

Comment parler de la critique d'exposition ?

Appel à proposition d'articles pour un numéro thématique de la revue "Culture et Musées" (parution 2009) sous la direction de Marie-Sylvie Poli

Article non publié

Sylvia Girel

La Part maudite de Serrano, discours critique et réception des publics

Introduction

Une analyse croisée des réceptions par la presse et par les visiteurs de l'exposition *La Part maudite* à la collection Lambert à Avignon constitue un exemple intéressant pour analyser la construction de la critique d'une exposition et ses différents points d'appui, et particulièrement pour observer la manière dont s'élabore l'image publique et médiatique d'un artiste, en l'occurrence Andres Serrano. Au fil des écrits et des discours, ce sont les différentes modalités d'appropriation et les différents registres d'appréciation à l'œuvre qui émergent et qui nous donnent des clés de lecture sur l'évolution des goûts (et des dégouts) en matière d'art contemporain. En effet, l'enquête réalisée à l'occasion de cette exposition (la première rétrospective d'envergure présentée en France), montre que le discours de la critique dans la presse a évolué et s'est modifié dans le temps, que l'accueil par les publics d'un artiste présenté comme politiquement « non correct¹ » est globalement très positif au regard de celui auquel presse et médias s'attendaient. Plus concrètement, il apparaît que la manière dont se construit le discours (public et médiatique) de la critique dans la presse et les médias, la manière dont se construit le discours (privé et subjectif) des publics n'emprunte pas la même argumentation et nous interroge sur les manières différentes de parler et d'analyser, de s'approprier et de commenter les œuvres d'un artiste. C'est sous cet angle que l'article qui suit propose de parler de la critique d'exposition, comme un processus de construction de sens et d'appréciation des objets artistiques, processus qui alterne des phases d'évolution, de stabilisation, des moments de passages, processus qui s'élabore à l'interface des étapes de production, de diffusion et de réception de la création artistique.

L'objectif de l'analyse proposée consiste, en arrière plan, à interroger d'une part la manière dont la critique façonne (ou non) le discours des publics, d'autre part la manière dont le contexte social, artistique, historique de présentation d'un artiste et de son œuvre évolue et interfère sur les discours. Deux corpus de matériaux ont été exploités : 1/ la revue de presse sur l'exposition *La Part maudite* à Avignon (à laquelle s'ajoutent quelques articles plus anciens) ; 2/ une sélection de résultats issus de l'enquête conduite entre décembre 2006 et mars 2007 à la collection Lambert.

Portrait de l'artiste par la critique et commentaires sur son œuvre

Le corpus de presse² sur lequel s'appuie ce point est constitué de plus d'une cinquantaine d'articles issus de la presse nationale et régionale, quotidienne, généraliste et spécialisée, publiés entre fin novembre 2006 et début mars 2007, auxquels s'ajoutent quelques articles de presse significatifs parus au moment des premières expositions de Serrano en France dans les années 90.

¹ *Le Piss Christ* de Serrano - la photographie d'un crucifix plongé dans l'urine - a déclenché un tel scandale aux Etats-Unis qu'on le dit à l'origine du mouvement du "politiquement correct" qui remet en cause, aux Etats-Unis, une forme d'art contemporain ne l'étant assurément pas.

² Voir entre autres l'ensemble d'articles de presse sur le site de la galerie Yvon Lambert : http://www.yvon-lambert.com/artists/reviews/an_serrano_pr.pdf

Deux angles d'analyse peuvent être proposés, le premier sur l'évolution du discours de la critique à travers la presse : quel était-il au cours des années 80-90 et quel est-il aujourd'hui ? Observe-t-on une permanence, une évolution ou une mutation dans la manière dont l'artiste et son œuvre sont présentés aux publics ? Le second en termes d'analyse de contenu, afin d'observer ce qui retient l'attention de la critique dans le parcours et l'œuvre de Serrano, et l'image qu'elle véhicule et transmet à ses lecteurs.

Critiques et contextes

Les premiers accrochages d'œuvres de Serrano, dans les années 80-90 en France, sont loin d'avoir fait l'unanimité, et la presse ne s'est pas gardée de proposer une opinion critique, relayant rejets et contestations, elle a été parfois même à l'origine de débats en informant et en donnant à connaître l'existence de telles œuvres. On le voit aux Etats-Unis avec l'affaire de l'amendement Helms : « Le sénateur ultra-conservateur de Caroline-du-Nord, le républicain Jesse Helms [...] a arraché, presque par surprise, à une voix de majorité, un amendement pour interdire le financement de certaines œuvres d'art », cela a « provoqué un profond malaise parmi les membres du Congrès, qui, hypocritement, auraient bien voulu régler " entre eux ", sans la publicité de la presse, ce débat sur l'art qui traîne depuis quelques mois. »³ Les œuvres incriminées sont celles de Robert Mapplethorpe et Andrés Serrano. Mais ce dernier focalise les critiques, la presse le désigne comme à l'origine d'une « tempête politique⁴ ». En France, la presse se fait aussi l'écho dans un premier temps du point de vue des détracteurs : « Oser montrer des images dignes d'un livre d'anatomie-pathologie [...] est déjà difficile à accepter, mais oser présenter ces images bien encadrées, avec un éclairage artistique et la volonté évidente de perfection technique, accrochées aux cimaises d'une grande galerie parisienne, bref, vouloir en faire des œuvres d'art relève du voyeurisme le plus malsain⁵. » Elle émet aussi des doutes quant à la pertinence du choix des sujets et de leur traitement, à l'image du commentaire de Philippe Dagen à propos de la série *History of Sexe* « Le résultat n'est pas plus intéressant qu'un catalogue spécialisé dans l'outillage et l'électricité. Prises mâles ou femelles, branchements en tous genres, câbles et agrafes : une conception mécanique de l'érotisme triomphe. Les modèles ont l'air de s'ennuyer tout en jouant l'extase. Le spectateur s'ennuie autant qu'eux⁶. »

