



Marges

Revue d'art contemporain

09 | 2009

Irresponsabilité de l'art

Pour une nouvelle communauté de l'art

In Praise of a New Art Community

Pierre Taminiaux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/543>

DOI : 10.4000/marges.543

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2009

Pagination : 84-97

ISBN : 978-2-84292-253-5

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Pierre Taminiaux, « Pour une nouvelle communauté de l'art », *Marges* [En ligne], 09 | 2009, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/543> ; DOI : 10.4000/marges.543

Pour une nouvelle communauté de l'art

L'art contemporain est-il en crise? Les commentateurs et spécialistes ne cessent de se poser cette question à une époque où la sur-enchère dans le domaine des achats et des ventes d'œuvres d'art a atteint des proportions réellement vertigineuses. Cette crise est avant tout considérée d'un point de vue culturel: il ne s'agit pas, en effet, de minorer l'impact socio-économique de l'art contemporain dans sa définition essentiellement commerciale et marchande, mais de souligner plutôt le déclin de l'art dans sa mission historique qui fut longtemps celle de l'avant-garde. Dans une telle perspective, issue des diverses révolutions du début du vingtième siècle, l'art doit être le porteur de valeurs dépassant le strict domaine des formes et des disciplines artistiques traditionnelles. Il est censé participer d'un processus général de transformation des relations sociales qui avait été défini en particulier, en son temps, par le dadaïsme et le Surréalisme.

La question de l'art, en ce sens, n'est jamais vraiment celle de la pure et simple production d'objets, aussi séduisants ou accomplis soient-ils dans leur apparence. Elle renvoie nécessairement à la condition existentielle de l'homme, au-delà de toutes les modes et de tous les engouements éphémères. C'est précisément cette dimension existentielle de l'art que les seules lois du marché, soucieuses d'imposer coûte que coûte une image objective de celui-ci, finissent par gommer. En d'autres termes, l'art n'a peut-être jamais été aussi éloigné de la vie qu'aujourd'hui, à une époque où paradoxalement il n'a jamais été aussi présent en tant que réalité matérielle. Cette réalité matérielle n'est pas uniquement liée à son inscription dans un système complexe d'échanges mercantiles, mais aussi et peut-être même surtout à sa disponibilité et à sa proximité à l'intérieur du monde de la vie quotidienne. C'est ce qu'on appelle dans les sociétés développées la « démocratisation » de l'art, un terme particulièrement trompeur et contradictoire. Le mythe le plus

influent de nos sociétés libérales est en effet celui de l'art à la portée des masses, de l'art pour tout le monde et à tout moment. Or, l'art n'a jamais été autant accaparé et monopolisé par des individus et des fondations aux moyens financiers démesurés, sous l'effet d'une concentration de plus en plus grande du capital et de la richesse. Plus l'art subit un processus de nivellement soi-disant égalitaire, plus il s'éloigne en réalité de l'homme moyen et disparaît pour lui dans un modèle économique qui impose une image univoque de celui-ci. Non seulement l'homme moyen ne peut plus posséder l'œuvre d'art, mais il ne peut non plus contrôler ses modes d'exposition, de distribution et de circulation. L'art, en ce sens, n'a jamais été aussi élitiste, mais l'élite mondiale qui s'en empare aujourd'hui n'est plus déterminée prioritairement par le goût ou la sensibilité esthétique, mais bien par son énorme pouvoir d'achat et d'accumulation issu d'un capitalisme débridé et tout-puissant.

Ce qui est vrai pour le spectateur potentiel de l'œuvre d'art l'est aussi bien souvent pour l'artiste lui-même, emporté malgré lui dans ce mouvement irrésistible et irréversible auquel il est forcé de se soumettre pour pouvoir survivre avant même de pouvoir s'imposer. Ce faux égalitarisme appliqué au monde de l'art et qui constitue l'une des supercheries suprêmes de l'ordre libéral – celle d'une culture pseudo-populaire – avait d'ailleurs déjà été dénoncé par Baudelaire au milieu du dix-neuvième siècle, quand il se permettait de commenter et d'analyser de manière souvent acerbe le monde des Salons¹. À l'aube du vingt-et-unième siècle, les mêmes salons ont été remplacés par d'autres manifestations de masse qui imposent elles aussi une certaine représentation univoque de l'art, je veux parler des foires d'art contemporain. Ce que critiquait Baudelaire avec lucidité était précisément des modes d'exposition qui privilégiaient le nivellement par le bas, la confusion esthétique et le mélange formel gratuit au nom d'un principe « démocratique » de présentation semblable pour tous. Une telle présentation – mais il est bien évident que ce terme implique un mode de représentation privilégié de l'œuvre d'art – débouchait et débouche encore aujourd'hui sur une crise profonde du jugement esthétique et de son expression.

