

Une photographie au miroir du monde commenté

Il faut qu'il croisse, et que je diminue. (Jean, III, 30)

FORGET TO REMEMBER (stand 0.A22, Art Basel Paris, octobre 2026)

La chronique s'achevait sur une troisième personne. Le critique, lui aussi, avait obéi au panneau : venu pour les tableaux, il rapportait des visages. Ce critique, c'était moi, et je m'étais commenté comme on commente un personnage, du dehors, en me regardant faire. Il faut partir de là, car ce n'est pas une coquetterie de style. C'est le réflexe même du monde commenté, où l'on parle de soi plutôt qu'on ne parle, et où le *je* se tient à distance de lui-même pour mieux se voir figurer. Ce miroir-ci dira *je*. Il tâchera d'arriver, en finissant, jusqu'à un *vous*.

C'est la première fois que la série quitte le livre pour une image, et l'exercice a son risque, qu'il vaut mieux nommer d'emblée. Un livre parle : on peut l'écouter, le citer, le prendre au mot. Une photographie ne dit rien ; elle montre des bouches. Tout ce que j'écrirai de cette foule, je le lui prêterai. Or la grille du monde commenté est une grammaire de la parole. Elle s'intéresse moins à ce qu'on dit qu'au régime selon lequel on le dit : au passage du parler à au parler *de*, de la deuxième personne, qui s'adresse, à la troisième, qui commente. L'appliquer à une image muette, c'est demander à une chose qui se tait *qui parle à qui*. La question paraîtra étrange. C'est pourtant celle que ni la sémiologie ni la satire ne posaient. Barthes lisait des signes, Muray raillait une fête ; aucun des deux ne se demandait, dans une nef pareille, à qui l'on s'adresse, et de quoi l'on parle quand on ne parle plus à personne.

*
**

Commençons par le mot qui est venu tout seul pour la qualifier : une image « presque iconique ». Les guillemets s'imposaient, car le mot a voyagé. Dans la tradition byzantine, ce n'est pas le fidèle qui regarde l'icône, c'est l'icône qui le regarde ; la perspective inversée place le point de fuite en avant du panneau, du côté de celui qui prie. Jean-Luc Marion en a tiré une distinction devenue classique : l'idole est un miroir où le regard, sans le savoir, ne rencontre que sa propre visée, tandis que l'icône est le lieu d'où un regard invisible nous envisage. L'icône est une adresse. Elle relève tout entière de la deuxième personne.

« Iconique », dans la langue d'aujourd'hui, dit l'inverse : l'image que tout le monde a vue, reproduite, citée, commentée. Un sac est iconique, un escalier, une pochette de disque, une photographie de presse. L'adjectif ne dit plus qu'on est regardé ; il dit qu'on a beaucoup parlé de la chose. Le mot a fait à lui seul le trajet du *à* au *de*, de l'image qui s'adresse à l'image dont on parle. C'est un mot coïncidant parfait, de ceux qu'on emploie pour en être.

La photographie d'Art Basel est « presque » iconique dans les deux sens, et ce « presque » mérite qu'on s'y arrête. Au sens courant, elle l'est parce qu'elle porte sa légende : trois mots en capitales blanches sur fond noir, FORGET TO REMEMBER, qui semblent écrits pour elle. C'est la logique du « même », forme native de l'image dans le monde commenté : une image soudée d'avance à son commentaire, qui n'arrive jamais nue. Barthes appelait *ancrage* le texte qui fixe le sens flottant d'une image, et il y voyait un supplément, une béquille de la presse et de la publicité. L'ancrage est devenu la condition de toute circulation. Une image sans légende ne circule plus, et celle qui porte la sienne circule deux fois plus vite. Celle-ci n'avait pas besoin de moi pour être commentée ; elle l'était en naissant.

