Dominique BERTHET, dir., *Création et engagement*

Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2018, 218 pages

Jean-François Clément

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/19741>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.19741

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2019

Pagination : 362-363

ISBN : 9782814305540

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Jean-François Clément, « Dominique BERTHET, dir., *Création et engagement* », *Questions de communication* [En ligne], 35 | 2019, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 21 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/19741> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.19741>

Dominique BERTHET, dir., *Création et engagement*
Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique,
2018, 218 pages

Ce livre résulte d'un colloque universitaire qui eut lieu en 2013 à l'Espé de la Martinique. Des universitaires, mais également des artistes et des critiques d'art, durent répondre à la question de savoir ce que peut être l'engagement dans l'art. Les personnes interrogées furent pour la plupart originaires des îles caraïbes (avec quelques exceptions, l'une, pp. 85-94, étant Jean-Paul Forest établi en Polynésie, une autre la Brésilienne Anarkia Boladona, pp. 105-118, et la dernière, l'artiste réunionnaise Isabelle Poussier, pp. 165-184). On peut dire que ces personnes viennent pour l'essentiel des Antilles, même si la Cubaine Tania Bruguera figure parmi les personnes choisies (pp. 185-197). C'est l'occasion de découvrir des œuvres de Michel Rovélas (pp. 95-104) et d'un autre artiste martiniquais, Bruno Pédurand, qui se présente lui-même (pp. 133-141). On a, de la sorte, quelques aperçus, assez rapides il est vrai, sur des productions d'artistes, tous éloignés de France, et sur ce qu'ils pensent d'eux-mêmes ou de la métropole. Sinon, on observe que la plupart des intervenants, en dehors d'une Brésilienne, sont des insulaires développant leur œuvre autour de ce type particulier d'espace qu'est une île, mais aussi d'un temps qui fait référence, dans le cas présent, à l'esclavage. Pour une partie enfin, on trouve aussi des enseignants venus presque tous de l'université de Paris 1.

En fonction de la problématique choisie, il s'agira de décrire les formes de l'engagement sans aborder de manière détaillée des questions plus philosophiques : quelles sont les conditions de possibilités de l'engagement ? Et s'il y a un engagement dans l'art, s'agit-il vraiment d'art ? Seul Bruno Péquignot évoquera cette question qui vient de Kant, mais qui réapparaît chez Herbert Marcuse ou Roger Bastide (p. 152). Quant à la question de savoir si un art qui se pense comme engagé a réellement eu, en dehors des effets de la censure pour le créateur, des effets sur des personnes mises en sa présence. Celles-ci vont-elles changer de représentation du monde et donc modifier leurs actes ? Cette question n'est pas traitée sinon par quelques allusions page 139.

L'ouvrage va donc partir d'une problématique que l'on peut préciser. Quelles sont les formes de l'engagement observables dans l'art, ce mot étant pris dans un sens restrictif ne se confondant pas avec la vie dans toutes ses dimensions ? Mais il faut tout de suite dire que ce mot « art » ne concerne ici que les beaux-arts, secondairement la littérature ou le cinéma, pp. 119-131, éliminant ainsi la musique ou la chorégraphie.

Les auteurs vont distinguer trois types d'engagement. Le premier est celui de l'engagement de l'artiste dans l'art. Cette question a deux sens. L'artiste choisit un jour d'obtenir le statut d'artiste tel qu'il existe actuellement, donc impliquant des postures déterminées par les politiques culturelles ou par leur absence. Il s'engage alors dans un type d'activité qu'un des auteurs voudrait définir à la fois sociologiquement et ontologiquement. L'artiste aujourd'hui est, en effet, celui qui s'oppose à l'artisan. Dominique Château est le seul à s'intéresser à cette question (pp. 69-83), ce qui l'amène à interroger l'expression de « champ de l'art ». Celui-ci existait comme un ensemble faisant appel à différents dispositifs (l'exposition, le musée, etc.) apparus peu à peu. Il serait, selon lui, aujourd'hui remplacé par des sous-champs relativement indépendants ayant des pratiques propres différentes les uns des autres, ce que l'auteur interprète comme étant une « désépécification des dispositifs » (p. 78). Il donne un exemple de cette évolution qui serait le développement du travail clandestin des premiers artistes du *street art* avant leur récupération par le marché. Banny en serait un autre exemple. Dans les deux cas, on aurait des formes de « dégageant », plus que d'engagement selon l'analyse présentée p. 86 sq., analyse reprise par Bruno Pédurand qui revendique pour tout artiste un « droit au retrait » (pp. 139-141) qui serait l'envers de l'obligation sartrienne de l'engagement comme liberté de l'individu ou de celle qui était énoncée dans les pays totalitaires comme résultant du pouvoir absolu de l'État.

Ensuite l'artiste s'engage lorsqu'il produit une œuvre. Il lui faut trouver les moyens de sa production, mener alors un vrai combat, trouver des mécènes et des soutiens, lutter contre des personnes indifférentes, résister, par exemple, aujourd'hui à tous ceux qui condamnent, l'exhibition de son intimité. Or, celle-ci est aussi une soumission à l'impératif d'exhibition ou du narcissisme selon l'analyse de Valérie Arrault (pp. 13-31). Paul Valéry ou Étienne Souriau ont été très sensibles à ce type d'engagement qui concerne la personne même du créateur.

