

Die Zensur oder Kultureller Graben? = Censure ou fossé culturel?

Autor(en): **Matile, François**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1981)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-624603>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

des prétextes dont aucun ne supporte la discussion". Et une autre encyclopédie de conclure : "La censure se révèle ainsi un phénomène difficile à délimiter dans sa nature et dans son étendue...". On passe d'idées reçues en lieux communs, étouffant ainsi toute interrogation véritable. On n'en continue pas moins de censurer.

Quittons le discours sur la censure, décellons l'idée d'interdit qui est en nous. Il apparaît difficile de faire des distinctions de nature au sein de ce que "je ne peux pas faire" : il est pour moi aussi inconcevable de me lancer du sixième étage d'un immeuble pour relater ensuite l'expérience vécue que de me promener nu en pleine ville. Les événements diffèrent pourtant : je ne "dois" pas me lancer par la fenêtre, parce que je ne "peux" pas espérer atteindre le sol vivant à coup sûr, alors que si je ne "dois" pas déambuler dévêtu, c'est parce que je n'"ose" pas le faire, parce qu'"on" me l'interdit.

Dans le premier exemple, il y a censure parce qu'il y a interdit (censure-limite) tandis que, dans le deuxième cas, la censure, en fondant l'interdit, fixe une limite extérieure au phénomène, limite surajoutée, c'est la **sentence**. Cette censure-limitation, obscure dans ses causes, reste sujette à caution : parce qu'elle agit par le biais d'une idéologie, elle n'échappe pas à la discussion, à l'opposition, déclarée ou non. Qu'elle s'oppose à une franche contestation ou à un refus latent (comme dans les cas d'actes "répréhensibles" auxquels semblent se plier certains individus malgré eux), elle demeure uniformément ce vers quoi il "faut" éviter de tendre, mais ce vers quoi on ne peut s'empêcher d'aller, parce que le seul intérêt réside précisément dans les contrées de ce qui ne "doit pas être fait", parce que **tout**, justement, y reste à faire !

L'indifférenciation dans laquelle se fondent la censure-limitation et la censure-limite au cœur de l'individu est frappante. Par son étude, quantité de problèmes seraient, sinon résolus, du moins expliqués : l'apathie, l'inaction qui contraignent les individus à stagner dans un cadre de vie étroit considéré tôt ou tard comme définitif n'a-t-elle pas une de ses sources dans l'absence de démarcation fondamentale entre l'"oser" et le "pouvoir" ?

La censure-limite, à l'encontre de la censure-limitation, ne sévit pas. Elle est certes la marque d'une impossibilité, mais elle se confond, dans le même mouvement, avec cette impossibilité même. Elle ne connaît à première analyse que des déterminations d'ordre physiques ou biologiques dont la caractéristique principale est l'universalité : on n'a pas inventé le fusil avant d'avoir inventé la poudre, la longévité des êtres vivants est limitée pour chaque espèce, sous toutes les latitudes. La censure-limite, agissant comme cause tout à la fois extérieure à l'esprit humain (qui est capable de penser) et intérieure à lui (le cerveau qui pense est lui-même limité) paraît infranchissable pour l'esprit contemporain à cette censure même contrairement à la censure-limitation qui, aussi sévère soit-elle, conserve toujours le relent des choses que l'on peut changer : celle-ci n'en demeure pas moins indestructible; la censure-limitation se place sous cet angle, dans la censure-limite : on censure toujours quelque chose quelque part. La censure, au sens commun du terme, phénomène politique et social est contingente dans ses modalités (on n'interdit pas la même chose partout), mais nécessaire en soi.