En ce sens, ces modes prédéterminés de présentation et de diffusion de l'art étouffaient profondément le discours critique et ses possibilités d'invention. Ils le rendaient tout simplement dépendant d'un modèle culturel dominé par la loi de la consommation instantanée. La crise de l'art contemporain inclut donc nécessairement une crise de la critique elle-même, de la critique comme dis-

¹ Voir à ce propos Charles Baudelaire, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992.

² André Breton, « Phare de la Mariée », *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2002, p. 115-135.

³ Voir la récente biographie détaillée de Robert Filliou par Pierre Tilman, *Robert Filliou : Nationalité Poète*, Dijon, Les Presses du Réel, 2007.

cours analytique sur l'art et comme regard privilégié sur celui-ci. On sait bien, à cet égard, que de nombreux commentateurs ont relevé ces dernières années en France une relative stérilité de la critique d'art, dominée trop souvent par quelques noms et quelques figures officielles attachées soit à certains journaux quotidiens de grande diffusion, soit à des institutions culturelles traditionnelles.

L'irresponsabilité de l'art commence donc par l'affirmation répétée de son équivalence généralisée. Or, paradoxalement, un principe fondateur d'équivalence avait caractérisé l'avant-garde dès le début du vingtième siècle et l'avait accompagnée jusque dans ses développements récents. Mais ce principe invoqué par les artistes dadaïstes et surréalistes, et plus tard par les membres de Fluxus, n'avait rien à voir avec un quelconque désir de massification de l'art. Il renvoyait plutôt à une volonté de relativiser les pratiques et les formes de l'art, au-delà de toute conception académique ayant pour but au contraire de distinguer une hiérarchie des disciplines et des techniques. Le collage ou l'objet trouvé, dans ce contexte, détenait une valeur artistique égale à celle du tableau ou de la sculpture. On pourrait évidemment classer à l'intérieur de cette démarche le fameux geste iconoclaste de Duchamp, exposant son urinoir au Salon des Indépendants de New York. L'expression « Ceci est une œuvre d'art » présentait d'une manière essentiellement ironique la nouvelle liberté de l'artiste moderne dans son détachement radical par rapport à toute conception hiérarchique de la création artistique (ce qu'André Breton, à propos de Duchamp, interprétait comme la mise en cause du pouvoir de la main dans la production de l'œuvre d'art²). On pourrait de la même manière évoquer ici le principe d'équivalence cher à Robert Filliou, celui du « bien fait », du « mal fait » et du « pas fait ». Dans cette équation originale, celui-ci questionnait la signification même des dons supposés uniques de l'artiste, qui pouvait ainsi devenir comme il le voulait un « génie sans talent³ ».

Le paradoxe de cette équivalence est qu'elle n'aboutissait pourtant pas à l'idée que tout homme puisse être considéré comme un artiste. Au contraire, le geste de Duchamp participait encore, malgré tout et au-delà des apparences, d'une perspective aristocratique sur l'art et plus précisément d'un dandysme post-baudelairien. Faire n'importe quoi ne voulait donc pas dire qu'on était n'importe qui. L'équivalence, dans ces deux cas, répondait encore d'une exigence de distinction propre à l'avant-garde et au modernisme radical. Elle permettait d'affirmer la singularité absolue de l'artiste, son irréductibilité à toute forme d'inscription normative et d'identité académique. En outre, elle impliquait une attitude de révolte et de

transgression profondément philosophique et existentielle, sinon directement politique. Le Salon des Indépendants, à l'intérieur duquel le geste de Duchamp s'effectua, constitua en effet un symbole essentiel de la marginalisation de l'artiste par l'establishment de l'art lui-même et par conséquent, de sa position de retrait et de distance (jusqu'au refus) par rapport à ses lois et ses valeurs⁴.

Par ailleurs, Duchamp et plus tard les artistes du groupe Fluxus dénoncèrent la soumission de l'art aux seules exigences du marché. Cette dénonciation alla de pair avec une critique de la logique d'accumulation et de possession inhérente à l'institution du musée et à sa position dominante dans le monde de l'art. L'interprétation libérale de la notion d'équivalence est donc très différente, à la fois dans son esprit et dans son application, de celle proposée par l'avant-garde de l'entre deux-guerres et des années soixante. Le terme de « démocratie » associé à l'art sert trop souvent aujourd'hui d'alibi et de prétexte à un processus d'effacement des distinctions esthétiques et politiques entre les œuvres d'art, au nom d'un relativisme culturel dont les objectifs véritables sont très éloignés de la perspective artistique du modernisme. En d'autres termes, l'avant-garde fut trop radicale pour être vraiment relativiste. Elle réclama encore une forme d'absolu de l'art, même dans ses manifestations les plus ironiques.