Loïn de faire l'unanimité, Serrano est présenté comme un artiste sulfureux, et la critique, dans la presse, se garde de le défendre ouvertement (ou alors de manière implicite), se contentant de présenter les arguments des uns et des autres ou déplaçant la question comme en témoigne ce passage : « Quand Yvon Lambert présente, en 1991, la première exposition française de l'Américain Andres Serrano, les réactions portent peu sur les grands formats en couleur représentant des sans-abri de New-York ou les membres du Ku Klux Klan dans leur habit de cérémonie, mais tournent autour d'une question plus anecdotique : comment cet artiste de Brooklyn, complètement inconnu, et photographe de surcroît, avait-il réussi à investir les locaux d'une des galeries d'art contemporain les plus prestigieuses de Paris⁷ ? ». Passage qui montre aussi la difficulté pour la critique de se positionner, entre d'un côté des réceptions plus que contrastées, de l'autre un artiste qui ne bénéficie pas encore de la consécration par le milieu artistique et qu'elle hésite à promouvoir dans un tel contexte. Une quinzaine d'année plus tard la situation et le contexte sont bien différents, Serrano figure parmi les créateurs

³ « Vent de moralisme à Washington... Croisade parlementaire contre les œuvres d'art "obscènes et indécentes" », *Le Monde*, 30 juillet 1989.

⁴ « Censure et subventions aux Etats-Unis Tempête autour d'un Christ », *Le Monde*, 11 août 1989.

⁵ Charles Lerman, « Anatomopathologie », *Le Nouveau Politis*, Paris, janvier 1993, cité dans Stéphane Napoli, « La Morgue (1992). Andres Serrano », mémoire, Université de Paris I, Sorbonne, 1997.

⁶ « Dans les galeries », *Le Monde*, 22 janvier 1987.

⁷ « La vie des morts », *Le Monde*, 10 novembre 1991.

contemporains les plus en vue, il est présent dans de très nombreuses collections publiques et privées, et ses œuvres atteignent des records de prix dans les ventes. Si l'on pouvait lire dans un article au titre éloquent, « Photographies d'Andres Serrano à la galerie Yvon-Lambert. Portrait d'un provocateur⁸ » : « le photographe sent le soufre », « les cadavres de Serrano choquent, c'est que l'horreur est insupportable dès lors qu'elle est dégagée des contingences de l'actualité et qu'elle s'affiche au musée. L'horreur scandalise quand elle se propose d'être une œuvre d'art, porteuse d'une intention esthétique⁹ », et qu'en 2004 encore *Photo magazine* présentait une série de photographies de l'artiste dans un cahier fermé, à l'abri des regards, précisant : « C'est aussi notre façon de vous alerter sur leur caractère dérangeant afin que vous puissiez choisir avec qui vous voulez les partager¹⁰ », au fil du temps et des expositions, le discours de la critique évolue et opère une mutation. Ainsi, contrairement à ce que l'on pouvait lire dans les articles parus dans les années 80-90, en 2006-2007 il est plus souvent question d'art et de références à la filiation esthétique dans laquelle il s'inscrit que de polémiques ou de censure : « Derrière l'écran de polémique qui s'exhale des photographies de Serrano, se cache aussi une grande culture picturale et une réflexion profonde sur la dévotion¹¹ ». La critique ne manque pas d'évoquer les réceptions contradictoires de certaines séries, mais insiste plus volontiers sur le rôle que cela joue en termes de publicité et de reconnaissance pour l'artiste, que sur le bien-fondé et la nature des attaques et des plaintes (la légitimité acquise *via* la galerie Lambert, parmi les plus reconnues de la scène artistique nationale et internationale, y contribue). Ce qui avait pu amener quelques années auparavant à une certaine réserve de la part de la critique devient un argument de promotion de l'exposition : « De tous, il fait des images superbes. Mais s'il n'y avait que son goût pour la provocation outrancière, qui contribue depuis vingt ans à hisser Andres Serrano sur le devant de la scène contemporaine, son travail ne mériterait pas tant d'intérêt. Ses séries sur les fluides du corps – lait maternel, sang, urine, sperme –, comme sur les cadavres d'une morgue, se révèlent d'une beauté hypnotique¹². » Là où il était de bon ton quelques années auparavant de s'interroger sur la dimension esthétique et sur la légitimité artistique de tels sujets de photographies, là où il fallait alerter les visiteurs égard à des images qui pourraient les heurter, on observe aujourd'hui qu'aucun article ne pose (même implicitement) la question de la légitimité et de l'artisticité du travail de Serrano, que les mises en garde sont plus rares et formulées différemment (il ne s'agit pas d'alerter mais simplement d'informer et notamment pour les publics sensibles). En fait, les arguments mis en avant par la critique pour prévenir et préserver les visiteurs sont aujourd'hui ceux qu'elle utilise à l'occasion de l'exposition *La Part maudite* pour l'inciter à aller voir l'exposition et découvrir l'œuvre de Serrano. « Explicites, blasphématoires ou macabres, ses clichés jonglent avec les tabous¹³ », et bien que son œuvre telle que présentée par la critique soit susceptible de choquer cela est valorisé et non plus décrié, et constitue même l'une des raisons pour lesquelles « il faut aller voir "La Part maudite", rétrospective consacrée à l'artiste américain Andres Serrano [...] de spectaculaires images flamboyantes qui dérangent¹⁴ », « les images ne peuvent être des cas de conscience. Elles échappent à toute censure. Il n'y a pas d'image interdite. On ne peut que s'interdire de voir. Cette exposition d'Andres Serrano en est la preuve¹⁵ », « un travail

⁸ *Le Monde*, le 25 octobre 1994.

⁹ « Réflexions sur l'irregardable », *Le Monde*, 30 juin 1994.

¹⁰ *Photo Magazine*, octobre 2004

¹¹ *L'Œil*, janvier 2007.

¹² « La Part maudite », *Télérama*, n° 2976 - 27 janvier 2007.

¹³ Arte TV, 14/06/07, *Les tabous, le sexe et l'art. Le corps comme matériau*, <http://www.arte.tv/fr/recherche/1591960.html>

¹⁴ *Les Echos*, 24-25 novembre 2006.

