Marges

Revue d'art contemporain

03 | 2004

La place de l'image dans le monde contemporain

L'art postmoderne comme idéologie réactionnaire

Un symptôme du rejet intellectuel de l'art contemporain

Postmodern Art Seen as a Reactionary Ideology. A Symptom of an Intellectual Rejection of Contemporary Art

Maxence Alcalde

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/779>

DOI : 10.4000/marges.779

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2004

Pagination : 97-107

ISBN : 978-2-84292-247-4

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Maxence Alcalde, « L'art postmoderne comme idéologie réactionnaire », *Marges* [En ligne], 03 | 2004, mis en ligne le 15 novembre 2005, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/779> ; DOI : 10.4000/marges.779

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Presses universitaires de Vincennes

L'art postmoderne comme idéologie réactionnaire

Un symptôme du rejet intellectuel de l'art contemporain

Postmodern Art Seen as a Reactionary Ideology. A Symptom of an Intellectual Rejection of Contemporary Art

Maxence Alcalde

- 1 S'il est courant de se pencher sur les modalités des rejets de l'art contemporain de la part d'un public non familiarisé avec les débats intellectuels de son époque, en revanche on évite la plupart du temps de se pencher sur les rejets issus de ce que Pierre Bourdieu et Alain Darbel nomment la « classe cultivée¹ », et plus particulièrement de la part des intellectuels, attitude que Nathalie Heinich qualifie de « rejets savants² ». Nous choisirons donc ici de nous pencher sur ce type particulier de rejet et notamment sur l'expression qu'il a pris au fil des années 1980 autour de la question de l'art postmoderne.
- 2 Dans le débat intellectuel du milieu des années quatre-vingt, l'art lié à la postmodernité³ a souvent été associé aux courants réactionnaires d'inspiration prémoderne en même temps qu'à un art complice du monde des affaires et de la publicité⁴. Cette posture adoptée par une partie des artistes — en Allemagne et en Italie, en ce qui concerne un retour à la tradition, aux États-Unis et en Angleterre, pour ce qui est des accointances avec le monde des affaires et de la publicité dont la collection Saatchi reste le symbole — a rapidement fait figure de paradigme. Forts de cette observation, certains intellectuels ont cru déceler dans l'ensemble de la production artistique de cette période un relent de conservatisme et une fascination pour le pouvoir de l'argent. Ajoutons à cela que — en ce qui concerne la situation britannique — l'agence de publicité Saatchi & Saatchi a réalisé des affiches pour les campagnes électorales du parti conservateur en Angleterre qui ont contribué notamment à l'élection de l'ultra-libérale Margaret Thatcher⁵. La collusion entre des acteurs du monde des affaires — soutenant sans masques une politique conservatrice et un ultra-libéralisme économique —, et les artistes qui entrent dans leurs collections, est alors tracée peut-être un peu rapidement par certains observateurs. Pour une partie des intellectuels, l'art postmoderne devient un art néo-conservateur qui

n'hésite pas à collaborer avec les puissants. Or la situation n'est pas si tranchée que cela. Si une forme d'idéalisme à l'intention de l'art qui parcourt une tendance de la philosophie moderne — par exemple à propos de la prétendue pureté de l'art qui ne pourrait aller de pair avec « l'impureté » de l'argent —, explique en partie cette attitude de répulsion face à un art postmoderne ainsi décrit, d'autres facteurs entrent en jeu dans ce débat qui seront repris de manière épisodique jusqu'à nos jours. Il est temps ici de dénouer un malentendu nécessaire à la compréhension du contexte du début des années quatre-vingt autour des questions artistiques et esthétiques. Cette analyse pourra, entre autres, nous aider à comprendre les crispations périodiques autour des « valeurs » de l'art contemporain.

