Marges

Revue d'art contemporain

29 | 2019

High & Low

Introduction : les catégories high/low dans la postmodernité

Umut Ungan

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/marges/2121>

DOI : 10.4000/marges.2121

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2019

Pagination : 10-15

ISBN : 978-2-37924-045-4

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Umut Ungan, « Introduction : les catégories high/low dans la postmodernité », *Marges* [En ligne], 29 | 2019, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 04 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/marges/2121> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.2121>

Tous droits réservés

Introduction: les catégories *high/low* dans la postmodernité

/1 Robert Bailey, *Art & Language International: Conceptual Art between Art Worlds*, Durham/London, Duke University Press, 2016, p. 31.

/2 *ibid.*, p. 32.

/3 *ibid.*, p. 33.

Au début des années 1970, la section new-yorkaise du collectif international Art & Language met en place un projet d'installation qui s'intitule *Comparative Models*. Il s'agit de l'exposition, page par page, du numéro de décembre 1971 de la revue *Artforum*, ainsi que de commentaires dactylographiés par les deux principaux protagonistes du collectif, Mel Ramsden et Ian Burn, sur les sujets traités dans le numéro. La méthode est inédite pour le collectif formé à la fin des années 1960 en Angleterre qui, jusque-là, privilégie le format essai pour ses productions artistiques. Afin d'identifier ce changement, le projet est aussi appelé *Annotations*, dans le sens où il est question, désormais, pour la branche new-yorkaise d'Art & Language, non pas d'avoir « recours au langage à travers des propos généraux sur les mondes de l'art ou d'évoquer individuellement celui qui aurait pour son centre New York » mais de « s'engager directement dans les particularités du langage du monde de l'art en le soumettant au commentaire ; de le scruter dans ses moindres détails afin de révéler à quel point certaines formes de pensée y sont profondément enracinées ainsi que leurs conséquences^{/1} ». *Artforum* étant, au début des années 1970, la référence théorique et artistique principale dans la promotion internationale de l'art contemporain, l'ambition du collectif est de se confronter de manière « simultanée^{/2} », au « modèle » de réflexion et de diffusion artistique qu'*Artforum* incarne afin de le déconstruire. Dans leurs commentaires, Ramsden et Burn mettent en parallèle les mondes de l'art et le changement de paradigme scientifique théorisé par Thomas Kuhn en 1962^{/3}. Ils mettent

en parallèle la dimension « révolutionnaire » de « l'anomalie », qui survient dans le développement routinier du progrès scientifique qui finit par mettre en crise ce dernier, avec ce qu'ils identifient comme le « modèle ARTFORUM ». À la différence des sciences, les mondes de l'art possèdent, selon eux, la capacité d'absorber les anomalies, « identifiant "automatiquement" leurs activités selon l'opposition art "noble" (*high*) et art "populaire" (*low*)/4 » ; un « moyen de les [anomalies] rejeter » et de « préserver les présupposés [des mondes de l'art] de leur éventuelle remise en question/5 ». Selon Ramsden et Burn, des revues comme *Artforum* reproduisent en quelque sorte le système des mondes de l'art, partageant et diffusant ses valeurs, reconduisant une hiérarchie régie par ce qu'on pourrait identifier comme un processus « d'exclusion générique évaluative/6 » automatisé et auto-protecteur.

Ce qu'illustrent les *Comparative Models* est une critique assez partagée, à cette période d'effervescences sociales, de la hiérarchisation dans la culture des années 1960-1970. Elle prend appui notamment sur la manière dont le discours théorique moderniste dans la première moitié du 20^e siècle formule la spécificité de l'avant-garde artistique. Cette dernière est surtout identifiée, ce qui, selon Clement Greenberg s'oppose à la notion de « kitsch/7 ». Celle-ci est la rencontre de l'art et du divertissement/8 ; une sorte de perversion d'un système culturel régi par l'économie industrielle, séparée de l'art « véritable » et avant-gardiste. On comprend ainsi comment, dans les années 1960-1970 à travers la mise en cause globale de la représentation moderniste de l'art et de la création, nous trouvons également la mise en cause de cette dichotomie qu'illustre, selon ses propres méthodes, le cas d'Art&Language.