¹⁵ Sitarmag.com, *Mortel, souviens-toi de ce que tu as vu. Le memento mori chez Serrano*, Louise Charbonnier, mars 2007.

puissant et incontournable¹⁶ », « à voir absolument¹⁷ ». Changement de contexte, évolutions et mutations des mondes l'art, reconnaissance et consécration de l'artiste, sont autant d'éléments qui concourent à modifier le discours de la critique et lui permettent d'adopter un autre point de vue, centrer sur l'artiste et son œuvre, son parcours et sa singularité, plus que sur les débats et controverses que suscite ces choix de thèmes.

L'artiste et son œuvre, un baroque contemporain

La synthèse des articles permet de repérer plusieurs point d'ancrage pour parler de l'artiste et de son œuvre, qui pour certains rejoignent le discours de Serrano, pour d'autres s'en distinguent¹⁸ : il est question dans les articles de son parcours dans l'art, de ses choix de thèmes, de la spécificité de sa technique, il peu question de son(ses) public(s), ni même de ses collectionneurs, sauf s'il s'agit de parler des détracteurs et des iconoclastes. En revanche, l'affaire du *Piss Christ* relativement peu présente dans le discours de Serrano, hormis lorsqu'on le sollicite sur cette œuvre (malgré le scandale et la charge symbolique de cette œuvre Serrano dit ne pas y attacher plus d'importance qu'à d'autres), fait figure de point central dans la présentation par la critique de l'œuvre de l'artiste.

Sur son parcours, la critique insiste sur son imprégnation à l'art, ses visites au musée où dès son plus jeune âge il admire les grands classiques de la peinture, ses études d'art à la Brooklyn Museum Art School de New York de 1967 à 1969, où il apprend la peinture mais découvre en parallèle grâce à une amie la photographie vers laquelle il se tourne. Elle souligne certains points moins présents dans le discours de l'artiste (sauf si on l'invite directement à en parler) et notamment ses origines, « depuis plus de 20 ans, ce photographe américain né d'une mère cubaine et d'un père hondurien a joué avec toute la palette des interdits¹⁹ », son éducation et son rapport personnel à la religion, « fort d'une culture catholique presque bigote, bien que traversée de rites vaudous inculqués par sa grand-mère [...] l'ensemble de son œuvre peut être lu à travers le prisme déformant de ses appartenances religieuses complexes²⁰ », son lieu de vie, « Serrano habite aujourd'hui un grand appartement new-yorkais qu'il a transformé en mausolée gothique²¹ ».

Sur les choix de thèmes (Homeless, cadavres, membres du Ku Kux Klan, pornographie, humeurs, portraits d'américains, de russes, de sociétaires de la Comédie française...) on observe un déplacement entre le discours de l'artiste et celui de ses commentateurs, si de son côté il ne met pas en avant le côté provocateur de son travail (« Je n'emploie pas ce mot concernant mon travail²². »), dans les articles, le vocabulaire de la critique s'articule de manière très prégnante autour de cette idée d'un art fait pour déranger et choquer, il est question de « puissance subversive », de « son œuvre provocatrice », « toujours polémique et controversée », il est « sulfureux », il crée « le scandale », « transgresse », il est question de violence, de tabou, de choc, de malaise, d'univers tourmenté... Et quand les propos eux-mêmes ne suffisent plus la ponctuation, point d'exclamation, de suspension viennent renforcer le propos de la critique. Des mises en garde sont exprimées (mais elles ne sont pas « à charge », plus simplement indicatives comme c'est le cas pour les limites d'âges fixées au cinéma ou la signalétique à la télévision), et les polémiques dont certaines photographies ont fait l'objet aux États-Unis sont mises en avant comme des moments de passage critiques mais

¹⁶ *Têtu*, février 2007.

¹⁷ *Le Midi libre*, 12 décembre 2006.

¹⁸ Dans l'ouvrage en cours de rédaction une partie est consacrée à la manière dont l'artiste se présente lui-même au travers des entretiens et interviews.

¹⁹ Arte TV, 14/06/07, *Les tabous, le sexe et l'art. Le corps comme matériau*, <http://www.arte.tv/fr/recherche/1591960.html>

²⁰ « Totem et tabou », *Les Inrockuptibles*, 14 au 20 novembre 2006.

²¹ *Ibid.*

²² *Photo Magazine*, interview de Serrano, octobre 2004

constitutifs de sa carrière. On note aussi à plusieurs reprises dans les articles que la série *The Morgue* est présentée comme l'une des plus dérangeantes, les critiques énumérant crescendo les thèmes traités dans l'exposition finissant généralement leur énumération par la mort, le « pire » des sujets. En termes de contenus ses choix de thèmes définissent clairement une ligne pour la critique, il y a la volonté de montrer ce qui ne se montre pas, un certain goût du risque²³ et une référence récurrente – et personnelle - à la religion et à Dieu.

Du point de vue esthétique, la critique le situe clairement comme « l'un des pionniers de la photographie plasticienne²⁴ », ses photographies sont présentées comme « quasi picturales²⁵ », à ce propos l'un des employés de la collection Lambert évoque les « lapsus » de Serrano qui parle plus souvent de ses peintures que de ses photographies. Mais si la photographie plasticienne appartient aux courants les plus récents de l'art contemporain²⁶ et que Serrano en est l'une des figures marquantes, par ses sources d'inspiration la critique le situe dans une filiation bien plus ancienne. Il se dit lui-même fasciné par le baroque et la Renaissance, et évoque dans les entretiens quelques artistes célèbres (Michel-Ange pour la photographie des mains avec l'encre sur les doigts, *Knifed To Death*, 1992, Bellini pour la femme dont le visage est recouvert d'un drap rouge, *Heart Failure*, 1991), dans les articles sur l'exposition les artistes cités en référence sont nombreux et d'époques différentes, ils servent de référence dans ses choix de thématiques, permettent d'apprécier, de comparer et d'évaluer sa technique, de décrire les effets produits par ses œuvres. Rembrandt, Mantegna, Giotto, David, Ingres, Le Greco, Van Dyck, Titien, Delacroix, Bacon, Vinci, Zurbaran, Goya, Velasquez, Caravage, plus généralement « les grand maitres italiens », sont convoqués et permettent de situer l'œuvre de Serrano dans l'histoire de l'art, au coté (thèmes, effets esthétiques) et à la suite (en termes d'époque et de contexte) d'artistes emblématiques dont il s'inspire et qu'il rend présents autant qu'il reconsidère dans son travail personnel.