Post-modernité et postmodernité

- 3 Au début des années 1980, l'un des penseurs les plus virulents opposé à cette idée de postmodernité et d'art postmoderne reste Jürgen Habermas qui voit dans cette nouvelle donne un tournant idéologiquement dangereux qu'il convient de négocier et de redresser pour revenir aux grandes lignes du projet moderniste. En ce sens il se questionne : « La modernité est-elle aussi obsolète que le prétendent les post-modernes ? Ou, à l'inverse, la post-modernité proclamée par tant de voix n'est-elle pas pour sa part pur battage ? Le "postmoderne" n'est-il pas un slogan qui permet d'assumer subrepticement l'héritage des réactions que la modernité culturelle a dressé contre elle depuis le milieu du XIXe siècle⁶ ? ». Habermas lie la postmodernité à la critique de la modernité esthétique que symbolise selon lui le conservateur américain Daniel Bell qui refuse toute modernité esthétique, mais encourage la modernité économique au nom de l'idéal libéral bourgeois⁷. Habermas associe inversement toute tentative de dépassement de la culture en art comme une forme de terrorisme dont un des exemples les plus frappants est le fonctionnement et l'idéologie du mouvement surréaliste. L'erreur alors commise par le surréalisme est son abandon volontaire de *L'Aufklärung* pour un « dogmatisme » et un « rigorisme moral » issus de sa confusion quasi absolue entre une théorie esthétique et une pratique artistique⁸. Pour Habermas, l'abandon de la Raison et de la croyance en l'amélioration de l'homme par la Raison est une des pires choses qui soit, et cet acte de dilapidation de l'idéal des Lumières semble, pour le philosophe, encore plus dramatique dans le domaine des arts. Selon Habermas, si on se débarrasse de la Raison en art, ce n'est pas seulement l'art qu'on détruit, mais l'endroit où il prend racine, c'est-à-dire l'Humanité. En ce sens, il considère les surréalistes comme des terroristes agissant aveuglément et suivant une idéologie douteuse et dangereuse sans réelle conscience de leurs actes ni pour eux, ni pour la communauté.
- 4 Habermas distingue trois grandes tendances dans le conservatisme du début des années quatre-vingt liées, selon lui, à l'affirmation de la post-modernité⁹. La première est ce qu'il nomme « l'anti-modernisme des jeunes conservateurs » qui s'attachent exclusivement à la subjectivité, inspirés qu'ils sont par les thèses de Friedrich Nietzsche, Georges Bataille ou Michel Foucault, où pourront se reconnaître Jacques Derrida ou Gilles Deleuze. La deuxième tendance est celle représentée par les « vieux conservateurs » qui défendent une position pré-moderne et un « néo-aristotélisme » radical. Enfin, la dernière se compose des « néo-conservateurs » qui se félicitent des acquis dus à la modernité mais contestent le fait qu'elle puisse encore accomplir quelque chose dans le monde vécu¹⁰, où pourront se reconnaître Jean-François Lyotard ou Jean Baudrillard. Ainsi, pour ces derniers le constat semble sans appel. Face à l'autonomisation des sphères de la culture

administrée par des spécialistes qui les coupent du monde vécu, plus rien n'est à attendre de l'idéal moderne. Habermas affirme enfin que ces trois tendances de l'affirmation postmoderne — « l'anti-modernisme des jeunes conservateurs », les « vieux conservateurs » et les « néo-conservateurs » — se retrouvent au sein des nouvelles pratiques politiques liées aux *Cultural Studies*. La parcellisation du champ politique fait alors redouter à Habermas une parcellisation des pratiques sociales et un repliement de chacun sur son groupe social, sexuel, ethnique, religieux, etc., vers ce que Baudrillard a pu pressentir avec sa théorie de la fin du social¹¹.

- 5 Pour Habermas le terme postmoderne est essentiellement utilisé dans les arts — plus particulièrement dans l'architecture — par les néo-conservateurs soucieux de débarrasser leur art de tout contenu subversif et de toute « culture hostile »¹². Habermas va même jusqu'à étendre ce néo-conservatisme à l'ensemble des pratiques culturelles qui se complaisaient dans « le culte du terroir » ou « la vénération du banal » contre la tradition moderne. Il associe enfin cette tendance aux pires populismes rencontrés dans l'histoire moderne et notamment aux inspirations architecturales du *Führer*¹³.
- 6 Nous comprenons aisément qu'Habermas défende l'idée de modernité contre un art qui se soucierait de choses individuelles, triviales ou ordinaires, fidèle qu'il est aux idéaux moderne et à l'universalisme hérité des Lumières. En revanche, nous ne comprenons pas le rapprochement fortuit opéré par le philosophe entre un art qui se soucierait du banal et le populisme totalitaire. Mélanger dans les mêmes conceptions un art qui se soucie du banal et les projets architecturaux nazis nous semble être un raccourci idéologique dangereux en même temps qu'un argument déloyal pour disqualifier d'un trait la postmodernité. La confusion qu'opère Habermas dans ce texte est issue du fait qu'il a suivi l'opinion courante du début des années 1980 qui voulait entendre par « art postmoderne » uniquement la marque d'un style aussi bien en architecture (identifié à Ricardo Bofill) qu'en arts plastiques. Or, l'unité stylistique d'un « art postmoderne » est loin d'être évidente et incontestable.