La légende, d'ailleurs, dit vrai, et plus littéralement qu'on ne croit. En 2013, une psychologue américaine, Linda Henkel, a fait visiter un musée à des étudiants en leur demandant de photographier certains objets et de se contenter de regarder les autres. Le lendemain, ils se souvenaient moins bien de ceux qu'ils avaient photographiés : l'appareil s'était souvenu à leur place. Oublier de se souvenir est le régime ordinaire de la foire, où chaque œuvre est photographiée pour être montrée ailleurs, à d'autres, plus tard. Le monde commenté n'efface pas la mémoire ; il la délègue, et ce qu'on délègue, on cesse de le porter. Henkel notait pourtant une exception : ceux qui, au lieu de saisir l'objet entier, zoomaient sur un détail s'en souvenaient mieux, et de l'objet tout entier. Cadrer serré, c'est encore regarder. Les deux agrandissements qui

accompagnent la vue d'ensemble sont peut-être l'endroit où quelqu'un, dans cette affaire, a vraiment regardé — et ce qu'il a regardé, ce sont des visages.

Au sens strict, maintenant. Une icône se reconnaît à ce qu'un regard en sort. Or je ne trouve dans cette foule personne qui regarde vers nous, ni presque personne qui regarde les œuvres. Le seul regard qui semble sortir de l'image dans notre direction est peint : c'est le grand œil bleu, grand ouvert, du visage orange. L'icône ne survit plus qu'en citation, dans un tableau qui en mime la frontalité, et ce tableau est à vendre. Entre l'icône et l'iconique, il y a toute la distance de ce que j'appelle, dans le sillage de Quinzio, *la seconde défaite du Logos* : non que le logos se soit tu — il n'a jamais tant parlé —, mais qu'il ait perdu sa Parole, celle qui s'adresse. Le « presque » mesure cette distance. Il dit qu'il reste de l'icône quelque chose dans l'image, un œil, et que cet œil est peint.

*
**

La grille oblige ensuite à une prudence élémentaire : chercher ce qui est neuf. Car la satire du public de vernissage est vieille comme le Salon. Daumier en a tiré des séries entières, bourgeois ahuris devant des toiles qu'ils ne voient pas. Frith a peint le vernissage de la Royal Academy de 1881, avec Oscar Wilde pérorant au milieu d'un cercle d'admirateurs, dans une foule qui se regarde plus qu'elle ne regarde les tableaux. Si la grille se bornait à constater qu'on bavarde au lieu de regarder, elle n'apprendrait rien à Daumier. Ce qu'elle voit de neuf est ailleurs, et c'est dans les œuvres qu'il faut le chercher.

Chez Frith, les tableaux se taisent et Wilde les commente. Ici, les œuvres sont faites de phrases : l'art a absorbé son commentaire. Les Truisms de Jenny Holzer, à la fin des années 1970, étaient des lieux communs de tous bords, imprimés sans signature et collés sur les murs de Manhattan, qui se contredisaient d'une ligne à l'autre, comme un fil de commentaires avant la lettre. Le projet était critique : exposer la *doxa* en la multipliant, montrer le poncif comme poncif. Sous les projecteurs d'un stand, la critique du lieu commun est devenue un lieu commun de la critique. Ce que François Jullien appelle la *thématisation* — l'idée qui circule jusqu'à devenir poncif, débattable à l'infini et pensée par personne — se trouve ici exposé, encadré, vendu comme œuvre.

Reste le YOU, deux fois répété sur la toile de droite, que la chronique tenait pour une adresse. C'était trop généreux. Benveniste a donné le critère qui permet de trancher : *je* et *tu* sont réversibles. Celui à qui je dis *tu* peut me répondre en disant *je*, et c'est même ce qui fait de lui une personne. Le *you* d'un slogan n'a pas cette réversibilité. Il s'adresse à tout le monde, donc à personne, et personne ne peut lui répondre : c'est le *you* de la réclame, un *il* déguisé en *tu*, le prêche détaché du religieux, une sentence sans prédicateur ni fidèle. La conjugaison que proposait la chronique disait *you* et non *tu* ; elle avait raison sans le savoir. Ce qui allait trop vite, c'est la phrase qui faisait des œuvres « les seules, dans cette nef, à s'adresser à quelqu'un ». Elles miment l'adresse. Elles en ont la forme, l'impératif et la deuxième personne ; elles n'en ont pas le régime.

