

# LA TRANSMISSION DES IMAGES PUBLIQUES PHYSIOLOGIE DE L'ART FIGURATIF

Vicente Pla Vivas  
Université de Valencia  
Section d'Histoire de l'art

*Depuis son apparition dans les zones narratives de l'art moderne figuratif, Artur Heras a utilisé un large répertoire d'images publiques, éléments percutants de communication collective largement reconnus. Ils ont fonctionné en tant que matériel iconique pour construire une œuvre d'une très grande diversité bien que fortement caractérisée. Les marques différentielles dont il a empreint ses productions sont parvenues à l'éloigner de la figuration renaissante des dernières décennies, et la distance s'est accrue jusqu'au point qu'actuellement on pourrait le situer artistiquement dans des zones éloignées des tendances qui, en principe, le caractérisent. Si l'on considère qu'une grande partie de la néo-figuration renvoie également aux grandes icônes de l'inconscient collectif, sa spécificité et son éloignement peuvent sembler paradoxaux, mais son savoir-faire, sa façon, ses intentions et ses prises de position ont modelé une veine poétique et une éthique dégageant un intense arôme moderne exemptes de tout signe de refondation.*

## Utiliser, citer et transmettre les images

Souvent, les images dans l'art contemporain sont créées pour être soumises à d'importants processus de reproduction et de diffusion, mais elles sont aussi destinées à être exposées devant un public innombrable, indéfini et anonyme qui les consomment en tant que produits esthétiques<sup>1</sup>. De la même manière, la façon de présenter le fluctuant corps global des images artistiques devenues publiques s'est peu à peu transformée en une sorte de vitrine qui prétend agencer des scènes remplies de références, de points d'attraction potentiels, comme une juxtaposition d'images univoques en constante concurrence pour que chacune d'entre elles se distingue des autres en les annulant<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> « L'œuvre d'art perd l'autorité et les garanties qui lui étaient propres par leur insertion dans une tradition, pour laquelle elle construisait les lieux et les objets qui réalisaient continuellement l'union entre le passé et le présent. Mais loin d'abandonner son authenticité pour devenir reproductible (...) elle se transforme, en revanche, en espace où s'accomplit le plus ineffable des mystères : l'épiphanie de la beauté esthétique. » Dans AGAMBEN, Giorgio (1998) : *L'homme sans contenu*.

<sup>2</sup> ) « l'image unaire » selon l'utilisation qu'en fait Roland Barthes à propos de la photographie, en se basant sur le concept freudien de trait unaire, exprimerait ainsi une image sans plis ni fissures, qui « transforme emphatiquement la réalité sans la dédoubler ni la faire fluctuer » In BARTHES Roland, (1989) : *La chambre claire. Note sur la photographie*.

Dans le cadre de la présentation, la diffusion et la réception de nombre de ces images d'origine artistique à finalité esthétique sont venues infirmer le processus de confusion entre les significations iconiques publiques et privées, car les deux plans coexistent dans un espace intermédiaire qui n'est ni l'un ni l'autre. Flottant dans le limbe de l'affichage où se situe actuellement une grande partie de la nouvelle figuration, la perception subjective de sens artistiques n'implique pas que l'on valorise avant tout la singularité de l'œuvre ; pour autant, le corps commun des images ne se développe pas vers un imaginaire collectif<sup>3</sup>. C'est une orbite de transit, un séjour temporaire prolongé jusqu'à l'engourdissement dans un environnement de reconnaissances, de familiarisations et d'étonnements mêlés, dans lequel l'art se transforme en publicité et le public se confond avec le privé<sup>4</sup>.

On pourrait espérer que les clefs de ce jeu figuratif se trouvent dans les voies de transition depuis le public de l'art vers les consommateurs d'esthétique et depuis les images publiques vers la consommation de publicité. Cependant, ce sont ces processus de transition que l'on avait voulu ouverts et évidents à partir des années soixante du siècle dernier, qui deviennent chaque fois plus opaques et confus. Il en résulte qu'à l'époque de la disparition des grands récits, les formes et les moyens de communication ont imposé leur domaine hégémonique, de style multidirectionnel et simultané, sur la circulation des images publiques. En fait, il semblerait que toute production artistique s'épuiserait dans sa propre communication et l'œuvre, elle-même, en tant qu'objet donné à connaître au public, imploserait jusqu'à disparaître dans son propre usage communicatif.