Danto et le pluralisme

- 7 Contrairement à ce que nous avons pu entendre dans le champ de l'architecture, nous ne pouvons réellement parler de style postmoderne en ce qui concerne l'art plastique au sens traditionnel du terme¹⁴. Rappelons également que l'essentiel du travail de l'historien de l'art a longtemps été — et est peut-être toujours pour certains — de regrouper les grandes tendances artistiques en styles. Les débats tournaient alors autour de questions de classement stylistique et chronologique à l'intérieur d'un continuum historique linéaire mu par l'idée de progrès. Étant donné que la postmodernité en art annonce — selon ses instigateurs parmi lesquels nous retrouvons Arthur Danto¹⁵ — la fin de l'histoire de l'art ; elle clôt par ce biais la ligne chronologique qui reliait les peintures rupestres de Lascaux aux avant-gardes artistiques. Selon Danto, celui qui se charge de décrire l'art depuis la fin de « l'Âge des manifestes » ne doit plus procéder de la même manière que ses prédécesseurs modernes : l'objectif du commentateur de l'art, ou du critique, n'est plus de tenter de circonscrire des œuvres à des styles ou des écoles. La clôture de l'histoire de l'art a vu avec elle la fin des styles, si bien que désormais nous ne pouvons plus parler en terme de styles ou de mouvements (cubisme, expressionnisme, fauvisme,...), mais en terme de post-styles, de post-mouvements¹⁶ (post-cubisme, post-expressionnisme, post-fauvisme,...) ou de néo-avant-garde, qui procèdent à une relecture critique et actuelle de

l'histoire de l'art raisonnée et arrivée à son terme. Cependant, si nous ne pouvons parler de style globalement postmoderne en arts plastiques, nous pouvons trouver un certain écho de ce que pourrait être l'esprit postmoderne en y transposant la définition que donne Robert Venturi de ce style en architecture : « Des éléments qui sont hybrides plutôt que “purs”, issus de compromis plutôt que “de mains propres”, “ambigus” plutôt qu’ “articulés”, “pervers” aussi bien qu’ “intéressant”¹⁷. »

- 8 Si effectivement cette définition ne semble pas valoir en ce qui concerne les arts plastiques dans son ensemble, en revanche elle semble être un point de départ intéressant pour cerner la manière dont le débat sur la postmodernité s'est immiscé dans l'art contemporain. De plus, la définition de la postmodernité architecturale formulée par le critique d'architecture Robert Venturi a servi de base de réflexion à la plupart des textes critiques qui vont nous servir à argumenter cette question.
- 9 Pour Danto, la fin de l'art se caractérise par le fait que l'on ne puisse plus s'attacher à des caractères extérieurs pour dire ce qu'est l'art. Il parle de cette période comme celle de la fin des styles. Cette situation paradigmatique apparaît, pour l'auteur, avec l'exposition de *Brillo Box* (« Boîte Brillo ») d'Andy Warhol en 1964. Par cette œuvre, Warhol rend indiscernable un objet issu de l'industrie et une œuvre d'art. *Brillo Box* nécessite une révision des schémas critiques pour parvenir à l'appréhender intégralement. Le critique est désemparé s'il ne se fie qu'à l'observation de l'objet, aux traits plastiques permettant traditionnellement de distinguer une œuvre d'art d'un objet commun. Tous ces traits, tous ces marquages qui fonctionnaient comme *doxa* ont ici disparu. Selon Danto, il ne reste plus qu'à l'art et au critique à abandonner l'apparence de l'objet pour retourner vers la philosophie¹⁸. Par ailleurs, Danto associe la pluralité au postmoderne. Cette convergence est pour lui inéluctable parce qu'un art posthistorique qui procède de la relecture de son histoire ne peut être que pluraliste et animé par la pluralité. Suivant Danto, nous pourrions dire, en quelque sorte, que si le moteur de la modernité fut la foi dans le progrès, celui de la postmodernité sont les possibilités combinatoires offertes par la pluralité et le pluralisme en art. Cette conversion ne va pas sans mal : il est nécessaire d'ausculter à nouveau nos questionnements car nos outils ont changé.
- 10 Pour Danto, la question n'est donc plus celle de l'essence de l'art, mais celle de la distinction qu'il peut y avoir entre deux objets d'apparence identique mais dont un des deux serait réputé être une œuvre d'art¹⁹. La conception de la postmodernité exposée par Danto rompt ainsi de manière radicale avec la modernité en ce qui concerne le fait d'assumer son pluralisme et d'abandonner ses rêves d'autonomie.
- 11 La « nouvelle » pluralité en art observée par Danto implique aussi que l'artiste posthistorique célèbre la vie ordinaire. C'est par ailleurs ce qui fait la différence entre Warhol et Duchamp : « Que la ressemblance entre Duchamp et le pop art ne soit qu'extérieure est précisément une des choses que le travail accompli par ce dernier nous aide à comprendre. Les ressemblances entre Duchamp et le pop sont beaucoup moins frappantes que celles entre *Boîte Brillo* et les cartons ordinaires de Brillo. De même, les différences entre Duchamp et le pop art sont beaucoup moins difficiles à énoncer que celles entre art et réalité. Le fait de replacer le pop art dans le cadre de la réalité culturelle profonde à laquelle il appartient nous aide à comprendre à quel point ses causes étaient différentes de celles qui avaient motivé Duchamp un demi-siècle plus tôt. »²⁰.