Le panneau noir en est la preuve, et je suis le premier pris. FORGET TO REMEMBER est fait pour être cité, et il l'a été. Il a donné sa légende à la photographie, puis son ouverture à la chronique, et me voici qui le mets en exergue. Une œuvre faite de phrases n'attend pas de commentateur : elle s'offre à la citation, c'est-à-dire au commentaire, qu'elle a prévu et qu'elle contient. C'est peut-être la définition la plus exacte de l'art du monde commenté : un art qui fournit lui-même la phrase qu'on dira de lui.

*
**

Où est donc le *tu*, dans cette image ? Peut-être du côté où la satire ne le cherche jamais : chez les gens. Deux femmes s'embrassent, une main à plat sur le dos de l'autre. Des visages sont tournés vers des visages. Un jeune homme lève le doigt vers un aîné qui l'écoute en souriant. On peut moquer tout cela, et je ne m'en suis pas privé ; mais la grille, si on la manie honnêtement, oblige à distinguer la conversation du commentaire. Parler à un ami d'un tableau est aussi ancien que la critique, et c'est ainsi qu'on apprend à voir. La critique d'art française est d'ailleurs née à la

deuxième personne : Diderot écrivait ses *Salons* pour Grimm, comme des lettres, et c'est à « mon ami » qu'il parlait de Chardin ou de Greuze. Le *de* y était porté par un à. Le monde commenté ne commence pas quand on parle d'une œuvre. Il commence quand le *de* perd son à, quand on parle de l'œuvre à personne en particulier : à des abonnés, à un public, à un « on » sans visage.

La photographie montre les deux régimes côte à côte, et c'est ce qui la rend précieuse. D'un côté, des visages tournés vers des visages ; de l'autre, des visages tournés vers des écrans. Les premiers se parlent ; les seconds publient peut-être, et le commentaire sort alors de la nef pour se répandre dans des fils où il ne sera adressé à personne. Une foire reste l'un des derniers lieux où le monde de l'art se parle en face, et c'est une raison de ne pas la condamner en bloc. La pente de Muray, magnifique et injuste, était de tout emporter avec la fête ; celle de la grille est de distinguer.

Encore faut-il se rappeler que la photographie est muette. Je ne sais pas ce que se disent ces gens. Ils parlent peut-être du tableau orange, peut-être du dîner, peut-être de la manifestation de samedi ou d'un enfant malade. La grille ne m'autorise pas à décider qu'ils commentent ; elle m'autorise seulement à voir vers où se tournent leurs visages. C'est peu. C'est assez pour ne pas les mépriser.

*
**

Deux gestes, pourtant, parlent d'eux-mêmes, parce qu'ils ont une histoire plus longue que la foire.

Le doigt levé, d'abord. C'est l'un des gestes les plus chargés de la peinture occidentale. Chez Léonard, Jean-Baptiste lève l'index vers le haut, vers celui qui vient. C'est le geste du précurseur, qui ne se montre pas lui-même mais en désigne un autre et s'efface devant lui ; l'Évangile lui prête la phrase mise en exergue. La troisième personne y est bien présente, mais ce n'est pas celle du commentaire. C'est celle du témoignage : un *il* qui vient, et qui deviendra *tu* pour qui le rencontrera. L'index est le déictique du corps, le *voici* fait main, et le Baptiste a son *voici* : « Voici l'Agneau de Dieu ». Le doigt montre, et la parole s'efface derrière ce qu'elle montre.

À la foire, l'index souligne un argument. Il ne désigne rien au-delà de la conversation ; il en marque le temps fort. Le geste qui montrait le Verbe ponctue le commentaire, et le déictique tourne à vide, comme une flèche qui ne pointerait que vers elle-même. Je ne reproche rien au jeune homme au bonnet noir, qui a sans doute raison sur le point qu'il défend. Je constate que son geste a perdu son objet, et que la seconde défaite, pour qui veut la voir, tient tout entière dans une main.