La critique ne manque pas non plus d'évoquer « l'affaire *Piss Christ* » présentée comme une sorte de « marqueur » dans sa carrière d'artiste. Récurrente, pour ne pas dire omniprésente dans les articles, l'œuvre *Piss christ* est présentée à la fois comme ce qui préfigure un parcours d'artiste provocateur travaillant sur des thèmes ou à partir de matériaux tabous (la religion pour le thème, l'urine pour le matériau), et comme l'œuvre subversive par excellence. Il y a un avant et un après, il y a surtout une prouesse esthétique et artistique, commerciale²⁷, avec cette œuvre qui consacre l'artiste comme celui qui a osé et réussi à transgresser l'un des tabous les plus prégnant (mettre à mal un symbole religieux) et le place parmi les artistes les plus en vue, et « rentable » de sa génération.

De la critique aux publics

Si concrètement au travers des articles il y a bien un jugement de valeur (positif ou négatif, en l'occurrence plutôt globalement positif aujourd'hui), sa construction relève d'un processus et il n'était pas acquis au départ que l'évolution du discours irait dans ce sens, en effet si le moment de passage critique débouche sur une forme de consécration de l'artiste, de son vivant, l'histoire de l'art nous montre que ce n'est pas toujours le cas. La critique est, elle aussi, en l'occurrence « un public », son discours est susceptible d'évoluer et de se modifier, parce qu'il prend appui (simultanément ou distinctement) sur différents éléments eux mêmes susceptibles de se transformer et qui renvoient à l'horizon d'attente de l'artiste, de l'œuvre, d'une part, à l'horizon d'attente social et artistique du contexte de production du discours et

²³ Métis, Serrano prend des risques personnels et réels, en allant par exemple photographier des membres éminents du Ku Klux Klan.

²⁴ *La Tribune*, 28 novembre 2006.

²⁵ *Figaro magazine*, 20 janvier 2007

²⁶ Baqué D., *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, 2004, Éditions du Regard.

²⁷ L'un des facteurs qui déclencha la polémique tient au fait que l'œuvre était une commande publique financée en partie par le National Endowment for the Arts.

de réception des œuvres d'autre part. A l'issue de ce point sur la critique de l'exposition, on est en mesure d'observer que la critique d'art assume pleinement sa vocation d'accompagnement, et qu'elle évolue au regard du contexte, pour présenter un artiste en fonction d'un horizon d'attente²⁸ artistique propre à l'époque. Cet horizon en réfère pour elle aux mondes de l'art, et le discours produit sur l'artiste et son œuvre se rapporte à un registre cognitif, et correspond à un dispositif d'interprétation propre à ces mondes. Par exemple, dans la description de la série *The Morgue* ce qui prévaut est bien « l'idée » de mort, la « représentation » de la mort (et non la matérialité du cadavre) et ce dans la continuité de l'histoire de l'art. On retrouve ici ce que Pascal Dubus décrit avec les œuvres de la renaissance, qui conduisent « à des médiations sur la mort, sur les passions que le trépas inspire aux vivants, sur les propriétés des corps moribonds et des corps trépassés », des œuvres où « méditation et représentation se superposent pour conférer à la peinture [la photographie] une dimension spéculative propre à entraîner le spectateur dans une réflexion sur l'art face à la finitude humaine²⁹ ». De la peinture à la photographie, la forme des œuvres change, mais le sujet, les intentions et effets esthétiques restent pour une part similaires, ce que la critique tend à mettre en avant parce que cela inscrit Serrano dans une filiation particulièrement valorisante.

Discours documenté, critique argumentée, dont l'objectif affiché est d'informer le public, de l'inciter à s'intéresser à cet artiste, à se déplacer pour aller voir ses œuvres, la critique tend ici à jouer un rôle d'embrayeur. Mais faute de connaître précisément le public qui se déplacera, elle s'adresse à un public potentiel, idéal-typique, qu'elle suppose suffisamment compétent et cultivé (références à des artistes emblématiques, analyse de la technique, repérage des filiations et jeu d'influence), assez ouvert pour apprécier le travail de Serrano bien qu'il soit (ou parce qu'il est) subversif, curieux de cette figure singulière d'artiste (la vie privée de Serrano, son enfance, son éducation sont mises en avant) et au fait de l'actualité (les différentes séries sont mises en relation avec les problèmes de sociétés, les armes à feu, les attentats du 11 septembre, la violence, le racisme... ceci étant présenté comme une plus-value en termes d'attractivité). Deux questions se posent dès lors : ce public idéal-typique que la critique cherche à atteindre et à qui elle s'adresse correspond-il à celui bien réel qui va voir l'exposition ? Question corollaire, la réception, le discours et point de vue sur l'œuvre et l'artiste de ce public correspondent-ils à ceux de la critique, reposent-ils sur les mêmes points d'appui où s'en distinguent-ils ? Plus concrètement, le discours de la critique a-t-il des effets sur celui des publics ?

Portrait de l'artiste et réception de son œuvre par les publics³⁰

Le premier résultat qui émerge concernant la réception par les visiteurs, est la très nette « bonne réception », qui va dans le sens du processus qui a vu Serrano passer du statut d'artiste provocateur à celui d'artiste de référence dans pour la photographie contemporaine. La critique qui, comme cela a été montré, se soucie des résistances et rejets susceptibles d'advenir face à des œuvres qui traitent de tabous (« Est-il utile de préciser que ces images ne

²⁸ En référence au concept de H. R. Jauss.

²⁹ *L'Art et la mort. Réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance*, Paris, édition du CNRS, 2006.