Le franchissement des censures, en raison de l'appartenance commune de celles-ci à l'esprit qui les pense a lieu dans les deux cas. On dépasse la censure-limitation en s'y opposant idéologiquement, en la contestant, en militant, en manifestant. Peu importe du reste, que la révolte porte ou non ses fruits, elle aboutira tôt ou tard par la transformation des mœurs au cours du temps : née de l'esprit qui pense et juge, la censure-limitation se mouvra avec l'évolution du jugement même. Le franchissement de la censure-limite, lui, qui pour la plupart des individus se cantonne dans la seule imagination (fiction) est tout entière suspendue aux lèvres de la science. Le progrès scientifique est le franchissement de la censure-limite : on dépasse obligatoirement ce qui a été fait parce que le temps passe, temps pendant lequel on "agit", au sens étymologique du terme. Il appartient à l'action de l'homme de franchir les barrières de la censure, il ne lui appartient pas de savoir par quoi ou pourquoi il agit. On "ne peut rien" à la limite comme on ne peut rien à son franchissement, preuve que, toute intérieure qu'elle soit à notre intellect, elle n'en reste pas moins un phénomène qui nous échappe et qui nous meut.

Die Zensur oder Kultureller Graben ?

François Matile

"Zum Vorteil des Künstlers, zum Schutze des Kunstliebhabers hätte die Galerie diese Werke, in denen die grobe Ueberheblichkeit des Verfassers ihresgleichen nur in seinem bewussten Betrug findet, nicht akzeptieren dürfen. Ich habe bereits viel Unverschämtheit kennengelernt, nie aber stellte ich mir vor, je einer derart eingebildeten Person zu begegnen, die sich mit 200 Guineen bezahlen lässt, nur um dem Publikum einen Topf voll Farbe ins Gesicht zu schleudern."

Erregte 1878 ein Kunstwerk Missfallen, so bemühte man sich immerhin um eine Formulierung der Kritik; heute begnügt man sich mit einem "das stellt ja gar nichts dar" oder "so etwas kann jeder malen". Abgesehen jedoch von der Formulierung ist die Kritik dieselbe geblieben: einem Kunstwerk wird jegliche Qualität abgesprochen, in der leichtfertigen Annahme, seine Entstehung hätte seinen Verfasser weder künstlerische noch intellektuelle Anstrengung gekostet.

Welches sind die Kriterien, die ein solches Urteil erlauben? Es gibt sie nicht - vielmehr handelt es sich um eine unbestimmte Mischung von persönlichen Werturteilen, Vergleichen mit anderen Stilrichtungen, mit anderen Produkten künstlerischen Schaffens, von Reminiszenzen Von Allem ist ein wenig vorhanden, nichts ist präzise und unter Anwendung festgelegter Prinzipien formuliert. Ein Vademecum für den Kunstkritiker existiert nicht.

Unser Anliegen sei durch ein Beispiel illustriert: die eingangs zitierte heftige Philippika richtet sich gegen ein Werk mit dem Titel "**Nocturne in Schwarz-Gold : stürzende Rakete**". Es stellt ein in der Dunkelheit explodierendes Feuerwerk dar; der Maler ist James Whistler, ein Amerikaner, der in Paris und London lebt und mit Courbet, Manet und Baudelaire befreundet ist, ohne deren turbulentes Leben zu teilen. Nichts rechtfertigt also einen solchen Angriff. Wie konnte die "**Nocturne**" nur auf solch heftige Kritik stossen? Wohl deshalb, weil die malerische Formensprache des Werkes nichts mit der damaligen wissenschaftlichen Produktion gemeinsam hatte; nichts Konkretes, Realistisches liegt darin, vielmehr stellt es eine seltsam unwirkliche Vision dar, frei wie eine Radierung. Whistlers Werk erweckt den Eindruck von ins Dunkel geschleuderten Lichtstreifen, die in geballter Bewegung zucken. Kurz, von der Form her handelt es sich um ein impressionistisches Werk, das jedoch nicht frei ist von romantischen Erinnerungen: im scharfen Kontrast von Schwarz und Gold wird der ewige Kampf zwischen Tag

