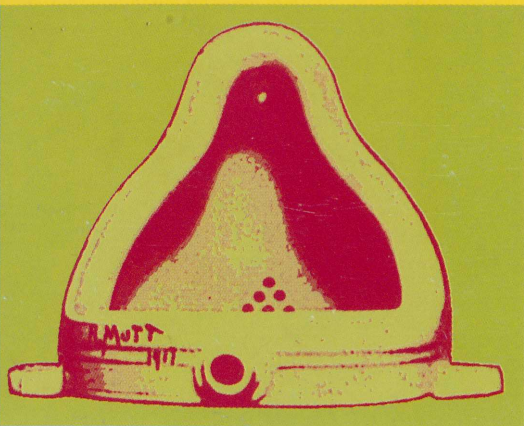
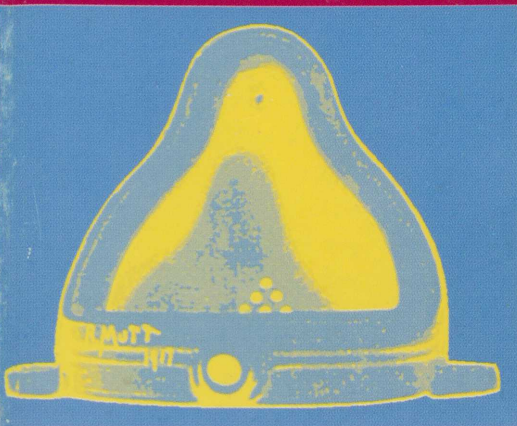
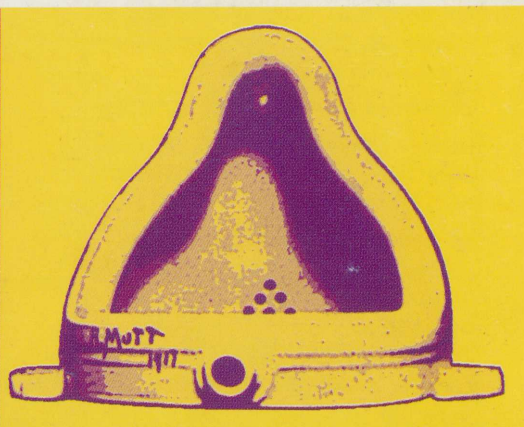


CM

CAHIERS
MARXISTES

Les arts plastiques...



Lézards plastiques

j. aron - v. devillez - j.-l. genard - m. godard
s. govaert - r. lewin - t. perissino
n. plateau - t. richard - d. weyssow

fév. - mars 2002 221

Les Cahiers Marxistes

Référant aux courants marxistes, la revue tend à considérer la société comme totalité ; à privilégier donc une approche multidisciplinaire critique et l'articulation entre théories et pratiques sociales. Les engagements y seront assumés comme clé de scientificité ou comme valeur philosophique et morale. La revue se conçoit comme lien entre chercheurs, citoyens actifs et responsables d'organisations sociales et politiques. Elle procède actuellement plutôt par thème.

abonnement	(5 numéros)
pour la Belgique	30 EUR
pour l'Union Eur.	35 EUR
hors Union Eur.	40 EUR

au compte **001-1047600-76** des
CM av. Derache, 94 b. 6,
1050 Bruxelles,
ou carte VISA/MASTERCARD
Tél/fax : 0032-2-650.49.21.
E-mail : cmarx@ulb.ac.be
www.ulb.ac.be/socio/cmarx

comité de rédaction

Mateo Alaluf, Jacques Aron, Francis Bismans, Yannick Bovy, Albert Carton, Barbara Delcourt, Pascal Delwit, Didier Dupont, Pierre Gillis, Michel Godard, Serge Govaert, Jean-Jacques Heirwegh, Rosine Lewin, Jean-Paul Mahoux, Jacques Moins, Jacques Nagels, Nadine Plateau, Maggy Rayet, Claude Renard, Jean-Maurice Rosier, Christian Vandermotten, Benoît Verhaegen.

rédacteurs en chef

Pierre Gillis & Michel Godard

secrétariat & mise en page

Thomas Perissino

C	M
CAHIERS	
MARXISTES	

Sommaire

• <i>Edito</i>		3
• Des avant-gardes aux arrière-gardes	Jacques Aron	7
• Les arts plastiques dans le monde contemporain	Lionel Richard	19
• Que reproche-t-on à l'art contemporain ?	Jean-Louis Genard	29
• Avant-gardes et post-modernisme	Daniel Weyssow	45
• Culture et politique : l'apport de l'histoire des politiques culturelles	Virginie Devillez	63
• Quand dire l'art, c'est faire	Nadine Plateau	77
• Bauhaus et national-socialisme	Jacques Aron	93
• In-discipline et hybridation	Thomas Perissino	103
• Vous avez dit lézards ? Comme c'est bizarre	Michel Godard	111
<hr/>		
• <i>Mouvement des idées</i>		121
• <i>Lectures</i>		129

Lézard plastique

Je pétris de mes menues mains
Un astucieux morceau de pain
Moitié flûte, moitié galette
– suis-je peintre ou bien architecte ?

Raymond Queneau

(«Muses et lézards», in *L'instant fatal*,
Gallimard, coll. Poésies, Paris, 1966)

Lézards plastiques

Le projet de ce numéro est venu d'une interrogation, lancée par **Jacques Aron** et que vous trouverez coulée en forme de texte introductif, sur «*le destin des arts plastiques au XX^e siècle*».

Cette interrogation, et quelques autres, ont plaidé pour l'insaisissable de notre titre, de même que la nécessité d'un hommage à la littérature énigmatique, si souvent, qui porte les titres donnés aux œuvres de ce siècle. Tandis que la période parcourue par plusieurs auteurs de ce numéro, entre le temps des objets de Duchamp et celui des multiples de Warhol, a inspiré la couverture de Thomas Perissino. Ceci n'est pas un mode d'emploi.

Des avant-gardes aux arrière-gardes ?

La question des gardes, avant/arrière, posée en sous-titre à son introduction par Jacques Aron, se retrouve dans les trois contributions – de **Lionel Richard**, **Jean-Louis Genard** et **Daniel Weyssow** – qui y répondent expressément, toutes réfléchissant aux ruptures intervenues entre artistes et public(s).

Dans cette première partie du numéro, l'histoire de l'art de la période est ainsi interrogée, non pas sur une définition de l'art (expressément écartée par Richard), mais sur les limites qui y auraient été marquées – tous conviennent que le pissoir *ready made* de Duchamp et le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch jouent ce rôle dès le début des années 1920 – et sur la suite qui y serait ou pas donnée aujourd'hui, à l'enseigne du «post-modernisme».

Jacques Aron met particulièrement l'accent sur la contemporanéité, au début du XX^e siècle, d'une période de révolution dans le langage plastique et d'une période de révolution politique. Des malentendus, des confusions de plan en ont résulté, et ils ont été entretenus dans un entre-deux-guerres sur-politisé : d'autant qu'ils perdurent ensuite, il est bien utile de rappeler que la tension gauche-droite traverse la plupart des courants que l'histoire de l'art repère.

Lionel Richard articule ensuite son propos sur la notion de rupture, la première ayant été symbolisée par la dénomination de *Salon des refusés*, à Paris en 1863. Il y revient en somme en se demandant qui a aujourd'hui le «*pouvoir esthétique*», et en plaidant en conclusion, sinon contre le pouvoir des experts, connaisseurs et critiques, pour l'ouverture au public, pour l'art dans la société, dans la vie, y compris les «*génies pas encore reconnus*».

Jean-Louis Genard souligne pour sa part que l'action du précité tandem Duchamp-Malevitch a notamment eu pour effet une désacralisation de «*l'œuvre*» et un glissement de la question banale «*est-ce beau ?*» vers «*est-ce de l'art ?*», et une réponse performative du genre : «*c'est un artiste qui l'a dit*». Parmi les nombreuses conséquences de cette évolution que Genard cerne ensuite, on relèvera divers procès d'intellectualisation, et plusieurs questions sur l'illusion subversive, qu'il laisse ouvertes.

Daniel Weyssow enfin consacre une bonne part de son analyse aux effets particuliers des deux guerres mondiales et du génocide qui a marqué la deuxième. Pour suggérer que «*mort de l'art*» et mort du sujet y trouvent leur cause commune, le «*silence des peintres*» en ces temps ayant eu valeur symptomatique, et fondant d'une certaine façon le passage à l'abstrait qui suit, ou se renforce à chaque fois (un «*art de l'absence*», dit-il, la formule est sans doute excessive). Le post-modernisme est, dans ce cadre, jaugé à l'aune de «*l'amnésie*» et d'un «*totalitarisme soft*», avec toutefois, sur panorama des avant-gardes «*épuisées*», une interrogation finale bienveillante sur «*l'immense créativité qui se déploie sous nos yeux*».

Que faire ?

La deuxième partie de notre numéro complète l'ensemble introduit par Jacques Aron sur divers points, le premier au demeurant faisant transition à propos des politiques culturelles, dont Aron soulignait le porte-à-faux dès lors qu'il est question de «*déclin de la culture*». Cette thématique n'est pas neuve, et l'article historique de **Virginie Devillez**, qui vient

après sa récente thèse sur le sujet, nous montre la position charnière des années 1930 en cette matière.

Nous avons ensuite la chance de bénéficier de l'ouvrage de **Nadine Plateau**, qui nous propose une mise en perspective méthodique des travaux féministes qui ont revisité l'histoire de l'art, notamment dans le monde anglo-saxon. L'importance du bilan ne saurait être sous-estimée, et se termine sur un beau plaidoyer pour «*la jubilation*».

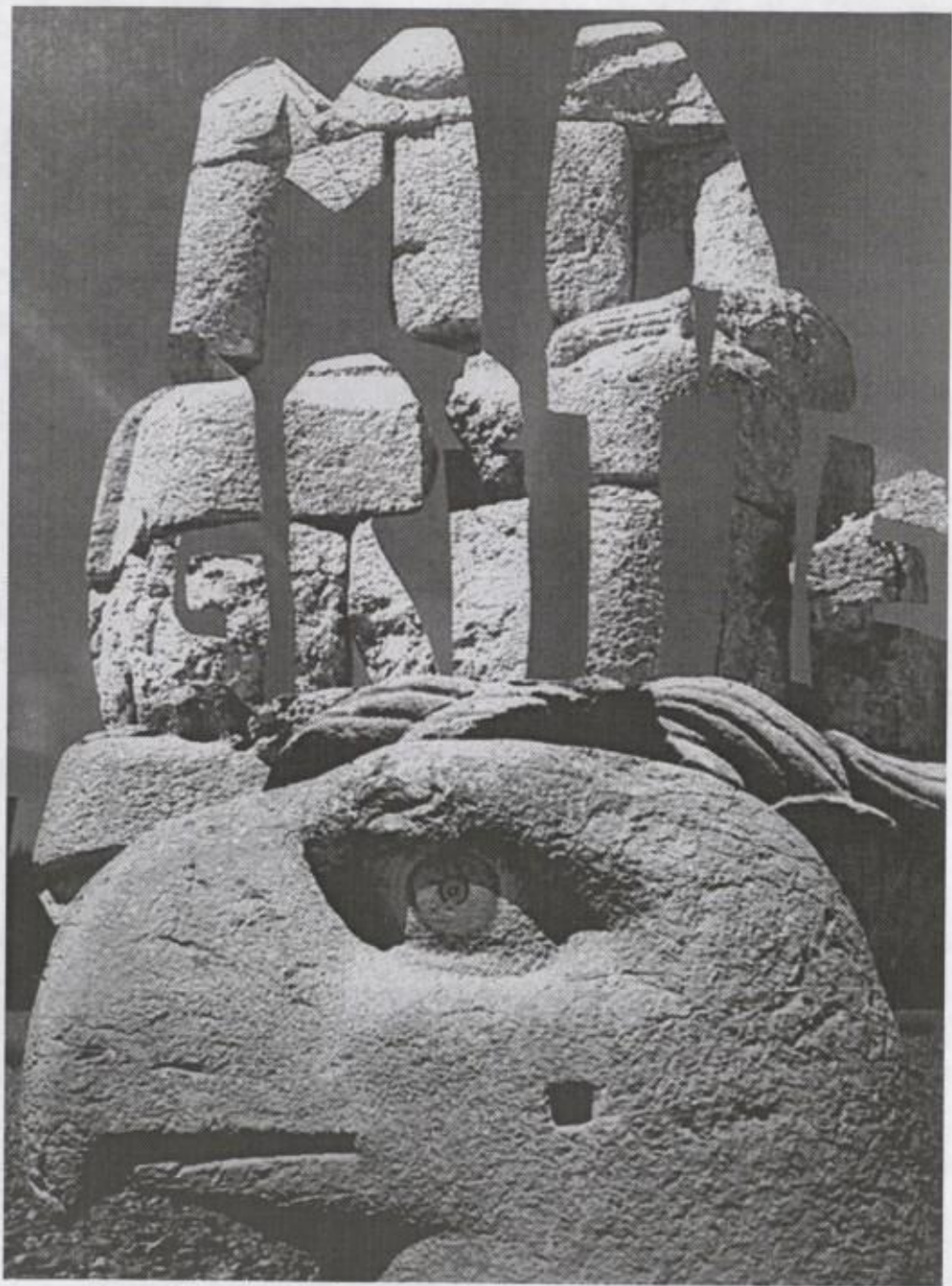
Nous publions ensuite un deuxième texte de Jacques Aron, sur les rapports entre «*Bauhaus et national-socialisme*», qui revient sur un point évoqué en introduction et illustre de manière exemplaire et détaillée combien un placage de catégories politiques sur des pratiques artistiques est dépourvu de pertinence.