Une dizaine d'années plus tard, cette critique de l'opposition *high/low* et du système artistique qui la soutient est reprise dans le débat sur la culture « postmoderne » initié aux États-Unis, tout en changeant de nature. Dans l'un des premiers ouvrages d'anthologie sur la question dirigé par Hal Foster/9, Fredric Jameson consacre son texte au « postmodernisme et [à] la société de consommation/10 », et cherche à décrire la manière dont la hiérarchie en art que synthétise la distinction entre un art « noble » et un art « populaire » n'a désormais plus de signification. En effet, pour Jameson les « postmodernismes » représentent un réel défi à la vision académique et élitiste de la culture dans le sens où ils puisent dans un environnement où l'on trouve « de la publicité, des motels [...], de la parallittérature comme des romans de gare ou à l'eau de rose, de la biographie populaire, des polars, de la science fiction ou encore de la *fantasy*/11 ». Si une telle liste renvoie ici à une hiérarchie des genres

/4 Mel Ramsden, Ian Burn, *Comparative Models*, cité dans *ibid.*, p. 34.

/5 *ibid.*

/6 Jean-Marie Schaeffer, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 190.

/7 Clement Greenberg, « Avant-garde and Kitsch », *Partisan Review*, vol. 6, n° 5, 1939, p. 34-49.

/8 Stefan Germer, « Le musée, l'art noble et l'art populaire », *Texte zur Kunst* n° 1, Automne 1990, repris dans Catherine Chevalier et Andreas Fohr (sld), *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Paris, JRP Ringier/Presses du Réel, p. 43.

/9 Hal Foster (sld), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983.

/10 Fredric Jameson, « Postmodernism and Consumer Society », dans *ibid.*, p. 111-125.

/11 *ibid.*

/12 *ibid.*, p. 112.

/13 *ibid.*, p. 113.

/14 Georges Roque,
« Entre majeur et mineur : la parodie », dans Georges Roque (sld), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, p. 183.

/15 Fredric Jameson,
op. cit., p. 114.

qui n'aurait désormais plus cours, c'est que la manière postmoderne de s'appropriier les autres œuvres ne passe plus par la forme de la citation, cette dernière pouvant encore conserver l'idée d'une distinction entre « noble » et « populaire ». Les pratiques postmodernes « incorporent » ces genres différents « à tel point qu'il devient difficile de tracer une ligne de démarcation entre ce qui relève de l'art noble et des formes commerciales/12 ».

Cette indétermination hiérarchique se retrouve également, pour Jameson, dans la « théorie contemporaine » : l'écriture spécialisée de la philosophie, de la science politique, de la critique littéraire, etc. de la première moitié du 20^e siècle laisse la place à un discours hétérogène et pluridisciplinaire, illustré parfaitement par la figure d'un Michel Foucault par exemple, ce qui souligne par ailleurs la source d'inspiration qu'incarne la pensée poststructuraliste pour la théorie critique américaine dans les années 1980. C'est donc bien la théorie et la pratique, le discours et les objets, pour Jameson, qui sont concernés dans ce mouvement de dé-hiérarchisation, un mouvement qui s'inscrit dans un nouvel ordre économique et culturel. En ce sens, le postmodernisme n'est pas un nouveau « style » qui s'ajoute à ceux préexistants : il « exprime la vérité intérieure de l'ordre social nouveau/13 » qu'est la société de consommation.

Pour appuyer l'idée d'une rupture avec le modernisme, Jameson distingue la « parodie », qu'il identifie avec celui-ci et le « pastiche » qui désigne les pratiques contemporaines. La parodie maintient l'idée d'une opposition entre art noble et art populaire dans le sens où, concernant par exemple la littérature, il existe une « norme linguistique » que la parodie, en s'y référant par la moquerie ou l'exagération, prend pour acquis. Il s'agit d'une imitation de l'original, sans la remise en cause du « prestige » ou du rôle dominant de ce dernier. Autrement dit, la parodie « entérine l'écart hiérarchique et conforte l'œuvre parodiée dans son statut d'œuvre "majeure"/14 ». Le pastiche, en revanche, est une transformation de la parodie en une imitation sans original, une « parodie qui aurait perdu son sens de l'humour/15 ». À défaut d'avoir une « norme » partagée et dominante, qu'elle soit artistique, linguistique, etc., le pastiche est, pour Jameson, la nouvelle condition des œuvres produites dans nos sociétés contemporaines post-industrielles. En ce sens, le postmodernisme est moins une rupture radicale avec le modernisme concernant son contenu. Il s'agit d'éléments anciens, présents dans le modernisme mais minoritaires ou en marge, devenant des formes centrales de la production culturelle.

Le changement que cela opère au niveau des rapports de l'art « noble » et de l'art « populaire » conduit à une réorganisation de

cette hiérarchie où le « mineur » devient « majeur » et inversement. Une telle évolution a pour conséquence l'évidement de la hiérarchie de son sens oppositionnel. Dans la vision postmoderniste de la création, selon Jameson et d'autres, l'indétermination constitutive des critères artistiques qui définit la période contemporaine ferait disparaître l'incompatibilité supposée de l'art « noble » et de l'art « populaire ».