und Nacht wiedergegeben. Was wir heute beschreiben als Zuhilfenahme starker Farbkontraste, um den flüchtigen Augenblick einzufangen, in welchem das geschleuderte Licht - gleich einem Geschoss - in der Dunkelheit zu explodieren scheint, galt gestern noch als dilettantisches Gepinsel. Zwei Epochen - zwei Sprachen. In der Zeitspanne, die seit seiner Entstehung vergangen ist, ist das Werk älter geworden, die Jahre haben darauf Einfluss genommen, wie der Entwickler auf den Film: rückblickend erkennen wir seine Qualität. Was als Beleidigung empfunden wurde, gilt heute als gelungene Schöpfung, wesentlich, weil durch ein Netz von kulturellen Aussagen gestützt. Das Phänomen der späten Anerkennung ist häufig, die Beispiele dafür sind zahlreich. Rodins **"Balzac"** wurde erst 40 Jahre nach seiner Entstehung in Paris aufgestellt. Bei der Enthüllung der Statue 1898 rief das Werk derartiges Missfallen hervor, dass die Literaten-Gesellschaft das bestellte Kunstwerk als rohen Entwurf zurückwies und einem anderen Künstler den Auftrag für eine konventionelle Statue erteilte. Die Olympia von Manet erlitt ein ähnliches Schicksal: trotz Protesten im Salon 1865 angenommen, musste sie in der Folge ständig von zwei Polizisten bewacht werden. Der herausfordernde Blick und die Nacktheit der Olympia, sowie die eindringliche Erotik des Bildes hatten derart schockiert, dass man Vandalenakte befürchtete. Später wurde das Werk in einem Winkel der Galerie hoch über einer Tür angebracht, wo es den Blicken der Besucher entzogen war. Erst zweiundvierzig Jahre später gelangte es auf persönlichen Befehl Clémenceau's in den Louvre. Zwei sattsam bekannte Beispiele, die jedoch nur die sichtbare Spitze eines Eisberges bilden.

Wo liegt nun aber der Akt der Zensur in all dem? Im herkömmlichen Sinne des Wortes - nirgends: weder wurde das beanstandete Werk zerstört noch wurde sein Verfasser verurteilt. Diese "Zensur" hebt einfach vorläufig das Existenzrecht eines Kunstwerks auf, weil es als zu gewagt empfunden wird. So schickt sie unbewusst jene Werke in die Verbannung, die vor ihrer Zeit entstanden sind.



James Whistler. Nocturne noir et noir : fusée tombant

Dieses Phänomen ist noch jung: es geht auf eben die Zeit zurück, da Whistler's **"Nocturne"** das erwähnte Missfallen erregte. Die - erbauliche - Lektüre einer Chronologie über die verbotenen Kunstwerke - sie beginnt 3000 v.Chr. mit der spitzfindigen Kodifizierung von Hieroglyphentafeln - erbringt den Beweis. Sicher - auch vor 1860/1870 wurde zensuriert, und mit welcher Strenge! Eine Verordnung ging jedoch immer von einer weltlichen oder kirchlichen Macht aus. Der Künstler kannte die Grenzen seiner Freiheit und verletzte sie selten. Nie wurde zudem die künstlerische Qualität eines Werkes in Frage gestellt, nur die dazu verwendeten Mittel wurden Objekt der Missbilligung: die Aktdarstellungen in Michelangelos **"Jüngstem Gericht"** beleidigten die Kirche; es wäre jedoch keinem Papst eingefallen, El Grecos Rat zu befolgen, die Malerei zu zerstören und durch ein **"bescheidenes, anständiges, aber nicht minder gut ausgeführtes Werk"** zu ersetzen. Man begnügte sich mit dem Anbringen von Draperien über den nackten Teilen, und niemand erachtete Michelangelo deshalb als unfähig.