Le second type d'engagement concerne non l'individu créateur, mais son œuvre. On est alors dans le rapport de l'artiste à ses publics ou initialement au moins à un collectif activiste. Quels sont, dans ce cas, les rôles de l'artiste dans la société ? Pourquoi accepte-t-il cette « servitude volontaire » (p. 143) ? Plus fondamentalement, la fonction de l'artiste est-elle de faire passer des messages dans différents domaines, religieux, sociaux ou politiques ? Et dans ce cas, quels sont ces messages ? L'artiste peut-il être suffisamment autonome ou à distance de la société dans laquelle il vit

pour transmettre des normes ou des représentations qui s'opposeraient réellement aux valeurs culturelles dominantes, qu'elles soient éthiques ou politiques ? La question est complexe, car une production artistique peut sembler engagée dans son contenu sans l'être dans sa forme qui demeure soumise aux normes antérieures. C'est ce que souligne Bruno Péquignot dans son intervention qui prend des exemples chez Griffith, Eisenstein ou divers peintres (pp. 143-163). Mais sérieusement, si on change totalement de langage, peut-on traduire une idéologie en formes ? Dans ce cas, si on pense qu'un artiste ne peut pas produire un art vraiment révolté ou contestataire, que signifient beaucoup de discours de légitimation d'artistes contemporains ou les appels de Jean-Paul Sartre à un art engagé ? À l'inverse, un artiste qui sert une propagande favorable à des pouvoirs peut-il être perçu comme non engagé ?

Si on entend « engagement » dans ce second sens, il faut bien distinguer l'art qui produit des textes, qui existe sous la forme de la littérature et celui qui prend appui sur des couleurs ou des formes avec leurs logiques propres comme dans les arts plastiques. Plusieurs des chapitres du livre examinent des auteurs de textes qui défendent des idées hostiles à d'autres représentations du monde qui sont ou qui furent dominantes. On peut croire, puisqu'on passe d'un texte écrit à un autre texte écrit, qu'il y a alors un engagement.

Mais est-ce bien le cas ? Lorsque Solange Bussy s'empare de l'œuvre de Carlos Ruiz Zafón se moquant du franquisme (pp. 43-52), elle décrit une œuvre d'un écrivain qui se développe bien après la mort de Franco. La transformation démocratique est terminée et le créateur n'est plus en mesure d'agir sur la société, donc de s'engager au sens sartrien. Il en est en apparence différemment pour Breyten Breytenbach qui écrit à l'époque de l'apartheid. Mais s'il fait l'objet d'une répression, c'est initialement non pour ses écrits, mais pour avoir épousé une femme qui lui était interdite, car vietnamienne.

L'originalité de ce livre est de penser une troisième forme d'engagement appelée « artivisme » caractérisant l'art contemporain en tant qu'il s'oppose à l'art moderne. Certains auteurs pensent même que cette forme d'engagement apparaîtrait avec l'époque « postmoderne ». L'objectif de l'artiste n'est plus, dans ce cas, de produire une œuvre sous une forme matérielle dont il serait l'auteur exclusif. Il est de faire s'engager d'autres personnes qui ne sont pas habituellement pensées comme artistes dans des actions collectives, une *flash mob*, une performance menée par un groupe.

Dans ce cas, c'est le groupe qui devient créateur et auteur de l'œuvre apparue à cette occasion. Mais cette forme nouvelle d'engagement est ensuite très peu évoquée tout au long de l'ouvrage. Seul Dominique Berthet y consacre son intervention (p. 33-42), évoquant les performances des *Guerilla Girls* ou des *Pussy Riots* ainsi que d'autres collectifs. Les *Guerilla Girls* dénonçaient les pratiques des musées d'art en prenant l'exemple du *Metropolitan Museum* de New York où « moins de 5 % des artistes exposées [...] sont des femmes [...] alors que] 85 % des nus sont féminins », d'où leur campagne d'affiches où elles posaient une question devenue célèbre : « les femmes doivent-elles être nues pour entrer au *Metropolitan Museum* ? » (p. 36). Mais cet activisme artistique, cette troisième forme d'engagement, a-t-elle changé en quarante ans quoi que ce soit ?

Jean-François Clément
clementj[at]gmail.com

William BLANC, *Les Super-héros. Une histoire politique*
Montreuil, Libertalia, 2018, 359 pages

Les super-héros ont une audience importante depuis leur création en 1938 avec Superman. Depuis cette époque, ils n'ont cessé de se multiplier et de se diversifier, donnant à des univers de plus en plus riches et complexes. Dès les prémises, certains sont ambigus, tel Batman, créé en 1939, qui cherche à se venger de la mort de ses parents. Les super-héros sont donc à la mode : outre, les bandes-dessinées, nous les retrouvons dans des films et des séries, mais également dans les produits dérivés. Ils sont partout présents aujourd'hui. L'intérêt pour ceux-ci s'est même étendu aux « super-vilains », comme le montrent un film comme *Suicide Squad*, réalisé par David Ayer en 2016.

S'ils ont un tel succès depuis les années trente, c'est qu'ils nous racontent des choses importantes sur nos sociétés occidentales contemporaines. William Blanc retrace ici l'histoire de ces personnages clés de la culture populaire et les tensions sociales et politiques qui les sous-tendent. L'auteur, un médiévaliste auteur de plusieurs ouvrages forts intéressants (dont, chez le même éditeur : avec Christophe Naudin, *Charles Martel et la bataille de Poitiers. De l'histoire au mythe identitaire* (2015) et *Le Roi Arthur. Un mythe contemporain* (2016), offre ici une histoire très politique des super-héros en dix-huit chapitres chrono-thématiques, servie par une écriture fluide et précise. Des super-héros qui peuvent se classer en trois catégories : les mutants, les extraterrestres/les non-humains et les génies de la technologie. L'auteur se penche donc successivement sur Superman, Batman, Wonder Woman, Captain