Puis les têtes baissées. Nuque ployée, épaules rentrées, mains jointes autour de l'écran : la posture du téléphone est celle de la prière. On l'a souvent remarqué, et l'on a eu tort d'en faire une plaisanterie, car une photographie ne sait pas distinguer le recueillement du défilement (*scrolling*). Elle enregistre la même courbe, le même repli, le même oubli des alentours. Or la prière est la deuxième personne absolue, le *tu* adressé à celui dont on attend encore la réponse, cette attente dont Quinzio avait fait le cœur de sa foi. Le défilement, lui, fait passer sous le pouce ce qu'on dit de tout. Le geste de l'adresse par excellence et celui du commentaire sont devenus indiscernables à l'œil. Ce n'est pas que la prière ait disparu ; c'est que sa posture a été reprise, et remplie d'autre chose.

C'est ce qui donne au *punctum* de la chronique sa véritable portée. L'homme au feutre brun, assis sous l'héroïne de comics, la tête basse, est peut-être le dernier hésychaste de la nef, retiré dans ce silence intérieur que les moines d'Orient appellent *hésychia*. Il est peut-être aussi son commentateur le plus absorbé, plongé dans un fil d'actualité. La photographie ne tranchera pas, et ce doute n'est pas un défaut de l'image. Il est l'image exacte de notre condition : on ne peut plus dire, à le voir, si un homme qui baisse la tête parle à quelqu'un ou lit ce qu'on dit de quelque chose.

Barthes lui-même avait fini par sortir des *Mythologies* par cette porte. Dans *La Chambre claire*, le *punctum* est précisément ce qu'on ne parvient pas à nommer, et ce qu'on ne peut nommer, on ne

peut le commenter. Le livre tourne autour d'une photographie de sa mère enfant, prise dans un jardin d'hiver, qu'il se refuse à reproduire : elle n'existe, dit-il, que pour lui, et ne serait pour nous qu'une image quelconque. Le sémiologue qui avait tout déchiffré, le catch et le bifteck, la DS et l'abbé Pierre, finit sur une image qu'il garde, soustraite au commentaire et adressée. Une image gardée au *tu*. C'est le meilleur allié de la grille : Barthes contre Barthes, *La Chambre claire* contre les *Mythologies*.

*
**

La semaine, enfin, a déplié autour de l'image deux hors-champ, et la grille les lit l'un et l'autre comme des changements de régime de parole.

Il y a d'abord le « moi aussi » de la foule. François Jullien oppose la coïncidence, qui adhère et se répète, à l'écart, qui ouvre ; le miroir que je lui ai consacré concluait que le « moi aussi » est la coïncidence devenue parlante. Ici, elle est devenue visible. Le camaïeu de la foule, noir, marine, camel, est un « moi aussi » vestimentaire, et le béret orange un écart qui coïncide encore, une singularité calibrée pour être reconnue. *En être*, disait la chronique : c'est le « moi aussi » des élus, qui n'a pas besoin de se dire puisqu'il se porte.

Il y a ensuite la liste. Un an après les trente-quatre noms collés dans les toilettes de la foire, une nouvelle liste de personnes accusées d'agressions circule dans le monde de l'art. Elle descend de #MeToo, dont la première parole était un écart : un *je* qui s'exposait, qui disait « moi aussi » au sens le plus fort, en son nom et à ses risques. La liste est autre chose : des noms sans *je*. Le témoignage dit *je* et parle à quelqu'un, un juge, un lecteur, une institution ; la liste, qui veut avertir tout le monde, dit *ils*.

Ici, la grille doit se méfier de son propre lexique. Il serait tentant de ranger la liste sous cette *parrêsia* dégradée du monde commenté qui consiste à tout dire sans rien risquer. Ce serait injuste. L'anonymat répond à des représailles bien réelles, dans un milieu où l'on dépend d'un galeriste, d'un commissaire, d'un collectionneur, et que la commission d'enquête parlementaire sur les violences dans le cinéma, l'audiovisuel, le spectacle vivant, la mode et la publicité n'avait pas fait entrer dans son champ. Plus exactement, la liste ne supprime pas le risque : elle le déplace, de celui qui parle vers celui qui est nommé, et qui n'a personne à qui répondre. L'ironie veut que Jenny Holzer, dont une sentence court sur la toile de droite, ait écrit parmi ses truismes les plus célèbres que l'abus de pouvoir ne surprend personne. La grille ne juge pas de la vérité des accusations ; elle n'en a pas les moyens, et ce n'est pas son office. Elle enregistre un changement de régime, du *je* qui témoigne au *ils* qui dénonce, et c'est assez pour dire ce qui manque : une instance où l'on puisse parler à quelqu'un et lui demander justice.

