire, ce train fantôme, lorsque j'en eu connaissance, me contraria un peu, il prêtait le flanc, me semblait-il, au Grand N'importe Quoi qui ne manque jamais de réjouir les canards assommants qui aujourd'hui distillent à haute dose un avilissant babil sur l'art, et leurs lecteurs, ci-après (si d'aventure on les convoque) appelés « les publics » – on connaît la chanson. Un train fantôme, donc, et pourquoi pas mon cul sur la commode ? Fallait-il se résoudre à cette supercherie, à cet artifice de fête foraine, c'est le cas de le dire, de fête à Neu-Neu, disons-le aussi, pour qu'on s'intéresse enfin à l'œuvre de Madame Sturtevant, toute faite de la déception que produit inmanquablement le déni de la nouveauté à l'heure des « premières fois » célébrées comme ultime argument critique ? « Pour la première fois, le musée machin présente l'œuvre de Trucmuche », « Pour la première fois, la galerie Chose expose Untel », nous assèment invariablement les communiqués de presse, comme si nous étions trop idiots pour nous faire à d'autres arguments, à la conviction d'une urgence par exemple, à l'incongruité de l'affirmation d'un goût, à l'injustice d'un choix ?

Bref, je le voyais venir, le train fantôme, et de loin, suppléant de sa bonne humeur forcément gourde l'accablement publicitaire d'une œuvre fondée justement sur la deuxième fois, la redite, la réplique. Je les entendais déjà, les commentaires compassés sur les « stratégies curatoriales », les « méthodes d'exposition », les « modes de display », toutes ces conneries surannées dans l'avènement desquelles nous ne fûmes malheureusement pas pour rien, mais en d'autres temps, hein, et qui alors qu'on les avait posés dans le débat d'une époque aujourd'hui révolue s'y sont attardés, incrustés, enkystés, calcifiés, bons vieux poncifs pépères malgré nous sédentarisés dans le camping de la pensée des Flots Bleus – bungalows propres pour commissaires qui le sont tout autant, emplacements ombragés pour les tentes d'artistes bien comme il faut, maniant à la perfection le *hula hoop* de la provoc sans conséquence, le boomerang de la citation très à propos, le tout à quelques foulées de la mer – et dont aujourd'hui les écrivillons nous déroulent à l'envi l'assommante litanie comme autant d'exposés géniaux, convaincus, comme dirait mon ami Pierre Keller, qu'ils ont inventé « la poudre qui pète deux fois ». Oh ! Que je flippais donc, à l'idée de voir madame Sturtevant ainsi malmenée, et avec elle son œuvre dissimulée à l'arrière-train de ce train fantôme. Et puis non. Curieusement, il fut relégué au second plan, ce train fantôme, et l'on ne l'évoqua que peu, enfin juste ce qu'il faut, mais sans excès. C'est plantant d'autres sardines dans les terrains sableux des dunes à campeurs que l'éprouvante entreprise de promotion de l'événement s'édifia, me signifiant au passage combien j'avais eu tort. Le train fantôme, pensais-je, s'adressait à tout le monde, exciterait les imbéciles. Mais ce n'est plus avec des trains fantômes que l'on fait recette, c'est avec autre chose – en l'occurrence des arguments bien ancrés dans l'histoire de l'art.

« Pionnière dans les débats relatifs à la reprise » ais-je donc pu lire à propos de Madame Sturtevant sur Dailymotion (reprenant probablement *in extenso* les termes d'un communiqué de presse), au fil d'un articulet qui me rappelle qu'il s'agit là de la « première

