Marges

Revue d'art contemporain

23 | 2016

Globalismes

Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*

Paris, Questions Théoriques, 2015

Nicolas Heimendinger

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1214>

DOI : 10.4000/marges.1214

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2016

Pagination : 136-137

ISBN : 978-2-84292562-8

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Nicolas Heimendinger, « Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution* », *Marges* [En ligne], 23 | 2016, mis en ligne le 20 octobre 2016, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1214> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1214>

Olivier Quintyn, *Valences de l'avant-garde.* *Essai sur l'avant-garde,* *l'art contemporain et l'institution*

Paris, Questions Théoriques, 2015

Valences de l'avant-garde est né d'un projet de postface à la *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger qu'Olivier Quintyn a publiée en 2013 aux éditions Questions Théoriques, en tant que directeur de la collection Saggio Casino. Les thèses de Bürger ont suscité de vifs débats en Allemagne lors de leur parution en 1974 comme aux États-Unis après leur traduction en 1984. À cet égard, *Valences de l'avant-garde* a l'intérêt de constituer l'une des premières manifestations d'un tardif « moment français » de la *Théorie de l'avant-garde*, dont Wolfgang Asholt regrette qu'elle soit restée un « fantôme [...] pendant quarante ans dans les discussions françaises » dans la revue *Critique* de mars 2015, ce qui semble indiquer certaines lacunes dans les échanges académiques et éditoriaux internationaux en France, en particulier vis-à-vis de l'Allemagne. Peut-être une autre raison de cette « dis-création extrême de la réception française » (p. 26), tient-elle à la fameuse « querelle » de l'art contemporain des années 1990 qui, par son opposition « théâtralisé[e] » (p. 13) entre « contempteurs réactionnaires et [...] thuriféraires naïfs » (p. 53), loin de stimuler la réflexion sur l'art contemporain en France, a plutôt participé d'un « contexte d'érosion

des ressources de la critique culturelle » (p. 14). C'est pourquoi la première des trois parties du livre est consacrée à « un travail de reconstruction et de redescription des thèses de Bürger » (p. 26), afin de « poser la question des *valences* actuelles de l'avant-garde » (p. 16), c'est-à-dire de dégager « les *prises* que cette théorie est encore susceptible de nous fournir comme *analyseur* du contemporain » (p. 30). L'objectif de cette synthèse incisive de la *Théorie de l'avant-garde* est clair : faire émerger « une théorie critique de l'art contemporain » qui adopte « un point de vue progressiste, et non pas conservateur » (p. 53).

Cependant Quintyn ne peut souscrire à la conclusion « mélancolique, voire quasi aporétique » (p. 53) de Bürger, qui condamne tout l'art postérieur à 1945 dans la mesure où, après l'échec patent des avant-gardes historiques, « les attaques contre l'art autonome ont subi une conversion en art autonome *renouvelé*, dans un jeu de dupe conscient que l'institution encourage, pourvu que le spectacle d'une transgression *interne* continue » (p. 48). Quintyn s'intéresse alors à la réception américaine de la *Théorie de l'avant-garde*, notamment à Benjamin Buchloh et Hal

Foster qui ont défendu dans l'art conceptuel et son rejeton, la critique institutionnelle, un moyen de surmonter le constat d'échec de Bürger. C'est néanmoins à un examen critique de ces deux mouvements qu'est consacré l'essentiel de la deuxième partie : la critique institutionnelle finit par se dégrader en une « critique *réifiée* et intramuséale [qui] ne peut que singer la conflictualité politique au sein de son enclave protégée » (p. 81).

Cette « contention institutionnelle » (p. 70) de l'art critique des années 1960-1970 a permis selon Quintyn que s'impose un « paradigme *post-conceptuel spectaculaire* dans l'art actuel » (p. 82), dont les récentes expositions parisiennes de Pierre Huyghe et Céleste Boursier-Mougenot servent ici d'exemples. C'est non seulement « l'*œuvre-exposition* » mais le bâtiment même de l'institution qui devient « attraction disneylandienne » (p. 86) au sein d'un « complexe art-architecture » symbolisé par les musées Guggenheim de Gehry ou les méga-installations de Kapoor. Ce « recodage *spectaculaire* » (p. 62) de la dissolution des limites de l'œuvre d'art initiée par les avant-gardes répond à une compétition pour l'attention, et à la recherche de « plus-value symbolique » pour des entreprises-*sponsors* souvent issues du secteur de la mode : au sein du « complexe art-luxe », l'art post-conceptuel confère une « nouvelle aura » à un « capitalisme créatif, fluide, flexible et métamorphique, adapté au régime hypermédialisé » (p. 97).

Quintyn ne peut donc se résoudre à « *contenir* le jeu théâtral » de l'art politique à l'intérieur des institutions, devenu une « rente de quasi-monopole » pour certains curateurs et artistes « très visibles et valorisés » comme Okwui Enwezor, Catherine David ou Thomas Hirschhorn (p. 101). Cependant, la stratégie inverse d'un « *activisme* souterrain » et d'un art radicalement *outsider* adopte « le modèle

fulgurant de l'attaque » qui la « rend difficilement articulable à des projets pragmatistes et réinstituant » (p. 104). Car c'est en effet à des « expérimentations *réinstitutantes* [...] à la fois au sein et en dehors des institutions admises de l'art » (p. 57) qu'appelle Quintyn en guise de troisième voie, en s'inspirant de la distinction institué/instituant de René Loureau : il s'agit de déplacer « la conflictualité héritée de l'avant-garde vers une analyse *trans- ou inter-institutionnelle* » (p. 58). L'exemple de WochenKlausur et des Yes Men doit permettre de redéfinir l'art comme « un *moment* (réinstituant) où l'on redistribue et réimplémente des chaînes de médiations sociales de façon expérimentale et inventive » (p. 120).

Quintyn passe alors à une brève troisième partie consacrée à une critique des théories institutionnelles de l'art de George Dickie et Arthur Danto. Pour intéressante qu'elle soit, il aurait peut-être été plus logique de la placer avant le chapitre central, afin de confronter plus directement l'institutionnalisme de ces deux représentants majeurs de l'esthétique analytique américaine au concept marxiste d'« institution art » de Bürger. La différence capitale tient au caractère foncièrement conservateur et déshistoricisant de l'approche de Danto et Dickie dans la mesure où, tendus tout entiers vers un effort de définition, ils « ne peuvent s'appuyer, dans leur construction conceptuelle, que sur le pôle *institué* de l'institution : le pôle qui confirme l'existant [...], et non celui qui déplace les usages » (p. 149). À rebours de Danto, « chanter heureux » (p. 67) de la fin de l'art, la traduction de la *Théorie de l'avant-garde* par Jean-Pierre Cometti doit permettre de retrouver ce que ce dernier appelait « les résonances négatives et agonistiques » du brouillage de la frontière entre art et non-art (*Rue Descartes*, mars 2010).

Nicolas Heimendinger