---

<sup>3</sup> « Les singularités interagissent et se diffusent socialement sur la base du commun, et sa communication sociale engendre, à son tour, le commun. La multitude est la subjectivité qui émerge de cette dynamique entre la singularité et la 'communalité'. Mais la notion de production sociale des pragmatiques est tellement liée à la modernité et au corps sociaux modernes que son utilité pour la multitude actuelle est nécessairement limitée. » In HARDT Michel et NEGRI Antonio (2004) : *Multitude, Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*.

<sup>4</sup> « ... dire que 'l'art est public' et que 'le public est artistique' revient au même ... et, peut-être, que cette intégration réversible serait en train de s'accomplir sans doute tout au moins dans certains secteurs qualifiés de 'sociétés développées ou post-industrielles', mais au prix de la dégradation et de la vulgarisation de nos deux facteurs : l'art, qui se voit rabaissé au rang de *publicité* en raison de la consommation; et les différentes classes de public par de la confusion (plus que l'intégration), en intégration chaotique et amalgame, de la vie privée (...) et publique ... » In DUQUE Félix (2001) : *Arte público y espacio político*, p.39

Une telle conversion en pure fantasmagorie de l'art, ressuscité et revendiqué dans la post modernité comme objet matériel de spéculation mercantile est toujours un amusant paradoxe<sup>5</sup>.

Un certain art figuratif tend à nous rappeler avec insistance cette massive liquéfaction iconique dont ont souffert, en d'autres temps, les émanations vaporeuses de la modernité. En suivant la voie d'une crise aussi généralisée d'un récit qui ne permet même pas d'inventer les noms de nouveaux personnages, cet art a été qualifié de *figuration post conceptuelle*<sup>6</sup>. Le brouet, dans laquelle les catégories, jadis différenciées par leurs arômes s'imprègnent et s'uniformisent, propose un contexte de possibilité duquel surgissent les images figuratives contemporaines. Quand les singularités fonctionnent comme des faux pas pour capter les regards, ce qui est public, connu de tous, s'universalise dans la forme de ce que Dean McCanell qualifie de « culture blanche ». Cette universalisation, appliquée au milieu de l'artistique, s'est révélée plus entropique que prévu par le sociologue dans le champ général<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> David Cottington nous rappelle que « ... le début des années 80 ont vu un retour aux moyens conventionnels des beaux-arts aussi bien qu'à la figuration. *Néoexpressionnisme* a été une imprécise étiquette journalistique qualifiant un groupe de peintres qui travaillaient dans un large éventail de styles figuratifs, dont l'ascension et l'importance rapides et simultanées des deux côtés de l'Atlantique ... s'adressait plus directement au pouvoir des groupes de marchands pour contrôler le marché de l'art qu'à un quelconque changement large et profond de la pensée avant-gardiste. » In COTTINGTON David (2005) : *Modern Art. A Very Short Introduction*, p. 34.

<sup>6</sup> Ce courant, aussi qualifié de « post abstrait et antiréaliste » est défini par Francisco de la Torre d'une manière qui est, en elle-même, une magnifique représentation de l'idéologie de la postmodernité : « La récupération du tableau comme format artistique, aussi bien du point de vue technique que formel, constitue l'un des principaux signes d'identité du courant, objet de notre étude, puisqu'il préconise une actualisation des valeurs picturales traditionnelles (illusion produite par le clair-obscur, conception du tableau comme fenêtre ou utilisation de la perspective en tant que forme symbolique) par le biais d'une vision rénovée qui intégrerait les découvertes apportées par l'avant-garde. Ces innovations, conjuguées à un retour au travail, aux techniques et aux matériaux traditionnels, contribuent à dessiner de nouvelles relations spatiotemporelles dans la superficie picturale qui facilitent la représentation d'images mentales renouvelées. » In DE LA TORRE Francisco (2012) : *Figuración postconceptual : de la nueva figuración madrileña a la neometafísica (1970-2010)*, thèse de doctorat dirigée par David Perez, p. 28.

<sup>7</sup> « Lorsque tous les groupes sur la surface de la terre seront captés dans un unique réseau d'associations 'civilisées' basées sur le système monétaire ou tout autre système d'équivalence, la possibilité de transcrire toutes les langues et les traduire toutes entre elles, la division de la superficie totale de la Terre en Etats-nations, subdivisés, eux-mêmes, en propriétés immobilières aux possesseurs reconnus, délimitées et évaluées, quand la 'valeur' de chaque être humain pourra se calculer et se comparer à celle d'un autre et quand toute cette propriété, richesse et pauvreté, calculée de façon aussi précise se rejoindra au moyen de routes et de communications, lorsque tout cela sera réalisé, la totalisation Culturelle Blanche sera complète. » In McCANNELL Dean (2007) : *Empty meeting grounds*.