- 12 Cette imbrication de l'art dans le banal exclut alors toute interprétation anhistorique d'une œuvre ainsi créée : l'art posthistorique ne peut être séparé du contexte qui l'a vu naître. Le contexte de l'œuvre d'art est bien plus qu'un cadre, il est le terreau sans lequel cette œuvre n'aurait pu voir le jour (ce qui reste aussi vrai pour des œuvres d'autres périodes), mais aussi celui hors duquel cette même œuvre perd de son sens original. Ainsi, cet art revendique sa contingence ou son historicisme contre une anhistoricité davantage liée à la modernité. La recherche artistique ne s'axe plus désormais sur une quête de la Vérité qui serait valable partout et de tous temps, mais davantage vers un ici et maintenant.
- 13 Selon la conception de Danto, le contexte serait tout ce que le grand récit a refusé, c'est-à-dire ce qui relève de la petite histoire, des contingences, des modes, des faits divers, etc. Il se constitue d'une sorte de papillonnage référentiel là où la vision moderne de l'histoire se construisait selon une ligne massive telles les frises chronologiques que l'on a coutume de nous présenter depuis les cours d'histoire de notre enfance, jusqu'aux résumés historiques monolithiques exposés dans les salles de musées. L'attitude postmoderne assume les choses triviales et abandonne la prétendue portée universalisante de l'œuvre. On ne recherche plus l'essence d'une œuvre, mais une transcription d'un état du monde à un moment donné sachant que ce moment n'est pas celui qui se vit de l'autre côté du monde, ne sera pas le même dans le futur, et que sa transcription dans un passé proche (ou une filiation historique) est de fait exclue. Ce dernier caractère ne veut pas dire que l'art posthistorique tel que défini par Danto se refuse à toute filiation historique ou toute culture artistique. Une telle négation de l'histoire de l'art reviendrait à parler d'une sorte de *tabula rasa* d'inspiration moderniste que veulent à tout prix éviter d'appliquer à la postmodernité des théoriciens comme Danto. Ce sur quoi Danto attire ici notre attention est que cet art peut s'appréhender sans aucune connaissance de l'histoire de l'art dès le moment où nous sommes immergés dans le contexte de l'œuvre.

McEvelley et la notion d'exposition

- 14 Notons cependant que l'idée d'absence de style postmoderne en arts plastiques est nuancée par certains des défenseurs de l'idée de postmodernité en art. Thomas McEvelley attire notre attention sur le fait que les artistes qui représentent le plus fidèlement l'art postmoderne seraient du côté des tendances Néo-Géo, simulationnistes et surtout citationnistes à l'image de l'œuvre de l'artiste américaine Sherrie Levine. Sans constituer un réel style visuellement reconnaissable, les œuvres issues de ces mouvances expriment toutefois une sorte « d'air de famille » visuel ou conceptuel. Remarquons, par ailleurs, que pour McEvelley, ce n'est plus seulement des œuvres dont il faut parler, mais surtout de leur exposition. En ce sens, il esquisse une différenciation entre une exposition moderne et une exposition postmoderne. Pour illustrer sa position, il choisit de produire une analyse critique de deux expositions ayant à première vue des projets semblables : l'exposition « *Primitivism*²¹ » (MoMA de New York, 1984) et « Les Magiciens de la terre²² » (Paris, Centre Georges Pompidou / Halle de la Villette, 1989). La première exposition proposait de montrer des objets d'art primitif en fonction de l'influence que ceux-ci ont pu avoir dans la culture visuelle des artistes modernes. « *Primitivism* » adoptait ainsi une posture formaliste et moderniste, qui avait en fait comme idéologie une fois de plus de montrer à partir d'un eurocentrisme colonialiste, le génie et l'universalisme du modernisme artistique occidental. En plus de l'idéal de progrès lié à l'idéologie moderne,