Une exposition importante au début des années 1990 au Musée d'art Moderne de New York sur les rapports entre « l'art moderne et la culture populaire » permet de cristalliser ces points de vue et de donner plus d'assise aux arguments qui vont dans le sens d'une évolution de la hiérarchie oppositionnelle entre art « majeur » et art « mineur ». Exposant principalement les artistes de la période moderne qui ont fait usage, dans leurs œuvres, de la culture populaire (journaux, publicités, bandes dessinées, etc.), l'ambition des commissaires est de montrer la manière dont l'art du début du 20^e siècle « a réagi aux aspects inconnus et émergents du monde moderne/16 ».

L'exposition suscite le débat/17; la critique principale qui lui est adressée est celle d'adopter le point de vue de l'art « majeur » pour observer la culture populaire, dans le sens où cette dernière « apparaît » uniquement « comme un pur réservoir de formes disponibles dans lequel l'art "majeur" serait venu puiser/18 ». L'idée du dialogue prônée par l'exposition entre la culture élitiste et la culture populaire sous-entend « un équilibre entre les deux pôles », alors même qu'en réalité il est davantage question d'un « monologue/19 ». Ainsi, au sein de l'exposition, loin de dialoguer, l'art mineur et l'art majeur entretiennent un rapport de domination implicite qui reconduit la hiérarchie oppositionnelle.

D'une manière plus fondamentale, l'exposition apparaît comme l'aboutissement d'une certaine évolution dans l'histoire du musée en question et la transformation de son modèle. En effet, le MoMA, fondé en 1929, participe pleinement de la séparation de l'art et de la société : en incorporant l'histoire et l'évolution de l'art moderne comme un « processus qui aurait commencé avec Cézanne, qui se serait ensuite déroulé de manière linéaire en se prolongeant dans le post-impressionnisme, l'expressionnisme, le cubisme [...] » ; en y incluant « l'architecture, le design industriel, la photographie et le cinéma », des médias « parallèles » à l'art moderne, le concept du MoMA mis en place par son premier directeur Alfred Barr fait « clairement apparaître l'ambition globalisante du projet de modernisation/20 ». Une telle politique permet d'affirmer à la fois « l'autonomie de l'évolution de l'art moderne » et « l'annulation de toute hiérarchie entre les médias/21 », tout en accélérant la dissociation de l'art et de

/16 Kirk Varnedoe et Adam Gopnik, *High & low: Modern art and popular culture*, New York, The Museum of Modern Art, 1990, p. 16.

/17 Comme Roque le souligne, l'exposition fait même l'objet d'un numéro spécial d'*October*. Georges Roque, *op. cit.*, p. 11. Voir : « High&Low: A Special Issue », *October*, n° 56, Printemps 1991.

/18 Georges Roque, *op. cit.*, p. 178.

/19 *ibid.*, p. 179.

/20 Stefan Germer, *op. cit.*, p. 44.

/21 *ibid.*

/22 *ibid.*

/23 *ibid.*, p. 46.

/24 *ibid.*

/25 *ibid.*, p. 53.

/26 Georges Roque,
op. cit., p. 11.

/27 *ibid.*, p. 50.

/28 Georges Roque,
op. cit., p. 198.

la société, un processus assurant la « survie » de la modernité, « tout en constituant le principe de la muséification de l'art/22 ». Ainsi on observe que, s'il y a une dé-hiérarchisation dans l'art moderne, elle s'opère non pas entre l'art « majeur » et l'art « mineur » mais au sein du premier qui s'oppose, comme l'illustre le discours de Greenberg à la même période, à la culture de masse et à l'industrie du kitsch.

Or en 1990, quand l'exposition « High&Low » a lieu, le MoMA n'est évidemment plus le musée de l'avant-garde qu'il a été dans la première moitié du 20^e siècle : il incorpore, à partir des années 1960, l'art contemporain dans sa « philosophie » et toute l'évolution artistique qui l'accompagne, celle notamment qui touche à la déconstruction méthodique des systèmes artistiques, à la critique des institutions mais aussi à des pratiques « postmodernistes ». En ce qui concerne le statut des institutions, la critique remet en cause notamment, comme l'illustre le cas d'Art&Language cité plus haut, le « système d'exclusion/23 » qu'incarne le musée. Ce dernier n'est plus le lieu utopique où se constitue un art séparé de la société et notamment de l'ordre économique et social qui la définit, bien au contraire : il s'ouvre au marché, à la commercialisation, un mouvement qui est, par ailleurs, nourri par la « critique progressiste/24 » qui prend pour cible le musée comme le lieu d'une culture élitiste. Cette transformation du musée, comme le signale également Jameson, appelle bien à une réorganisation de la hiérarchie traditionnelle entre art « noble » et art « populaire » : dans l'enceinte du musée, la culture de masse devient art « majeur » et « l'opposition entre *high art* et *mass culture* s'effondre/25 ». Autrement dit, cette opposition apparaît désormais comme historique, bien que les organisateurs de « High&Low » pensent « découvrir que les deux mondes du majeur et du mineur ne sont pas aussi imperméables que cela, et surtout que le mineur n'est pas si mineur que cela puisqu'il sert à alimenter le majeur/26 ».