Il s'agit de proposer des formes artistiques de valeur interchangeable pour qu'elles soient ensuite transférées vers chaque subjectivité réceptrice individuelle, qui les accepte ou pas selon ses goûts et qui les digère ou pas selon sa capacité à métaboliser les images. Ce dernier aspect n'est pas vraiment crucial et ne doit pas présenter de complexité excessive. Comme l'a fait remarquer Martha Rosler, les opérations de recherche de sens dans de nombreuses œuvres figuratives cèdent face à l'admiration inconditionnelle envers des artistes « à succès », avec toutes les connotations idéologiques que cela comporte<sup>8</sup>. C'est un mécanisme illusoire, favorisé par les images figuratives, qui penche toujours du côté du spectateur-client, dont les aspirations à être reconnu à son tour comme singularité triomphante passent fréquemment pour se convertir en producteur d'œuvres artistiques. Dans de telles conditions, il ne faut pas s'étonner que, récemment, le rapport de proportions 'peu d'artistes – beaucoup de spectateurs' se soit inversé dans les nouveaux milieux de diffusion massive des images figuratives<sup>9</sup>.

La banque d'images de culture générale est ouverte et disponible pour un usage non discriminatoire. En fait, cet usage est devenu une habitude. Malgré les avertissements appuyés d'Arthur Danto sur l'impossibilité de recréer le système de significations complet des œuvres d'art issues de formes de vie antérieures, nous continuons à accumuler de nouveaux syntagmes sur de vieilles images. Grande imposture, toutefois totalement cohérente avec l'attitude de nombreux créateurs et spectateurs (ou les deux à la fois) par rapport aux images figuratives du domaine public. D'autre part, la simple

---

<sup>8</sup> « ... nous sommes en train d'assister à l'abandon du modèle de l'éducation artistique en tant que recherche de sens... en faveur de ce que l'on a appelé le modèle du succès. 'A bas les études critiques!' De nombreux observateurs ont décrit les caractéristiques changeantes de la force de travail au niveau international, avec un intérêt particulier pour la 'nouvelle personnalité flexible', un type de travailleur idéal pour une vie sans stabilité professionnelle, capable de se construire une personnalité commercialisable et de persuader ses employeurs de son adaptabilité face aux conditions fluctuantes du marché du travail. Certains exégètes comme Brian Holmes ... ont constaté que ce modèle peut s'appliquer à des artistes et des intellectuels. » In ROSLER Martha (2013) : *Culture class*, p. 52-53.

<sup>9</sup> « ... au début du XXIème siècle, l'art entre dans une nouvelle ère, non seulement comme consommation esthétique massive mais aussi en tant que production esthétique massive. Faire une vidéo et la poster sur Internet pour qu'elle soit vue est devenue chose facile et accessible pour tout un chacun ou presque. La pratique de l'auto documentation est actuellement devenue une pratique massive et, même, une obsession massive. Les moyens de communication et les réseaux actuels comme Facebook, YouTube, Second Life et Twitter offrent aux populations globales la possibilité de proposer photos, textes et vidéos d'une façon qui ne peut se distinguer de n'importe quelle œuvre d'art post-conceptuelle... » GROYS Boris (2014) : *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. p. 97.

citation des formes préalables, récupérant les significations qu'elles proclamaient elles-mêmes, ouvrirait une relation vraie et franche<sup>10</sup>. C'est la stratégie d'Heras, une stratégie hybride, exempte de luxure, dans le sens que Pline appliquait au terme « luxure » comme critique envers l'excès incontrôlé de l'imitation et de ses utilisations illégitimes de la part de ceux qui prétendent les présenter comme des preuves d'une prétendue généalogie<sup>11</sup>.

