

Valérie Arrault

Un art en miroir

Sur l'illusion sociale de l'art

Les mondes de l'art aiment faire croire que l'instance artistique est étrangère, séparée, autonome du corps social. Il faut dire qu'en apparence, de nombreuses formes artistiques semblent donner raison à cette croyance issue de l'art pour l'art. Autant dire qu'il ne va pas de soi que l'art soit un des enjeux démocratiques. Toutefois, l'imprégnation par les institutions muséales en régions, et le mécénat d'Etat valorisant l'art légitime devraient être retenus comme des signes patentiels de cet enjeu. S'ajoutent à ces états de fait que les œuvres officielles (légitimes) véhiculent des valeurs partagées par les acteurs sociaux qui orchestrent le monde.

Comme l'art est une production de l'homme, qui certes ne vit pas uniquement pour l'art, on a lieu de craindre que souvent ses fins propres ne soient subordonnées à tout autres intentions qu'esthétiques.

Une confrontation s'impose, pour prévenir les pires déviations.

Hegel, *Esthétique*.

Les arts plastiques qui s'exposent aujourd'hui ne peuvent plus revendiquer leur rupture avec la société de laquelle ils émanent. Qu'il soit examiné sous l'angle d'une œuvre de l'esprit — individuel et collectif — ou sous l'angle diamétralement opposé (c'est-à-dire telle une marchandise), l'art officiel de nos cimaises (*), tout comme autrefois, n'échappe pas à ses nécessités et aux rapports entretenus avec la société. Et pourtant aucune forme en apparence, aucun commentaire critique ne semblent le vouer à être un des enjeux des démocraties occidentales. Moins autonome et séparé du corps social qu'il ne le voudrait, l'art, cependant, véhicule des valeurs qui renvoient inexorablement aux soubassements idéologiques de la période étudiée. S'il n'est plus de mise d'être résolument moderne comme au début du XXème siècle, le moindre constat établit que l'idéologie dominante se

(*) NDLR.
Cimaise :
« Mur d'une
salle d'expo
dans une
galerie, un
musée » (Le
Petit Larousse).

plaît à se présenter comme progressiste et libérale, et surtout attentive à l'individu. Et donc, dans ce cadre là, quelles sont alors les fonctions attribuées à l'art et notamment aux arts plastiques ? D'autant que dans la mémoire collective reste vivant l'héritage du rôle que l'humanisme puis les avant-gardes modernes leur ont assigné. La crise de l'art dit contemporain pourrait-elle provenir des fonctions sociales qui seraient en discordance avec un art qui fut longtemps chargé d'élever la conscience individuelle, d'exercer un esprit critique (au temps des avant-gardes) tout comme de participer à l'épanouissement individuel et collectif, par sédimentation du lien social ?

Par voie de conséquence, si ces fonctions pour le moins vitales à une société et à l'acteur social, ne tendent plus vers cet idéal, on est en droit de supposer que c'est le concept d'art qui est obsolète (1), et ainsi, à vouloir le remettre en question.

Or plutôt que de s'en prendre hâtivement à son concept ou à cette instance que l'on appelle « art », interrogeons les œuvres, cherchons à dégager les concepts qui donnent naissance aux œuvres, examinons les convergences entre l'art officiel, et l'art de ceux qui s'y adonnent par plaisir, mettons en rapport plus intimement l'art et ce de quoi il s'inspire inconsciemment.

Travaillé par l'ensemble des instances du corps social, quelle altérité lui reste-t-il au juste ? Peut-il se concevoir, se faire, prendre forme artistique, en dehors des valeurs, des fondements, des principes, des croyances, des illusions que crée au quotidien une société marquée (terrorisée ?) par la diminution de l'industrialisation, les craintes et les espoirs que lui inspire la science ?

Le public boude l'art officiel. On le sait.

Toutefois, il n'y a jamais eu autant d'acteurs sociaux à vouloir être « artistes », et à participer à une vie associative à vocation artistique. On ne compte plus les expositions officielles, mais plus encore, celles que l'on peut qualifier de confidentielles, et dont on sait qu'elles connaissent une croissance sans précédent. Chaque quartier, chaque village en milieu rural n'expose-t-il pas à longueur d'année ? À cette situation, il faudrait également ajouter la multiplication des supports d'expression artistique, dont l'évolution a contribué à transformer « l'art moderne » vers une catégorie plus large, plus englobante, réunie sous la terminologie d'« arts plastiques ». Cependant, par habitudes et par commodité, les artistes, les experts, les chercheurs, et les marchands d'art poursuivent à user du terme d'« art » pour désigner ce qu'il conviendrait d'appeler plus conformément les arts plastiques contemporains, qu'ils fussent légitimes (officiels) ou illégitimes.