Prenant au sérieux la notion de post-modernisme, **Thomas Perissino** s'efforce pour sa part de montrer la continuité moderne de ceux qui aujourd'hui pratiquent «*in-discipline et hybridation*», bricolent pour résister et cherchent le chemin d'une réappropriation collective, contre la consommation de masse industrialisée y compris les médias mondialisés qui vont de pair avec la pensée unique.

Enfin, le soussigné et estimé rédac' chef a reçu le feu vert pour un essai plus sociologique : «*l'art*», c'est ce qui est appelé ainsi dans une société donnée à une époque donnée. Sa proposition est de tenter de réconcilier Barthes – il existe des codes plastiques – et Bourdieu – il existe un effet de distinction, de snobisme, au bénéfice des élites et des dominants.

L'ensemble de ce numéro prend certes le contre-pied d'une fausse naïveté qui prétend ne pas sortir des pinceaux, ciseaux, thérébentine et autres matières. Pour paraître abstrait, il n'a pas d'autre ambition que de rencontrer quelques réelles interrogations de tout un chacun.

Michel Godard



Jacques Aron – *Le regard perçant* – collage.

Le destin des arts plastiques au XX^e siècle : des avant-gardes aux arrière-gardes ?

Jacques Aron*

Interroger l'art

S'il est un phénomène qui plonge le public dans la perplexité, c'est bien celui de l'art, au point que l'on ne sache plus d'emblée comment le définir et comment le cerner. La place qu'il occupe est cependant considérable. Certains en meurent, mais beaucoup en vivent. Musées, galeries, expositions, livres, revues, institutions diffusent les productions de ceux que, faute de mieux, on continue à appeler artistes. Nous avons donc pensé que ce phénomène méritait l'attention et nous avons suggéré à quelques auteurs de répondre à des questions telles que : la référence aux avant-gardes a-t-elle encore un sens ? Les courants actuels épuisent-ils le dynamisme initial des «révolutionnaires de l'art» ou traduisent-ils de nouvelles approches ? Que sous-tendent la diffusion et l'appropriation massive d'une histoire officielle de l'art à partir des avant-gardes des années 20 ? Nous avons pensé qu'une introduction s'imposait, qui retraçât les étapes d'une révolution de la sensibilité probablement sans précédent, contemporaine d'autres élans révolutionnaires et – nous en avançons l'hypothèse – devenue problématique en même temps que ces derniers.

* Membre du comité de rédaction des CM - critique d'art membre d'AICA - Association internationale des critiques d'art.

La révolution de la vision est un fait

Le début du XX^e siècle a connu une véritable révolution dans les arts plastiques. Même si des mouvements antérieurs – l'impressionnisme et l'expressionnisme notamment – avaient déjà contribué à affranchir l'expression artistique de certaines conventions, c'est le cubisme qui ouvre véritablement la voie de la modernité. Après la figure emblématique de Van Gogh, c'est le duo Picasso-Braque qui marque la naissance de la modernité et en constitue le mythe fondateur. Le cubisme introduit dans la représentation du monde des principes intellectuels d'organisation de la perception qui s'écartent définitivement de toutes les conventions établies depuis la Renaissance pour rendre compte avec le plus de précision possible d'une vision « objective » des choses, grâce à la perspective, au tracé des ombres, au rendu du modelé, des matières, de la profondeur, etc. La rupture opérée remet en lumière que la représentation « réaliste » du monde n'est que l'une des représentations possibles de la réalité complexe qui nous entoure et des rapports que nous entretenons avec elle.

Pour faire le bilan de la conscience immédiate de cette conquête nouvelle, sans nous laisser influencer par notre connaissance de l'évolution ultérieure, rien n'est plus éclairant que la relecture de la description désormais classique du mouvement, tracée par Guillaume Apollinaire dans son petit livre paru en 1913, *Les peintres cubistes*¹. Nous pourrions ainsi mesurer comment la première guerre mondiale infléchit ensuite ces acquis, mesurer de quel dynamisme nouveau elle les charge et combien elle contribue à les radicaliser encore davantage.

Apollinaire décrit la fin d'un art d'imitation, de représentation, de vraisemblance. La nouveauté en gestation qui lui succède est en quête d'une pureté perdue – ce mot revient fréquemment sous sa plume – par laquelle il est possible d'accéder à l'unité. La géométrie occupe une place importante dans cet art aussi cérébral que sensuel. Le débat artistique n'est pas encore politisé comme il le sera fortement dès la fin du premier grand conflit armé entre les principales puissances européennes. Comme l'écrit Apollinaire à propos du peintre espagnol Juan Gris : « *L'art n'ayant aujourd'hui qu'un rôle social bien limité à remplir, il est juste qu'il se donne la tâche désintéressée d'étudier scientifiquement et même sans aucun dessein esthétique, l'immense étendue de son domaine* ». Le terme militaire à consonance révolutionnaire « avant-garde » n'apparaît nulle part chez Apollinaire. Tout au plus, le poète écrit-il en conclusion de son livre : « *Il sera peut-être réservé à un artiste aussi dégagé de*

1. Pierre Cailler, éditeur, Genève, 1950.

préoccupations esthétiques, aussi préoccupé d'énergie que Marcel Duchamp, de réconcilier l'Art et le Peuple». Mais ce thème de la réinsertion de l'artiste dans le corps social n'a pas de portée politique concrète et traverse depuis le romantisme et les *Arts and Crafts*² bien des courants artistiques.

L'unité de l'art et du peuple, que l'on retrouvera dans les manifestes de l'*Arbeitsrat für Kunst* (Conseil des travailleurs de l'art, fondé à Berlin en 1918, à l'inspiration des Conseils – *Soviets* – révolutionnaires d'ouvriers ou de soldats), pourrait s'incarner, selon Apollinaire, dans des monuments inutiles et sublimes comme la Tour Eiffel, mais lourds de symboles partagés. «*Cependant on a perdu le sens architectural au point que l'inutilité d'un monument apparaît aujourd'hui comme une chose insolite et presque une monstruosité*».

Dès la naissance des avant-gardes et tandis que s'affirme à nouveau le rêve d'un art aux racines populaires, le novateur se sent isolé et l'inquiétude le gagne même, d'un déséquilibre permanent entraîné par une course éperdue à la novation perpétuelle.

Deux exemples parmi d'autres :

- Arthur Segal (1875-1944) : «*La passion d'une modernité inouïe poursuit l'artiste comme une maladie. L'angoisse de tomber dans 'l'académisme' est devenu mortel. Etre académique est dégradant, est une preuve d'absence de talent, une insulte. On hausse les épaules : Hum ! Cézanne. Sourire condescendant : un élève de Gauguin. Mais le cubisme, le futurisme, là, le cœur s'émeut encore. Chaque jour, de nouveaux artistes, chaque jour, de nouveaux noms. On ne s'y retrouve plus, on ne sait plus où on en est ! Et le public ? Comment la clientèle doit-elle se comporter ? Les historiens de l'art en ont plein les mains. Combien tel ou tel artiste est rapidement sous-estimé, incompris, surestimé ! Seul un observateur averti est en mesure de distinguer le talent du bluff. [...]* Et voilà pourtant que (ou précisément pourquoi) nous vivons une époque aux possibilités illimitées. Cette nouvelle génération d'artistes doit être mesurée à une nouvelle aune, doit être considérée sans préjugés»³.

2. Mouvement anglais de revalorisation de l'artisanat en vue d'apporter la Beauté au Peuple. Voir le dossier William Morris dans le n° 204 (déc. 1996- janv. 1997) des *Cahiers marxistes*.

3. «Die neue Malerei und die Kunst», in : *Die Aktion*, n° 15, 10 avril 1912, p. 465 (*Die Aktion 1911-1918*, DuMont Buchverlag, Köln, 1987), trad. JA.

- Franz Marc (1880-1916) :

«L'isolement actuel des rares artistes véritables est pour le moment totalement inéluctable.

Le constat est clair, seul le fondement de ses causes fait défaut.

Et à ce sujet, voilà notre pensée : comme rien ne peut arriver par hasard et sans raison organique – par exemple, la perte du sentiment du style artistique du XIX^e siècle, ce fait nous conduit précisément à l'idée que nous nous trouvons au tournant de deux époques de longue durée, exactement comme le monde il y a un siècle et demi, à un même moment de transition artistico-religieux, où le grand, l'ancien meurent, tandis que le nouveau, l'insoupçonné prennent leur place. Ce n'est pas sans de grands desseins que la nature aura ôté volontairement aux peuples art et religion. Et nous vivons dans la conviction de pouvoir annoncer déjà les premiers signes de l'époque.

Les premières œuvres d'une nouvelle époque sont incroyablement difficiles à définir – qui peut voir clairement vers quoi elles tendent et ce qui va arriver ? Mais le seul fait qu'elles existent et apparaissent aujourd'hui en de nombreux endroits, souvent tout à fait indépendamment l'une de l'autre, et qu'elles témoignent d'une vérité intérieure, nous conduit à la certitude qu'elles sont les signes annonciateurs d'une nouvelle époque, les signaux des explorateurs»⁴.

Le siècle qui s'achève a connu tant d'événements dramatiques que nous avons peine à réaliser aujourd'hui quel choc la première guerre mondiale produisit dans les consciences. Elle mettait fin à cent ans de confrontations en grande partie pacifiques entre les nations européennes. Elle portait un coup profond à la confiance dans les idées de progrès, de science et de technique. Après la Révolution française, Hugo avait écrit, amer : *«L'industrie a remplacé l'art»* (*Guerre aux démolisseurs*, 1825-1832). En 1919, l'architecte et critique allemand Adolf Behne, membre actif du Conseil des travailleurs de l'art, publie *Le retour de l'art* (*Die Wiederkehr der Kunst*). L'époque est mûre pour un grand élan romantique que Victor Hugo avait d'ailleurs anticipé : *«Dans le poète et dans l'artiste il y a de l'infini. C'est cet ingrédient, l'infini, qui donne à cette sorte de génie la grandeur irréductible. Cette quantité d'infini, qui est dans l'art, est extérieure au progrès. Elle peut avoir, et elle a, envers le progrès, des devoirs ; mais elle ne dépend pas de lui. [...] Elle a en elle l'incommensurable et l'innombrable ; elle ne peut être domptée par aucune concurrence ; elle est aussi pure, aussi complète, aussi sidérale, aussi divine en pleine barbarie qu'en pleine civilisation»*. (*William Shakespeare*, 1864).

4. «Zwei Bildern», in *Der Blaue Reiter*, 1912 (*Der Blaue Reiter*, Piper, München, 1987), trad. JA.

Quelques années après la parution du livre de Behne, le poète et critique tchèque Karel Teige fait paraître en 1926 *Le constructivisme et la liquidation de l'art*. Que s'est-il donc passé pour que l'art, exalté au-delà de toute mesure, se voit à présent contraint à la «liquidation»? C'est là qu'intervient la rencontre de l'art moderne et de la révolution, la révolution artistique rattrapée par la révolution politique. Ne nous laissons cependant pas abuser par les mots : la «liquidation de l'art» est encore un mot d'ordre d'artistes, la manifestation d'un courant artistique radical qui veut intégrer l'art à la vie, lui enjoignant en quelque sorte d'avoir à se dissoudre en elle.

Lorsque l'on parle aujourd'hui du constructivisme, ou de tout autre mouvement artistique des années 20 – et ils furent légion – on a tendance à imaginer un groupe organisé, lié par un programme, plutôt stable et identifiable. Il n'en est rien. Jamais époque n'a été plus riche, plus inventive mais aussi plus confuse. Les artistes s'attirent et se repoussent mutuellement, s'influencent et s'invectivent ; les mouvements, souvent très éphémères, se positionnent, s'allient ou s'excommunient, ne cessent de tracer d'impossibles frontières entre des productions parfois très semblables, mais auxquelles ils confèrent des significations parfois très opposées.

Dans un livre désormais incontournable pour l'histoire de l'art, tant par sa présentation et ses illustrations que par ses définitions lapidaires et souvent percutantes, deux artistes eux-mêmes tellement engagés dans l'aventure moderne qu'ils entrèrent en conflit dès la rédaction de l'ouvrage, le Russe El Lissitski⁵ et le Suisse Hans (ou Jean) Arp recenseront seize tendances consolidées entre 1914 et 1924. Le livre s'intitule : *Les Ismes de l'Art*⁶.