Le relativisme qui triomphe à l'heure actuelle, issu de la mondialisation et de la souveraineté des échanges commerciaux sans frontières, permet en dernier recours de soumettre l'art aux besoins matériels pressants de la société, alors que les artistes liés au dadaïsme, au Surréalisme et à Fluxus réclamèrent souvent au contraire l'indépendance farouche de l'artiste vis-à-vis de ces mêmes besoins. Paradoxalement, la soi-disant démocratisation de l'art peut contenir des tendances anti-démocratiques d'autant plus influentes et pernicieuses qu'elles apparaissent sous des formes anodines et *soft*, à l'intérieur d'un modèle culturel dominé par l'affirmation présumée de la tolérance et de la liberté individuelle.

Le relativisme, ainsi, ouvre sur l'irresponsabilité de l'art. Il contient et exprime le diktat de l'économie, mais aussi l'image d'une liberté immédiate qui n'est plus à conquérir mais peut se consommer tout de suite. Or, l'avant-garde du passé démontra au contraire que la liberté en art se paye très cher, sans mauvais jeu de mot. Comme le montre l'histoire du dadaïsme et du Surréalisme, elle fut le résultat et la récompense d'un combat incessant contre un ordre et un pouvoir bourgeois qui avaient précipité l'humanité dans le cauchemar et le chaos de la première guerre mondiale. L'irresponsabilité de l'art découle en ce sens d'une fausse conception de la liberté,

⁴ Parmi les nombreux ouvrages d'analyse de l'œuvre de Duchamp, je me réfère ici à celui de Thierry de Duve, *Nominalisme pictural*, Paris, Minuit, 1984.

⁵ André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, 1985.

⁶ André Breton, « Genèse et perspective artistiques du surréalisme » (1941), *Le Surréalisme et la peinture, op. cit.*, p. 75-111.

considérée dans son expression actuelle comme pré-donnée. Il est clair que si l'on retourne, par exemple, au *Premier manifeste du Surréalisme*, on ne trouve aucune trace de ce relativisme dit « post-moderne » dans la définition à la fois esthétique et politique que Breton propose de son mouvement⁵. Les liens obligés entre Surréalisme et révolution, liens qui définirent en grande partie l'identité du mouvement à son origine, inscrivent à l'opposé l'art et la littérature dans un rêve d'absolu. L'artiste et le poète, selon les propres termes de Breton, ne pouvaient accepter aucun compromis avec l'ordre régnant. Il est évident que cette orientation révolutionnaire conduisit à de nombreuses dérives idéologiques et à des processus d'exclusion particulièrement répréhensibles. Mais elle souligna néanmoins l'inanité de la notion d'équivalence pour l'art moderne et pour l'avant-garde. Toute politique authentique visant à la libération et à l'émancipation de l'homme devait nécessairement affirmer sur le plan sociopolitique l'incompatibilité de la démocratie bourgeoise et de la révolution et, sur le plan esthétique, la contradiction profonde entre l'esprit de l'avant-garde et celui de l'art académique ou classique. La responsabilité de l'art et de la littérature était intimement liée, pour Breton, à l'expression continue et obstinée de ces différences fondamentales et inaliénables. Dans *Le Surréalisme et la peinture*, Breton proposa ainsi un nouvel absolu formel pour l'artiste d'avant-garde, celui du modèle intérieur qui devait se substituer dans la création de l'œuvre d'art à la simple représentation objective de la réalité (le modèle extérieur), considérée comme vaine et régressive⁶. Cet absolu reflétait alors la toute-puissance de la subjectivité, non pas conçue dans sa simple détermination individualiste, mais plutôt dans sa capacité à engendrer une authentique communauté de l'art dans le monde moderne.

De son côté, Magritte ne cessa de dire que le Surréalisme constituait surtout une attitude de révolte avant d'être un postulat esthétique. Cela ne signifiait pas, bien évidemment, que le projet esthétique était absent du Surréalisme, mais plutôt qu'il s'incarnait toujours dans une expérience existentielle radicale et pure. Cette expérience était la condition d'apparition de l'œuvre, envers et contre tout. Mais la révolte, par définition, ne peut s'accommoder d'une posture relativiste. Elle revendique un absolu de l'expérience et de l'existence, au-delà de sa seule dimension politique. « Pas de quartier dans la révolution ». Le relativisme, lui, sous son aspect culturel, esthétique et politique, reflète par contraste les valeurs d'une ère post, sinon anti-révolutionnaire, jusque dans le domaine de l'art. Un tel *Zeitgeist* tend à ignorer la raison d'être et surtout

l'urgence contemporaine de cette attitude de révolte et de refus. Il considère ces attitudes comme faisant partie de la tradition, comme signes fossilisés d'un passé enfoui. Il les célèbre alors de manière perverse pour mieux avancer dans le sens de son propre projet pratique et utilitariste et de son accomplissement, au-delà de l'histoire et de son sens profond pour la communauté. La révolte n'est même pas niée : elle se trouve maintenant immobilisée, figée par le pouvoir de la mémoire. Le lieu commun de la « fin des idéologies » (comme si le capitalisme global n'était pas la forme la plus totale de l'idéologie actuelle) permet, dans ce contexte, d'envisager la politique de l'art comme le vestige d'une époque révolue et, dans ce processus, de dénigrer le mot même d'idéologie en l'interprétant comme une simple pulsion doctrinaire.