Bis Mitte des letzten Jahrhunderts herrschte diese Auffassung vor, die in einer Pendelbewegung einmal beide Augen zudrückte oder dann die verschiedensten Exzesse verdammt. Doch der Künstler blieb, was er immer war: ein Mensch, der sich den Musen hingibt, der seinen Pinsel gemäss der ihm zuteil gewordenen akademischen Lehre handhabt, der seine Sujets im umfassenden Repertorium seiner Vorläufer sucht, und dessen Anerkennung von seinen Auftraggebern abhängt.

Dieser Status erfuhr einen gewaltigen Wechsel: es ist nicht mehr vor allem eine weltliche oder künstlerische Macht, die ihre Wertmasstäbe setzt; die öffentliche Meinung, die sich erstmals im 19. Jh. zu behaupten begann, fordert ihr Recht auf ein eigenes Urteil.

Diese neue Generation von Kunstliebhabern unterscheidet sich grundlegend von der alten. Weniger kunstgebildet, unterhält sie kaum mehr Kontakte mit den Künstlern. So entsteht ein kultureller Graben zwischen Kunstkritiker und Kunstschaffendem im Bereich der wertmässigen Einstufung von Kunstwerken. Dieser Graben rief die neue Art der Zensur auf den Plan. Wie bereits angedeutet: zu früh auftretende Werke, d.h. solche die ihr Publikum durch ihren neuartigen Aspekt schockieren, werden von diesem nicht akzeptiert. Zuerst muss der Graben aufgefüllt, d.h. muss die Neuerung des Künstlers und seines Werkes verstanden und anerkannt werden

Whistler, Rodin und Manet kannten diese Situation. In ihren Werken **"Nocturne"**, **"Balzac"**, und **"Déjeuner sur l'herbe"** hat jeder gemäss seines ihm eigenen Empfindungsvermögens seine Interpretation der Wirklichkeit wiedergegeben. Die klassischen Möglichkeiten für die Darstellung eines Feuerwerks, eines Dichters, einer ländlichen Szene schienen ihnen nicht ausreichend, so griffen sie zu neuartigen künstlerischen Ausdrucksmitteln. Und so zogen sie den Aerger des Publikums auf sich, welches - die tiefe Bedeutung des Vorgangs nicht erfassend und ihn einer müssigen Spielerei gleichsetzend - sich das Recht auf Zensur.

herausnahm. Der Zensor ist jedoch Richter, nicht Schöpfer. Als solcher dürfte er ein Werk nicht nach seinen persönlichen Masstäben werten. In seinen Augen genügen jedoch Technik, eine klassische künstlerische Aesthetik - Neuartiges hat daher keine Daseinsberechtigung. Der Zensor hat sich so seine eigenen künstlerischen Normen gesetzt und erträgt Ueberschreitung und Kritik nur schlecht.

Im Grunde beschränkt sich diese neue Art der Zensur auf folgendes: der Kunstbegriff trennt Künstler und Kritiker. Jeder hat sein eigenes Wertsystem, in welchem er ein Kunstwerk unterbringen muss. Jenes des Künstlers ist not-



1897. Auguste Rodin. Balzac



1863. Edouard Manet. Déjeuner sur l'herbe

gedrungen unkonventioneller und erfinderischer. So muss ein Kunstwerk oft auf seine Anerkennung warten: das Publikum muss ihm in seinem System, seinen Normen zuerst einen Platz finden - mit Verspätung wird es schliesslich annehmen, was es anfänglich zurückwies. In der zweiten Hälfte des 19. Jh. begannen die bildenden Künste ihren gewohnten Rahmen zu sprengen; damals wusste man jedoch noch nichts davon. In Frankreich hiessen die anerkannten Maler jener Zeit Fromentin, Meissonier, Bonnat und Puvis de Chavannes, Kitsch machte Furore. Heute sind diese Maler vergessen, ihre Werke sind höchstens noch der Nostalgie-welle ein Begriff. Hingegen fällt es heute niemandem mehr ein, sich über Manet, Rodin oder die "Nocturne" von Whistler lustigzumachen.