Si la révolution artistique doit son impulsion à l'Occident, et singulièrement à la longue période d'hégémonie culturelle de la France et à l'attraction internationale de Paris, la guerre de 1914-1918 et ses conséquences vont déplacer vers l'est le centre de gravité de la dynamique des arts. Ou plus exactement, une confrontation des courants occidentaux et des courants orientaux sous l'emprise de la poussée révolutionnaire (Russie, Hongrie, etc.) va s'opérer dans le «pays du milieu», l'Allemagne et dans sa capitale, Berlin.

5. L'orthographe des noms étrangers est des plus variable. On a tendance aujourd'hui à privilégier en français la transposition phonétique logique. Mais dans son livre qui paraît en trois langues en 1925, l'artiste est orthographié El Lissitzky.

6. Reprint 1990 Verlag Lars Müller, Baden (Suisse).

Au départ, il n'y a pas de raison particulière pour que le radicalisme artistique russe (Casimir Malevitch et le suprématisme, par exemple) ait quelque signification politique que ce soit. On y verrait plutôt une interprétation métaphysique, voire mystique, une soif d'absolu comprimée en une idée-image pure.

«Le suprématisme presse toute la peinture dans un carré noir sur une toile blanche. Je n'ai rien inventé. J'ai seulement senti la nuit en moi, et c'est en elle que j'ai entrevu le nouveau que j'ai nommé le suprématisme. Il s'est exprimé par la surface noire en forme de carré». C'est cette définition de Malevitch que Lissitski et Arp reprennent dans leur inventaire de 1925.

Révolution artistique et révolution politique

Mais la révolution russe de 1917 va tout bouleverser. Chacun sent que les cartes vont être redistribuées. La fonction de l'artiste et de l'art, l'enseignement artistique, leur rapports au nouveau pouvoir sont à définir. Les tendances s'affrontent et la logique des avant-gardes – la course effrénée à la nouveauté – va croiser celle de la rupture révolutionnaire – *«Foules d'esclaves, debout, debout !»*. Et dès 1919, l'affiche célèbre de El Lissitski, *Enfoncée un coin rouge dans l'armée blanche*, met les moyens de la plastique pure – le triangle rouge pénétrant le cercle blanc – au service de la cause révolutionnaire. Il ne s'agit pourtant pas encore d'un «art de propagande», expression péjorative qui correspondra à une certaine soumission des artistes aux directives d'un parti-Etat. Les artistes décorent les places pour les défilés révolutionnaires, recouvrent de peintures les trains de propagande, envahissent la publicité ou le livre, montent des décors de théâtre, dessinent des meubles ou des habits, élaborent des projets d'architecture fantastique.

En septembre 1921, Ilia Ehrenbourg achève à Bruxelles la rédaction de son pamphlet constructiviste *Et pourtant elle tourne ?*. Il arrive à Berlin en novembre, où son livre paraît en 1922. *La Tour fantastique de Tatline* en hommage à la III^e Internationale y est présentée comme l'amorce de la nouvelle architecture. Mais Ehrenbourg ne se berce pas d'illusions. *«Son exposition dans la maison des Syndicats a surtout effrayé les gens ou provoqué l'hilarité. La majorité des communistes donne résolument la préférence au buste en plâtre de Marx (une concession au présent : ses boucles faites par un sculpteur assyrien)».* Et l'auteur ajoute en note : *«La dépendance des gens qui veulent absolument changer le monde, à*

7. *Und sie bewegt sich doch !* Philipp Reclam jun. Leipzig, 1989 (citations traduites par JA. à partir de l'édition allemande).

l'égard des vieux accessoires, des allégories de leurs grands-pères et des sentences de leurs grands-mères est sans limite». Il estime tout au plus à cinq cents personnes les admirateurs du projet, et se demande où, dans cette période de famine et de misère, l'on irait chercher l'acier et les autres métaux nécessaires pour transformer cette maquette en monument. La conclusion est sans appel :

«En Russie :

*les révolutionnaires de l'art ne sont rien dans la Révolution (0, nuls)
les révolutionnaires politiques sont réactionnaires en art (-, minus)».*

Il ne reste qu'à appeler de ses vœux une internationale des artistes révolutionnaires. Ehrenbourg et Lissitski lancent un journal en français, russe et allemand sous le titre *Objet*. Les constructivistes russes auront leur organe, *Lef*, de 1923 à 1925.

La rencontre de courants artistiques novateurs développés par de jeunes intellectuels en rupture avec l'étroitesse de pensée de leur milieu bourgeois, avec le mouvement révolutionnaire et les partis qui l'incarnent, a nécessairement un caractère problématique. Même si l'élan révolutionnaire les saisit, s'ils y voient une chance historique de renouveau dans tous les domaines, ces artistes ont développé dès leur jeunesse une sensibilité différente de celle des ouvriers, d'ailleurs souvent fraîchement issus du monde paysan. Leur rencontre, et plus encore leur compréhension réciproque ne peut que dépendre des circonstances et de l'intervention d'un certain nombre d'intercesseurs. Le premier Commissaire du peuple à l'Education, Anatole Lounatcharski, sera pendant une décennie l'un d'entre eux. Cette figure typique des premiers dirigeants de la révolution rassemblés autour de Lénine, est celle d'un homme cultivé, ayant voyagé, familier des questions artistiques et philosophiques. Il est vain de se demander ce qui serait advenu de lui avec le renforcement du pouvoir dictatorial de Staline et à l'époque des grands procès qui coûtèrent la vie à bien de ses amis, puisqu'il mourut à Menton en décembre 1933.

Lounatcharski comprenait parfaitement que la nature de l'art place ce dernier sur un autre plan que la politique et que leurs liens sont complexes. Il était curieux des mouvements novateurs, même lorsqu'ils ne correspondaient pas à sa sensibilité ou qu'il ne les comprenait pas. Et même s'il croyait que la subjectivité des artistes et leur milieu d'origine les éloignaient des visées collectives de la révolution, il s'efforçait de plaider leur cause, face à tous ceux qui étaient tentés d'exploiter démagogiquement la méfiance ou l'incompréhension populaires.

Le bilan de l'entre-deux-guerres

On connaît les impasses dans lesquelles a conduit la surpolitisation de l'art sous le fascisme italien, le national-socialisme et le socialisme d'Etat soviétique. Après la deuxième guerre mondiale, la notion d'avant-garde reprend vigueur, comme témoignage de la liberté d'expression que «le monde libre» accorderait à l'artiste en opposition à l'ingérence politique et administrative des régimes dictatoriaux. L'exploitation des découvertes picturales envahit le paysage des arts plastiques, dont le marché apparaît déjà comme le régulateur. Des expositions commémorent et organisent une histoire officielle de l'art moderne. Les auteurs critiques apparaissent comme des éléments conservateurs, nostalgiques d'un «retour à l'ordre» qui s'était déjà manifesté dans les années 30. Hans Sedlmayr et Werner Haftmann en sont deux exemples typiques dans l'Allemagne post-hitlérienne.

Hans Sedlmayr en 1955 : *«Les changements qui depuis le commencement de l'art moderne se sont déroulés en lui et à cause de lui, représentent une révolution, telle qu'il ne s'en était jamais produite auparavant. [...] La vraie nature de cette révolution consiste en ceci [...], que l'art s'est, soit orienté vers des forces extra artistiques, soit affirmé comme autonome, et, ultime conséquence de cette autonomie, dissout en quelque chose de non artistique»⁸.*

(Sedlmayr considère comme non artistique tout ce qui s'inspire de l'esprit scientifique ou critique (conceptuel), de la géométrie, la technique, le hasard, le chaos, l'inconscient ou l'absurde).

«Ceci signifie que, dans la mesure où 'l'art moderne' se soumet à des forces extra artistiques et abandonne l'élément humain au profit de forces esthétiques (mais plus artistiques) – et cette soumission est souvent intervenue dans la deuxième phase extrémiste de cette révolution, après s'être manifestée déjà dans la première – il n'est plus de l'art. Ceci n'est pas contestable, car c'est la conséquence nécessaire de l'orientation qu'il s'est librement choisie».

Sedlmayr reprend en cela l'argumentation de Werner Haftmann (*Malerei im 20. Jahrhundert*), selon qui deux gestes marquent l'horizon de la modernité : Duchamp qui charge l'objet le plus réel de la valeur la plus irréaliste, le transformant en fétiche ; Malévitch qui appelle tableau un carré noir sur fond blanc ; entre l'objet et la forme absolus.

8. *Die Revolution der modernen Kunst*, Dumont taschenbücher, Köln, 1985, trad. JA.

«Les deux gestes n'ont rien à voir avec l'art, ce sont des démonstrations qui fixent des points de démarcation à la périphérie où l'art cesse, et cela aux deux pôles opposés de l'expérience humaine, d'une part à la chose [Ding] absolue, d'autre part à la forme absolue ; d'une part à la réalité de la nature [plutôt à la non-nature, car on ne peut traiter un porte-bouteilles comme nature], d'autre part à la contre-réalité de l'homme».

Pour Sedlmayr, ce qui a donc disparu, c'est l'expression de l'homme comme totalité insécable et non spécialisée. *«Il faut à présent en tirer la conclusion : si les deux points de fuite, par lesquels sont déterminés tous les courants vivants de l'art moderne, ne sont eux-mêmes pas de l'art, alors tous les courants qui s'orientent vers ces deux points sont eux-mêmes plus ou moins artistiques, dans la mesure même où ils s'en approchent. Et à l'inverse : si l'on prend ces deux 'gestes' comme points d'origine des courants d'art moderne qui survivent en 1955, cela signifie que ces courants dérivent d'attitudes exclusivement non artistiques et ne sont de l'art, que dans la mesure où ils s'écartent résolument de ces attitudes».*

On retrouve à l'époque (1951-52) des propos très semblables chez un Henri de Man revenu «Après coup» de ses éblouissements et égarements politiques :

«Bien peu de gens se rendent compte combien il s'est écoulé peu de temps depuis que les productions de l'esprit ont été offertes pour la première fois aux acheteurs sur le marché, comme c'est le cas par exemple pour les livres, les tableaux, les partitions, les films, etc. [...] Un fait économique vint encore précipiter ce processus. Dans des cas de plus en plus nombreux, des entreprises commerciales s'interposèrent entre producteurs et consommateurs. [...] La production en vue de la vente sur le marché conduisit ainsi à la fois à une rupture entre l'art et le style et à une rupture entre l'art et la communauté. L'évolution de l'art, à dater de ce moment, ne fut plus soumise aux transformations d'un style, mais seulement aux changements de la mode. De là vient également l'allure si manifestement précipitée de cette évolution depuis le siècle dernier. [...] En peinture, après le sacrifice de l'objet à l'espace, vient le sacrifice de l'espace à la lumière et ainsi de suite, de degré en degré jusqu'au point où l'artiste ne s'intéresse plus qu'à ce qui se passe en lui-même. [...] Ce processus se développe avec une impitoyable logique : l'individu se trouve isolé par suite de la décomposition du style et de la tradition, égaré par l'élimination du temps et de l'espace, jeté hors de la perspective par la disparition de toute image objective du monde. Il est impuissant à remplacer par d'autres les valeurs et les formes éliminées ; il lui faut donc, s'il veut représenter ce qui se passe en lui, se contenter de poursuivre ce travail d'analyse jusqu'à ce qu'il se résolve lui-même dans

les éléments qui se composent. A la fin il ne demeure plus qu'un résidu auquel puisse s'appliquer cet effort pour s'exprimer soi-même. C'est la couche inconsciente de l'âme à l'état infantile, la couche des rêves et de la schizophrénie. Rien d'étonnant donc à ce que la peinture contemporaine présente une si frappante analogie avec les productions des enfants, des peintres de rêves et des aliénés. [...]

En d'autres termes la démente de l'œuvre d'art ne fait rien d'autre que refléter la démente de l'époque en général.

Des contemporains à la sensibilité particulièrement fine, à qui la conscience de cette situation donne le vertige, l'interprètent souvent comme si nous avions pénétré dans une époque qui n'appartient déjà plus à l'histoire. [...] [posthistoire]

On ne saurait entendre par posthistoire la léthargie d'une civilisation dont la force vitale est éteinte, mais l'entrée dans une phase du destin du monde qui ne s'insère plus dans le cadre de l'histoire, parce que les rapports que l'on peut historiquement établir entre les causes et les effets font défaut. Il est de l'essence même de la science historique de considérer et de présenter les événements qui forment le destin de l'humanité dans un rapport cohérent. Quand les événements eux-mêmes apparaissent dépourvus de sens, l'histoire a atteint ses limites. L'histoire est un produit de l'esprit humain élaboré pour que les événements puissent être mesurés à l'échelle des buts et des forces humaines»⁹.

Et depuis ?