Citer, sans les utiliser, les images publiques facilite leur transmission. Leur utilisation les rend actuelles, mais au risque de déchaîner la « luxurieuse » exploitation des modèles eux-mêmes et la réécriture obsessionnelle sur les mêmes palimpsestes. La citation propose l'image comme une référence. Elle rappelle ce qu'elle affirmait, ou prétendait affirmer, tout autant que ce qu'elle laissait entendre, bien que ceci ne doit pas toujours coïncider avec cela. Les opérations de montage et les variations apportées par Artur Heras restent différenciées et reconnaissables. Il signale explicitement les processus de manipulation : il nous montre avec loyauté les traces de la technique de sorte que l'image publique est restituée sans imposture dans la sphère publique en tant que création artistique fidèle à sa généalogie et à ses caractères acquis, identifiables et différenciés. En outre, il établit une distance hygiénique par rapport aux omniprésentes mais aussi fongibles opérations de communication<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> « Pour que l'art ait un rôle dans une certaine forme de vie, il faut qu'il existe un système complexe de significations pour celui qui en est l'auteur, et s'il appartient à une autre forme de vie, cela entraîne que l'on peut capter la signification des œuvres d'art d'une forme antérieure en reconstruisant uniquement, autant que possible, le système éminent des significations. Il est évident qu'on peut imiter l'œuvre et le style de l'œuvre d'une période antérieure. Ce que l'on ne peut faire c'est vivre le système de significations portées par l'œuvre du fait d'avoir été conçue dans sa forme de vie originale. Notre relation avec elle est totalement externe, tout au moins jusqu'à ce que nous puissions trouver une façon de l'ajuster à notre propre forme de vie. » (...) Nous nous servons d'une peinture pour faire une déclaration sur quelque élément que ce soit montré par cette peinture. Mais l'on cite une peinture quand on l'utilise pour décrire ce qu'elle dit effectivement ... Alors, en déclarant que toutes les formes sont notre, il faudra distinguer entre son utilisation ou sa citation. Elles sont nôtres, de toute façon, pour les citer et non pas les utiliser. » DANTO Arthur C. (1999) : *Après la fin de l'art. L'art contemporain et la clôture de l'histoire*.

<sup>11</sup> Se reporter, à ce sujet, au chapitre « L'image-mère » In DIDI-HUBERMAN Georges (2005) : *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*.

<sup>12</sup> « Communiquer (...) est l'action de *transporter une information dans l'espace*, et transmettre, *transporter une information dans le temps*. Indubitablement, il faut communiquer pour transmettre : condition nécessaire mais pas suffisante. Car même s'il y a des 'machines qui communiquent' ..., comme la radio, la télévision, l'ordinateur, etc., il en faut plus pour transmettre (c'est le problème du télé-enseignement ou de l'éducation sur écran : devant l'absence du 'tuteur', le 'tube' se tarit). Telle serait (...) la distinction essentielle. Ces verbes sont frères, mais frères ennemis. Et le cadet rêve de tuer l'aîné sous le signe du ridicule. » In DEBRAY Régis (2007) : « Transmettre plus, communiquer moins » dans *A parte rei*, n° 50.

## Faits publiés, faits établis et physiologie des images

Ce fut Isidoro de Sevilla qui, dans la définition du terme « fabula » de ses *Etymologies*, eut recours à une distinction très claire (basée, selon lui, sur Marco Terencio Varron) entre la *res factae* et la *res fictae*. La première espèce appartient aux faits ayant eu lieu réellement ; la seconde concerne les faits inventés par les fabulistes<sup>13</sup>. Le célèbre archevêque évite l'analogie formelle des deux termes, qu'une seule voyelle différencie, peut-être parce qu'il trouva chez eux plus de corrélation que d'antagonisme. Le fait d'associer les contraires vrai-faux, qui nous paraît aujourd'hui évident quand on parle des faits réels et de fictions, n'était pas présent dans son esprit. Et ce n'est pas tout : il consacra l'un des paragraphes de ses *Etymologies* au mot *falsum* en prenant grand soin de le différencier de la *res fictae*. Les contre-vérités sont attribuées aux orateurs, alors que les fictions sont le fait des poètes qui réussissent à construire des vraisemblances feintes à partir de récits fictifs<sup>14</sup>. La séparation entre ces deux paires d'opposés (vrai/faux et faits/fictions) semblerait logique pour la pensée de l'antiquité tardive mais pas pour la pensée rationaliste prémoderne. Les notions de fictionnel et de factuel furent soumises à une redéfinition vers 1649 dans la *Scientiarum omnium encyclopaedia* du théologien Johann Heinrich Alsted : *Celui qui invente pêche contre l'histoire ; celui qui n'invente pas pêche contre la poésie*<sup>15</sup>.