En effet, de nouvelles pratiques et des figures d'artistes tel que Jeff Koons, à partir de la fin des années 1970, ne peuvent être appréhendées par la critique et l'histoire à partir de la vieille hiérarchie oppositionnelle : « semblable à une tête de Janus », ces productions doivent « être lues aussi bien dans leur rapport à l'histoire de l'art que – et c'est plus décisif encore – dans leur relation à l'industrie culturelle/27 ». Pour la plupart des historiens et critiques, que cette situation soit à déplorer ou uniquement à observer, il s'agirait d'une condition définitive de la « philosophie néolibérale du libre échange des marchandises » qui affecte la création à travers le « pastiche généralisé/28 » que représente la période postmoderne.

Une telle condition, qu'elle se définisse comme postmoderne ou sous un autre vocable, pose la question, dans le discours théorique, de

la valeur critique des objets artistiques une fois qu'il n'y a plus de dichotomie entre *high* et *low*. L'« art oppositionnel/29 » du modernisme permet en effet, à travers la parodie, la remise en cause de cette hiérarchie et le statut de l'art « majeur », tout en réaffirmant le conflit entre la culture de masse et l'art « noble » et en confortant la place prédominante de ce dernier. L'écart entre les deux pôles qui disparaît aujourd'hui entraîne avec lui la critique qui prend sa signification dans cette distance. Pour certains, la question de la « résistance » de la critique et de la survie de cette dernière au sein d'un art postmoderne qui « reproduit la logique du capitalisme consumériste/30 » reste ouverte. Pour d'autres, la hiérarchie et la critique qui lui est inhérente réapparaissent à chaque fois qu'une certaine minorité (« ethnique », etc.) « se réapproprie des œuvres "majeures" ou "mineures"/31 » afin d'aller à l'encontre de la représentation dont elle fait l'objet auprès des « dominants ».

Or, si la notion d'art « majeur » a bien été soumise à une déconstruction tout au long du 20^e siècle et si aujourd'hui « le flux touristique global fait que toute éventuelle revendication élitaire d'un musée apparaîtrait comme une présomption ridicule/32 », c'est aussi la notion d'art de masse qui se transforme profondément, notamment à travers un processus de « fragmentation » renvoyant à une « dissolution de la culture de masse dominante/33 » telle que décrite à la première moitié du 20^e siècle par des théoriciens comme Greenberg : « Alors qu'auparavant, quelques élus produisaient des images et des textes pour des millions de lecteurs et spectateurs, ce sont désormais des millions de producteurs qui produisent des textes et des images pour un spectateur n'ayant pas plus le temps les lire ou les voir/34 ». Si l'on admet le fait que l'aspect strictement oppositionnel entre les catégories majeur et mineur n'a plus cours de nos jours/35, cela ne signifie pas pour autant la disparition de leur distinction, ni de leur hiérarchie. On pourrait même avancer le contraire, où le rôle dominant d'un art « majeur », avec le « processus de décontextualisation/36 » qui le caractérise désormais, peut s'affirmer davantage dans une période de globalisation. Or il est clair que si l'on désire s'interroger sur le statut d'une telle hiérarchie aujourd'hui, il semble fondamental de prendre en considération non seulement leurs rapports qui ont été problématisés dans l'histoire récente mais aussi la transformation définitionnelle des deux pôles.

Umut Ungan

/29 Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 124.

/30 *ibid.*, p. 125.

/31 Georges Roque, *op. cit.*, p. 198.

/32 Boris Groys, *En Public. Poétique de l'auto-design*, Paris, PUF, 2010, p. 71.

/33 *ibid.*, p. 135.

/34 *ibid.*

/35 Encore que l'on peut argumenter pour une opposition ontologique entre les deux catégories, n'appartenant pas par conséquent aux mêmes échelles hiérarchiques, comme le fait par exemple Rainer Rochlitz concernant les liens entre l'art et la publicité. Voir Rainer Rochlitz, « Limites et hiérarchies de l'art : œuvres d'art et publicités », dans Georges Roque (sld), *op. cit.*, p. 241-251.

/36 Roque attire notamment l'attention sur la transformation qu'il juge dangereuse de l'histoire de l'art en une histoire des images, celle notamment pratiquée par les études sur la « culture visuelle ». *ibid.*, p. 12.