Il paraît patent que les caractères que la révolution artistique portait en germes n'ont fait que s'étendre et se consolider. Les manifestations artistiques ont depuis longtemps débordé leurs champs originels. Tout est art et plus rien ne l'est. Et en même temps, jamais autant de moyens n'ont été mis au service – pas du tout désintéressé – de sa «promotion». Jamais les musées n'ont proliféré comme aujourd'hui, et avec un luxe sans précédent. Plus les locaux sont vastes et majestueux, plus la question se pose de leur contenu, comme si l'institution avait pris pour fonction première de légitimer ce qu'elle expose, lui accordant *de facto* le label «art». Il suffit de songer au musée Guggenheim de Bilbao ou à la New Tate de Londres (une centrale électrique reconvertie : l'ère post-industrielle enfantant sa nouvelle spiritualité pour incroyants). Pour parvenir dans cette dernière aux salles contemporaines où l'ennui coule des murs avec la peinture, on traverse le paradoxe d'un espace qui paraît en réfection mais où les matériaux en désordre sont eux-mêmes «œuvre d'art».

9. *L'ère des masses et le déclin de la civilisation*, Flammarion, 1952 (édition originale allemande en 1951).

Faut-il pour autant souscrire au jugement d'Adorno en 1970 ?

«L'art a perdu son caractère d'évidence. Il est devenu évident que tout ce qui concerne l'art, tant en lui-même, que dans sa relation au tout, ne va plus de soi, pas même son droit à l'existence. [...]

L'immense étendue de ce qui ne fut jamais pressenti, sur laquelle se sont audacieusement lancés les mouvements artistiques révolutionnaires vers 1910, n'a pas apporté le bonheur promis par l'aventure. [...]

Car l'absolue liberté dans l'art, qui demeure liberté dans un domaine particulier, entre en contradiction avec l'état permanent de non-liberté du tout. Dans celui-ci, la place de l'art est devenue incertaine. L'autonomie acquise en se débarrassant de sa fonction culturelle ou de ce qui lui ressemble, et qui se nourrissait de l'idée d'humanité, fut d'autant plus ébranlée que la société devenait moins humaine. Dans l'art, les constituants qu'il devait à l'idéal d'humanité s'étiolèrent en vertu des lois de son propre mouvement»¹⁰.

Ou d'Adorno et Horkheimer en 1969 ?

«L'abolition d'une culture pour privilégiés définitivement bradée n'introduit pas les masses dans les sphères dont elles avaient été exclues auparavant, mais entraîne justement, dans les conditions sociales actuelles, le déclin de la culture et fait progresser l'incohérence barbare dans les esprits»¹¹.

Comme on le voit, les questions fondamentales restent ouvertes : bégaiement de l'histoire, évolution de longue durée (comparable selon Nietzsche au déclin de l'Empire romain), ou promesses de libertés nouvelles offertes aux individus mais porteuses de changements plus profonds ?

10. *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Klincksieck, Paris, 1974.

11. *La dialectique de la raison*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Tel Gallimard, Paris 1974.

Les révolutionnaires de l'art

Ils s'avançaient en novateurs
De l'art chu de son piédestal ;
Ils se pensaient en précurseurs
Du grand chambardement social.

Ils balançaient par-dessus bord
L'unique œil de la perspective,
Troquant ce qui leur semblait mort
Pour les tourbillons de l'eau vive.

Comme ils annonçaient la couleur,
Tous les puissants se sont ligüés :
Plutôt l'enfer et la terreur
Que le bonheur à partager.

Le profit grossit du malheur.
Ils ont perdu leur pari fou
De mettre les pendules à l'heure.
L'histoire n'est pas au rendez-vous.

A présent le front est percé,
Dieu qu'elle est triste l'avant-garde,
Les troupes se sont dispersées,
Qu'elle est ringarde l'arrière-garde !

Jacques Aron

Les arts plastiques dans le monde contemporain

Lionel Richard*

Que s'est-il passé, au XX^e siècle, qui exige que l'art soit considéré aujourd'hui autrement que précédemment ? Trop souvent, l'œuvre d'art est abordée par celui qui la regarde avec des préjugés, avec des codes. Quand on vient avec des idées toutes faites, en déclarant : «L'art c'est ceci et pas cela», «L'art c'est le beau», ou encore «L'art c'est l'équilibre», il est impossible de comprendre quoi que ce soit à l'art contemporain, à celui qui est produit et montré aujourd'hui. Ce sont les écrivains qui font la littérature. De même, ce sont les artistes qui font l'art. Grâce à ce qu'ils inventent, fabriquent et finissent, en le montrant, par imposer à la société – avec beaucoup de difficultés parfois, certes – il advient des produits qui sont ensuite considérés comme de nature artistique, valorisés comme étant de l'art.

* Professeur émérite à l'Université de Picardie, Lionel Richard est l'auteur de nombreux ouvrages, principalement sur la culture allemande. Il est notamment l'auteur de *La vie quotidienne sous la République de Weimar* (Hachette), *Expressionnistes allemands (Complexe)*, *L'art et la guerre*, *Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale* (Flammarion). Il a tout récemment publié aux éditions Didier Devillez *Marchandise non dédouanée*.

Le texte ci-après est la transcription d'une conférence inédite prononcée devant un public de lycéens dans le cadre de manifestations sur l'art et la politique, organisées en 1998 dans la banlieue parisienne par l'association *Il faut le faire* (www.ilfautlefaire.org). Le ton oral a été conservé. Les sous-titres sont de la rédaction des CM.

Les artistes sont dans la société

Bien sûr, l'artiste n'est pas un démiurge absolu. Il ne crée pas de l'art à partir de rien. S'il produit, c'est avec des éléments qui sont communs à tout le monde. Il a un cœur et un cerveau. Comme tout le monde, il s'émeut et il pense. D'autre part, c'est un être social. Dans la mesure où il vit en société, il est socialisé. Ce qui veut dire qu'il a une formation – parfois inconsciente – et qu'au fond toute spontanéité n'est jamais que relative. On retrouve là l'opposition entre «nature» et «culture» : en société, il n'y a pas d'être véritablement «naturel». L'artiste n'est pas doté d'une spontanéité première, absolue, qui vient proposer quelque chose *ex-nihilo*. Il travaille avec quelque chose dans la tête, avec ce qu'il perçoit par ses sens, avec sa sensibilité, avec une formation culturelle. Pour comprendre l'art, il est donc nécessaire de le situer dans l'Histoire. L'artiste ne peut pas se développer en dehors d'un environnement historique.

D'abord, il a affaire à l'histoire des moyens qui lui sont proposés. Si le matériau noble, en sculpture, pouvait être autrefois la pierre, de nouveaux matériaux, au fil du temps, sont apparus : le fer, mais aussi et surtout les matières artificielles d'aujourd'hui, notamment la matière plastique. Tel est ce qui a permis une évolution. Les moyens mis à la disposition de l'artiste ne sont plus simplement la toile, le papier et le crayon, le bois ou la pierre. Aujourd'hui, une infinité de moyens lui sont offerts. Jusqu'à l'ordinateur et la caméra-vidéo.

Ensuite, il ne peut échapper à une histoire des formes. L'enfant s'habitue à percevoir des formes. Et celles-ci ne sont pas perçues au début du XX^e siècle comme elles peuvent l'être à la fin. Notre univers mental a été marqué par l'évolution de l'environnement des images. La télévision a bouleversé complètement notre perception. Il y a donc une histoire des formes qui est intégrée, assimilée par l'artiste.

Enfin, il est soumis à une histoire de l'évolution artistique proprement dite. Celle-ci s'est manifestée à travers des courants, des mouvements. Et tout cela est lié. Parce que tout cela, au fond, c'est la vie sociale. C'est l'histoire des sociétés qui permet d'arriver là où nous en sommes actuellement.

Ainsi, avant de passer à ce qu'il est aujourd'hui, l'art a évolué. Un art moderne s'est institué, fondé sur des ruptures qui se sont amorcées avec le XIX^e siècle.

La société évolue - Les ruptures inaugurales du XX^e siècle

La première rupture est venue des institutions. L'art était promu dans des salons officiels. Autrement dit, les artistes étaient obligés d'y exposer. Ils n'avaient pas d'autre possibilité. Les galeries, au XIX^e siècle existaient à peine. Et sous Napoléon III, lors de l'exposition au Palais de l'industrie, sur les Champs-Élysées, en 1863, le comité de sélection des œuvres a refusé énormément d'œuvres d'artistes qui étaient un peu à l'écart, mais qui commençaient à faire parler d'eux. L'un des tableaux les plus remarquables, lors de cette exposition, est un tableau de Cabanel qui s'appelle *La naissance de Vénus*, d'inspiration académique. L'académisme de cette époque est marqué par un univers mythologique qui n'a rien à voir avec l'univers dans lequel vivent les artistes du XIX^e siècle. Le refus d'exposer de nombreuses œuvres a provoqué des protestations. Napoléon III a alors considéré que les tableaux refusés n'étaient pas tellement inférieurs aux autres, et qu'on pouvait les montrer eux aussi, mais tout à côté. Il s'agit là d'un événement marquant, car alors on admet qu'il existe d'autres artistes valables que ceux du salon officiel. Et ces artistes seront exposés dans un Salon des refusés. Dans celui-ci, il y aura Manet, Whistler, c'est-à-dire des peintres qui vont devenir les peintres marquants de la fin du XIX^e siècle.

C'est une rupture dans le système institutionnel. A partir de là, on voit apparaître des doutes sur la désignation d'artiste : qui est artiste et qui ne l'est pas ?

Deuxième rupture : l'influence de certaines découvertes scientifiques. Une invention technique, d'abord, celle de la photographie. Dans la mesure où, avec la photographie, il est possible de représenter le réel, est-ce que la peinture doit continuer à le faire ? Cette rupture est capitale, parce qu'avec elle c'est tout le problème de la représentation qui va se poser. Cela ne veut pas dire que le peintre est entièrement libre, à travers son imagination, d'exprimer ce qu'il veut, mais cela veut dire qu'il n'a plus à représenter l'objet dans une réalité qui serait comprise par tout le monde.

Autre découverte scientifique, la division de la lumière : elle va changer la vision des peintres. L'impressionnisme naît de cette découverte sur la lumière. L'artiste, qui n'a plus à représenter la réalité de la façon la plus fidèle possible, représente une réalité qu'il perçoit se modifiant sous les effets de la lumière. D'où ces taches de couleur qui, chez les Impressionnistes, semblent résulter des effets de lumière différents.

Troisième rupture : au lieu de saisir le concret, l'objet concret, la représentation concrète, on essaie d'en saisir le mouvement, l'idée. C'est l'aboutissement à l'abstraction, à l'abstrait. Tout cela se situe entre 1880 et 1910, date de la première aquarelle abstraite peinte par Vassili Kandinsky.

Quatrième rupture, en relation avec ce phénomène de la représentation, et comme en corollaire : la rupture avec le code classique de la perspective. La perspective donnait une réalité saisie à travers une vision binoculaire. Soudain, les Cubistes arrivent et pour eux : l'important, ce n'est pas ce qu'on voit, mais ce qu'on sait. Picasso nous dit : « *Quand je peins un visage, ce n'est pas ce que je vois de ce visage qui est important, c'est ce que je sais et que je ne vois pas de lui que je veux peindre* ». Voilà qui bouleverse complètement l'univers des formes. Les adversaires du cubisme verront là une décomposition, une désagrégation des formes.

Ultime rupture, et qui porte sur l'art lui-même, sur l'identité de l'art. Ce sont les dadaïstes qui vont la provoquer.

Au début, il y a Marcel Duchamp. Son action est antérieure à celle des dadaïstes. En 1915, il propose ce qu'il appelle le *ready-made* : des objets déjà tout prêts, tout faits, des « objets à inscription ». Il suffit d'acheter un encrier au Bazar de l'Hôtel de Ville, d'y mettre sa signature, et de proclamer : « C'est un objet d'art, puisque je l'ai signé ». Duchamp procède ainsi avec une roue de bicyclette en 1913. Il signe un porte-bouteilles acheté en 1914. Il envoie en 1917 un urinoir en poterie émaillée à l'exposition des Indépendants à New York, et il le signe sous le nom de R. Mutt : cette *Fontaine* scandaleuse est mise à l'écart, cachée derrière une cloison pendant l'exposition, non inscrite au catalogue.

La conséquence des initiatives de Duchamp, c'est l'idée qu'au fond la vie est de l'art, et qu'il suffit de transposer la vie ailleurs que dans son univers habituel pour que tout devienne de l'art. Ce qui met en cause complètement la notion d'art institutionnalisé, d'art reconnu.

Les dadaïstes arrivent en 1916 : Dada naît de la première guerre, à Zurich. Ils vont accentuer cette mise en cause. Ils vont démontrer à travers leurs écrits, leurs poèmes, leurs expositions, qu'au fond l'absurde a le droit de régner, que tout est absurde, que le langage est absurde, que l'art est absurde. L'art est absurde, puisqu'il n'a servi à rien. L'art, pour la bourgeoisie, c'était quelque chose de noble. Quand on avait des perspectives humanistes, l'art apparaissait comme ce qui ouvrait à un épanouissement de l'humain. Et que s'est-il passé ? L'art a été incapable d'endiguer la première grande boucherie du XX^e siècle. Devant cet échec

se pose la question : à quoi sert l'art ? Les dadaïstes répondent : l'art ne sert à rien ! Donc, autant en faire un rien. L'art, c'est quelque chose qui n'est rien !