(1) Cf. Michaud, 1997, p. 214. Directeur de l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, Yves Michaud en tant que philosophe émet l'idée qu'il s'agit d'une crise de notre représentation de l'art.

À l'évidence, ce préambule fait émerger des questionnements autour de la crise de l'art. Si bien sûr, ce fut mon dessein, ce n'est pas pour autant, vouloir juger de l'art ; si bien sûr, ce fut mon dessein, ce n'est pas pour autant, vouloir juger de l'art ; si bien sûr, ce fut mon dessein, ce n'est pas pour autant, vouloir juger de l'art. Ainsi ma méthode proche de celle d'Erwin Panovsky me contraint dans un travail de recherche à rapporter, confronter les principes, les valeurs, les normes contenus dans les œuvres avec celles qui se manifestent dans les instances extérieures à l'art. Tout comme il convient de vérifier si ces valeurs sont l'objet de critères esthétiques de sélection (ce que Kant nommait le jugement de goût).

Deuxièmement, les commentaires critiques font grand cas de ce qui est de l'art et de ce qui n'en est pas. Or, il apparaît que la toute puissance illusionniste de l'art s'évalue à ses effets, ses influences et ses persuasions. C'est pourquoi dans les limites du thème sur des « Arts en travail social », il serait intéressant de prendre en considération certains effets de l'illusion artistique sur l'homme du commun, du non professionnel de l'art, qui, pour son plus grand plaisir, a une activité artistique.

De la même manière, et en ce qui concerne l'art non officiel, seules les œuvres seront l'objet de mes préoccupations de recherche. En effet, bien que l'acteur social soit libre du marché de l'art, libre du jugement esthétique des nouvelles institutions muséales, il est bien rare de rencontrer des œuvres qui s'écartent des sensibilités en vogue, comme s'il incombait à l'art illégitime de renforcer la légitimité de l'art officiel, par la formation d'un cercle périphérique, dont les valeurs et les normes issues du centre se propageraient en ondes concentriques infinies.

Dans une société frappée du sceau de l'industrialisation délocalisée (mondialisée), et dominée par une rationalité gestionnaire, les arts plastiques actuels font l'objet d'une croyance encore très partagée. Ils bénéficient, en effet, de prédicats, de fonctions en décalage avec ce qui est le plus souvent exposé. Survit l'idée qu'ils représentent un lieu de liberté, un lieu de résistance, en tous les cas, un lieu en rupture avec les principes et les post-modernes qui imprègnent les mentalités des sociétés dites modernes ou post-modernes. Or, si les avant-gardes ont été en mesure de développer un art critique plus proche du social, l'hypothèse retenue devra envisager si l'art officiel, ou autrement dit, si l'art légitime, peut s'apparenter à un art de commande, bien qu'au demeurant, l'illusion sociale d'un art libre et autonome soit soigneusement préservée.

L'art et la critique officiels, qui constituent la pensée dominante en matière d'art, aiment transmettre l'idée que l'art, le champ artistique, les artistes, les œuvres vivent sur d'autres modes, d'autres valeurs que celles qui régissent communément le corps social.

Hypothèse

Convaincus que l'action culturelle répond à un des principes démocratiques, ceux qui ont pour mission de décider de l'art, sont, avec les grands collectionneurs, des acteurs institutionnels. Ce mécénat d'État et la création d'un grand réseau d'institutions muséales régionales organisent l'art « jusqu'aux espaces alternatifs, qui ne peuvent exister qu'avec l'argent de l'État ou des fondations » (Lucie-Smith, 1999). Ce faisant, par souci ou crainte d'un académisme, les œuvres acquises, selon les capitaliseurs, ne sont assujetties à aucun critère esthétique défini ou particulier.