³⁰ Cette partie de l'analyse repose sur les résultats d'une série de questions fermées et ouvertes et traite donc les résultats à la fois en termes quantitatifs et en termes d'analyse de contenu, toutefois plus que la représentativité statistique c'est l'appréciation et le point de vue subjectif des visiteurs qui fait l'objet d'une interprétation sociologique. On notera en préalable, que la forme des propos analysés diffère, là où la critique propose des écrits, rédigés, documentés, les visiteurs sont interrogés à l'issue de leur visite, et répondent *in situ* spontanément. L'enquêtrice, Mariane Lafrance, restait à proximité en cas de demandes d'éclaircissement et/ou administrait elle-même le questionnaire.

s'adressent qu'à un public averti³¹ ? »), peut même face à ce résultat paraître à certains égard comme plus réservée. En effet, après ce qui vient d'être développé ce résultat peut surprendre, d'autant plus si l'on prend en compte que c'est la première fois qu'autant d'œuvres originales de Serrano sont montrées en France, qui plus est en Province, et qu'aux effets esthétiques particuliers lié aux sujets des photographies, aurait pu s'ajouter un effet de surprise ; si l'on retient, par ailleurs que deux séries en particulier *The Morgue*³² et *History of sexe*³³, parce qu'elles portent sur deux tabous parmi les plus manifestes (le cadavre, la pornographie) et les traitent sans aucune concession eu égard au politiquement correct, étaient susceptibles de faire débat. Cette « bonne réception » mérite d'être explicitée. Les chiffres sont éloquentes : 74,4 % des visiteurs disent avoir beaucoup apprécié l'exposition, quand seuls 1,4% déclarent ne pas avoir aimé du tout ; concernant l'une des séries faisant le plus débat, *The Morgue* 53,8 % ont beaucoup apprécié, 12,5 % pas du tout.

Il convient ici de préciser qu'une étude attentive des résultats montre que cela ne relève pas d'un biais de l'enquête, le public interrogé révèle une répartition sociodémographique et socioprofessionnelle des visiteurs diversifiée et qui ne correspond pas au public « expert », de forts pratiquants ou d'habitues, dont la présence majoritaire aurait pu justifier une réception si favorable à l'artiste.

Au-delà des résultats quantitatifs cet accueil particulièrement positif se confirme au travers des commentaires écrits par les visiteurs, dans les questions ouvertes, mais particulièrement en fin de questionnaire où les enquêtés avaient la possibilité d'exprimer leur point de vue personnel, de le compléter lorsque le formulaire ne leur avait pas permis d'évoquer certains points. Ils sont dans cet espace une très large majorité à plébisciter l'exposition : « Je ne regrette pas d'être venue. Excellente expo³⁴ ! », « Je suis pauvre (!) mais je suis venue deux fois voir cette expo tant je l'ai aimé³⁵ », « J'ai beaucoup apprécié cette visite [...] on a l'impression de ressortir différent de la visite. [...] *History of sexe* ou *The Morgue* peuvent servir de thérapie³⁶ », « Serrano, je ne connaissais pas ! Merci de cette découverte³⁷ », etc. L'anonymat autorise en général des propos très critiques, parfois injurieux, mais dans les questionnaires recueillis seuls quelques rares visiteurs ont des commentaires que l'on peut qualifier de perplexes, ou d'interrogateurs, et un seul fustige l'artiste, ses œuvres, l'exposition, il termine par : « LE NIVEAU DE SERRANO EST TELLEMENT BAS QUE NOUS NE POUVONS QUE RESSENTIR LE BESOIN ET L'ENVIE DE NOUS ELEVER ET PARTIR D'ICI³⁸. ». Là où on aurait pu s'attendre à des réactions, sinon aussi négatives que celle-ci, à tout le moins contrastées, on observe un enthousiasme qui met à mal les discours convenus sur les rejets et résistances face à l'art contemporain et leurs origines. S'il n'est pas question de minimiser de telles attitudes, parce qu'elles sont bien réelles, l'accueil fait à cette exposition permet de montrer que le seul contenu des œuvres (si dérangeant et tabou soit-il) ne suffit pas à les provoquer³⁹.

³¹ « La Part maudite », *Télérama*, n° 2976 - 27 janvier 2007.

³² Cette série présente des cadavres photographiés à la morgue, certains corps sont particulièrement abimés (empoisonnés, brûlés, égorgés...) ou particulièrement tabous (enfants, bébés).

³³ Cette série présente des individus et des couples qui nous confrontent aux tabous les plus marquants de la sexualité : handicapés, couples improbables, autoérotisme, pratiques qualifiées de déviantes...

³⁴ Femme 50 ans, responsable culturel,

³⁵ Femme, 49 ans, sans-emploi.

³⁶ Femme, 21 ans, étudiante.

³⁷ Homme, 57 ans, cadre supérieur.

³⁸ Homme, 49 ans, photographe. La forme du commentaire (lettres capitales) a été conservée, l'ensemble du questionnaire est écrit normalement, elle dénote une volonté de marquer le propos.

³⁹ Plus que le contenu ce sont, et entre autres motifs, la manière dont il traité et la forme innovante, originale que prennent certaines formes de création et les matériaux inédits utilisés par les artistes pour « faire de l'art », qui suscitent rejets et polémiques, en témoigne l'histoire de l'art jalonnée d'œuvres où la violence, les atteintes au corps, la mort... abondent et sans qu'elles suscitent nécessairement des problèmes de réception.

Au-delà de cet enthousiasme qui rejoint d'une certaine manière celui observé par la presse, bien que différent dans son expression, les réponses des visiteurs font rapidement apparaître des points d'appui autres que ceux observés pour la critique et notamment lorsqu'il est question d'évoquer ou de donner son opinion sur les sujets des photographies. Les nombreuses questions ouvertes du questionnaire. Elles ne font au final que peu référence au parcours de l'artiste, ou encore à l'affaire du *Piss Christ* si présente et influente pour la critique. Un commentaire se démarque toutefois, celui d'un visiteur particulier: « Je suis l'artiste qui a cassé (deux fois) l'urinoir de Duchamp [...] déçu par le fameux *Piss Christ*, trop joli... et où est l'urine ? », il s'agit de Pierre Pinoncelli.