A partir de là s'opère une destruction capitale de l'art dans sa forme, dans ses relations avec les institutions, avec la société, c'est-à-dire avec le public. Quelle est, dès lors, la situation de l'artiste ? Sur cette lancée, il est entièrement libre.

Un problème, justement, s'est posé pour certains artistes qui ont senti la difficulté de créer sans contraintes, en toute liberté. Ils se sont aperçus qu'ils aboutissaient à une désagrégation intégrale, et qu'après la destruction provoquée par la première guerre mondiale, ils ne pouvaient pas continuer sur cette lancée. Il leur fallait, au contraire, construire. C'est pour cette raison qu'est apparu, après 1918, un courant néo-classique, avec un retour aux règles classiques, chez certains artistes qui étaient jusque-là d'avant-garde.

La notion d'avant-garde date de la fin du XIX^e siècle. Elle repose sur le principe que l'artiste n'est pas quelqu'un de reconnu par les salons officiels. Il est celui qui invente quelque chose de nouveau, et qui, nécessairement, est à l'écart. Il est en avant, il ouvre la marche, tout comme une avant-garde militaire.

Cette revendication d'appartenance à une avant-garde et le bouleversement opéré par les dadaïstes ont permis le déchaînement de toutes les fantaisies. Au-delà du dadaïsme, le surréalisme a plus encore largement ouvert les portes de l'imaginaire. Les Surréalistes ont prôné l'expression de l'inconscient, élément qu'ils empruntent à Freud, et qui jusque-là était plus ou moins censuré.

Entre règle et liberté, qui a le pouvoir ?

Voilà les grandes révolutions dans le premier quart du XX^e siècle, révolutions dont les artistes d'aujourd'hui sont les héritiers. Que va faire l'artiste dès lors qu'existe pour lui la possibilité d'exposer à peu près ce qu'il veut, de créer à peu près ce qu'il veut, de le donner à voir et à discuter à l'intérieur de la société ? Question angoissante : Kandinsky répond que le phénomène le plus important est la « nécessité intérieure ». Il faut que l'artiste arrive à créer quelque chose qui, en lui-même, part d'une nécessité telle que l'œuvre reflètera l'harmonie qu'il trouve à travers la création. Il y a tout un univers musical, chez Kandinsky. Le tableau est pour lui une sorte de composition musicale.

L'artiste doit parvenir à un équilibre, sous peine de ne plus réagir qu'à un déchaînement de pulsions. On retrouve la distinction entre ce qu'on appelle, depuis Nietzsche, le dionysiaque, ou le déchaînement des instincts, et l'apollinien, quelque chose de construit, qui peut être laid mais qui obéit à un ordre. Celui qui n'arrive pas à trouver l'équilibre entre ces deux notions n'arrivera pas à créer.

Se pose donc à l'artiste la nécessité de savoir user de ses libertés. Pour lui-même, et en considération de la société dans laquelle il vit. Evidemment, toutes les sociétés ne se ressemblent pas. Il en est qui acceptent certaines libertés, d'autres qui les refusent. L'artiste doit essayer de tenir compte des possibilités de liberté qui se trouvent à l'intérieur de la société où il travaille. On débouche sur tout le problème institutionnel de l'art dans la société, le pouvoir esthétique.

Qu'est-ce qui fait qu'un artiste est reconnu comme artiste ? En France, le pouvoir esthétique était tel qu'on a mis énormément de temps à accepter tout ce qui est né des ruptures énumérées précédemment. S'il n'y avait pas eu quelques collectionneurs qui ont donné des tableaux à des musées, en 1939, il n'y aurait pratiquement pas eu un seul Picasso dans un musée français. L'un des seuls tableaux de Léger qui existait alors dans les collections françaises a été donné par un Allemand, le marchand d'art Flechtheim, en 1937. Il n'y aurait eu ni Picasso, ni Pissarro, ni Léger dans les musées parisiens, simplement parce que, jusqu'en 1945, les commissions chargées des achats de tableaux refusaient tout ce « moderne », toute cette avant-garde.

La même logique a joué dans le rejet partiel des Impressionnistes. Caillebotte – artiste collectionneur – a légué un fond important de peintures impressionnistes à l'État. Mais ce legs a été amputé parce que les responsables ont déclaré : *« Toute une partie de ce legs ne nous intéresse pas, ce n'est pas de l'art qu'on peut mettre dans nos musées »*. Voilà une illustration du pouvoir esthétique. L'artiste est libre, il est libre par rapport à lui-même tout en devant trouver en lui un équilibre pour tirer le maximum de ses possibilités créatrices, mais en même temps il a d'autres contraintes, des contraintes sociales. Il vit dans une société qui n'est pas toujours orientée vers l'acceptation de ce que proposent les artistes contemporains, et qui, s'il appartient à l'avant-garde, ne peut pas reconnaître immédiatement son originalité. Il lui est alors difficile de subsister en tant qu'artiste.

Qui détient ce pouvoir esthétique ? Les experts, les connaisseurs, les critiques d'art. Si l'artiste n'est pas accepté par ce pouvoir esthétique, il risque d'attendre longtemps. A ce sujet, un passage d'un essai de Michel

Butor sur Balzac est assez éclairant. Romancier, Butor était enseignant également, et pendant quelques années il a donné régulièrement des cours sur Balzac. Une célèbre nouvelle de Balzac porte sur l'art : *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. Cette nouvelle pose le problème de l'identité de l'artiste et de la reconnaissance de son art. Qu'est-ce qui fait que cet artiste est à l'écart ? Butor est un professeur qui introduisait ses propres appréciations dans ses cours, et donc ici ses propres jugements sur l'art. *«Souvent, écrit-il, lorsque l'on voit que les artistes du temps passé ont été méconnus, qu'ils ont eu beaucoup de difficultés, ce qui est le cas général, et qu'ils sont maintenant vénérés, nous nous demandons comment il se fait qu'ils n'aient pas été compris tout de suite, et l'on pose automatiquement la question : aujourd'hui, y a-t-il des génies méconnus ? La réponse que les spécialistes ont l'habitude de donner est : 'Oh non ! Aujourd'hui nous avons tant de moyens de communication, des musées en quantité, des universités superbes, on publie des livres formidables, il y a des expositions tout le temps, la radio, la télévision, par conséquent aujourd'hui Michel-Ange ou n'importe quel autre grand artiste du temps passé ne peut plus être méconnu'...»*

Et Butor donne sa propre position, qui paraît de simple bon sens : *«Si nous réfléchissons un peu, nous comprenons que si aujourd'hui il y a un grand artiste méconnu, nous n'en savons rien. L'artiste qui est méconnu, c'est celui dont nous ne savons pas encore qu'il l'est. C'est seulement peu à peu, dans les années qui viendront, que le même processus qui s'est déroulé pour les autres artistes se déroulera pour lui. Ce sont nos enfants, nos petits-enfants qui sauront quels sont les artistes que nous méconnaissons aujourd'hui. Aujourd'hui il nous est absolument impossible de juger».*

A cette opinion tranchée de Butor, il convient peut-être d'apporter une nuance : nous pouvons au moins tenter de juger en fonction de l'histoire. A partir des libertés offertes à l'artiste, nous pouvons apprécier s'il nous propose quelque chose de vraiment nouveau – tout en ignorant si c'est marquant ou non – ou si nous avons affaire à du néoclassicisme, du néosymbolisme, du néodadaïsme, ou du néosurréalisme.

Notre situation actuelle est déroutante, certes, étant donné que nous baignons dans le néo. Pour deux raisons. La première, c'est que l'art est une marchandise, et que sa valeur est conditionnée par le système complexe du marché de l'art, qui a tendance à privilégier ce qui répond esthétiquement à la demande d'une clientèle. Seconde raison, les avant-gardes historiques et la destruction opérée par les dadaïstes ont été «récupérées». Cette «récupération» signifie que ceux qui sont les plus contestataires sont, à un certain moment, intégrés à la société. Les

dadaïstes l'ont été. On enseigne même le dadaïsme. Duchamp a été sacralisé.

Conjuguées aux effets du marché de l'art, l'intégration et la «récupération» peuvent conduire ainsi à une négation institutionnalisée de l'histoire, de la réflexion théorique sur l'histoire, de l'acquisition de solides connaissances intellectuelles et techniques, et à une confusion institutionnelle des valeurs. Finalement, dans ces conditions, personne ne peut plus s'y retrouver. Butor a raison : il faut poser *a priori* qu'il y a toujours des génies méconnus, et qu'il y en aura toujours.

Le public, l'offre et la demande

On arrive à un troisième problème qui est celui du public. Peut-il y avoir un contact entre les artistes, les œuvres d'art et le public ? En France, le développement des musées a été lent. Ils ont été longtemps fort peu fréquentés. Aujourd'hui, des campagnes publicitaires sont organisées. On fait la queue devant les portes des grandes expositions qui sont l'objet de comptes-rendus abondants de la part des médias. On pourrait s'imaginer que tout a changé, que le public fréquente aujourd'hui les galeries. Or, malheureusement, les enquêtes et les statistiques des dix dernières années montrent qu'une minorité de Français seulement s'intéresse à l'art contemporain. La plupart des spécialistes en concluent que, devant cet art, le public français est réticent. Ce sont des jugements officiels. Il est permis de se demander, par conséquent, si la conquête du public que prétendent viser les responsables ministériels – notamment, depuis plus de dix ans, ceux du Ministère de la Culture – relève bien de méthodes appropriées.

Des changements, dans l'enseignement des arts plastiques, ont été entrepris pour faciliter l'accès du public à des œuvres contemporaines. Autrefois, la classe de dessin enseignait tout simplement la représentation par ressemblance : on devait représenter un vase, une feuille d'arbre. Pendant des années, l'enseignement du dessin n'a rien été d'autre que ce qui correspondait à l'enseignement du latin. Dans une version latine, il est possible de relever des faux-sens, des contresens. De la même manière, dans le dessin, on cherchait les faux-sens, les contresens. On parlait du principe : «Celui-là n'a pas bien vu, il n'a pas bien représenté». On n'avait pas pris en considération ce qu'un grand écrivain, le Britannique Oscar Wilde, indiquait déjà à la fin du XIX^e siècle : «*La vie imite l'art bien plus que l'art n'imite la vie*». Effectivement, l'art transforme la vision. Aujourd'hui il est courant d'entendre dire, à propos de certaines images de la vie quotidienne : «Tiens, c'est du Picasso».

Ce jugement de Wilde, on n'en a pas tenu compte jusqu'en 1979. C'est seulement à cette date qu'a été introduit l'enseignement des arts plastiques dans les lycées. A l'époque, l'inspecteur général à la source de cette réforme, Jean-Michel Colignon, en a expliqué la nécessité en ces termes : *«Jusqu'à maintenant, nous vivions sur un héritage, la sclérose traditionnelle des ateliers et des académies. Le seul critère d'appréciation était la ressemblance, le dessin devenant en somme une banalisation de la photographie. Ainsi conçu, le dessin n'était pris en considération qu'à l'école.»*

Il est vrai qu'en dehors de l'école, dans la vie, cette conception du dessin n'avait plus aucun sens. Colignon souhaitait donc favoriser l'épanouissement humain à travers les arts plastiques, à travers la création, l'invention. Cela, en vertu d'un bilan incontestablement négatif des anciennes méthodes : *«On a pris dans ce pays la mauvaise habitude de considérer l'art comme quelque chose qui ne fait pas partie de la vie.»*

Mais aujourd'hui encore, l'art continue d'être pensé comme séparé de la vie. Or l'art, pour être apprécié, doit être dans la vie, parce que c'est dans la vie que sont les hommes. Aux Assises culturelles qui ont eu lieu à Amiens le 9 octobre 1998, la ministre de la Culture d'alors, Catherine Trautmann, a reconnu que tout n'avait pas encore été tenté en direction de ces objectifs. Les professionnels de la culture, a-t-elle souligné, ont tendance à survaloriser l'effet de la rencontre directe avec l'œuvre. Suffirait-il de présenter des œuvres d'art, de mettre le public en contact avec elles, pour que, de cette manière, le public accède au plaisir de la découverte artistique ? Hélas, le résultat, c'est très souvent, comme on le constate pour certaines expositions, des réactions du type : *«Cela, moi je suis capable de le faire»*. On est loin de toute compréhension. Evidemment, ce contact ne suffit pas, souligne Catherine Trautmann, et il faut lui ajouter l'éducation, le savoir : *«Notre pays souffre précisément d'un déficit d'éducation artistique, et il n'est pas étonnant dans ces conditions que nos institutions culturelles soient encore principalement fréquentées par les héritiers de la culture»*.