Or, si les arts plastiques se font à partir de supports bien plus diversifiés, autrement dit, faisant usage de techniques différentes, les œuvres d'aujourd'hui portent en elles l'héritage de principes artistiques de l'ensemble du XX^{ème} siècle. Ainsi, cette lente mutation des formes n'enregistre pas moins l'esprit du temps, infléchi à la fois par le monde en actions concrètes, mais aussi par ses attentes idéologiques, ses espoirs, ses craintes, et bien sûr ses fantasmes. « Fait social total » selon Marcel Mauss, « symptôme de quelque " autre chose " » selon Erwin Panovsky (1967, p. 21, quatrième note de bas de page), l'art d'aujourd'hui comme l'art du passé, s'adresse à notre esprit et à nos sens à la manière d'une émanation symptomatique de notre époque, résultant d'une transformation symbolique de principes et de valeurs construites concomitamment à partir de concepts privilégiés, plus particulièrement transmis actuellement par la science et l'économie libérale.

En d'autres termes, la voie scientifique ouverte par Panovsky vers la sociologie de l'art permet de s'éloigner des interprétations trop psychologisantes, ou d'une histoire de l'art formaliste, laissant comprendre que « même des œuvres en apparence dépourvues de sujet peuvent avoir pour contenu bien autre chose que ce qui "saute aux yeux" » (*Ibid.*, p. 30, quatrième note de bas de page).

Il est incontestable que les formes artistiques des arts plastiques surprennent ou plongent le spectateur dans l'incompréhension de ce qu'il lui est présenté. Jugé proche de « l'insignifiance, du non-sens (à viser la nullité) » selon Jean Baudrillard, ou stigmatisé comme un « échantillon de bêtise moderne » d'après Jean-Philippe Domecq (1991), les détracteurs ne manquent pas, signalant en tout état de cause un dérèglement de l'instance « art » et des institutions muséales, que confirme, qu'on le veuille ou non, la désaffection du public.

Aussi, plutôt que de tenter de découvrir dans les formes artistiques des intentions et une démarche artistique purement individuelle et obscure, je privilégierai de faire valoir quelques principes régissant la singularité de

l'œuvre, comme une manifestation de la collectivité, ramenée à une organisation de formes symboliques et composition selon un style, dont l'artiste « dirige, à son insu, ses actes de création les plus uniques en apparence » (Panovsky, 1967, p. 142).

Des œuvres en affinité avec le libéralisme

Avant d'en venir à des œuvres plus récentes, je voudrais évoquer l'œuvre d'Andy Warhol, parce qu'elle fut toujours appréciée à l'aune d'une œuvre critique de la société de consommation américaine issue du libéralisme. Or, il me semble que son contenu ne prête plus guère à confusion tellement la forme symbolique demeure peu voilée. Toutefois pour nombre de chercheurs et critiques d'art, l'interrogation reste posée. Peut-être épousent-ils encore le point de vue de certains intellectuels et critiques d'art des années 60, qui tout assurés d'avoir à faire à une avant-garde « révolutionnaire » sont allés jusqu'à interpréter son œuvre comme contestant le capitalisme, ou comme étant « un art qui participe de la révolte a-politique des teen-agers des années 50 » (Deschamps, 1981, p. 231) ; ou bien encore, comme étant « une peinture qui moquait le plus la majorité des collectionneurs nouveaux riches, devant laquelle cependant ils s'enchantèrent » (Rose, 1986, p. 101).

Avec le recul du temps, il semble difficile de ne pas évaluer son œuvre comme une des plus laudatives des valeurs américaines que l'Amérique n'ait jamais portées. Sachant que la publicité, les médias, le show-business, le jet-set, le dollar et le Coca-cola ont été à l'origine de tous ses thèmes d'inspiration, il semble risqué de ne pas se rendre à l'évidence qu'ils se sont trouvés magnifiés grâce aux procédés de reproduction, d'agrandissement et de multiplication que Warhol sut si habilement exploiter. Autrement dit, la transformation vers un travail artistique s'est traduite au travers d'un véritable procédé d'amplification valorisante — au sens littéral du terme comme au sens figuré. Un réel procédé que l'on pourrait associer à un effet de simple loupe grossissante !

C'est pourquoi le goût manifeste de cet artiste, pour les valeurs industrielles et libérales (Coca-cola, Campbell's soup, Dollar) ainsi que le portrait de ses meilleurs membres (la jet-set new-yorkaise), fait que son art ne peut être qu'un de ceux qui fut le plus ostensible au service de l'image stéréotypée de *l'american way of life*. Et d'ailleurs mieux que personne, Warhol savait que son œuvre valorisait « les icônes abêtissantes d'une civilisation » (*Ibid.*, p. 100).