Les images publiques, métamorphosées par le passage des mémoires collectives aux perceptions subjectives sous la forme de spectacle optique, sont soustraites de leurs systèmes de significations originales et supprimées des espaces de rencontre que constituait leur milieu originel. Quand « l'irréalisation » (rejet obstiné du réalisme parmi les artistes qui, malgré cela, proposent des scènes illusoires) dénature l'expérience de la vision, la spectacularise. Cependant, quelle opération de transformation au moyen de l'art peut-elle avoir lieu quand le référent réel de l'espace

---

<sup>13</sup> « *Fabulas poetae a fando nominaverunt, quia non sunt sed tantum loquendo fictae...* » Les poètes les nommèrent fabula du mot *fando* (parler) car ce ne sont pas des événements qui ont eu lieu mais qui ont été créés par le biais des mots. Isidoro de Sevilla: « De fabula » In *Etimologias* I.40.1.

<sup>14</sup> A ce sujet, reportez-vous au chapitre « The Nameless Lover, or The Contingent Subject » In HELLER-ROAZEN Daniel (2003) *Fortune's Face: The Roman de la Rose and the Poetics of Contingency*.

<sup>15</sup> « *Si fingat, peccat in historiam ; si non fingat, peccat in poesin ... L'Histoire devait se limiter à des actions et à des événements, aux res gestae, alors que la poésie se nourrissait de la fiction. Les critères de différenciation entre histoire et poésie sur la façon de symboliser ... devraient traiter de l'être ou du paraître.* » In KOSELLECK Reinhart (1993) : *Futur passé. Pour une sémantique des temps historiques*.

public est devenu lui-même un spectacle optique ?<sup>16</sup> L'expérience esthétique exclusivement nourrie par le regard, tellement appréciée par la nouvelle figuration, démantèle le potentiel physiologique du corps, réduit à la contemplation passive. Heras revendique la vision « déspectacularisée », la vision kinésique associée au toucher. Les objets réels auxquels se réfèrent les images s'incorporent dans ses compositions pour jouer le rôle de preuves des faits. Ce sont des reliques qui, ajoutées à l'énorme format de ces polyptyques et de leurs prédelles, apparentés aux retables, évoquent une anti-liturgie laïque. Il s'agit de perception des faits tangibles issus de la sphère publique, de célébration partagée et active de la littéralité des choses enracinée dans le collage cubiste et l'art concret. C'est un rituel plastique qui ouvre la voie à l'instauration publique de modes de vie singuliers qui avaient été exclus du champ figuratif<sup>17</sup>.

L'émergence du tactile-réel-objectal montre une autre intéressante connexion de l'œuvre d'Heras, aux côtés de celles, exprimées ci-dessus, relatives à Pline et Isidoro de Sevilla. Les spirales artistiques de temporalité continuent à se visser dans des époques, des genres, des tendances et des formats artistiques variés. C'est en ce sens qu'Heras démêle l'écheveau des analogies pour tisser ses mailles d'homologies : plus que de la peinture néo-figurative post-moderne, il se rapproche de la rencontre temporelle de matérialités de Robert Rauschenberg et de l'art de l'action de Wolf Vostell, par sa présentation littérale et directe des faits, pour imprégner l'œuvre artistique de contemporanéité<sup>18</sup>. Les accidents, les rugosités et autres aspérités se révèlent eux-mêmes comme des faits réels et confèrent aux artifices une physiologie virtuelle qui invite souvent à interagir avec les corps vivants réels tel qu'ils le font avec les dispositifs qui les entourent et à l'égard desquels se développent, en grande

---

<sup>16</sup> « Lorsque la ville tomba dans le silence, l'œil devint le principal organe au travers duquel les personnes acquéraient la plupart des informations directes concernant les inconnus. A quel type d'information accède un œil regardant alentour ? Dans certaines conditions, l'œil peut être tenté d'organiser son information sur les inconnus de façon répressive...En examinant une scène complexe et pas familière, l'œil s'applique à ordonner rapidement ce qu'il voit en utilisant des images correspondantes à des catégories simples et générales, issues de stéréotypes sociaux. » SENNETT Richard (1991) : *La conscience de l'œil*.