Qui, en effet, se rend au musée ? Essentiellement, ceux qui ont déjà un bagage culturel. Parce que l'art est séparé de la vie. Tel est ce qu'il faut changer. Dans l'enseignement artistique des collèges et lycées, pour former le public de l'avenir, il ne s'agit pas simplement de développer la créativité, cette tarte à la crème qui n'a servi à rien, sinon à pousser vers les écoles d'art des masses de jeunes gens qui se retrouvent sans travail à la fin de leurs études. Il faut instituer des cours d'histoire de l'art et entretenir un système de relations directes avec les artistes contemporains. Le contact avec l'artiste ne doit pas être une panacée, mais un

complément à l'acquisition d'une culture et, superficiellement, d'une pratique. Il faut le concevoir comme une approche de son travail. Car c'est un travail. Dès lors, l'enseignement artistique sera aussi une invitation à réfléchir, à se demander : «A quoi bon ce travail, pourquoi donc de l'art dans notre société ?...».

Que reproche-t-on à l'art contemporain ?

Jean-Louis Genard*

Répondre à la question de l'actualité et de la postérité des avant-gardes est éminemment complexe. Les raisons en sont multiples. La plus évidente tient à l'extrême éclatement du paysage artistique du XX^e siècle, conséquence d'ailleurs directe de la logique avant-gardiste elle-même.

Parmi les traces que cette logique a laissées en héritage figure bien sûr en bonne place le geste par lequel Marcel Duchamp ouvre le *ready made*. Geste à partir duquel tout devient potentiellement susceptible d'être l'objet d'une prétention à la reconnaissance au statut d'œuvre d'art, mais geste qui, du même coup, déspécifie radicalement l'œuvre d'art elle-même. D'une certaine façon donc, cette part de l'avant-gardisme ouvre l'ère du «n'importe quoi» en art. Et ce n'est pas là sa moindre antinomie : quel sens y a-t-il en effet à revendiquer ce statut si sacralisé si n'importe quoi est de fait susceptible de le revendiquer ? Avec le geste de Duchamp s'ouvre donc une tension qui sera constitutive de l'art contemporain entre une tendance à l'extrême sacralisation de l'art, lointain héritage du romantisme, constamment réactivé tant par les multiples avatars du nietzschéisme que par certaines tendances à une politisation outrancière de l'art, et une tendance inverse à la désacralisation la plus radicale, à l'identification de l'art au plus banal, au plus quotidien au plus inauthentique. Tension qui pourra se focaliser sur certains personnages

* Sociologue et philosophe. Directeur de l'ISACF - La Cambre

à la fois emblématiques de l'art contemporain et objets constants de polémiques parce qu'ils incarnent à la fois les deux termes de la tension, sacralisation et banalisation. Ce qu'exemplifie le personnage d'Andy Warhol.

Quoiqu'il en soit, le geste de Duchamp ouvre une nouvelle ère de l'histoire de l'art comme il entraîne un déplacement des termes de la critique. Rompant avec le privilège accordé à la référence au beau, l'enjeu de l'argumentation critique se focalise progressivement sur une question fort différente : «est-ce ou non de l'art ?» ou encore «ces objets, événements... que l'on nous propose à la reconnaissance méritent-ils le qualificatif 'artistique', voire méritent-ils simplement notre attention ?».

Avec le geste de Duchamp s'initie une voie très particulière où, comme le souligne Anne Cauquelin¹, l'art ne va cesser de s'affirmer en transgressant ses propres limites, voire en faisant de cette transgression une de ses dimensions constitutives. Dans cette logique, ce qui est proposé à la reconnaissance échappe par définition aux cadres habituels dans lesquels peut s'opérer cette même reconnaissance, produisant dès lors une «*déception*» permanente, pour reprendre les termes d'Anne Cauquelin. Et conduisant à des productions qui, sans cesse, échappent aux cadres habituels de la réception des œuvres, tendant par le fait même à désactiver toute possibilité d'évaluation.

Toujours est-il que la polémique dans ce qu'elle a de plus virulent ne cessera d'accompagner le destin de cette part de l'art contemporain qui, de près ou de loin, se situe dans le droit fil de l'héritage de Duchamp. Cette polémique a repris, avec une extrême virulence en France depuis une grosse dizaine d'années, alimentée notamment par des articles parus dans la revue *Esprit*, mais aussi dans *Le Monde* et dans *Libération*, par des prises de positions de philosophes connus et médiatisés, comme Luc Ferry, André Comte-Sponville, Jean Baudrillard... Elle fut notamment réactivée lorsque la revue *Krisis*, dirigée par A. de Benoist dont on connaît les prises de position d'extrême-droite, publia un numéro spécial particulièrement hostile à l'art contemporain en faisant appel à des auteurs à la fois reconnus pour leurs compétences en matière artistique et qu'il était en principe difficile d'accuser de sympathie fascisante, tout au contraire. La polémique prit là un regain de virulence puisque le contexte de ces prises de position critique offrait à ses opposants un terrain éminemment propice à l'amalgame entre le rejet de l'art contemporain et des positionnements politiques réactionnaires. C'est ce terrain que chercha à occuper la revue *Art Press*, dirigée par C. Millet, revue

1. Anne CAUQUELIN, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, Paris, 1996.

connue pour sa défense systématique de cet art contemporain qui faisait l'objet des critiques développées dans *Krisis*, comme dans *Esprit*.

Le contexte de ces polémiques des années 90 est aussi celui d'une critique des politiques publiques menées en France au niveau de l'achat d'œuvres d'art. Paradoxalement – et à l'inverse du sens dans lequel de telles critiques s'étaient développées dans le passé – ces politiques publiques, en particulier au travers des Frac (fonds régionaux d'art contemporain), étaient accusées de privilégier systématiquement cet art contemporain dans ses voies les plus extrêmes, investissant à des prix exorbitants dans des œuvres à l'intérêt douteux, soutenant des artistes qui en venaient ainsi à vivre quasi exclusivement de rentes d'Etat, et conduisant les institutions publiques à devenir quelquefois les propriétaires d'œuvres radicalement inexposables ou dont le seul entretien entraînait des coûts demesurés. Cette tendance prenait des proportions telles qu'elle avait pu conduire à des déplacements observables dans la production artistique elle-même, certains artistes en venant à ajuster leur production sur ces standards hyper-contemporains dans un pays où l'achat et la commande publics jouent un rôle essentiel². Dans le passé, les politiques publiques étaient traditionnellement accusées de frilosité ou de cécité à l'égard des innovations artistiques, privilégiant le plus souvent un goût «bourgeois» et des choix peu risqués, ce qui les conduisait alors à devoir combler rétrospectivement les vides de leurs collections lorsque la valeur de l'artiste avait grimpé en flèche. Cette fois au contraire, tout semblait se passer comme si les institutions publiques voulaient à tout prix éviter de répéter de telles erreurs et se lançaient dans des politiques d'achat privilégiant à l'inverse des choix qui n'avaient encore reçu aucune confirmation, ni du marché des collectionneurs ni, *a fortiori*, du grand public. Dans la mesure où il s'agissait ici d'argent public, il était assez naturel que la polémique s'installe également sur un terrain politique et que des comptes soient exigés des responsables politiques.

Il n'entre pas dans mes intentions de reprendre l'ensemble de la logique de cette polémique, mais plutôt d'essayer d'en reconstruire certains enjeux et de saisir par là, comme l'indique le titre de cet article, ce qu'on reproche à l'art contemporain. Pour que les choses soient claires, il est toutefois nécessaire de préciser d'emblée que l'expression «art contemporain» ne recouvre pas ici l'ensemble des productions artistiques actuelles, mais seulement celles qui, de près ou de loin, s'inscrivent dans la filiation de Marcel Duchamp³. Pour en donner une idée concrète, on

2. Voir Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris, 1998.

3. Je suis ici une suggestion de Nathalie Heinich qui oppose ainsi «art contemporain» et «art moderne», sans que cette opposition ne recouvre de distinction chronologique.

pourrait dire par exemple que c'est en gros à cet «art contemporain» qu'était consacrée l'exposition *Voici*, organisée récemment au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

La question de l'art peut-elle se réduire à celle de l'intention de l'artiste ?

Ce qu'a d'extraordinaire, mais aussi d'énigmatique pour le statut de l'art, le geste de Marcel Duchamp, c'est que, comme je le disais d'emblée, avec lui, «n'importe quoi» peut acquérir le statut d'œuvre d'art. Ce statut en vient donc à dépendre essentiellement de la réussite performative du geste qui l'instaure. On sait maintenant que le geste de Duchamp lui-même faillit échouer, mais surtout que des tentatives très semblables échouèrent dès la fin du XIX^e siècle.

Il faut, je crois, utiliser ici le mot «performatif» dans le droit fil de son usage en théorie linguistique, par exemple dans l'ouvrage célèbre de Austin qui s'intitule significativement *Quand dire c'est faire*. Avec le *ready made*, l'enjeu de l'œuvre en vient donc à se rendre tendanciellement indépendant des propriétés de l'œuvre pour ne dépendre plus que de l'intention de l'artiste et de sa capacité à faire reconnaître la pertinence, l'intérêt de son geste. Attirer les regards sur soi, voilà désormais un des enjeux centraux des productions artistiques. Il n'est pas inutile de rappeler à cet égard le titre choisi par Thierry de Duve pour l'exposition, organisée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles dans le cadre de Bruxelles 2000, exposition que j'évoquais précédemment et dont il était le commissaire: *Voici*. Ou encore la référence que fait Rosalind Krauss aux concepts d'index ou d'indice – empruntés au linguiste Peirce – qui permettent, selon elle, de cerner l'originalité des avant-gardes. C'est qu'avec l'art contemporain, il s'agit en fait avant tout de montrer, ou de se montrer, de se donner à voir.

Philosophiquement, l'art contemporain représente donc une étape importante, voire même un certain aboutissement, dans le processus de subjectivisation de l'art et de l'esthétique qui caractérise la culture occidentale. Contrairement aux esthétiques objectivistes et à la philosophie sous-jacente au classicisme, pour lesquelles le beau dépend essentiellement des qualités intrinsèques que possède l'œuvre, le geste de Duchamp en vient à désolidariser radicalement la réussite de l'œuvre de ses qualités objectives. On sait d'ailleurs les liens possibles entre cette tendance à la subjectivisation de l'art et une philosophie hyperindividua-liste comme celle de Nietzsche qui, tendanciellement, verrait dans le processus créatif, et en particulier dans sa sincérité et son authenticité, les

seuls critères d'appréciation esthétique. Désormais l'art se désolidarise encore un peu plus de la question de l'imitation dans laquelle le classicisme l'avait enfermé.

Sans doute est-ce le philosophe américain Arthur Danto qui, se référant principalement à Duchamp mais aussi à Warhol, a explicité avec le plus de netteté ce tournant, y voyant – dans la foulée des hypothèses hégéliennes sur la fin de l'art – comme une sorte d'aboutissement de l'histoire de l'art, comme la révélation ultime de l'essence de l'art. Pour Danto en effet, la spécificité de l'art contemporain se situe dans ce qu'il appelle la transfiguration du banal, c'est-à-dire cette capacité de l'artiste de faire d'un objet strictement quotidien une œuvre d'art. Réfléchissant à ce tournant, Danto en vient à suggérer que l'essentiel dans une œuvre d'art se situe fondamentalement dans l'intention de l'artiste de faire œuvre. Position évidemment problématique, ne fut-ce que dans la mesure où elle tend implicitement à soustraire l'œuvre à la critique en faisant du geste de l'artiste le seul critère de son acceptation artistique.

Par ailleurs, une telle position occulte radicalement, comme le font remarquer les travaux de H.-R. Jauss⁴, le fait que sa réception est évidemment elle aussi constitutive de l'œuvre. Au minimum, une telle position intentionnaliste se devrait-elle de réfléchir aux conditions de reconnaissance de l'intention artistique. Bref, il est aujourd'hui ou bien absurde ou bien naïf de penser l'intention artistique indépendamment de l'environnement social et médiatique qui peut en assurer la reconnaissance. Nathalie Heinich a fortement insisté sur le fait que la spécificité de l'art contemporain était précisément d'avoir fait de ce qu'elle appelle l'opinion, c'est-à-dire la reconnaissance, un enjeu central pouvant d'ailleurs s'appuyer sur des instances diverses, contrairement à ce qui se passait par exemple au XVIII^e ou au début du XIX^e siècle où s'exerçait majoritairement la seule domination des critères académiques. Renvoyer la question de l'art à la seule intention de l'artiste, c'est évidemment accepter le processus actuel de médiatisation de l'art et de la critique.

L'art contemporain a-t-il pulvérisé les critères ?

Une des critiques souvent adressées à l'art contemporain, très certainement compréhensible à partir des commentaires précédents, est qu'il aurait en réalité sonné le glas des critères. Le paysage de l'art contemporain, l'extraordinaire éclatement des genres et des pratiques qui le caractérise peut en effet laisser penser que nous sommes là « *dans un monde à l'envers, où plus aucun repère éthique autant qu'esthétique ne*

4. H.-R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Tel, n°169, Gallimard, Paris, 1990.

serait opératoire... Un monde où tout serait permis, où les notions de bien, de beau, de digne n'auraient plus aucun sens... Un territoire de non-sens...»⁵. Comme le montre cette citation, la critique de l'art contemporain pourra aisément endosser celle de la perte de sens, et de ce fait rencontrer certaines intuitions critiques politiquement tournées vers la nostalgie d'un passé où s'imposait l'autorité de critères, moraux, politiques et esthétiques indiscutables.