Censure ou fossé culturel ?

François Matile

"Pour le bien de l'artiste comme pour la protection de l'amateur de peintures, la galerie n'aurait pas dû admettre ces oeuvres dans lesquelles l'orgueil grossier de l'artiste n'a d'égal que son imposture délibérée. J'ai déjà vu beaucoup d'effrontés, mais jamais je ne pensais rencontrer un fat qui se fait payer 200 guinées pour jeter un pot de peinture à la face du public."

En 1878, lorsqu'une toile suscitait la désapprobation, on y mettait les formes; aujourd'hui, on se contente de dire : "C'est n'importe quoi" ou "N'importe qui peut le faire". Cependant, au-delà des formulations, la critique est la même; on nie toute qualité à la toile parce qu'on estime que son élaboration n'a exigé aucun effort artistique ou intellectuel.

Quels sont les critères qui permettent de prononcer de tels jugements ? A vrai dire, il n'y en a pas, il s'agit plutôt d'un ensemble flou, vague, mélange inconsistant d'appréciation personnelle, de références à des styles, à des genres picturaux, de comparaisons avec d'autres productions artistiques, de reminiscences... Tout ce qu'on voudra, mais rien de précis, rien qui soit fixé, rien qui soit établi par des canons. Le vademecum du critique d'art n'existe pas.

Illustrons nos propos d'un exemple : la toile incriminée par cette violente philippique s'intitule : **Nocturne noir et or : fusée tombant**. Son sujet : un feu d'artifice s'éparpillant dans les ténèbres. Son auteur : James Whistler, Américain vivant à Paris et à Londres, familier de Courbet, Manet et Baudelaire, mais qui n'a jamais mené leur vie tumultueuse. Rien que du très rassurant comme on voit. Pourquoi alors **Nocturne** a-t-il inspiré de telles attaques ? C'est que sa forme picturale n'avait rien de commun avec toute la production académique de l'époque. Rien de concret, rien de réaliste dans **Nocturne**, mais plutôt une vision fantasque et crue comme une eau-forte; la toile de Whistler évoque en effet des banderilles de lumière plantées dans les ténèbres qui semblent se débattre en un mouvement convulsif. En bref, une toile impressionniste par la forme, mais non dégagée de souvenirs romantiques : le contraste acéré du noir et de l'or restitue en effet la lutte éternelle du jour et de la nuit.

Ainsi donc, ce qu'on appelle aujourd'hui l'utilisation d'un chromatisme violemment contrasté pour restituer l'instant fugace, où la lumière, lancée comme un projectile, semble se pulvériser dans les ténèbres n'était hier qu'un barbouillage médiocre. Deux périodes, deux langages donc. C'est que dans l'intervalle qui les sépare, **Nocturne** a pris de l'âge, les années ont agi sur lui comme un révélateur photographique : rétrospectivement, on se met à lui trouver des qualités. De camouflage, la toile devient une création réussie, valable parce que soutenue par un réseau de références culturelles. Ce phénomène - la reconnaissance tardive de la valeur d'une oeuvre - est fréquent et les exemples abondent. Le **Balzac** de Rodin a attendu 40 ans avant d'être érigé à Paris. Lorsqu'en 1898, la statue avait été inaugurée, elle avait suscité une telle désapprobation que la Société des Gens de Lettres, jugeant qu'elle n'était qu'une grossière ébauche, refusa l'oeuvre qu'elle avait commandée et chargea un autre artiste de réaliser une statue plus conventionnelle. L'**Olympia** de Manet a connu un sort similaire : acceptée au Salon de 1865 malgré les protestations, elle était gardée en permanence par deux policiers; le regard

insolent, la nudité d'Olympia, l'érotisme sulfureux de la toile choquaient tant qu'on craignait le vandalisme. On la déplaça ensuite dans un recoin de la galerie, au-dessus d'une très haute porte, la soustrayant ainsi aux regards du public. Quarante-deux ans plus tard, elle franchissait le seuil du Louvre, sur l'ordre personnel de Clémenceau. Deux exemples archiconnus mais qui constituent la partie émergée de l'iceberg.