monographie parisienne » (et pour cause, il y en eut une au Consortium de Dijon en 2008 déjouant l'argument publicitaire de la « première monographie en France », et tant d'autres en Europe, et tant d'autres dans le monde) et me propose de surcroît sans ménagement « d'accéder à la page "art et création" ». Mais quels débats relatifs à la reprise ? Où sont-ils ces débats ? Ont-ils pour tout dire jamais existé ? Et quels horizons ouvrent-ils à l'esprit, de quoi parlent-ils ? De la capsule Nespresso, dont le monopole vient justement de s'écrouler tandis qu'une faille dans l'interdiction commerciale de la réplique y a été élargie par les concurrents de Nestlé ? De Lavasa City, en Inde, ville envisagée pour abriter à terme 300 000 habitants, et dont le modèle esthétique est Porto Fino, en Italie, dont elle est une copie ? Ou bien juste du candidat à la renommée facile et locale offerte maintenant par le champ des arts et qui cite aujourd'hui jusqu'au plagiat tel ou tel artiste ayant marqué l'Histoire en des temps moins maléables ? Rien. Les débats relatifs à la reprise, point, et débrouille-toi avec ça.

« Précédant de quinze ans les appropriationnistes des années 80 » lit-on ailleurs au sujet de madame Sturtevant. Soit. On peut l'écrire après tout puisque c'est vrai. Mais au fond, qu'en aurait-il été s'ils n'avaient jamais existé, les « appropriationnistes des années 80 » ? L'œuvre de madame Sturtevant s'en serait-elle trouvée diminuée, amoindrie, dévaluée ? Aurait-elle perdu toute sa superbe ? La « vérité brutale » – pour reprendre l'expression dont madame Sturtevant fit le titre de sa grande rétrospective au Museum für Moderne Kunst de Francfort en 2004 (*The Brutal Truth*) – c'est que cette œuvre ne nous adresse même pas ces questions, et qu'elle se refuse bien évidemment à y répondre. La « vérité brutale », c'est que l'œuvre de madame Sturtevant n'entretient aucune relation, fut-elle de voisinage, fut-elle de protocole social ou mondain, ou publicitaire, ni même d'ordre argumentatif, avec la « pensée tape à l'œil » – *The Razzle Dazzle of Thinking*, titre justement de son exposition au musée d'Art moderne de la ville de Paris. Comme l'écrit brillamment Elisabeth Lebovici : « Avec Sturtevant, une fois qu'on en a fini avec le comment, la simple question du pourquoi reste énigmatique, tout le temps. »

Une énigme, donc. Justement une énigme, comme il me semble le furent toujours les grandes œuvres, les œuvres de ce qui un temps s'appela « l'avant-garde », les œuvres qui façonnèrent l'Histoire, qui défirent les convictions, dispersèrent le savoir, culbutèrent le confort sur les vieux divans du progrès. A quatre-vingt ans passés, madame Sturtevant mérite sans doute qu'on lui fasse crédit de cette énigme qu'elle a inlassablement plantée là, repiquée sans cesse, poursuivie, prolongée, et qu'on s'avoue vaincu, terrassé – ébahi – par cette affirmation simple d'une vie entière passée essentiellement à faire en faisant mine de refaire. La question, me semble-t-il, n'est pas tant de dissertar à l'envi sur le statut de ces œuvres (originales ou copies ?) que de prendre acte du désir révoltant de ne rien inventer *a priori*, de ce fascinant renoncement global et sans appel, et d'admettre que de ce refus sont forcément nées rien d'autre que des œuvres originales, non pas parce qu'elle le dit et nous demande de le croire, mais parce qu'elle a tenu sur cette position une vie entière.

Evidemment, la position Sturtevant est devenue avec le temps de plus en plus intenable, insoutenable tandis que ses confrères les artistes exigeaient peu à peu toutes sortes de choses, brandissaient leur « droit moral » à tout bout de champ, exigeaient les dividendes de tout (y compris des photographies de leurs œuvres, favorisant la montée en puissance de l'ADAGP, plus grande organisation de racket visuel organisée – mais quand les magazines seront

exangues le commerce de l'art se portera toujours aussi bien), revendiquant des droits sur tout, des droits d'auteur... Et comme un hilarant pied-de-nez, le Jean-Luc Godard qu'ils aiment tant citer leur renvoie à la figure : « *Le droit d'auteur, vraiment c'est pas possible. Un auteur n'a aucun droit. Je n'ai aucun droit. Je n'ai que des devoirs* ». C'est ce que je crois aussi. L'artiste n'a aucun droit, il n'a que des devoirs. Et plus on lui fait croire qu'il a des droits, moins il se sent concerné par ses devoirs. Tout le reste, tout ce qu'il s'arroe, il le fait au nom de la couardise et de la faiblesse d'un système qui sait qu'il fournit la matière première à son économie, économie en l'occurrence parfaitement aussi irrationnelle que celle des marchés financiers, et qui pètera pareil, à terme, et les Goldman Sachs du marché de l'art s'en laveront aussi les mains – mais il y a fort à parier qu'il n'y aura pas de procès.