Il reste cependant que cette ambiguïté n'ôte en rien sa pertinence à une réflexion sur les critères. En effet, si tout est susceptible de devenir œuvre d'art, c'est bien alors que cette question des critères se pose cruellement. Et cela, sans que cela n'implique nécessairement un retour au classicisme ou à une idéologie des canons esthétiques.

A bien des égards, le devenir de l'art contemporain apparaît comme une des manifestations du perspectivisme ou du relativisme nietzschéen selon lequel tout est permis. Ou encore selon lequel, il n'existe plus de point de survol, plus d'espace de surplomb à partir duquel émettre des jugements prétendant à autre chose qu'à la manifestation d'un simple avis, d'une simple préférence personnelle. Ce tournant philosophique trouverait d'ailleurs à s'illustrer dans l'appauvrissement de la critique, une critique souvent réduite à la simple description ou à l'approbation laudative sans que plus aucun espace ne semble exister pour de véritables polémiques, articulées autour d'arguments discutables.

Il est d'ailleurs vrai que cette position nietzschéenne, dont l'influence fut et est encore considérable dans le monde de l'art, fut quelquefois assumée par les artistes (et leurs défenseurs) contre le monde de la critique. Celle-ci étant *a priori* récusée comme illégitime parce que se déployant dans le registre d'une raison considérée en soi comme répressive, occultante... là où l'enjeu est avant tout celui de l'expressivité. On connaît bien entendu les multiples reprises de cet argument nietzschéen au terme duquel le savoir, la raison, voire même le langage participent d'une culture du pouvoir et de la répression.

En renvoyant la question de l'art sur l'intention artistique, voire essentiellement sur l'authenticité de l'artiste, l'art contemporain se donnait ainsi les moyens de s'immuniser contre la critique. Mais il oubliait par là, comme le rappelle Rochlitz, qu'en faisant œuvre et qu'en proposant cette

5. P. SOUCHAUD, «Art contemporain : territoire de non-sens. Etat de non-droits», dans P. BARRER (éd.), *(Tout) l'art contemporain est-il nul ?*, Favre, Lausanne, 2000, p. 278. Cet ouvrage reprend en fait un nombre important d'articles ou de morceaux d'articles ou d'ouvrages qui ont participé depuis les années 80 de la polémique française sur l'art contemporain.

œuvre au public, l'artiste assume ce que, dans une perspective habermassienne, il appelle une «*prétention à la validité*» qui, dès lors, peut être critiquée. Sans que cette critique ne puisse bien entendu plus se référer à des critères universels.

La question qui est posée ici est celle – éminemment complexe – de la rationalité esthétique. Il convient en effet de reconnaître que le développement de l'art contemporain s'est largement opéré dans un contexte philosophique, qu'il soit bien sûr nietzschéen mais aussi romantique, suspicieux à l'égard de la rationalité. Ce n'est que récemment, du moins dans le paysage culturel francophone, que cette question a été réintroduite, en même temps qu'était réintroduite la question de l'argumentation, des critères ou qu'était réinterrogée la dimension cognitive de l'art, à l'image de cet ouvrage publié en 1993 par *le Monde*, suite à un colloque qui eut lieu au Mans en 1992, avec pour titre, éminemment polémique à l'époque : *L'art est-il une connaissance ?*⁶.

Peut-être cette question de l'argumentation esthétique, qui fut de fait largement évacuée, comme on le verra encore plus loin par une part importante de l'art contemporain, paraît aujourd'hui essentielle, en particulier dès lors que se posent des questions politiques, des questions par exemple de commandes publiques. Contrairement aux choix privés qui peuvent bien entendu répondre seulement à des préférences personnelles, les choix publics se doivent de pouvoir être justifiés et argumentés sous peine d'ouvrir légitimement la voie à l'arbitraire des préférences de ceux qui sont appelés à choisir ou aux formes de clientélisme que nous connaissons trop souvent. Autrement dit, une politique publique conséquente en matière artistique devrait pouvoir s'étayer sur des arguments, ce qui présuppose, qu'on le veuille ou non, la référence à l'idée d'une rationalité esthétique, même si celle-ci n'a plus rien à voir avec une rationalité dogmatique.

Un art qui se déconnecte de l'esthétique est-il encore un art ?

Un ensemble de critiques faites à l'art contemporain peut également s'expliquer par la déconnexion entre l'artistique et l'esthétique qui le caractérise. Sans que les deux termes ne s'identifient – comme le montre Jean-Marie Schaeffer⁷, les œuvres d'art n'ont bien entendu pas un pri-

6. R-P. DROIT (éd.), *L'art est-il une connaissance ?*, Le Monde éditions, Paris, 1993.

7. Voir par exemple Jean-Marie SCHAEFFER, *Les célibataires de l'art*, Gallimard, Paris, 1996.

vilège exclusif en ce qui concerne l'activation du sentiment ou de la sensibilité esthétiques – on sait à quel point la culture occidentale a instauré entre les deux des relations fortes. Depuis le romantisme en particulier, la sémantique décrivant l'expérience artistique est fortement chargée d'un vocabulaire parlant d'émotion, de sentiment, d'éveil de la sensibilité, voire d'extase, de fusion...

Or, l'art contemporain introduit dans cette proximité une rupture. En désolidarisant l'enjeu de l'œuvre de son contenu, en le situant du côté du geste de l'artiste, et en particulier de sa puissance transgressive par rapport aux codes artistiques en vigueur, en brisant les frontières entre l'œuvre et le quotidien, l'art contemporain s'est considérablement intellectualisé. Il a cessé de viser prioritairement l'émotion et le sentiment, paraissant ne plus honorer en rien ce qui peut être légitimement attendu d'une œuvre d'art. Ce sont là par exemple des critiques que l'on retrouve sous la plume de Luc Ferry et d'André Comte-Sponville. Le premier reprochant par exemple à la musique de Boulez d'avoir «éradiqué» le sentiment⁸, le second demandant qu'enfin «*les peintres... les musiciens émeuvent le parterre*»⁹. Mais aussi chez de nombreux autres critiques d'art ou artistes, à l'image de Pierre Souchaud reprochant à *Art Press* une «*obsession à vouloir évacuer de l'œuvre d'art tout mystère sensible*» et, y voyant «*le symptôme le plus éloquent de sa cécité et de son inanité de fond*»¹⁰.

Un des principaux symptômes de cette déconnexion de l'artistique d'avec l'esthétique se situe bien entendu dans l'abandon plus ou moins assumé, par l'art contemporain, de la référence au beau. On connaît l'indignation de Comte-Sponville lorsqu'après avoir demandé à un guide de musée s'il trouvait beau le carré blanc sur fond blanc de Malévitch, il s'est entendu répondre «*Alors ça, vraiment... ce n'est pas le problème !*»¹¹. Or, précisément, pour cet auteur, comme pour Luc Ferry, c'est bien là le problème et un art qui romprait avec l'exigence de beauté, et le souci esthétique d'émouvoir, de toucher, d'affecter romprait également avec sa destination. Pour ces auteurs, il semble en effet clair que les productions de l'art contemporain s'appuient sur une volonté d'exclusion du sentiment, comme par exemple la musique de Boulez : «*trop facile*, écrit ainsi Luc Ferry, *de dire que tu chantes Boulez sous ta douche, qu'il t'émeut comme Schubert, etc. Ce comme, tout simplement me paraît faux. Je n'y crois*

8. Luc FERRY, dans P. BARRER, *op. cit.*, p. 250.

9. André COMTE-SPONVILLE, dans P. BARRER, *op. cit.*, p. 252.

10. *Ibid.*, p. 278.

11. *Ibid.*, p. 244.

pas une seconde. Car cette musique n'est pas faite, n'a jamais été faite pour susciter des émotions, des sentiments comme le voulait expressément la musique romantique»¹². La question étant néanmoins de savoir si l'extension du concept d'expérience artistique doit être exclusivement rapportée à sa définition romantique dont on sait à quel point elle surdétermine encore aujourd'hui notre perception du champ artistique, de la figure de l'artiste aux exigences imposées à l'œuvre d'art. Et dont on sait par ailleurs à quel point elle a pu influencer ces avant-gardes dans lesquelles des auteurs comme Ferry et Comte-Sponville situent l'entrée dans l'art contemporain, par exemple Malévitch.

Quoi qu'il en soit, la question revient à savoir si un art qui en viendrait à déplacer ses enjeux de manière telle qu'ils n'entretiendraient plus de rapport privilégié avec la question du beau, et au-delà avec celle de l'émotion et du sentiment, c'est-à-dire avec la question esthétique, pourrait tout simplement encore revendiquer l'appellation d'œuvre d'art. C'est par exemple dans cette voie que s'oriente la réflexion de Mathieu Kessler qui propose tout à fait explicitement de reconnaître l'apport des *ready made* à l'histoire de l'art mais tout en leur déniaient le statut d'œuvre. Avec le *ready made*, dit-il, la question de la sensibilité se trouve évacuée au profit de celle de la réflexion. Kessler cite ainsi Duchamp : «*il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces ready made ne fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète*». Et l'auteur de commenter : «*cette ultime distinction permet de séparer radicalement une œuvre d'art, objet pour le jugement de goût au sens de sa pratique traditionnelle, codifiée par Kant, d'un ready made, objet de réflexion spéculative récusant tout rapport esthétique avec sa pratique*»¹³.

Présentation plutôt que représentation : l'art peut-il survivre à son intellectualisation ?

La critique qui est soulevée ici est notamment celle de l'intellectualisation de l'art qui caractériserait l'art contemporain. Une intellectualisation contre laquelle s'élèvent de multiples voix. C'est par exemple ce qui explique l'actuel retour de la référence phénoménologique au sein de la réflexion sur l'art, une référence au travers de laquelle il en est appelé à un «*retour aux choses ou plutôt aux œuvres-mêmes*», au-delà donc des

12. *Ibid.*, p. 250.

13. M. KESSLER, «Les antinomies de l'art contemporain» dans P. BARRER, *op. cit.*, p. 289.

discours ou des codes qui, loin de fournir les clés de la compréhension artistique, auraient plutôt à cet égard un effet occultant. Mais une référence dans laquelle les expériences non intellectualisées, en particulier les expériences perceptuelles occupent à nouveau une place centrale.

Pour distinguer l'art contemporain, Jean-Philippe Domecq propose le terme de présentation qu'il oppose à représentation. Le type idéal d'un art de la présentation serait celui où l'artiste, à l'image encore une fois du *ready made*, «prélève» des objets dans son environnement pour les présenter, dans un contexte particulier, muséal par exemple, au regard du public. Domecq rappelle à quel point ce geste est devenu aujourd'hui geste convenu, et à quel point chaque exposition d'art contemporain nous en offre le spectacle répétitif (tas de sable, de charbon, entassement d'objets usagés, de capsules de bouteilles, de carrelages, de débris de verre...). Mais il évoque également les travaux de Richard Serra, de Carl André ou encore les néons de Dan Flavin. Dans cette perspective où des objets prélevés dans le quotidien sont simplement mis en scène, ce qui ferait défaut ou à tout le moins se signifierait par sa pauvreté, ce serait le travail de stylisation, de mise en forme.

Toutefois, Jean-Philippe Domecq va plus loin. En plus de s'appuyer sur un processus fallacieux de démission formelle, l'art contemporain se vouerait à produire des œuvres se caractérisant avant tout par une indétermination radicale (ce qu'illustrerait notamment le minimalisme) qui devrait alors être comblée par la prolixité d'un commentaire qui n'entre-tiendrait d'ailleurs pas avec l'œuvre de liens de nécessité. Bref, avec l'art contemporain, progressivement «*l'intérêt serait reporté de l'œuvre au discours*» sur l'œuvre, puisque ce qui fait la différence entre l'œuvre d'art et l'objet prélevé dans le quotidien se serait essentiellement le commentaire qui l'accompagne. Pour Domecq, il s'agit là d'une voie sans issue ou, comme il dit d'un «*pari perdu*. *Perdu du fait que ces œuvres ne proposent pas de formes créées ; c'est cela qui explique la pauvreté de leur offre psychique, et l'inflationniste autarcie de leur exégèse*»¹⁴.

C'est d'ailleurs là une critique qui est souvent adressée à l'art contemporain, une critique d'ailleurs assumée explicitement par l'art conceptuel. Avec l'art contemporain, l'intellectualisation de l'art a pris des proportions telles que le discours en est venu à s'y substituer. Toutefois, là où les uns verront avant tout un appauvrissement de la sensibilité esthétique, les autres insisteront au contraire, en y voyant le cas échéant une avancée, sur l'approfondissement de la dimension réflexive ou auto-réflexive de l'art contemporain.