Au reste, où est la censure dans toute cela ? A vrai dire, nulle part — au sens attribué d'habitude au mot censure : l'oeuvre n'a pas été détruite, l'artiste n'a pas été condamné. En fait, la "censure" a simplement différé le droit à l'existence d'une création artistique parce que cette dernière est jugée trop audacieuse. Sans en être consciente, la "censure" envoie au purgatoire des oeuvres qui arrivent trop tôt.

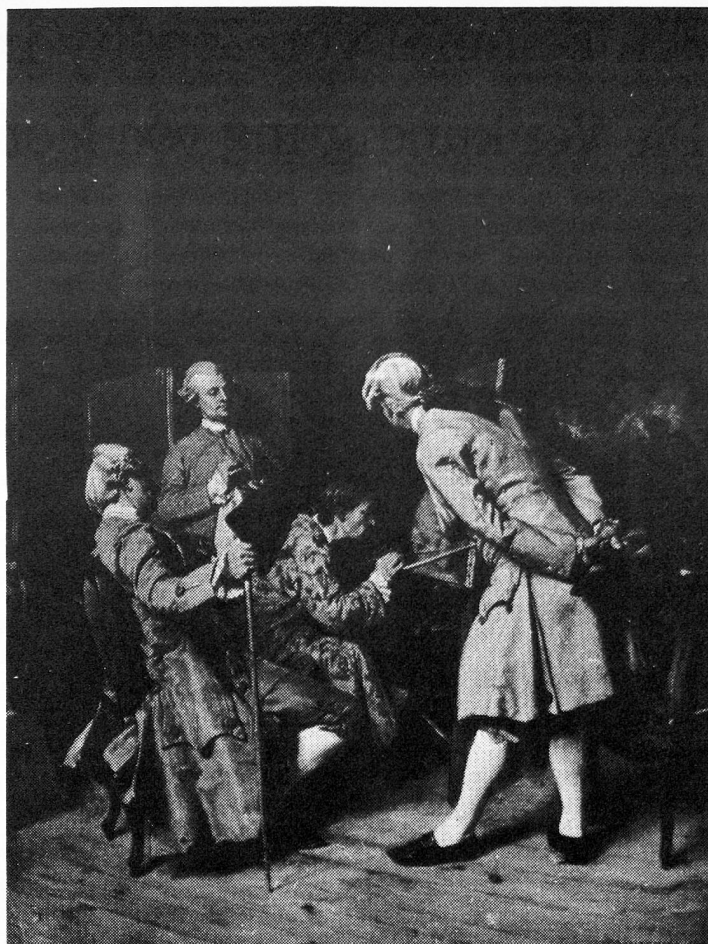
Le phénomène est récent; il date d'une centaine d'années, de l'époque précisément où *Nocturne* s'est fait traiter comme on l'a vu plus haut. La lecture édifiante d'une chronologie des oeuvres d'art proscrites — qui remonte à 3000 ans avant J.C. avec la codification pointilleuse des cartouches hiéroglyphiques ! — en fournit la preuve. Certes, jusqu'en 1860-1870, on censurait, et avec quelle rigueur ! Mais la sanction émanait toujours d'un pouvoir, le Prince ou l'Eglise. Et puis, l'artiste connaissait parfaitement sa marge de liberté et la dépassait rarement; enfin, en cas de censure, la valeur de l'artiste n'était jamais mise en cause. Seuls les moyens utilisés étaient sujet à réprobation : les nus du Jugement Dernier de Michel-Ange ont choqué l'Eglise, mais aucun pape n'a suivi les conseils du Gréco qui proposait de détruire la fresque pour la remplacer par une oeuvre "modeste, décente et non moins bien exécutée". On s'est contenté de couvrir de draperies les nudités des personnages et personne n'a alors écrit que Michel-Ange était un incapable.