La « salle Duchamp » de l'exposition parisienne de madame Sturtevant (en vérité la réplique arrangée de sa participation à l'Exposition internationale du Surréalisme en 1938) n'est pas ce que je préfère, *upside down* des Duchamp *1200 Coal Bags* : pour ce qui m'est venu comme une « première », j'ai déjà vu cette installation de 1972 plusieurs fois (MAMCO Genève 2000, MMK Francfort 2004). Son *Duchamp Cine, 1989/Duchamp Nu descendant un escalier, 1967* en revanche, toujours aussi hallucinant qu'au Consortium il y a deux ans, est l'une des plus formidables œuvres du siècle qui commence. Trou à rat pour voyeur de l'histoire, hypnose rotorelief du nu descendant un escalier vidéo, manivelle de machine à coudre à pédale... Plus inquiétante encore est la juxtaposition de *Stella Union Pacific 1989* et *Haring Untitled 1987*, formants identiques et couleurs appariées, vision décorative de l'art new yorkais des années 80, leçon d'accrochage déroutante, impertinence jubilatoire.

La *vérité brutale*, une fois encore, est dans ce train fantôme dont il semble évident que la critique ne sait décidément qu'en faire. C'est une idée à la con, une de ces idées de nouveau commissaire toujours prêt à toutes les métaphores pour prétendre « interroger les pratiques curatoriales » (qui, donc, ne répondent jamais), toujours prêt, finalement, à tous les comportements dégradants pour ne pas voir que « l'exposition » dans son format le plus classique (des tableaux sur un mur blanc, des sculptures dans un *white cube*) reste l'exercice à la fois le plus difficile, le plus spectaculaire et le plus intrigant. Mais quand même...

Est-ce parce que madame Sturtevant a l'âge qu'elle a que ce train fantôme est superbe ? Est-ce parce qu'on ne sait tout d'abord pas ce qu'on y voit, parce qu'elle y mélange évocations cinématographiques (*Divine* dans le *Pink Flamingos* de John Waters en 1972, *Frankenstein*), évocations artistiques (Paul McCarthy, Damien Hirst) et passages dans le noir absolu où les sons prennent soudain une densité inouïe ? Est-ce pour l'irrévérence goguenarde qu'elle offre comme unique commentaire, justement, de l'exposition ? Pour ce qu'elle montre des attentes désormais du spectacle absolu, de l'*entertainment* obligatoire, du Grand N'importe Quoi dominant, de cette « *part maudite* » (Baudrillard encore) dont nous avons fini par admettre que l'échange était impossible ? Est-ce parce qu'en nous installant dans ces petits wagonnets madame Sturtevant nous promène comme de vieux invalides à l'hospice distraits par un spectacle enfantin ?

Le titre de l'œuvre, *House of Horrors*, 2010, est à lui seul tout un programme. L'art d'aujourd'hui comme petite boutique des horreurs... pourquoi pas, mais aussi, pour qui connaît madame