c'est la vision de l'exposition d'une culture que cette manifestation exprime. McEvilley attire notre attention sur l'aspect démonstratif et massif du catalogue de cette exposition qui avait pour ambition de regrouper dix-neuf essais²³ et une iconographie abondante entièrement mise au service des démonstrations modernistes. Ainsi, le fait de vouloir absolument démontrer une thèse à partir d'une exposition est, selon McEvilley, une attitude qui caractérise la modernité. Contre cette tendance, il fournit l'exemple de l'exposition « Les Magiciens de la terre » qui se proposait de regrouper des artistes occidentaux et non occidentaux sous le même toit. Vivement critiquée lors de son élaboration en 1989, cette exposition reste symptomatique du nouveau paradigme d'exposition postmoderne que McEvilley décrit comme s'il s'agissait d'un style. Pour lui, « Les Magiciens de la terre » inaugure une nouvelle manière de montrer des œuvres d'art non plus dans une vision moderniste et formaliste de l'objet — comme ce fut le cas avec « *Primitivism* » —, mais à travers une posture interrogative face à ces objets. En ce sens, pour McEvilley, le catalogue des « Magiciens de la terre » ne cherche ni à démontrer, ni à imposer un point de vue particulier. Par sa forme rudimentaire (il se constitue d'une fiche par artiste avec photographie et provenance géographique de celui-ci sans autre commentaire), il ouvre le discours sur les objets présentés. Ainsi, la stratégie d'exposition et de médiation de « Magiciens de la terre » attire simplement notre attention sur le fait que, dans la culture occidentale du vingtième siècle à laquelle nous prenons part, certains objets continuent à nous interroger sur leur statut²⁴.

- 15 D'après ce qu'avance McEvilley, nous ne pouvons pas réellement en déduire l'existence d'un style postmoderne, conclusion que l'auteur lui-même s'interdit de tirer de son expérience de l'art. Mais, ce dernier trace cependant une ligne de force entre des attitudes de monstration qui pourraient permettre de discerner de manière quasi stylistique ce qui est moderne de ce qui est postmoderne. Ce que McEvilley pourrait apporter au débat quant à l'existence d'un style postmoderne serait alors une méfiance comparable à celle de Danto à propos d'une telle qualification relative à des œuvres singulières. Mais peut-être qu'une distinction reste possible autour du discours sur les œuvres, c'est-à-dire leur exposition. Pour finir, et de manière un peu brusque, nous pourrions dire suivant McEvilley, que s'il est impossible d'affirmer qu'il existe un style plastique postmoderne, en revanche il existerait une attitude curatoriale postmoderne. Le débat sur l'existence de l'art postmoderne se déplacerait alors des objets (la question esthétique du style) à celui de l'exposition des objets (une question éthique et culturelle).

Une confusion art/philosophie

- 16 Tentons de voir maintenant comment toute une catégorie d'intellectuels a pu être sourde à ce discours sur la postmodernité en art et a fini par en exprimer un rejet global et définitif. Une hypothèse serait que ces intellectuels aient été victimes de la publicité réalisée par des tendances artistiques relayées par la critique autour de la dénomination postmoderne qui, il est vrai, a pu regrouper des artistes répondant à une idéologie réactionnaire et néo-conservatrice. Nous pensons ici essentiellement aux œuvres de la Transavantgarde née en 1979 en Italie et menée par le critique Achille Bonito Oliva qui revendiquait un conservatisme artistique et esthétique glissant parfois vers l'idéologiquement douteux tel que décrit par Habermas. Selon Achille Bonito Oliva, cet art postmoderne repose sur trois grands principes simples : la « primauté de la création désentravée », « le rejet de l'art international » et « l'invitation à une restauration de l'art

dans ses formes classiques »²⁵. Le rapprochement entre ce qu'un intellectuel comme Habermas peut rencontrer de pire dans l'art se réalise peut-être dans la figure du peintre Sandro Chia qui participe à la fois à la Transavantgarde de Oliva et était massivement présent dans la collection Saatchi²⁶. Cet artiste pourrait alors représenter aux yeux du philosophe la collusion entre un néo-conservatisme pictural symbolisé par le retour de la figuration et de la subjectivité en peinture et le monde de la spéculation financière sur l'art symbolisé par le collectionneur-publicitaire Charles Saatchi²⁷. Cependant, Paul Ardenne attire notre attention sur le fait qu'une interprétation monolithique d'un mouvement comme la Transavantgarde — comme de n'importe quel mouvement et davantage encore en ce qui concerne ceux nés après ce que l'on a coutume d'appeler la fin des utopies —, reste difficile à formuler. Gardons-nous, à notre tour, de faire subir à l'ensemble de la Transavantgarde ce que Habermas fait subir à l'idée d'art postmoderne, et conservons simplement à l'esprit pour le moment la douteuse ambiguïté idéologique des propos esthétiques de son promoteur Achille Bonito Oliva. Gardons aussi pour acquis que Oliva et la Transavantgarde ne sont pas représentatifs de la postmodernité artistique.