En revanche, ce qui ressort très nettement et qui était absent des discours de la critique c'est une appréciation très personnelle des œuvres et une interprétation subjective des intentions de l'artiste, à travers lesquelles les visiteurs se réfèrent plus volontiers à leur vie quotidienne, à leurs expériences et ressenti (émotionnel, physique, affectif, psychologique...) personnels, à la société « historico-réelle » (entendu dans le sens de Gianni Vattimo comme la réalité sociale dans laquelle nous vivons au quotidien) qu'à l'histoire de l'art ou au registre de l'esthétique (dans le sens artistique), quid aussi de la diversité des artistes cités par la critique. Plus qu'un discours documenté, il est question des effets esthétiques produits par les photographies de Serrano, de références à des événements personnels ou marquants de l'actualité de nos sociétés contemporaines, à une certaine empathie pour essayer de comprendre ce qui l'a motivé à travailler sur des tabous, à montrer ce que nos sociétés cherchent à escamoter. L'expérience esthétique est bien ici celle décrite par H. R Jauss, avec la mise en avant d'une l'identification spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire. Déjà avec les gardiens de la collection et dans le cadre des entretiens réalisés au cours de l'enquête cette dimension subjective avait émergée. Le témoignage de l'une des gardiennes, qui s'est occupé d'installer la salle obscure de la série *The Morgue*, de nettoyer les cadres, est particulièrement intéressant de ce point de vue. Troublée, appréhendant de regarder, de toucher ces œuvres représentant des morts, elle raconte avoir vécu un moment d'une intensité physique et émotionnelle particulière, pour pallier son appréhension et la dépasser elle a choisi de se laisser aller à une forme de rituel personnel, priant intérieurement et pleurant pour ces morts qu'elle ne connaissait pas mais que les photographies rendaient si présents. Autre témoignage, celui de cette jeune femme qui relate la discussion qu'elle a eu avec des amies à l'issue de l'exposition qu'elles ont visité ensemble et précise : « Je me rappelle avoir raconté le moment où on a fait piquer le chat, où on tenait le chat pendant qu'il mourait ; après l'appréhension, j'avais ressenti un soulagement de voir que c'était rapide et sans douleur, mais après il y avait cette espèce de peur ou de dégoût du corps sans vie [...]. C'est assez étrange de comparer la mort d'un chat à celle d'un homme, mais il y a l'attachement affectif et aussi la question du corps (qu'est-ce qu'on va en faire ? qu'est-ce qu'il va devenir⁴⁰ ?). » On retrouve ici un processus de construction de sens bien analysé par la sociologie cognitive et phénoménologique, mais pour d'autres objets que ceux artistiques, et qui montre comment l'individu est conduit dans son activité d'interprétation et d'appropriation à puiser dans son stock de connaissances et d'expériences personnelles celles qui lui permettront de donner du sens à ce qu'il voit. Serrano invite les visiteurs à se confronter à des sujets difficiles, hors de l'horizon « familier » et social qui est le leur, nécessitant de leur part un ajustement, une habitude, l'adoption d'un style cognitif propre à l'art qui lui permette d'apprécier le contenu de l'œuvre si horripilant et dérangeant soit-il.

En termes de vocabulaire, on observe aussi un point de divergence avec la presse au niveau des termes récurrents dans le discours de la critique qui sont peu présents dans les questionnaires. A titre d'exemple, les termes « provocateur », « tabou » est plutôt rare mais

⁴⁰ Femme, 25 ans, professeur.

pour des questions comme : « Que pensez-vous des thèmes retenus par Serrano dans les séries de photographie présentées ? » ; ils apparaissent respectivement 10 fois et 7 fois sur un total de 242 réponses).

Malgré ces divergences, qui tiennent plus à des points d'appui différents pour élaborer chaque discours, qu'à un désaccord entre critique et publics, un point de convergence ressort, il concerne cette idée développée dans le point précédent et selon laquelle l'art peut choquer et déranger, heurter même, et cela participe aujourd'hui pleinement à l'expérience réceptive. L'artiste Pinoncelli, dans son rôle de visiteur ne se dit-il pas déçu du *Piss Christ* qu'il imaginait autrement subversif ? Ce plaisir du déplaisir que procure l'art contemporain seul 1% de l'échantillon répond que c'est un problème, quand 93,2% le considère comme une expérience possible, et 5,8 % cherchent même cela. Ce qui pourrait être une réponse de composition, créée par la situation d'enquête et afin de donner une image en adéquation avec un type idéal de visiteur ouvert, se confirme, par ailleurs dans la conduite de la visite. Face à des photographies particulièrement horribles de cadavre, à la limite du soutenable, ceux de la salle obscure, 65,9 % affirment avoir regardé attentivement et seulement 6,6 % affirment avoir détourné le regard. Ce qui n'empêche nullement de retrouver dans les questions ouvertes portant sur les œuvres choquantes, dérangeantes ces mêmes photographies, révélant qu'il n'y aucune incompatibilité à éprouver une forme de désagrément et simultanément un certain plaisir esthétique. La différence en termes de réception avec les publics des années 2000 et ceux des années 1980, se situe bien à ce niveau. Il y a une modification des formes de réception pour cet artiste et une mutation des expériences esthétiques pour des œuvres pourtant similaires, stables dans leur contenu. En effet, la tension créée par des œuvres que l'on vient voir mais que l'on n'aime pas regarder et qui faisait basculer les publics plus souvent dans des attitudes de rejets il y a quelques années, à tout le moins les rendait circonspects, participe aujourd'hui au plaisir esthétique et constitue un argument d'appréciation : « Je me rappelle avoir finalement fait la remarque que l'expo de Serrano était réussie car, quoiqu'on puisse en dire, elle nous avait permis d'avoir cette conversation [sur la mort] qui, sans cela, n'aurait sans doute jamais eu lieu, ou du moins pas sur ce ton-là. En effet, la seule autre occasion que nous aurions pu avoir de parler de la mort aurait été le décès d'un proche de l'une de nous et le ton de la conversation aurait alors été affecté par l'émotion et la gêne, la peur de blesser celle qui aurait été touchée directement par cette perte⁴¹. » Le discours de la critique, et les évolutions analysées dans le premier point, jouent à cet égard très certainement un rôle, en ce qu'ils servent d'embrasseur et parce qu'ils modifient le contexte d'accueil du travail de Serrano confortent le public dans une attitude qui pourrait sans cela paraître déplacée. Un des effets de la critique sur la bonne réception des publics s'exprime peut-être aussi de manière plus diffuse grâce aux filiations et influences largement commentées dans les articles. Quand bien même les spectateurs n'y font pas référence explicitement, elles sont présentes et leur diversité est un gage que chacun puisse retrouver, reconnaître des artistes ou des œuvres qu'il connaît, apprécie, qui appartiennent au répertoire de ceux reconnus et légitimes, fortement valorisés. Les processus cognitifs à l'œuvre dans l'expérience réceptive jouent alors sur le principe de la reconnaissance par le jeu des références et non seulement sur celui de la découverte (cette dernière étant plus susceptible de créer une réception négative par effet de surprise).