Sturtevant, la sidération hilare de voir toute cette laideur envahir le champ artistique. Car enfin ! Combien de têtes coupées, d'éviscérations, combien de tonnes d'excréments, de litres de sang, quelle prolifération d'images abjectes, vomitives, répugnantes... Il faudrait sérieusement s'interroger sur cette avalanche de laideur, savoir quel vide elle comble, quelle fonction elle remplit. Un petit papier à l'entrée du train fantôme était disponible, sur lequel était écrit « *Même pas peur.* » Non, rien de tout cela ne nous fait peur. Pas plus chez madame Sturtevant, qui s'en amuse, que chez ses confrères, qui semblent y croire. D'autres peurs en revanche ont été bien réelles. Celle du musée, dont la remarquable programmation autorise qu'on signale aussi qu'il recula longtemps cette exposition aussi parce que, aux dires de madame Sturtevant elle-même, il eut peur des procès pour contrefaçon que son œuvre ne manquerait pas de susciter aujourd'hui – et l'abjecte texte de Vincent Noce dans *Libération*, autant que la cohorte de ses « témoins », sur lequel Stéphanie Moisdon revient dans les pages suivantes de *Frog*, lui donne raison. Est-ce parce qu'ils sont trop occupés à défendre leurs droits d'auteur que les artistes d'aujourd'hui ne se mobilisent pas pour leur devoir à prendre de la hauteur ?

Ce que montre madame Sturtevant, accessoirement, est la démission notoire à entendre ce que nous voyons, à soumettre ce que nous regardons à notre entendement. L'affaire dépasse en l'occurrence le projet des répliques, dont le cas me paraît justement entendu. Plus significatif, me semble-t-il, est ce qui se passe dans cette *House of Horrors*. Un certain Gilles Coÿne, sur le site « actualité des arts » – en ligne le 12 février, donc une semaine après l'inauguration de l'exposition –, affirme au sujet de l'évocation de Divine que « *ce n'est pas un mannequin, elle est bien là,*

*en chair et en os, c'est la seule scène traitée ainsi* ». Dans l'affolement généralisé d'un champ de vision oblitéré par toutes sortes d'attentes, de fantasmes, rétréci par on ne sait quelle désinvolture (peu importe ce que l'on pourrait effectivement voir, seul subsiste ce sur quoi l'on s'est focalisé), le risque de la copie est bien plus inoffensif que celui de la démission oculaire, vecteur optique de la démission de l'esprit.

1. Jean-Luc Godard, entretien avec Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles* n°754, 12 mai 2010.



# L

13826 signes  
par  
Stéphanie  
Moisdon.

a lecture du papier de Vincent Noce dans *Libération* du 23 avril, intitulé « Musée des faux arts », autour des deux expositions du musée d'Art moderne de la ville de Paris, *Sturtevant, The Razzle-Dazzle of Tinking* et *Seconde main*, aura produit plus d'un effet dont la sensation nauséabonde de vivre en 1953 quelque part en France, quand apparaît l'union de défense des petits commerçants et des artisans ou l'idéal poujadiste. Historiquement, ce mouvement ne connaîtra qu'un succès de courte durée<sup>1</sup>. Mais il continue semble-t-il d'exercer ses forces au-delà des républiques, aujourd'hui plus que jamais, où

les intellectuels et les artistes se trouvent à nouveau dénigrés au profit du supposé « bon sens » des petites gens, des contribuables, des électeurs, du public (forcément innocent), des « vrais artistes », que sais-je encore. « Poujadisme », le mot a fait fortune, bien souvent malencontreusement au service de procédures de disqualifications et d'étiquetages douteuses. Il retrouve pourtant ici, dans le texte et sous texte de Vincent Noce, sa vérité, sa philosophie première. Car il n'est pas nécessaire d'être poujadiste pour avoir la haine de l'idée. Il suffit de commencer à trouver que le scientifique est un parasite au moment même où commence la recherche scientifique, ou de juger inutile un travail dont on ne comprend pas la finalité.