L'avant-garde a toujours participé d'une forme ou une autre d'idéologie, qu'elle soit anarchiste, marxiste, post-marxiste ou libertaire. Prétendre que l'art peut se passer d'idéologie (comme le discours critique ou la philosophie, d'ailleurs), c'est exprimer une attitude de démission dont on sait qu'elle profite toujours aux pires ennemis de l'art, de la pensée et de la liberté. L'idéologie, après tout, n'est et n'a jamais été qu'une certaine idée du monde rendue nécessaire par l'abjection de ce monde même. En ce sens, les fossoyeurs contemporains de l'avant-garde, les faux prophètes qui se nourrissent avec délectation de sa fin, sont aussi ceux qui se réjouissent du déclin prononcé de la politique de l'art dans le monde actuel. Ils considèrent cette politique comme superflue ou la qualifient même de « ringarde ». Il leur est facile de mettre en valeur les échecs passés de l'idéologie, en particulier dans le Surréalisme, pour mieux décréter que l'art aujourd'hui doit se passer de politique et épouser les valeurs de l'ordre néolibéral (comme si cet ordre, lui, ne connaissait jamais d'échec). Mais ce sont précisément ces errements, ces conflits, ces incertitudes, ces déchirements qui ont permis paradoxalement de faire avancer l'avant-garde et surtout, de la faire durer dans le temps. Si le dadaïsme parle encore aux jeunes d'aujourd'hui, s'il fait écho à leurs propres espoirs et à leurs propres angoisses, c'est bien parce qu'il exprime une attitude existentielle et politique de négation qui est à la fois universelle et éternelle, au-delà de sa seule expression esthétique. Cela explique l'exceptionnel succès, tant critique que public, de la récente rétrospective Dada, de Paris à New York en passant par Washington.

Certes, les artistes du passé eurent la possibilité de s'engager de manière plus directe dans l'histoire que leurs collègues d'aujourd'hui, en tout cas si l'on considère le cas de l'Europe en général et de la France, en particulier. Ils furent marqués par l'expérience de

7 J'ai essayé dans ma propre pratique artistique de formuler une nouvelle approche des rapports de l'art et du politique dans le monde contemporain, notamment dans mon projet *On No/Primavera Vera*. Ce projet, constitué de photographies d'une foule de manifestants contre la guerre en Irak prises à Rome en mars 2004, fut présenté lors de la dixième conférence de l'International Society for the Studies of European Ideas, à l'Université de la Valette, à Malte, le 25 Juillet 2006.

deux conflits mondiaux, expérience qui exerça une influence indélébile sur leur sensibilité personnelle, mais aussi par celle de divers événements révolutionnaires, dont la Révolution russe d'octobre 1917. En d'autres termes, si l'idéologie constitue encore de nos jours une dimension fondamentale de l'existence humaine et de la société, elle ne s'intègre plus aussi clairement dans des partis ou des figures politiques. Les peintres surréalistes et cubistes, à cet égard, pouvaient aisément souscrire au programme du parti communiste de leur époque, si l'on songe par exemple à Fernand Léger ou en Belgique à René Magritte. Aujourd'hui, cependant, le parti communiste a perdu la plus grande partie de son rayonnement politique, pour des raisons évidentes liées en particulier à la chute du mur de Berlin et à la dissolution de l'empire soviétique au début des années quatre-vingt-dix.

Sur ce point, le problème rencontré par les artistes contemporains dans la définition de leur identité politique rejoint celui des écrivains et des intellectuels en général. À quel programme et parti souscrire si l'on se prétend aujourd'hui de gauche ou progressiste ? Quelles personnalités politiques peuvent-elles, en outre, représenter les espoirs de changement social qui animent souvent les artistes ? Si le Parti communiste n'est plus de nos jours que l'ombre de ce qu'il a été après la guerre et jusque dans les années quatre-vingt, le parti socialiste n'incarne pas non plus un idéal politique dans la mesure où son évolution récente reflète une orientation de plus en plus modérée (centriste) et pour ainsi dire bourgeoise. La responsabilité de l'art et de l'artiste est en ce sens plus difficile à établir dans un contexte culturel général de plus en plus flou, à l'intérieur duquel le monde politique officiel n'est plus capable d'exprimer ni de fournir de manière cohérente une alternative sérieuse au libéralisme mondialisé. Certains groupuscules d'extrême-gauche peuvent alors apparaître comme des bouées de sauvetage auxquelles l'artiste pourrait s'accrocher tant bien que mal. Mais ces groupuscules cantonnent l'éventuel engagement politique de l'artiste dans une sorte de marginalité et d'obscurité rébarbative et souvent stérile. C'est ce qui explique sans doute le peu d'engouement des artistes contemporains français pour le débat ou l'action politique (au-delà du « féminisme » affiché d'Annette Messager ou des références historiques à l'Holocauste dans l'œuvre de Christian Boltanski), à l'inverse de ce qui s'est passé pour leurs aînés à l'époque du surréalisme dans l'entre-deux guerres, ou de Fluxus autour de mai 68⁷.