- 17 Ainsi, Habermas a cru bon de généraliser un événement de la scène artistique survenu à un moment donné à l'ensemble des artistes revendiquant un travail autour des mêmes thèmes ou tout simplement parlant de leurs œuvres en termes de postmodernité. La confusion — et même l'erreur d'analyse — qu'opère Habermas, mais dont il n'est pas le seul porte-parole, montre le malaise que pose ce qui semble faire figure de nouveau paradigme esthétique et artistique chez les intellectuels nourris de modernité. Les erreurs d'analyse commises seraient, semble-t-il, imputables à leur refus de changer de cadres pour analyser le phénomène postmoderne. Par exemple, un philosophe comme Habermas analyse l'art du début des années 1980 avec les préoccupations modernes (autonomie, universalisme, séparation de la forme et du fond, etc.), alors que les artistes qui produisent ces œuvres cherchent à questionner cette modernité pour — selon le point de vue adopté — la réactiver ou la dépasser. En ce sens, nombre d'artistes « incompris » par Habermas ou qualifiés de néo-réactionnaires le sont essentiellement parce que leur œuvre reflète le même genre de préoccupation que celles qu'affichent des penseurs comme Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard ou encore Jacques Derrida. Suivant le raisonnement de Habermas, si des artistes — même sans directement connaître ces philosophes — s'interrogent sur le même genre de thèmes, ils sont en quelque sorte réactionnaires par capillarité. De plus, cette attitude critique semble en contradiction avec l'attachement moderniste de Habermas qui prône une autonomie des arts. Ici, suivant son analyse, un art n'aurait pu se développer autour d'un thème réputé philosophique sans l'aval de la philosophie. L'art aurait donc une dépendance intrinsèque vis-à-vis de la philosophie. Il semblerait qu'Habermas ne parvienne pas à considérer l'art autrement que comme illustration d'idées et de concepts philosophiques, lui niant ainsi toute autonomie dans les faits, ce qu'il lui accorde par ailleurs théoriquement. Nous ne contestons pas les influences — et même les inter-influences —, que peuvent avoir entre eux deux champs aussi proches que l'art et la philosophie, mais simplement nous tentons de pointer une des incohérences qui a pu mener Habermas à juger un peu vite et de manière systématique tout un pan de l'art contemporain.
- 18 L'erreur de Habermas, et d'autres intellectuels dans son sillage, pourrait aussi provenir du fait qu'il ne distingue pas le postmoderne ou la postmodernité du postmodernisme, attitude que pointent et déplorent Jean-Claude Moineau ou Thierry de Duve²⁸. Pour eux, confondre ces dénominations revient tout simplement à confondre des concepts. De Duve

nous rappelle en ce sens que le « post » de postmodernité ne veut en aucun cas dire qu'il s'agit d'une période qui viendrait après la modernité (auquel cas elle s'intitulerait post-modernité et non postmodernité, orthographe que Habermas se refuse par ailleurs à employer), ni d'un style artistiquement défini (auquel cas il s'agirait de postmodernisme et non de postmoderne)²⁹. Cette distinction n'entre jamais en ligne de compte dans la pensée de Habermas à propos de l'art et de l'esthétique. Ces nuances — dont nous avons vu qu'elles étaient essentielles ne serait-ce que pour déboucher sur une définition de ce que signifie le postmoderne — manquent à Habermas en tant que critique artistique. Dédouanons cependant ce dernier et admettons que le champ de l'art contemporain dans lequel il s'est aventuré n'est pas à proprement parler sa spécialité.