« *Le maire de Paris apologiste du plagiat ? La question mérite d'être posée avec le parrainage qu'offre Bertrand Delanoë à une exposition qui suscite la protestation au sein de la communauté artistique. Seconde main, qui vient de s'ouvrir pour sept mois au musée d'Art moderne de Paris, propose rien moins que d'écrire "une histoire de l'art alternative", avec des "œuvres sosies". Autrement dit, des copies et des faux. Le tout pratiquement sans explication, dans un accrochage incompréhensible.* »

Tout y est ou presque dans ce premier paragraphe, la culture du vide, d'un vide supérieur bien sûr, en altitude, défendu par une élite politique irresponsable incarnée ici par Bertrand Delanoë. Un soupçon pour le moins ironique quand on sait que le maire de Paris est aussi le promoteur de grands événements populistes comme Paris Plage ou Nuit Blanche. Soupçon donc vis-à-vis de la machine, du système, vicieux, qui prendrait plaisir à faire souffrir le public, à le laisser errant dans une zone qui ne lui est pas destinée, dépourvue de significations et de pédagogie. Déjà on sent dans le ton la raillerie, le fameux ricanement face à la prétention des intentions d'experts abrutis par l'excès de leur ambition : « *écrire rien moins qu'une histoire de l'art alternative* ».

« *Première à exprimer son mécontentement, la succession Picasso : "Nous avons été très surpris de la teneur de l'exposition et avons tenu à le dire au directeur du musée", Fabrice Hergott. L'équipe formée autour de Claude Picasso se défend de toute hostilité envers ceux qui voudraient "citer" le grand créateur du XX<sup>e</sup> siècle : "Les hommages rendus aux artistes ont beaucoup d'intérêt ; nous sommes très ouverts au principe des reprises, tout comme l'était Picasso." En l'occurrence, il ne s'agit pas de cela, mais d'un capharnaüm mêlant le vrai au pastiche et au faux. Matisse ou Mondrian sont représentés par la copie, sans original. Des tableaux imitent des signatures, comme Modigliani, Sonia Delaunay ou Rousseau, en violation du code pénal. Certains cartels mentionnent même faussement le nom d'artistes. La succession Picasso "se soucie en particulier de l'absence de mise en garde et d'explication sur les méfaits de la contrefaçon, à une époque où elle envahit le marché et où le droit d'auteur est menacé par l'Internet".* »

Dans sa grande « simplicité », ce texte est une perle du genre, qui manipule la parole de l'autre, transforme le cas particulier – l'inquiétude des héritiers Picasso – en discours général – l'opinion de la communauté artistique tout entière. Est-il besoin de rappeler que cette communauté n'existe pas davantage qu'une autre, et qu'aucun outil ne permet d'en globaliser le jugement ? En l'occurrence, et à l'inverse de ce que prétend Vincent Noce, les critiques ont été nombreuses, positives et l'accueil du public atteste d'un engouement peu fréquent pour deux projets par ailleurs parfaitement distincts, l'amalgame étant un des ressorts des stratégies journalistiques actuelles. Mais plus grave est l'argument pénaliste, qui permet à Vincent Noce de s'ériger en justicier du droit d'auteur, en flic ou en délateur, et de désigner les contrevenants. Aucune mention n'est faite des débats sur plusieurs décennies autour des questions pourtant essentielles sur l'autonomie de l'œuvre et son contexte, sur la notion d'original et d'authenticité. Pour mieux verser au néant toutes les techniques de l'intelligence, de la création, faire triompher la structure numérative de la propriété, un retour au calcul, à la comptabilité morale. En tant que spécialiste du marché, Vincent Noce prend son rôle à la lettre et évite soigneusement toute approche critique qui consisterait par exemple à rappeler les différentes typologies entre la copie, la reproduction, le détournement, la réplique ou l'appropriation, toute chose qui ne relève pas de la simple criminalité mais de logiques externes et internes, politiques et esthétiques, déjà largement historicisées. Son rôle est de poser des égalités simples entre ce qui se voit et ce qui est, et d'assurer un monde sans relais, sans transition et sans progression. Le bon sens, disait Roland Barthes, « *est comme le chien de garde des équations petites-bourgeoises : il bouche toutes les issues dialectiques, définit un monde homogène, où l'on est chez soi, à l'abri des troubles et des fuites du "rêve" (entendez d'une vision non comptable des choses)* ».