Homme lucide et artiste cynique, sa démarche artistique était à la différence de bien d'autres, le produit d'une réflexion consciente. On pourrait dire que Warhol se contenta d'appliquer à la lettre les règles de



Robert Gober,
Untitled Leg
(Jambe sans
titre), 1989-90
(coll. privée)

Source : Lucie-
Smith E., *Les arts*
au XX^{ème} siècle,
Könemann, 1999.

l'échange, ou celles du don et contre-don existant intimement entre art et idéologie. L'instrumentalisation à ses yeux était, à l'évidence, un double-jeu. Ainsi, pouvait-il se moquer non seulement de sa propre supercherie, mais aussi de l'instrumentalisation aussi peu subtile dont firent preuve le gouvernement et le monde de l'art. Son risque, il faut le savoir, était inexistant, sa légitimité et sa notoriété n'étaient plus en jeu depuis longtemps.

Durant les années 1980/90, Jeff Koons, un autre artiste américain d'inspiration néo-duchampienne et warholienne, poursuit l'idée que le travail d'artiste n'est qu'un travail de reproduction à donner à des artisans. Si ses œuvres affichent un style kitsch, qu'il jugeait subversif par rapport à l'esthétique moderne, son œuvre est surtout attachée à l'évolution de l'image de l'artiste. Proche des artistes « Conceptuels », ce qui l'intéresse c'est de montrer que l'artiste n'est plus soumis à la réalisation formelle et technique de l'œuvre, mais s'épanouit dans un rôle de supervision. D'où la préoccupation de la destinée financière de son œuvre, à l'instar d'un chef d'entreprise.

On comprendra, avec ces deux exemples, que si les œuvres ne condensent pas toutes les visions du monde d'un moment historique, elles en évoquent au moins une, particulière, qui participe à l'édifice de la mentalité de base générale.

Des œuvres identificatrices d'une civilisation

L'objet ne s'est pas
taillé une place
p r é p o n d é r a n t e
uniquement dans le

quotidien et les mentalités, puisque depuis le début du XX^{ème} siècle, il est venu investir de manière importante la peinture puis aujourd'hui, tous les supports artistiques. Si la pipe et la cruche appartenaient au répertoire des « Cubistes » et des « Surréalistes », ils n'étaient en aucun cas un signe d'identification sociale ou un signe de revendication d'une identité spécifique. Leur banalité traduisait le choix du familier, de l'intime, au bénéfice de la forme, qui cherchait alors à faire état de ses mutations et de ses recherches en quête de modernité. Depuis, l'objet a envahi progressivement l'espace jusqu'à en exiger l'extension de ses propres lieux d'exposition. Si la place prise dans l'espace n'est certes pas un critère de qualité, elle est néanmoins un signe du temps.

Les très fréquentes installations sont constituées majoritairement d'objets, faisant signe dans leur interrelation pour traduire un accumulé, soit hypermédiatisé mais non communicant, soit une mise en collection ethnologique de matériels ménagers décrivant une civilisation et ses pires centres d'intérêts, ou soit encore une décontextualisation d'un lieu personnel, où l'ennui, le vide, la dévastation (3) règnent sans partage.

Assurément la liste n'est pas exhaustive. Mais elle est suffisamment éloquente pour comprendre que l'objet en tant que choix artistique représente par-delà l'humain et ses fantasmes, des appartenances, des pratiques sociales qui sont des formes d'adéquation à un monde où l'objet est devenu une valeur excitant toutes les concupiscences, toutes les dérives et toutes les possibles aliénations.

Des œuvres propres à une société fragmentée, atomisée

Depuis le début du siècle, historiens et esthéticiens chantent le fragment comme symptôme de la modernité scientifique. De la fragmentation picassienne (1906) à la mutilation des personnages de Jean-Charles Blais (1985) de Bacon ou de Dado, au démembrement de Robert Gober (*Jambe sans titre* de 1989-1990), les œuvres affichent une mutilation du corps tel que le corps par fragments apparaît comme une source inépuisable de mise en scène. Or, que se soient les installations vidéo de Douglas Gordon (*Blue*, 1988), les photographies de Sam Taylor-Wood exposant les turpitudes de femmes laissant leur chair déborder (4), ou bien encore les sculptures vivantes — des créatures de rêve — de Vanessa Beecroft qui, de fatigue, se délitent, se décomposent et finissent par montrer leur autodestruction (5), la fragmentation s'énonce toujours comme la métaphore de l'anéantissement proche ou réalisé. Qu'il s'agisse du corps individuel ou du corps social représenté comme atomisé ou offrant le spectacle de sa propre dégradation, il reste important de relever que cette vision du monde tragique récurrente est au centre des préoccupations de nombreux artistes légitimes, et cela, quel que soit le support qu'ils choisissent.