Jusqu'au milieu du siècle dernier, le même esprit a persisté en un mouvement pendulaire qui tour à tour fermait les yeux ou condamnait les divers excès. Mais l'artiste restait l'artiste : un homme qui s'adonne aux Muses, qui manie son pinceau selon l'enseignement académique qu'on lui a dispensé, qui choisit ses sujets dans le vaste répertoire pictural que ses prédécesseurs ont établi et qui reçoit sa sanction de ceux qui lui commandent des oeuvres.

Ce statut a changé ensuite, brutalement; ce n'est plus uniquement le pouvoir laïque ou ecclésiastique qui estime la valeur de la production artistique. L'opinion publique, qui s'est affirmée précisément au cours du XIX^{ème} siècle, revendique le droit de juger.

Cette nouvelle génération d'amateurs d'art diffère bien de l'ancienne. Moins versée dans l'art, moins proche des artistes, elle n'entretient plus de rapport avec ces derniers; aussi se creuse-t-il une sorte de fossé culturel qui divise les créateurs et leurs juges sur le plan de la conception de l'art. C'est ce fossé qui est la cause de la censure dans sa version récente. On l'a déjà sous-entendu plus haut : des oeuvres qui arrivent trop tôt, c'est-à-dire celles dont l'aspect novateur choque, ne peuvent être admises par le public. Elles le seront quand le fossé culturel sera comblé, soit lorsque l'innovation de l'artiste sera comprise et la valeur de sa création reconnue.

Whistler, Rodin, Manet ont vécu cette situation. Dans *Nocturne*, le *Balzac* et le *Déjeuner sur l'herbe*, ils ont, à travers une sensibilité qui leur était propre, traduit leur perception d'une certaine réalité. Et, comme le traitement classique, académique d'un feu d'artifice, d'un homme de lettres ou d'une scène champêtre leur paraissait insuffisant pour restituer pleinement leur sentiment, ils ont fait appel à des moyens artistiques nouveaux. En faisant cela, ils se sont attirés les foudres du public, qui, ne voyant pas la cause profonde de ces formes esthétiques nouvelles et les identifiant à un jeu d'esprit assez gratuit, va s'ériger en censeur. Or, ce dernier ne crée pas, il juge. A ce titre, il n'est pas à même — surtout à des périodes où la nouveauté choquait bien plus qu'aujourd'hui — de mesurer une oeuvre à l'aune de sa propre sensibilité. Pour lui, en effet, l'utilisation de techniques et d'une esthé-



Ernest Meissonnier 1860

tique artistique classique est suffisante et l'innovation n'a donc pas sa raison d'être. Le censeur s'est construit des normes artistiques; il supporte difficilement qu'on les outre passe et n'admet guère qu'on les trouve démodées.

Au fond, le problème récent de la censure se réduit à cela : la conception de l'art divise juges et créateurs. Chacun a son propre système de référence dans lequel une oeuvre d'art peut trouver place. Or, celui des artistes est plus hardi, plus novateur que celui de leurs juges. Aussi, une oeuvre doit-elle souvent patienter avant de recevoir une certaine considération : le public doit l'intégrer dans son système, dans ses normes. Cela prend du temps. Mais on se rassure : après tout, le public évolue avec l'art. Avec retard certes, mais il finit toujours par accepter ce qu'il a d'abord rejeté. Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, les arts plastiques ont vu éclater leur cadre traditionnel. A l'époque, on n'en a rien su. Les grands peintres en France s'appelaient Fromentin, Meissonnier, Bonnat et Puvis de Chavannes; le style pompier faisait fureur. Aujourd'hui, on a oublié tous ces hommes et leurs oeuvres ne servent qu'à alimenter la mode rétro. En revanche, il y a bien longtemps qu'on ne se moque plus de Manet, de Rodin ou du *Nocturne* de Whistler