- 19 Richard Rorty nous éclaire quelque peu sur le fait que Habermas — mais aussi d'autres intellectuels de cette génération parmi ceux considérés comme étant les plus sérieux — ont tendance à associer postmodernité et néo-conservatisme³⁰. Il nous dit que Habermas considère la philosophie de Foucault, Deleuze ou Lyotard comme « néo-conservatrice » parce qu'elle refuse de croire à une révélation par la théorie (*Aufklärung*) d'une réalité obscurcie par l'idéologie, mais aussi parce que ces penseurs préfèrent écrire une histoire du présent plutôt que de se soucier d'un meilleur futur. Nous retrouvons dans ces propos l'obstination universaliste dont fait preuve Habermas et qui confine parfois à l'idéologie dogmatique. Ce que nous dit en quelque sorte Rorty est que Habermas est aveuglé par l'horizon universaliste qu'il vise jusqu'à en oublier de regarder ce qui peuple le chemin qu'il semble vouloir suivre coûte que coûte.
- 20 Nous venons de voir que les attaques accusant l'art postmoderne d'être néo-conservateur ou néo-réactionnaire est dans la plupart des cas le fruit d'une certaine méconnaissance de la scène artistique contemporaine doublée d'un *habitus* idéologique hérité en partie d'une modernité artistique quant à elle bien maîtrisée par les détracteurs de la postmodernité. Ce à quoi nous venons de procéder n'est pas une charge contre Habermas, mais plutôt une tentative de compréhension des prémisses d'une analyse dédaigneuse de l'art contemporain — hâtivement associé à un prétendu art postmoderne — qui prend corps dans une ambiance et des préoccupations postmodernes. L'analyse du schéma idéologique qui mène à refuser en bloc tout un pan de l'art contemporain (une des modalités du « rejet savant ») pourra aussi nous aider à comprendre les attaques régulières qu'un tel art subit, avec comme dernier épisode la « crise de l'art contemporain » en France au début des années 1990³¹ ; péripétie qui mériterait assurément une relecture critique.

NOTES

1. Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* (1969) (deuxième édition revue et augmentée), Paris, Minuit, coll. Sens Commun, 1997.
2. Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 1998, p. 226-246.
3. Nous trouverons dans ce texte deux orthographes de postmodernité (« postmodernité » et « post-modernité ») étant chacune le reflet d'une conception différente de ce terme.

Postmodernité — notamment utilisé par Jean-François Lyotard ou Jean Baudrillard — indique une vision de cette « période » se situant après la « fin de l'histoire » et sans réel lien avec le concept de modernité. Post-modernité (notamment utilisé par Jürgen Habermas) indique une période qui ne serait qu'un épisode ou une crise anecdotique au sein de la modernité.

4. Rappelons simplement que c'est dans les années quatre-vingt qu'émerge une nouvelle génération de grands collectionneurs privés issue du monde de la publicité comme Charles Saatchi, ou de l'industrie plus traditionnelle comme François Pinault. Ces riches collectionneurs se tournent vers l'art contemporain et entreprennent des campagnes d'achat massives tournant parfois à la pure spéculation financière. Certains d'entre eux, comme Charles Saatchi, iront jusqu'à s'élever au rang de découvreur d'artistes et créent leur propre fondation pour montrer leur collection.

5. Saatchi & Saatchi est notamment l'auteur d'une affiche publicitaire en faveur du Parti Conservateur Britannique qui a fait date. Cette affiche, de 1978, montre une longue file d'attente devant un bureau pour l'emploi rebaptisé « Unemployment Office » avec comme slogan « Labour isn't working » (jeu de mot entre le parti travailliste — « labour » en anglais —, et « working » qui peut vouloir dire « travaille » mais aussi « fonctionne » dans le sens mécanique du terme). Rita Hatton et John A. Walker, *Supercollector, a Critique of Charles Saatchi*, Londres, Ellipsis, 2000, p. 52-55.

6. Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », dans *Critique* n° 413, Paris, Minuit, octobre 1981, p. 951.

7. Nous nous référons ici aux thèses défendues par Daniel Bell qui énonce entre autres le fait que le capitalisme bourgeois a abouti à une contradiction culturelle, signe — pour l'auteur — d'une décadence de l'Occident. Brièvement, cette contradiction culturelle du capitalisme trouverait son origine dans le fait que le capitalisme a été créé autour de l'idéologie protestante de la valorisation de l'individu par le travail, et qu'il a finalement abouti à une société du loisir où justement on cherche à réduire l'importance sociale du travail (Daniel Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme* (1976), trad. Marie Matignon, Paris, PUF, Sociologies, 1979).

8. Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 962-963.

9. *ibid.*, p. 966-967.

10. Habermas associe cette position de manière non dissimulée à celle défendue en France par Jean-François Lyotard.

11. Jean Baudrillard, *À l'ombre des majorités silencieuses. La fin du social* (1978), Paris, Denoël/Gauthier, 1982.

12. Jürgen Habermas, *Écrits politiques*, trad. fr. C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Cerf, 1990, p. 10.

13. *Ibid.*, p. 24.