<sup>17</sup> « L'instauration n'est pas un acte solennel, cérémoniel, institutionnel, comme le voudrait le langage commun, mais plutôt un processus qui élève ce qui existe à un niveau de réalité et de splendeur qui leur sont propres ... *Instaurer* ne signifie pas tant créer pour première fois qu'établir spirituellement une chose, lui garantir une *réalité* dans son propre genre. » PAL PELBART Peter (2014): « Por un arte de instaurar modos de existencia que 'no existen' », In n° de *Concreta*, p. 78.

<sup>18</sup> « ... el *time-based art* montre le temps gaspillé, excessif, 'pernicieusement infini' qui ne peut être absorbé par le spectateur. Toutefois, simultanément, il ôte à la *vita contemplativa* les stigmates de la passivité. Dans ce sens, on peut dire que la documentation du *time-based art* gomme la différence entre *vita activa et vita contemplativa*. C'est ainsi qu'à nouveau le *time-based art* convertit la rareté du temps en excès de temps et se pose en collaborateur, un allié du temps, son véritable contemporain. » GROYS Boris : *Op. Cit. pp. 99-100*.

partie, nos fonctions organiques<sup>19</sup>. L'axiome du discours muséologique traditionnel « ne pas toucher » est, dans ce cas, inadapté au lieu et au temps. Des taches denses, des empâtements tels que du crépi, des objets tridimensionnels débordant à l'extérieur des cadres, des vestiges abandonnés au cours du processus d'élaboration ainsi que de nombreux 'hasards' rivalisent avec les grandes silhouettes déconstruites en trames et pochoirs, aux effets illusoires mis à nu et défient l'idéal de la surface lisse comme un mécanisme d'effacement des faits<sup>20</sup>.

C'est l'humour d'Heras imprégnant, telle une sécrétion corporelle, sa production artistique. Il est possible que, depuis la fin du cycle historique où l'art était perçu comme une forme irréfutable de connaissance mise en œuvre grâce à l'établissement d'équivalences perceptives, la figuration plus ou moins mimétique s'est avérée être un exercice de caricaturiste. Il faudrait alors distinguer les aspects caricaturaux, car, dans de nombreuses caricatures figuratives post-modernes, le concept même de 'nouveau' est profondément incompressible. Face à l'absence de mémoire régressive du grotesque, Artur Heras propose de réactiver la mémoire lucide de l'humour pour nous rappeler qu'il est opportun de maintenir une attention consciente quant aux voies dans lesquelles nous choisissons de précipiter l'art figuratif. C'est, à nouveau, une prise de position.

L'humour, dans son acception moderne, s'est, peu à peu, défini à partir d'un mot emprunté à l'ancienne physiologie que l'on employait au pluriel, les humeurs, pour expliquer les causes d'un état d'âme quelconque selon que prédominaient certains fluides corporels. En accord avec cette modification de sens corporel et esthétique, l'humour, tout court, signifierait, la « bonne humeur », celle qui permettrait de revendiquer une nouvelle idée de l'art qui, libéré de ses pesantes obligations, deviendrait une caricature de l'art lui-même. C'est le passage entre les vieilles connotations de grave sanction vers les nouvelles aux accents humoristiques. Pour Samuel Johnson, la caricature offrait alors une ressemblance exagérée dans les dessins, c'est à dire, comme le montre le travail de Hogarth, un excès d'imitation nous conduisant à une réflexion morale : ce qui est caricaturé s'identifiait à ce qui dépassait les limites du bon, du juste et du naturel. A l'époque des idéaux classiques et

---

<sup>19</sup> « Il ne serait probablement pas faux de définir la phase extrême du développement capitaliste que nous sommes en train de vivre comme une gigantesque accumulation et prolifération de dispositifs. Il est certain que les dispositifs sont apparus en même temps que l'*homo sapiens*, mais il s'avère qu'aujourd'hui, il n'y a pas un seul instant dans la vie des individus qui n'est pas modelé, contaminé ou contrôlé par un quelconque dispositif. » AGAMBEN Giorgio (2015) : *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*

<sup>20</sup> « Aujourd'hui le beau lui-même se révèle brillant lorsqu'on lui ôte toute négativité, toute forme de commotion et de transgression. Le beau se tarit en faveur du 'ça me plaît'. L'esthétisation se révèle être une 'non-esthétisation'. Elle endort la perception ... Actuellement, l'*expérience* du beau est impossible. Là où s'impose fermement l'agrément, le 'ça me plaît', l'*expérience* se paralyse, ce qui est impossible sans négativité. » HAN Byung-Chul (2015) : *La salvation de lo bello*, p. 18.