Dans le communiqué de presse, il est dit que l'exposition *Seconde main* entend saisir la diversité de ces approches et « *oser dans le musée la confrontation physique de ces "reproductions" aux côtés de leurs originaux* ». L'œuvre sosie pouvant aussi représenter un 'original parfois absent des collections. Une proposition somme toute assez académique aujourd'hui, qui n'a plus rien de scandaleux, et à laquelle on pourra seulement reprocher de céder à un certain didactisme, à la littéralité de ses propres énoncés : « *Le parcours ludique proposé par Seconde main propose ainsi de déjouer les attentes et les habitudes du public en terme d'attribution, d'ordre chronologique et de rapports de filiation. Il incite le visiteur à porter un regard critique sur ce qu'il voit et associe des générations différentes d'artistes comme autant d'anachronismes voilés. Les œuvres des collections sont confrontées avec des œuvres "anciennement attribuées" sorties des réserves pour l'occasion, et d'autres spécialement empruntées pour Seconde main.* »

« *La Fondation Judd, autre artiste imité, fait savoir qu'elle "n'autorise jamais de copie". Véronique Wiesinger, directrice de la Fondation Giacometti, se dit indignée : "La contrefaçon a des liens étroits avec le crime organisé. S'il suffit aux faussaires de se dire artistes pour bafouer le droit et vendre leurs imitations affadies, quel patrimoine allons-nous léguer aux générations futures ? La soi-disant désacralisation de l'original sert à masquer l'envie de faire du fric sur le dos des vrais créateurs. Ce sont des vampires."* »

Véronique Wiesinger tient là sa position de conservatrice des biens et des intérêts de la fondation, ce qui est bien naturel. Ses propos pour le moins anachroniques, qui vont dans le sens de ceux de Noce (la violation, le délit), n'hésitent pas à faire revenir le

fantôme du « vrai créateur », un concept ébouriffant pour ceux qui veulent bien vivre ici et maintenant. Même sa compréhension du vampirisme est assez défraîchie, depuis que Katheryn Bigelow en a réformé le lexique, avec son très conceptuel *Near Dark*, ou que Loris Gréaud en a donné sa version « soft » plus récemment dans *Cellar Door* au Palais de Tokyo, dévorant au passage tout objet conçu par d'autres, les laissant exsangues comme autant de coquilles vides. Mais ce que semble ignorer Mme Wiesinger c'est que le vampirisme est un sujet sérieux et politique, qui rejoint les hantises de l'époque : celle de l'éternelle jeunesse et de l'impossible renouvellement. Tout comme elle ignore la démonstration anarchiste de Proudhon : « *La propriété, c'est le vol !* »

« *Le terrain a été préparé par une exposition Elaine Sturtevant. Cette Américaine vivant à Paris a été perçue comme pionnière du courant "appropriationniste", qui revendique le fac-similé comme procédé artistique. Assez ironiquement, dans l'exposition, "il est interdit de photographier". Dans le catalogue, manifestement dépassée par le sujet, la commissaire Anne Dressen prétend en guise de justification : "Le diktat de l'originalité est un mythe de l'ère romantique, un fantasme relativement récent." Alors que, sous Louis XIV déjà, artistes et artisans se battaient pour leurs droits ! Elle confond "répliquer" avec copier, deux notions bien distinctes : une "réplique" est réalisée par l'artiste lui-même. Ce procédé a pris une ampleur inédite avec des techniques comme la sérigraphie chez Andy Warhol. Damien Hirst emploie une centaine de collaborateurs pour réaliser ses multiples. Cependant, cette production est légitimée par la création du concept, et le contrôle exercé par le créateur. La caricature ou le détournement sont aussi des pratiques artistiques reconnues.* »

Rarement a été exprimé avec autant d'éloquence le mépris des mots, des idées et des personnes. Donc le terrain de cette forfaiture aurait été préparé par une sombre artiste américaine qui entend exploiter le talent et le travail de véritables créateurs par de vulgaires « fac simile ». De quoi se tordre, quand on sait que cette artiste, dont Vincent Noce ignorait tout jusque-là, qui est une référence pour plusieurs générations, se défend absolument d'utiliser ce genre de terminologie. Qu'elle a passé pas moins d'un demi-siècle à travailler des écarts, à creuser dans la langue les termes de la répétition et de la différence. Qu'elle se distingue radicalement des procédures critiques de l'appropriationnisme, que sa conception du simulacre, du spectacle, de l'image et de la digitalisation est aussi visionnaire que brutale. Tout ce qui fait que cette exposition, enfin à Paris, est un véritable événement, que le journaliste de *Libération* n'aura manqué de rater, bien trop occupé à dresser des procès verbaux, des certificats d'inauthenticité, à chercher des cartels, chasser les signatures, tripoter les textes pour mieux discréditer leurs auteurs.