14. De nombreuses incompréhensions concernant un art dit « postmoderne » proviennent — comme nous le verrons dans la suite de ce texte — d'une confusion entre ce que Arthur Danto et d'autres nomment le postmoderne en art ou la postmodernité artistique, et le postmodernisme autoproclamé de mouvances artistiques. Cette confusion émane aussi souvent d'une méconnaissance du contexte artistique et esthétique (même éthique pourrait-on dire) qui furent à l'origine de l'émergence d'une telle différenciation lexicale au sein de l'art contemporain.

15. Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* (1997), trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2000.

16. Les notions de post-style ou de post-mouvement ne sont pas de Danto ; cependant, nous avons décidé de les employer ici afin de traduire au plus près l'ambiance postmoderne qui agite la pensée de Danto autour de la question du style.

17. Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture* (1966), trad. fr. M. Schlumberger et J-L. Vénard, Paris, Dunot, 1986, p. 22.

18. Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 83.

19. *ibid.*, p. 69.

20. *ibid.*, p. 198.

21. « "Primitivism" in Twentieth Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern », commissaire d'exposition William Rubin, New York, The Museum of Modern Art, 1984. Thomas McEvilley y fait référence dans : « Docteur, avocat, chef indien », dans *L'identité culturelle en crise. Art à l'époque postmoderne et postcoloniale* (1992), trad. Yves Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 21-47.

22. « Les Magiciens de la terre », commissaire d'exposition Jean-Hubert Martin, Paris, Centre Georges Pompidou / Halle de la Villette, 1989. Thomas McEvilley y fait référence dans : « Appendice A ; L'enjeu mondial », *op. cit.*, p. 129-134.

23. Thomas Mc Evilley, *op. cit.*, p. 25.

24. Rappelons que les reproches récurrents adressés à cette manifestation étaient de prôner un relativisme politiquement irresponsable ou encore de nier le projet moderne essentialiste et universaliste.

25. Paul Ardenne, *Art, l'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Paris, Regard, 1997, p. 151.

26. Sandro Chia a eu par la suite à subir les humeurs du collectionneur Saatchi : « Sorcier de la publicité, Charles Saatchi aime créer un marché, faire et défaire les réputations. L'artiste italien Sandro Chia a eu du mal à se remettre du jour où Saatchi s'est défait de ses tableaux, en claironnant qu'il ne croyait plus en lui. », Harry Bellet, *Le Marché de l'art s'écroule demain à 18 h 30*, Paris, Nil, 2001, p. 218.

27. L'exemple de Sandro Chia comme ce que Habermas pourrait trouver de pire dans l'art postmoderne des années 1980 n'est qu'une supposition de notre part. En effet, Habermas n'a jamais écrit, à notre connaissance, de texte émettant un jugement précisément sur cet artiste.

28. Thierry de Duve, *Au Nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1989, p. 61 ; et, Jean-Claude Moineau, *L'art dans l'indifférence de l'art*, Paris, PPT, 2001.

29. Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 67-68.

30. Richard Rorty, « Habermas, Lyotard et la postmodernité », trad. fr. F. Latraverse, *Critique* n° 442, Paris, Minuit, mars 1984, p. 190-193.

31. Nous faisons allusion à « la crise de l'art contemporain » qui suscita un débat nourri en France, notamment par les échanges autour de la revue *Esprit* entre 1991 et 1992, les éditoriaux d'Art Press de mars à mai 1997 (n° 222, 223 et 224), ainsi que l'article de Jean Baudrillard « Le Complot de l'art contemporain » paru dans *Libération* le 20 mai 1996 qui nous semble paradigmatique de cette situation de mécompréhension (texte édité par la suite dans Jean Baudrillard, *Le Complot de l'art contemporain*, Paris, Sens & Tonka, 1997).

RÉSUMÉS

L'art contemporain, régulièrement associé aux problématiques de la postmodernité et abusivement entendu comme style artistique, semble souffrir d'un curieux « rejet savant » exprimé par des philosophes s'inscrivant dans la lignée de Jürgen Habermas. Comment ce rejet s'organise-t-il et que nous dit-il de la réception de l'art contemporain par la classe intellectuelle ?

Contemporary art — regularly assimilated to postmodernity and abusively understood as an artistic style — seems to be suffering from a curious form of “academics’ rejection”, expressed by

philosophers of the kin of Jürgen Habermas. How does this rejection organise itself, and what does it tell us about contemporary art reception on the part of the intellectuals' class?

AUTEUR

MAXENCE ALCALDE

Doctorant en Arts Plastiques Science et Technologie des Arts, Paris 8. Moniteur-Allocataire à Paris 8