À vrai dire, il n'existe pas en France de véritable tradition d'art engagé comparable, dans le courant du 20^e siècle, à la tradition

profondément établie de la littérature engagée incarnée notamment par les existentialistes, de Sartre à Camus. Il existe bien, par contre, des artistes qui, parallèlement au développement de leur œuvre personnelle, ont affirmé des positions politiques radicales et sans équivoque. Pour l'art moderne ou d'avant-garde, le politique constitue souvent en quelque sorte une dimension extrinsèque, quelle que soit l'intensité de sa présence et de son expression dans la vie publique de l'artiste.

Il n'est pas difficile de comprendre les raisons de ce phénomène. L'art moderne, et d'avant-garde, a été dominé dès le début du vingtième siècle par la rupture avec le réalisme et la figuration qui avaient caractérisé la peinture française classique jusqu'à l'Impressionnisme. Dans ce passage décisif à l'abstraction ou au non-réalisme, dans le cas du Surréalisme, la possibilité de représentation directe et concrète du politique dans l'œuvre d'art a pratiquement disparu. Par comparaison, la littérature engagée de type sartrien a privilégié un mode de narration objectif et attentif à la réalité concrète de manière à pouvoir transmettre plus clairement son message politique. Son esthétique, dès lors, est demeurée classique ou en tous cas liée à celle du roman traditionnel du 19^e siècle, largement réaliste. L'avant-garde picturale a abandonné un tel héritage et, ce faisant, s'est souvent privée volontairement des moyens d'expression les plus bruts de l'histoire et du politique. On sait bien qu'à l'époque où cette avant-garde s'est affirmée, c'est-à-dire dans l'entre-deux guerres, l'art le plus engagé dans le mouvement révolutionnaire et dans sa représentation picturale fidèle est celui qui a adhéré aux normes du réalisme socialiste. Ce réalisme socialiste, à bien des égards, a constitué une véritable régression esthétique.

Le progrès reflété par l'avant-garde a donc impliqué le choix d'une esthétique unique et le refus de soumettre l'œuvre d'art au seul pouvoir de la propagande. On peut dire en ce sens que l'avant-garde est demeurée radicalement politique dans ses options formelles tout en se détachant des pièges de l'idéologie, à quelques exceptions près : elle a préféré la politique de l'art à l'art politique. Sa politique originale a bien été celle de la forme et ce, par tous les moyens possibles et imaginables. Longtemps, cette perspective a été considérée comme obscure, ou en tout cas mal comprise, dans la mesure où l'homme associe le plus souvent le politique au pouvoir de la parole et du discours. En d'autres termes, s'il était facile de comprendre la dimension politique de la littérature engagée de type sartrien, étant donné son inscription concrète dans les mots, il était plus difficile de saisir sa présence au cœur de l'œuvre d'art,

surtout si celle-ci empruntait des modes de représentation non-figuratifs.

La responsabilité de l'art, dans cette perspective, est toujours issue d'un projet esthétique radical. Si l'on déplore aujourd'hui son absence dans l'art contemporain, c'est bien parce que ce projet est lui-même trop rare. Les performances de Fluxus, par exemple, furent moins proches de mai 68 par leur contenu directement politique que par leur insistance sur l'improvisation collective et l'expression ludique de l'artiste. Au cœur d'un tel projet, la question de la liberté de l'artiste est toujours fondamentale, je dirais même ontologique. Cette liberté ne peut se réduire à une simple philosophie individualiste, comme c'est trop souvent le cas dans le monde actuel. Elle ne se satisfait pas de sa seule composante matérielle mais engage au contraire la vie entière de l'homme, à la fois physique et spirituelle. Il est clair que l'idéologie libérale dominante a largement défiguré le sens de cette liberté, la soumettant alors aux simples exigences du profit et de la rentabilité. Dans ce processus, elle est devenue une pure commodité, et ainsi s'est banalisée au point de constituer une sorte d'évidence autant sociale qu'existentielle. L'art contemporain, dans son évolution générale depuis les années quatre-vingt, témoigne de cette transformation dans son absorption et son acceptation de toutes les pratiques artistiques quelles qu'elles soient, sans que ces pratiques soient cependant analysées dans leur signification politique propre.