A l'issue de ce point sur le discours des visiteurs, on est en mesure d'observer que leur « face-à-œuvre » correspond pour une grande part à une expérience esthétique (mais dans le sens anthropologique plutôt qu'artistique du terme) ; l'artiste et ses photographies sont appréhendées selon un horizon d'attente pour une grande part subjectif pour une autre

⁴¹ Femme, 25 ans, professeur, déjà citée en amont.

intersubjectif. C'est un discours sur l'art où l'affect, le vécu personnel prennent le pas sur la dimension esthétique et artistique de l'œuvre.

L'« autonomie » peu à peu acquise par les publics de l'art contemporain (qui s'inscrit à la suite des mutations observé au niveau de la création et de la diffusion des œuvres, et que l'on peut résumer par le droit de ne pas aimer certaines œuvres, la possibilité d'avoir une réception différente de celles des amateurs ou collectionneurs, qui conduit même parfois à considérer rejets et résistances comme des formes de réceptions possibles et légitimes⁴²) et leur capacité à mobiliser des ressources autres que celles proposées par les mondes de l'art ou la critique pour construire le sens des œuvres et se les approprier, se révèle pleinement dans le cas de Serrano. Si certaines œuvres font encore les frais de polémiques, ce sont toutefois bien plus souvent les détracteurs et iconoclastes que l'artiste qui sont aujourd'hui stigmatisés.

Publics et critiques, des d'horizons d'attente qui se croisent, s'opposent et se superposent

Plusieurs questions se posent après cette analyse croisée des points de vue de la critique dans la presse d'une part, et des visiteurs de l'exposition d'autre part : est-ce la critique qui incite le public à changer, et qui façonne sa réception ? Est-ce l'attitude du public qui a fait changer la critique et qui a participé à modifier son discours et sa perception de l'œuvre de Serrano ?

Comme on le voit dans les discours des visiteurs, il n'est pas avéré que la critique ait une influence directe sur leur réception, ces derniers n'y faisant pas ou très peu référence, on peut seulement supposer, parce que la critique façonne le contexte d'accueil des œuvres, qu'elle joue un rôle, au moins indirectement. Ce qui est certain en revanche, c'est le fait que critique et publics voient leur discours évoluer au fil du temps en fonction de plusieurs paramètres qui relèvent du contexte artistique, mais aussi social et culturel de la réception, et qui correspondent à la manière dont les mondes de l'art et plus généralement la société accueillent les œuvres selon les époques. Il y a bien un discours légitime ambiant et des valeurs légitimes ambiantes sur lesquelles critiques et publics s'accordent aujourd'hui à propos de cet artiste et de son œuvre. Et s'il n'y a pas nécessairement influence d'un discours sur l'autre, parce qu'ils prennent appui sur des réalités différentes et s'inscrivent dans des registres cognitifs eux-mêmes différents, il y a bien interférence entre les deux au travers de l'interface que constituent les œuvres et l'artiste. La modification progressive des discours, relève d'un processus de modification des horizons d'attentes des uns et des autres, processus qui a conduit à un consensus : d'un côté comme de l'autre Serrano fait aujourd'hui figure d'artiste reconnu, légitime et particulièrement apprécié. Le discours légitime ambiant a bien ici une fonction sociale précise, celle de maintenir une cohésion du discours sur l'art et de conforter publics et critiques dans leur manière d'évaluer un artiste et son œuvre, quand bien même son travail à vocation à déranger.

Ainsi que pour la série *The Morgue*, Stéphane Napoli avait pointé dans sa recherche (en 1998) que « spectateurs et "critiques" semblent s'être comportés devant les photos d'Andres Serrano comme s'ils étaient dans une morgue ou un funeral home, c'est-à-dire comme s'ils se trouvaient en présence même des cadavres, et non de leur représentation⁴³ », il révélait que le point d'appui des discours des uns et des autres, focalisait sur le lien avec la réalité concrète : la morgue et les cadavres. Lors de l'exposition à Avignon, il en va tout autrement.

⁴² Sur cette perspective d'approche des publics et de la réception voir : Girel S., « Lauris, un village à l'heure de l'art », *Liens Social et politiques, revue internationale*, Montréal, n° 60, 2008, p. 131-143, « Publics et non-publics dans les arts visuels contemporains : le paradoxe de la réception », *Les Non-publics de l'art*, L'Harmattan, 2004, p. 461-483.