« *En musique ou en littérature, ce débat serait inimaginable : un plagiaire qui reproduirait une partition note à note ou un livre mot à mot en apposant sa signature serait couvert de honte. Mais, en arts plastiques, la légitimité s'obtient de l'obscurité du discours : "Sturtevant rationalise l'expressionnisme et humanise le minimalisme", lit-on dans le catalogue. Dans ces stratagèmes, la négation sert de vecteur : "Ceci n'est pas une exposition de copies" ; sous une (mauvaise) imitation de Picasso, on écrit "Not Picasso". L'enjeu est fondamentalement esthétique. Il faut les voir pour constater à quel point ces copies conformes sont laides : facture grossière, matériaux médiocres, tristes couleurs, la vie s'en est allée. La parodie est un geste qui pouvait prendre un sens dans les années 60. De même que le bégaiement n'engendre pas l'histoire, la posture ne fait pas l'art. L'imposture encore moins.* »

Non content de tout ignorer des pratiques de l'art contemporain, Vincent Noce fait de l'inculture une règle qui s'étend à tous les domaines et à tous les temps. Derrière le gros mot « plagiaire », il enterre globalement l'histoire de la littérature, de la poésie, de la musique, les pillages situationnistes ou néo-dada, les techniques du *cut-up*, celles du *sampling* et du détournement. Il fait comme si Pierre Ménard, l'écrivain imaginaire de Borges, n'avait jamais existé, ni son invraisemblable projet : réécrire le premier livre de *Don Quichotte*, à l'identique, dans l'espagnol archaïque de Cervantes.

Ceux qui s'étonnent ou s'inquiètent de lire des propos aussi démagogues et crépins dans un journal aussi éclairé et à gauche, auront probablement loupé les vingt dernières années qui ont vu à la fois la gauche française s'effondrer et, corrélativement, les fameuses pages culture de *Libé* être progressivement discréditées par des commentateurs dont l'arrogance et le désir de nuisance rivalisent avec l'ignorance crasse. Combien de fois avons-nous eu des hauts le cœur en pensant à ce qu'avait représenté *Libération* dans nos jeunesses (déjà deux générations), étouffé de rage ou de rire face à l'amateurisme, l'approximation, la désinformation, tous ces petits jeux d'opinion et de pouvoir qui l'emportent sur le désir, l'engagement, et la volonté de savoir ?

Pas grave ! pourrait-on dire encore une fois. Pour que s'enkyste définitivement un certain racisme, le racisme de l'intelligence. Vincent Noce, décoré par Christine Albanel du temps de son ministère, qui rappelait à cette occasion avec une bienveillance touchante son passé de militance, n'est pas le sujet. Ses propos ne lui appartiennent pas, ils sont ceux que pensent très bas les tenants d'une ancienne droite, gâteuse, démodée mais toujours aussi collante. Il ne se permettrait probablement pas de commettre de telles inepties, depuis un espace de si grande audience, s'il n'était protégé par : sa direction, le pouvoir en place, la déliquescence de la critique, la couardise des artistes, la complicité du marché, le silence des intellectuels. Ce texte n'est que la énième expression purement idéologique d'un anti-intellectualisme, qui renoue avec les valeurs du beau, du bien, du travail et dont l'aboutissement est un interdit de parole, la mort du langage.

1. Son influence s'éteint dès 1958 avec l'arrivée de la V<sup>e</sup> République. Pujade se retirera de la vie politique en 1983 pour promouvoir la culture des topinambours dans l'intention d'en extraire des biocarburants.