La liberté, en ce sens, a perdu dans l'art contemporain sa dimension politique. Elle l'a perdue, parce que précisément elle ne pose plus problème, parce qu'elle n'est plus envisagée comme une question fondatrice de l'art et de sa pensée, contrairement à ce qui se passait à l'époque de Dada et du Surréalisme. L'idéologie libérale ambiante, dont on sait l'influence énorme et néfaste qu'elle exerce depuis plusieurs décennies maintenant sur l'art et son identité sociale, souligne avec complaisance que la liberté n'est ni un problème philosophique ou existentiel, ni un problème esthétique. Pour cette idéologie, en effet, la liberté ne s'incarne que dans le domaine de l'action pratique, de l'action aux conséquences immédiates. Elle n'est envisagée que dans le court terme, dans le temps de la réalité socio-économique brute. Elle s'inscrit donc dans des limites qui excluent le pouvoir des idées, du rêve et de l'imagination. Mais c'est bien pourquoi, paradoxalement, elle échappe à toute véritable réflexion politique.

Car ce que nous ont bien montré les dadaïstes et les Surréalistes, et après eux les membres de Fluxus et de Cobra, c'est justement le caractère éminemment politique des idées, du rêve et de l'imagi-

nation. La pensée de la liberté, dans l'histoire des avant-gardes, fut avant tout une pensée de la spontanéité et du jeu, motivée par le désir de retrouver au plus profond du cœur de l'homme un don d'enfance avili et réprimé par la société bourgeoise et son obsession d'efficacité et de rendement⁸. Ce don illumine l'art d'un Schwitters, d'un Arp, d'un Dotremont, pour n'en citer que quelques uns. La liberté déterminée par l'ordre libéral est la contradiction totale d'une telle perspective. Elle n'est qu'une liberté stratégique, née du calcul et de l'ambition, une liberté sans foi ni loi qui, appliquée au domaine de l'art, finit inévitablement par étouffer toute possibilité d'expression de cette enfance de et dans l'art. Mais elle est aussi et peut-être même surtout une liberté sans communauté, la fausse qualité d'un sujet isolé dans le monde et condamné pour s'affirmer à un combat perpétuel contre ses semblables.

Dans la France de l'après-guerre, le mouvement situationniste aura sans aucun doute joué un rôle important dans la formulation nouvelle des rapports de l'art et du politique, à une époque dominée d'un point de vue intellectuel par l'existentialisme et le marxisme. On connaît les liens que son maître à penser, Guy Debord, eut avec les artistes surréalistes – en particulier belges comme en témoigne sa collaboration à la revue *Les Lèvres Nues* – et avec ceux de Cobra, dont le peintre Asger Jorn. Debord chercha à définir une politique radicale de l'art ancrée dans une réflexion sur la vie quotidienne et ses manifestations à la fois existentielles et esthétiques. Malheureusement, il crut pouvoir accomplir son projet sans tenir compte de l'héritage riche et complexe du dadaïsme et du surréalisme dans ce domaine. Ce faisant, il se livra à une critique souvent destructrice de ces deux mouvements, pour des raisons autant personnelles que philosophiques. Dans son ouvrage *La Société du spectacle*⁹, Debord présente ainsi le dadaïsme et le Surréalisme comme « deux courants qui marquèrent la fin de l'art moderne¹⁰ » et en conséquence la fin de l'avant-garde. Il insiste dès lors sur leur échec historique, sans proposer pourtant de solutions esthétiques originales¹¹.

Ce dépassement supposé de l'art s'avéra très vite être une fausse piste. Car il est pratiquement impossible de considérer, et c'est l'un de mes postulats essentiels sur cette question, une politique responsable de l'art sans tenir compte de l'apport artistique et formel des avant-gardes. Debord reprocha ainsi aux dadaïstes et aux surréalistes de s'être enfermés « dans le champ artistique même dont ils avaient proclamé la caducité¹² ». Il échoua ainsi à comprendre que toute politique légitime de l'art dans le monde contemporain doit reposer en premier lieu sur une politique de la forme qui en est

⁸ Voir à ce sujet les propres mots d'André Breton, dans « Le Premier manifeste » : « L'esprit qui plonge dans le surréalisme revit avec exaltation la meilleure part de son enfance » (André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, op. cit., p. 52).

⁹ Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992.

¹⁰ *ibid.*, p. 147.