académiques, toute caricature contenait un jugement qui renvoyait à des références morales permanentes, une formulation du concept du bien en négatif et un avertissement : le danger de se pencher sur l'au-delà excessif pour retourner à l'enceinte limitée. Toutefois, à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, Francis Grose mit en relation ce genre avec le comique, en considérant que les caricatures rendaient ceux qui les possédaient « plus craints qu'estimés ». Un siècle plus tard, la vision de Baudelaire concernant la caricature la reliait définitivement au champ élargi du rire (geste du corps par excellence) et le comique se dégageait du retour à l'ordre et se complaisait dans les abîmes infernaux au-dessus desquels la caricature nous transportait, au-delà des frontières des bons sentiments courants<sup>21</sup>.

Grâce à sa pratique, Heras se démarque de l'une des stratégies dominantes dans la figuration contemporaine, qui consiste à développer compulsivement des variations sur des formes et des figures du patrimoine collectif du XX<sup>ème</sup> siècle. De telles stratégies contiennent une essence caricaturale à l'ancienne mode. Cette insistance à continuer à utiliser, sans les citer, les images publiques reconnues semble vouloir nous annoncer que les transgressions historiques sont arrivées à leur terme. Il suffit, tout simplement, de réaliser des images d'amalgame issues des artifices qui nous accompagnent habituellement et qui constituent notre paysage familier. La critique opérationnelle d'Heras laisse émerger de ces manies artistiques leur caractère de marketing, leur cynisme éhonté, qui attend reconnaissance et acceptation en utilisant comme marque de l'art actuel les figures dont personne, ou presque personne, ne croit en l'autorité mais que tous, ou presque tous, acceptent. Le pouvoir de l'image est remplacé par une simple sensation de familiarité perceptive ; une caricature de la caricature qu'est l'art moderne adaptant les figures et les styles en un simulacre d'œuvre paysagiste élargi dont la composition ne consiste qu'en un montage raffiné et une compilation d'icônes déjà connues.

Artur Heras prend le contre-pied lorsqu'il fait entrer la perception de ses icônes recyclées dans un humour où domine l'étonnement, car elles nous rappellent ce qu'elles exprimaient et non pas ce que nous voulons en dire aujourd'hui. Il engendre une certaine incommodité, un sentiment dubitatif face à la citation d'éléments typiques et stéréotypés que nous croyions bien assimilés et qui pourtant nous proposent des idées inédites.

---

<sup>21</sup> Du *Dictionnaire* de Samuel Johnson de 1755, en passant par *Rules for Drawing caricatures* de Francis Grose de 1791 jusqu'à *l'English Caricaturists and Graphic humorists of the Nineteenth Century* de Graham Everitt publié en 1886, on peut suivre la transformation du concept de caricature ; ainsi que de son acception moderne présente dans les plus célèbres essais de Baudelaire sur le comique et la caricature de la décennie de 1850.

Elles conservent leur dureté et nous placent face à face avec notre tendance à oublier que nous avons oublié<sup>22</sup>. Nous pouvons y répondre par un sourire nerveux généré par ce signe, pervers au sens freudien, de la conscience d'avoir vu quelque chose de déconcertant dans des éléments apparemment habituels. Si ses personnages et images publiques revisités sont des caricatures, ils le sont dans le sens moderne du comique, ils ravivent ainsi la loi des corps qu'ils représentent en révélant des combinaisons surprenantes et en provoquant des réactions qui blessent et se glissent dans notre mémoire visuelle de façon disruptive. Humour kinésique, du corps, sans subterfuges cyniques<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> « ... la distinction significative est ce qui sépare le simple oubli (comme dans l'exemple de Heidegger du professeur qui a oublié son parapluie) de l'oubli de l'oubli, situation dans laquelle nous ne savons pas que quelque chose a été oublié. » SAPHIRO Gary (2008): « El tiempo y sus superficies: postperiodización. » In HUYSEN, A. et Al. *Hétérochronies. Temps, art et archéologies du présent*.

<sup>23</sup> Nous devons rappeler la distinction entre cette attitude *kinésique* des corps faisant irruption de façon dérangeante dans l'espace du consensus moral et le *cynique*, dans son acception actuelle, qui débouche sur une action adaptative et incroyante. Voir SLOTERDIJK Peter (2003) : *Critique de la raison cynique*.