(2) Cf. Fleury, *Allure Chanel*, 1996, sculpture au sol, Courtesy Galerie.

(3) Cf. Dado, 1989, p. 239.

(4) Sam Taylor-Wood, *Soliloquy II*, 1998, C-print colour, 207 x 257 cm, Courtesy J. Jopling.

(5) Vanessa Beecroft, VB 16, 1996, Courtesy Galerie Analix, vidéo Peter Strietmann.

Comme je l'ai montré ailleurs (Arrault, 2000), les études sur la fréquentation

des musées d'art contemporain révèlent qu'il s'agit plus de visites d'écoles que de choix culturels délibérés. En revanche, les ateliers d'art qu'ils

Du légitime à l'illégitime

soient sous l'égide de centres culturels ou d'associations, connaissent un réel succès. Conséquemment, es activités artistiques mises à la portée de l'homme du commun sont ainsi reconnues comme étant bénéfiques car procurant indéniablement du plaisir à celui qui s'y adonne. Les subventions favorisant l'aide à la création de ces centres, de nombreuses expositions viennent couronner les efforts tant des acteurs culturels que des « usagers-artistes ». Si les œuvres qui y sont produites reflètent plus ou moins les aptitudes de chacun, elles nous enseignent davantage quelles sont les œuvres qui ont réussi à modéliser « le peintre du dimanche ». Il ne faut plus croire que les Impressionnistes sont encore les seuls à faire école. La régionalisation culturelle par la présence des Fonds d'art contemporain, la médiatisation de l'image impertinente positive de l'artiste, ont considérablement fait évoluer la pratique des plasticiens amateurs. Aussi, il ne faudrait pas être étonné de rencontrer autant d'œuvres reprenant les problématiques et les sensibilités artistiques internationales traçant un trait ferme entre les œuvres légitimes et celles non reconnues par les experts des mondes de l'art que j'appellerai, illégitimes.

Conclusion

Malgré les désaccords de surface, ce consensus artistique n'a pu se réaliser qu'au prix d'une politique culturelle très consciente des enjeux idéologiques choisis. La critique des avant-gardes modernes a été de dénoncer l'art au service de la religion, de l'État puis de l'arrogante bourgeoisie du XIX^{ème} siècle. Depuis le milieu du XX^{ème} siècle, la critique d'art — en prenant modèle sur le monde de l'art américain —, a transformé peu à peu son rôle de critique en soutien du marché de l'art, des mécènes privés ou publics tandis que les médias en pleine expansion s'emparaient d'un marché culturel juteux.

Les arts plastiques ne sont pas pensés comme fondamentaux, et sans doute, à juste titre. Toutefois la valorisation de l'économie libérale ainsi que le spectacle de la dégradation du corps individuel et social ne font pas uniquement la une des journaux. À y regarder de près, ils se sont immiscés également dans ce que nous appelons encore des œuvres d'art ●

Bibliographie

Arrault V., *Espaces de la culture. Politiques de l'art*, Paris : L'Harmattan, 2000
 Dado, *Cabinet d'Histoire naturelle*, Paris : La Différence, 1989
 Deschamps M., *La peinture américaine*, Paris : Denoël, 1981
 Domecq JP., « L'art aujourd'hui », *Esprit*, 1991, 7-8
 Lucie-Smith E., *Les arts au XX^{ème} siècle*, Cologne : Könemann, 1999 (édition française)

Michaud Y., *La crise de l'art contemporain*, Paris : PUF, 1997

Panovsky E., *Essais d'iconologie*, Paris : Gallimard, 1967
 Panovsky E., *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris : Minuit, 1967

Rose B., *La peinture américaine*, Paris : Skira, 1986

Mots-clefs

artiste / arts plastiques / idéologie / norme / mode / politique culturelle