¹¹ « Le dadaïsme a voulu supprimer l'art sans le réaliser ; et le Surréalisme a voulu réaliser l'art sans le supprimer. La position critique élaborée depuis par les situationnistes a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même dépassement de l'art »,

¹² *ibid.*, p. 148.

la condition nécessaire. Sa pensée négligea la signification révolutionnaire de l'esthétique pour la communauté : elle fut beaucoup plus de l'ordre de l'analyse sociologique que de la philosophie de l'art. En d'autres termes, la notion de l'art pour l'art, si souvent décriée, et à juste titre, ne peut jamais traduire avec exactitude le projet des avant-gardes, dans la mesure où celles-ci ont souvent été responsabilisées, à la fois historiquement et existentiellement, par l'urgence des événements et la force des mouvements collectifs. Cette notion de l'art pour l'art, ironiquement, concernerait plutôt l'évolution récente de l'art contemporain en France, à une époque, précisément, où cette urgence et cette force, qui sont toujours les signes d'un besoin de faire l'histoire et de changer le monde (et pas seulement l'art), ne plus sont ressenties avec autant d'acuité.

Le soi-disant « dépassement de l'art » constitue à bien des égards une position presque suicidaire et impossible à gérer. Il est lui-même le miroir d'une perte de responsabilité et trahit une absence de conscience esthétique. Sa proclamation est issue du sentiment d'une contradiction fondamentale entre l'art et la vie, entre les formes et le mouvement de l'existence humaine. Or la notion du politique que je défends ici exprime précisément le contraire : elle s'attache à souligner la rencontre possible et souhaitable de l'art et des aspirations de la communauté, sans que jamais pourtant l'artiste n'abdique ses propres exigences esthétiques dans une telle rencontre.

Certes, l'art contemporain s'est-il intégré parfaitement dans les rouages de la société du spectacle, une société obnubilée par le règne de la marchandise et son pouvoir symbolique. Mais au-delà de ce fétichisme évident de l'œuvre d'art, de la transparence de ce déterminisme économique, la question qui demeure est aussi – et peut-être même surtout – celle de l'institutionnalisation généralisée de l'art dans la France contemporaine. On connaît les liens qui unissent ainsi les artistes aux pouvoirs publics et à l'État, c'est-à-dire à des structures qui sont en apparence indépendantes des réseaux économiques déterminés par le capital mondialisé. Ici, il s'agit de souligner les rapports privilégiés du pouvoir politique et de l'art ; rapports qui paradoxalement n'aboutissent aucunement à la responsabilité de l'artiste mais ont tendance au contraire à l'affaiblir en neutralisant sa capacité critique. Dans ce système, l'artiste devient l'objet d'une représentation officielle : certes, il ne peint plus le portrait du roi, comme c'était le cas sous l'Ancien Régime, mais il s'implique néanmoins dans un réseau de relations qui ressemblent, à bien des égards, à celles qu'entretenaient le pouvoir et

les courtisans au dix-septième et au dix-huitième siècle. L'État, en ce sens, ne contredit pas réellement la logique du marché de l'art. Il l'accompagne à sa manière, exprimant ainsi l'impossible indépendance de l'artiste dans la diffusion de sa propre création.

Mais ce processus d'institutionnalisation à grande échelle de l'art contemporain ne concerne pas seulement les artistes : il touche à l'ensemble du monde de l'art, aux critiques et aux professeurs, en particulier. La « démocratisation » de l'art, phénomène caractéristique de ces trente dernières années, a provoqué en effet le développement et la prolifération en France d'écoles d'art, censées promouvoir la création contemporaine à partir de son enseignement. En intégrant le système scolaire traditionnel, dont on sait en France combien il se soumet à des structures et à des programmes rigides, l'art est donc devenu aussi « comme il faut » que Racine, Corneille ou Victor Hugo. Certes, de nombreux observateurs ont considéré ce changement comme le signe d'une ouverture intellectuelle du système d'éducation dans le domaine des beaux-arts, ouverture apparemment issue de l'esprit de mai 68. Pourtant, un tel phénomène contient de nombreux effets pervers, dans la mesure où il tend à « ranger » l'art, dans tous les sens du terme, à le rendre plus docile, en quelque sorte, par son inscription académique. L'institution scolaire a beau se prétendre pluraliste et ouverte, elle n'en finit pas moins par produire des moules, des normes de discours et de pratiques auxquelles le corps professoral ainsi que les étudiants se doivent d'adhérer d'une manière ou d'une autre.

À vrai dire, cette institutionnalisation de l'art touche beaucoup plus de monde que sa commercialisation. Elle concerne l'ensemble de la production du discours sur l'art, des écoles d'art à l'université, mais également la création artistique elle-même, dans la mesure où les différents musées qui exposent aujourd'hui de manière régulière l'art contemporain doivent être considérés comme des institutions culturelles à part entière dont le but principal est de légitimer cet art. Il est donc pratiquement impossible, aujourd'hui, d'échapper à ce phénomène. Il s'agissait au départ de combler certaines lacunes ou certains retards du système éducatif français dans le domaine de l'enseignement des beaux-arts. Un souci louable de « modernisation » mena ainsi à la création de ces lieux institutionnels. On a abouti alors en règle générale à une intégration complète de l'art d'avant-garde ou supposé tel dans des structures qui, par nature, contredisent toute forme d'expression oppositionnelle ou réellement subversive. L'art s'est ainsi retrouvé domestiqué une bonne fois pour toutes, dans son adaptation à une