⁴³ « Art à contre-corps », *Quasimodo*, n° 5, printemps 1998, Montpellier, p. 169-177, texte disponible sur <http://www.revue-quasimodo.org>

La critique montre qu'elle a opéré une mise à distance et considère les photographies dans leur dimension artistique et esthétique, plus qu'en termes de références à une réalité concrète et taboue dont elles seraient le reflet, elle ne se fait plus l'écho des discours des détracteurs, et n'aborde plus Serrano seulement par le biais des affaires ou polémiques qu'il suscite. Les spectateurs de leur côté ont eux aussi opéré une mise à distance, ils sont à même de donner sens à ces photographies non au regard d'un contenu pris au 1^{er} degré, mais d'un point de vue cathartique pour reprendre les termes de H. R. Jauss⁴⁴ : « L'expérience esthétique ne se réduit pas [...] à la vision qui reconnaît (aisthesis) et à la reconnaissance qui voit (anamnesis) : celui qui voit peut être affecté par l'objet représenté lui-même, s'identifier avec les personnages qui agissent, laisser libre cours à ses propres passions ainsi excitées et se sentir allégé en se déchargeant de façon agréable, comme s'il bénéficiait d'une guérison (catharsis). ». Ils en réfèrent à leur situation bio-spatio-temporelle personnelle, à leur vie privée pour une part, à leur vie sociale pour une autre. De fait, les discours autour de l'œuvre, de l'artiste, de cette exposition en particulier, et bien qu'ils soient différents s'accumulent, se façonnent et se sédimentent les uns les autres mais ne sont pas cumulatifs au sens où ils ne composent pas un discours homogène et unilatéral qui serait partagé par tous. Il y a bien une distribution sociale de la connaissance autour de l'artiste et de son œuvre, un croisement d'horizons d'attentes, qui participent au processus de reconnaissance et de valorisation de son travail aujourd'hui⁴⁵. Pour clore ce parcours et cet exposé et mettre en perspective l'analyse proposée, il convient face aux discours public et médiatique, privé et subjectif, globalement positifs, d'évoquer le point de vue plus mitigé, de ceux qui s'interrogent sur les limites de la démarche artistique engagée par Serrano et qui ne souscrivent pas pleinement à ses discours enthousiastes. Du côté de la critique, Daniel Arasse, dont *Les Transis* est présenté comme le plus bel hommage à la série *The Morgue*, a récemment évoqué sa « très grande admiration pour la série *The Morgue* de Serrano, mais pas pour toute son œuvre, certaines de ses provocations étant parfois vraiment trop élémentaires⁴⁶. » Julie Bawin⁴⁷ dans un ouvrage nous dit : « Marre de Serrano et de ses transgressions pour baraques foraines ou pour Guide illustré des déviances sexuelles ou marges interlopes, ras-la-cimaise des sous-produits sulfureux vaguement hérités de Witkin⁴⁸ et qui sentent le grand guignol, le guide déchu et la poudre de perlimpinpin plus encore que le formol ... ». A ces points de vue critiques (dans le sens péjoratif du terme) on peut ajouter ceux, certes plus rares aujourd'hui d'une catégorie de public, les iconoclastes, qui comme en témoigne cette brève sont loin d'apprécier le travail de l'artiste : « "Assassina(r)t" : Sale temps pour les œuvres : après le Monet crevé d'un coup de poing au musée d'Orsay et le rouge baiser sur le blanc d'un Cy Twombly, ce sont des photographies de l'artiste américain Andres Serrano qui ont été prises pour cible dans une galerie de Lund, en Suède. Des tirages ont été détruits avec des couteaux et des barres en métal par quatre individus⁴⁹. »

Le débat sur l'appréciation de cet artiste *via* les discours de la critique et des publics n'est donc pas clos. Si le contexte et le discours légitime ambiant actuels lui sont favorables, face à la démonstration qui a été faite et qui met en avant l'idée que cela relève d'un processus complexe où différents horizons d'attente se sont trouvés en adéquation, on peut s'interroger et se dire que rien n'est acquis. Si les lignes ont bougé en faveur d'une forte reconnaissance

⁴⁴ Jauss Hans Robert, « La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis », *Poétique*, n° 39, Paris, Seuil, septembre 1979, p. 261-274.

⁴⁵ Bien conscient de ce processus Serrano n'expose d'ailleurs pas les mêmes œuvres en différents lieux et réserve notamment l'accrochage de certaines photographies particulièrement subversives à l'Europe, moins puritaine et sévère, que les Etats-Unis, eu égard à certains tabous.

⁴⁶ Arasse Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, Folio essai, 2006.

⁴⁷ *Art actuel et photographie*, Paris, Namur, Presse universitaires de Namur, 2008, p. 84.

⁴⁸ Joel-Peter Witkin propose des compositions photographiques en noir et blanc réalisées à partir de vrais morceaux de cadavres qu'il se procure dans les morgues.

⁴⁹ *Télérama*, n° 3014, 17 octobre 2007, page 12.

et d'une valorisation de l'artiste et de son œuvre, ne peuvent-elles bouger de nouveau, mais en sa défaveur ? Son travail étant nécessairement amené à se renouveler (nouveaux sujets, nouveaux contenus, nouvelles œuvres), le contexte artistique et social de réception étant lui-même amené à changer, peut-on gager de la stabilité des discours valorisants et enthousiastes portés sur cet artiste ? Sa dernière série de photographies réalisée et présentée à la galerie Yvon Lambert à l'automne 2008, au titre évocateur, *Shit*⁵⁰, l'analyse de l'accueil et des discours auxquels elle a, et va, donner lieu, permettrait de ce point de vue de prolonger la problématique, la question des limites étant ici poussée à une extrême. Dans la lignée d'illustres prédécesseurs Serrano interroge la capacité de la critique, des publics à accepter que tout puisse « faire art », en l'occurrence des excréments, il conforte ainsi son projet artistique : « le dernier tabou qui dérange, c'est cette construction faite autour de l'art, cette façon de rendre tout ce qui a trait aux artistes noble, précieux, mystérieux⁵¹ ». Mais sera-t-il suivi par la critique et les publics ? La question que pose l'art contemporain, et particulièrement Serrano, est bien celle de savoir si chaque nouvelle « provocation » peut constituer une étape supplémentaire réussie dans la carrière d'un artiste, ou bien, à l'inverse, si elle est susceptible de faire basculer les points de vue et de dissocier des horizons d'attentes qui coïncidaient, remettant alors au devant de la scène rejets et polémiques.

⁵⁰ 52 grands formats, proposant diverses vues sur le thème de la matière fécale.

⁵¹ « La Part maudite des Etat-Unis », *L'Humanité*, mardi 5 décembre 2006.