Il y a enfin la rue. Pour le samedi, des appels circulaient sous le mot d'ordre « Reprenons le Palais ». Benveniste notait que *nous* n'est pas le pluriel de *je*, mais un *je* élargi à d'autres ; et ce *nous*-là, à l'impératif, est inclusif : il enrôle celui à qui il s'adresse. C'est une adresse, qui conjugue ensemble *je* et *vous*. Mais elle a circulé comme circule tout le reste, en publications, et l'appel existait d'abord comme formule à « partager ». La grille interdit de *romantiser* la rue comme le retour du *tu* ; elle interdit aussi de la congédier comme un commentaire de plus.

Reste le prix, qui a toujours le dernier mot. *Commento ergo sum* devient, à la foire, « je suis coté, donc je suis ». La cote est le commentaire parvenu à sa perfection : un jugement qui n'a plus besoin de phrases ni de regard, une troisième personne réduite à un chiffre. Sheila Leirner comparait la foire à un marché aux poissons ; la grille ajoute que la criée est la forme la plus pure du commentaire. On y parle de la marchandise, jamais à elle, et le dernier mot revient au plus offrant. En fermant ses portes deux jours plus tôt que prévu, la foire sacrifie deux de ses trois jours publics ; les journées réservées ont eu lieu, et les premières ventes avec elles. Le commentaire chiffré était déjà prononcé.

*
**

Reste que la grille s'applique d'abord à celui qui la tient. Trois mille mots sur une photographie prise d'un balcon et recadrée deux fois, puis ce miroir qui commente la chronique : commentaire

de commentaire, et je n'y échappe pas en le disant. Les *Mythologies* sont peut-être l'un des livres fondateurs du monde commenté, celui qui a appris à une génération que tout pouvait être déchiffré, et que rien ne devait être simplement reçu. C'était une salubrité ; c'est devenu un réflexe. On n'en sort pas par le silence : le silence du critique serait une pose de plus, et l'*hésychia* ne se décrète pas. On en sort, si l'on en sort, par l'adresse. Mandelstam comparait le poème à une lettre qu'un navigateur en perdition confie aux flots, destinée à l'inconnu qui la trouvera — l'image même qui donnait son titre au miroir consacré à Jullien. Celan, la reprenant, parlait d'un toi auquel on puisse s'adresser, vers lequel le poème fait route sans savoir s'il l'atteindra. C'est la forme la plus humble de la *disperata speranza* : écrire à quelqu'un qui ne lira pas.

Je finirai donc à la deuxième personne.

Monsieur, je ne sais pas votre nom. Vous êtes assis, ou je crois que vous l'êtes, sous une héroïne de bande dessinée qui porte la main à sa bouche, et vous avez la tête basse. Je ne sais pas si vous priez, si vous somnolez, si vous lisez vos messages ou ce qu'on dit, ailleurs, de la foire où vous êtes. Dans la chronique, je vous ai commenté comme les autres : j'ai fait de vous un détail, un punctum, une figure. Vous étiez le seul de la nef à qui je ne parvenais pas à prêter des paroles, et c'est pour cela que je vous écris. Ces lignes ne vous parviendront pas ; c'est leur condition, et peut-être leur chance. Il y avait sous cette verrière, ce jour-là, des marchands et des acheteurs, des embrassades et des sentences, des gens qui se parlaient et d'autres qui parlaient de tout ; il y avait aussi vous, qui ne disiez rien. La photographie vous a gardé parmi eux, sans trier, le silencieux avec les bavards, comme elle garde toujours ceux qu'elle prend : vivants, et promis à l'absence. Capitini appelait compresenza cette présence de tous à tous, des vivants et des morts. Le commentaire la défait toujours ; une image, parfois, la garde. Je n'ai rien à vous apprendre et rien à vous vendre. Je voulais seulement que, dans cette semaine où l'on a tant parlé de tout, une phrase au moins fût adressée à quelqu'un. Celle-ci est pour vous.

Patrick Corneau