perspective scolaire qui profondément ne lui convient pas. L'institutionnalisation intégrale de l'art constitue la forme ultime et définitive de sa récupération, une sorte de recyclage intellectuel qui entoure de règles et de conventions ce qui par définition résiste à elles. C'est peut-être dans ce processus que s'exprime le mieux la vérité de « la fin de l'avant-garde », puisque la plupart des artistes qui ont fait son histoire, des dadaïstes à Fluxus, ont le plus souvent conçu leur œuvre et leur travail en marge des institutions reconnues, jusqu'à rejeter catégoriquement le pouvoir culturel incarné par elles. L'ambiguïté de l'institution et de son discours dominant, ambiguïté essentiellement politique, réside précisément dans son affirmation d'inclusion sociale et culturelle de l'art. Elle prétend en quelque sorte que, grâce à son action, l'artiste peut enfin jouir d'un statut conforme à sa valeur et l'art avec lui. Or rien n'est moins vrai. L'institution demeure à bien des égards un lieu de sélection et d'exclusion, qu'elle s'appelle école ou musée et son caractère « démocratique » ou « républicain » se trouve souvent mis en question par la réalité des faits. En outre, elle conserve toujours selon ce modèle sa dimension d'opacité, une opacité qui est en grande partie de nature bureaucratique et administrative.

Personne ne pense bien évidemment supprimer les institutions au nom de ces insuffisances ou contradictions philosophiques. Mais il faut néanmoins souligner tout ce qui dans l'état actuel des choses fait obstacle à une authentique responsabilité de l'art, y compris les modes de pensée attachés à sa reconnaissance officielle. Car dans l'histoire de la modernité la notion de responsabilité politique, qu'elle soit celle de l'artiste ou de l'intellectuel, a toujours impliqué la possibilité (la liberté) d'une opposition et d'une confrontation directes aux pouvoirs en place et à l'ordre culturel dominant. Une telle possibilité tend à s'estomper aujourd'hui sous l'effet d'une perspective superficiellement égalitaire. Il faut bien avouer que l'art d'avant-garde n'est pas et ne sera jamais pour tout le monde. Prétendre le contraire serait faire preuve de mauvaise foi. Il sera toujours lié à l'expression de concepts hermétiques et à la présentation de formes insolites. Le rendre ordinaire ou banal, l'assimiler à une logique soi-disant populaire ou proche des masses, c'est trahir son esprit et quelque part lui nier sa responsabilité propre. Dans ce processus, en effet, l'art finit inévitablement par ressembler à n'importe quel produit ou objet culturel de grande consommation. Il ne peut plus résister ni se distinguer : il est forcé alors de se confondre avec ce qu'il était censé rejeter à l'origine.

Face à toutes les impositions de la société, économiques ou culturelles, l'art se doit alors de retrouver ce qui avait constitué la force

principale de l'avant-garde de la première moitié du vingtième siècle, c'est-à-dire le sens de la communauté. À cet égard, l'idéologie libérale a signifié dans le domaine de l'art contemporain, le culte de l'individu et la perte de véritables repères ou points d'ancrage collectifs. L'avant-garde du passé fut avant tout marquée par des mouvements et des parcours communs, par un partage de convictions et de croyances esthétiques¹³. C'est ce qui lui permit d'affirmer sa radicalité, même au travers de ses conflits et de ses crises. La recherche de nouvelles communautés dignes de cet héritage s'impose donc aujourd'hui avec une urgence particulière. C'est par et dans cet espace commun que l'artiste peut exprimer pleinement sa responsabilité singulière, qui est aussi celle de faire l'histoire et de changer l'art, sinon le monde. Il se doit donc de répéter que l'histoire de l'art continue bel et bien aujourd'hui, en dépit de tous les discours alarmistes et défaitistes qui l'ont déjà enterrée. La responsabilité, en ce sens, ne consiste pas simplement à déplorer le vide et le malaise de l'art¹⁴. Elle implique également et peut-être même surtout le projet d'une nouvelle conscience historique capable non seulement de saisir l'importance politique et esthétique du passé pour la communauté, mais aussi de définir celle du présent et de l'avenir.

Pierre Taminioux

¹³ La pensée de la communauté, en France, s'est jusqu'à présent concentrée sur sa dimension littéraire et philosophique, à la suite de la réflexion de Georges Bataille, Maurice Blanchot et Jean-Luc Nancy sur cette question. J'ai moi-même abordé ce sujet dans l'essai « Surréalisme et communauté de l'écriture », inclus dans mon ouvrage *Poétique de la négation*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 135-154.

¹⁴ Je pense ici aux récents écrits de Jean Clair, dont *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 2007.