14. Jean-Philippe DOMEQC, «Misére de l'art», dans P. BARRER, *op. cit.*, pp. 323 et suiv.

Qu'en est-il d'un art prétendument subversif qui serait financé par l'Etat et par les musées ?

Le livre de Rochlitz, intitulé significativement *Subversion et subvention*, paru en 1994, appuyait une part importante de son argumentation sur la paradoxe de cet art contemporain qui, sans cesse, faisait profession de subversion des cadres institutionnels enserrant le monde artistique et qui, dans le même temps, ne cessait d'être l'objet (nous sommes en France et non pas en Belgique) de toutes les célébrations institutionnelles. Autrement dit, à la subversion qu'avaient réellement portée les avant-gardes du début du siècle avaient succédé des formes d'art dans lesquelles la dimension subversive toujours revendiquée, et de manière d'ailleurs souvent emphatique, se trouvait en réalité totalement désactivée et intégralement récupérée par le « système » des arts. A la difficulté de reconnaissance des avant-gardes du début de siècle s'était substitué un contexte où, tout au contraire, la revendication subversive apparaissait comme une garantie efficace de reconnaissance institutionnelle rapide. Et cela alors que des artistes entretenant à cet égard un certain scepticisme ou faisant preuve d'une plus grande modestie trouvaient plus difficilement les voies de la reconnaissance.

La critique se présente donc ici comme une déconstruction idéologique. L'art contemporain entretiendrait à propos de lui-même l'illusion trompeuse d'une subversion qu'il n'assume en réalité en rien. « *Le grand paradoxe de ce qu'on appelle l'art contemporain*, écrit L. Ferry dans la même veine, *c'est qu'il est subventionné tout à la fois par l'Etat et par le marché, c'est-à-dire par deux types de critères qu'il rejette par principe puisqu'il se veut subversif. Il est subventionné par les institutions, alors qu'il prétend les remettre en cause ; et par le capitalisme pur et dur, alors qu'il se veut d'avant-garde ou, du moins, marginal ! Mais ni l'Etat ni le marché ne sont des juges esthétiques légitimes* »¹⁵.

Peut-on être artiste sans savoir-faire ?

La question du métier est évidemment triviale. Techniquement, le *ready made*, comme bon nombre de productions artistiques contemporaines ne supposent *a priori* aucun savoir-faire. Cette remarque est constamment soulevée par le public profane confronté à des œuvres contemporaines. Par contre, dans les milieux avertis, elle paraissait largement déplacée jusqu'il y a quelques années parce qu'elle semblait révéler une ignorance profonde de la spécificité de l'art du XX^e siècle. Or, cette question, est revenue à l'ordre du jour récemment, en particulier au travers des prises

15. Luc FERRY, dans P. BARRER, *op. cit.*, p. 253.

de positions de Jean Clair, conservateur du musée Picasso. Non pas pour disqualifier radicalement tout art qui ne s'appuierait pas sur la maîtrise d'un savoir-faire, mais pour à tout le moins attirer l'attention sur la disqualification du métier qu'en venait à induire l'exclusive prévalence de l'art contemporain au sens restreint défini précédemment. Jean Clair rappelait ainsi la polémique ouverte entre Riegl et Semper à propos de la prévalence du *Kunstwollen* (l'intention ou la volonté artistique) sur le *Kunstkönnen* (le savoir-faire, la capacité artistique), au point, affirme Jean Clair, et c'est bien là la dimension perverse de cette tendance, que cette prévalence «*se développera ainsi peu à peu parallèlement à la volonté d'un non-kunstkönnen*», suscitant au sein de l'art contemporain une véritable propension à «*casser le métier*»¹⁶. Contre cette tendance, l'auteur rappelle, comme le fera d'ailleurs plus tard Rochlitz ou comme le fait Jean-Philippe Domecq, à quel point une œuvre importante et réussie suppose la confrontation à des obstacles, la maîtrise formelle dont seule un savoir-faire construit et dominé peut offrir les conditions indispensables de réussite.

Peut-on être avant-gardiste un siècle après les avant-gardes ?

L'art contemporain, comme le rappelle Jacques Aron, est un art avant-gardiste. Et c'est cette forme avant-gardiste qui va lui donner sa temporalité propre. Une temporalité tournée résolument vers le futur et vers la rupture avec les traditions. Dans ce mouvement, une des motivations essentielles de l'art avant-gardiste va devenir la recherche de la nouveauté, une recherche qui durant le XX^e siècle va en venir à s'auto-justifier et à bien des égards à tourner à vide. Sans doute est-ce Luc Ferry qui a attiré avec le plus de netteté l'attention sur les conséquences auto-destructrices d'un art qui serait essentiellement poussé par une volonté de rupture avec la tradition. Dans *Homo Aestheticus* déjà, il indiquait en quoi, inévitablement, cette idée de rupture avec la tradition ne pourrait que rapidement devenir elle-même une tradition plaçant les artistes dans une situation difficile et les conduisant sans doute dans une sorte de fuite en avant effrénée vers la recherche d'une nouveauté susceptible de s'imposer comme telle et donc vers des productions dont la recherche de l'outrance deviendrait sans doute un des moteurs. Et cela face à un public de plus en plus perplexe, de moins en moins susceptible de se laisser prendre au jeu, et de moins en moins prêt à souscrire à des effets de rupture dont la force subversive se désactiverait progressivement.

16. Jean CLAIR, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts*, Essais, Gallimard, Paris, 1983, p. 124.

Bref, la logique avant-gardiste révélerait là sa dimension intrinsèquement contradictoire.

L'auto-référentialité et la question du contenu

Lié au processus précédent, de nombreuses critiques ont également porté sur la propension auto-référentielle de l'art contemporain. En particulier sur sa tendance à penser de plus en plus la rupture par rapport à la logique interne au champ artistique. Ce serait là une conséquence de l'autonomisation de la sphère artistique, d'un art pour l'art qui en régime avant-gardiste s'ingénierait simplement à interroger la sémantique interne du champ artistique. Qu'est-ce qu'une œuvre ? Qu'est-ce qu'un socle ? Qu'est-ce qu'un cadre ? Qu'est-ce qu'une couleur ? Qu'est-ce qu'une représentation ? Doit-il y avoir intervention d'un artiste pour qu'il y ait œuvre d'art ?... Dans cette logique, l'art, refermé sur sa propre histoire, en serait venu à se refermer sur ses propres préoccupations, mais aussi, dans le même temps, à cesser de tolérer les critiques externes.

Sans doute cette tendance de l'art contemporain à l'auto-référentialité a-t-elle connu un certain paroxysme avec les travaux de Clement Greenberg, de R. Krauss ou de S. Sontag. L'ouvrage de Mac Evilley, intitulé *Art, contenu et mécontentement*, décrit les impasses dans lesquelles s'est fourvoyée la critique d'art américaine dont on connaît par ailleurs l'importance dans la promotion de l'art américain des années 50-60, et dans la naissance de la domination de New-York dans le paysage de l'art contemporain.

Les textes cités par Mac Evilley montrent comment cet art a pu en venir, au travers précisément de la revendication d'auto-référentialité, en quelque sorte à s'immuniser contre toute critique. Cette immunisation s'opérant elle-même au travers de l'hypothèse, critiquée par Mac Evilley, selon laquelle l'art ne possédant aucun contenu, il n'est redevable que de lectures strictement internes.

Dans son ouvrage, paru en 1991 et traduit en français en 1994, Mac Evilley stigmatise ainsi les positions de Susan Sontag lorsqu'elle écrit par exemple « *L'interprétation est une revanche de l'intellect sur l'art* », ou encore « *on peut se passer d'interprètes... en faisant des œuvres d'art d'un abord si direct que l'œuvre est... juste ce qu'elle est* », ou enfin, « *la fonction de la critique devrait être de montrer comment c'est ce que c'est, et même, que c'est ce que c'est, plutôt que de montrer ce que ça signifie... C'est l'habitude d'aborder les œuvres d'art dans le but de les interpréter, qui entretient la chimère de l'existence d'un contenu dans une*

*œuvre d'art*¹⁷. Ce refus de l'interprétation est très significatif des imprégnations nietzschéennes de l'art contemporain, de son refus de ce que Nietzsche appelait les arrières-mondes à partir desquels pouvait se construire un sens, ... Confronté à des prises de positions semblables à celles de Susan Sontag et, en particulier à des affirmations où, à propos de «ses panneaux de bandes peintes et de ses Shaped Canvass, Franck Stella déclarait : 'tout ce qui est à voir est ce que vous voyez'», Jean-Philippe Domecq écrivait ceci : «*Mais ne voit-on que ce qu'on voit ? Jamais l'esprit humain ne s'en tient là, jamais il ne s'en tient à la littéralité de ce qu'il voit. Même devant une forme élémentaire, il la sature d'interprétations... Dans le contexte du lieu d'art, les panneaux de Stella proposent à l'esprit humain de réduire ses activités à l'enregistrement strictement perceptif de ce qu'il voit, avec un degré de réflexion qui ne va guère au-delà du constat qu'on perçoit effectivement ces formes élémentaires... C'est dire si la proposition est réduite, minime, minimale*»¹⁸.

Et la négativité de l'art ?

Si l'art contemporain propose des expériences énigmatiques, il n'en demeure pas moins qu'existent des justifications de ces expériences. Parmi celles-ci certaines possèdent, me semble-t-il, une pertinence argumentative indéniable. Ce sont celles qui, s'appuyant souvent sur les travaux d'Adorno ou de George Bataille, voient à l'œuvre dans l'art une puissance de négativité. L'idée d'Adorno (mais aussi de Bataille ou de Marcuse) était, rappelons-le, que, dans un monde intégralement dominé par la raison instrumentale, seul un art radical était susceptible d'encore porter une puissance subversive. Adorno, théoricien des industries culturelles, savait évidemment que la grosse majorité des productions artistiques ne participait aucunement de cette tendance, mais il pensait que demeurerait une place pour ce qu'il appelait un art fragmentaire (ce que Bataille appellera un art souverain), c'est-à-dire un art capable d'activer en nous des expériences inhabituelles, insécurisantes... perturbant potentiellement l'harmonie du monde ambiant. Il s'opposait ainsi à l'art bourgeois et à ses exigences esthétisantes, pour privilégier un art énigmatique, ouvrant à des expériences obligeant à la décentration par rapport aux cadres perceptuels ou cognitifs dominants. Au-delà de l'indéniable processus de désactivation de la capacité de subversion artistique, il n'en demeure pas moins que de nombreuses œuvres d'art contemporaines peuvent trouver, dans ce cadre théorique, une légitimité qu'elle ne trouveraient bien entendu pas dans des cadres plus clas-

17. Cité dans Th. MAC EVILLEY, *Art, contenu et mécontentement*, J. Chambon, Marseille, 1994, p. 38.

18. Jean-Philippe DOMEQ, *op. cit.*, pp. 325-326.

siques. Les thèses d'Adorno me semblent éclairantes dans la mesure où, à tout le moins, elles ouvrent un espace argumentable pour des réalisations transgressives, politiquement engagées et surtout, pour des œuvres, dont le critère ultime d'appréciation, contrairement à ce que semblent exiger des auteurs comme Luc Ferry et André Comte-Sponville, n'est pas simplement esthétisant.

Il est évident que, comme de nombreux auteurs l'ont montré avec pertinence, cette dimension subversive des œuvres a souvent été usurpée. Il reste cependant que s'il est une dimension qui peut justifier la pertinence d'un art contemporain, héritier peut-être de Duchamp et de l'avant-gardisme, c'est sans doute au travers de cette idée de négativité qu'il faudrait chercher à la circonscrire.

Les questions qui sont aujourd'hui posées à l'art contemporain sont évidemment salutaires. Elles traduisent bien souvent des positions que beaucoup pensaient tout bas, sans oser l'exprimer tout haut. Il est évidemment nécessaire que l'art contemporain abandonne le ton péremptoire qui fut souvent le sien et qu'il accepte de s'expliquer sur lui-même. Et les questions qui sont posées aujourd'hui sont à l'évidence de vraies questions.

Il reste qu'il serait sot de ne pas voir que dans le refus de l'art contemporain se mêlent des arguments et des acteurs dont certains relèvent simplement d'une nostalgie pour une époque révolue. Il convient de ne pas oublier aussi que ce refus se développe concomitamment à des thèses souvent régressives, centrées sur la perte de sens, le déclin des valeurs, ... et sur un appel à un ressaisissement culturel. S'il est vrai que, à bien des égards, le devenir de l'art contemporain a été aussi celui de la trahison ou, à tout le moins, de l'oubli de ses ambitions critiques et subversives initiales, il reste que la légitimité et la pertinence des critiques actuelles devraient être l'occasion d'une réactivation de ces dimensions constitutives de l'art du XX^e siècle plutôt que de leur arrêt de mort.



Jacques Aron – *Les critiques d'art* – collage.

Avant-gardes et post-modernisme

Daniel Weyssow*

Introduction

S'interroger sur le destin des arts plastiques, de la rupture des avant-gardes «historiques» à nos jours, est une entreprise complexe qui rejoint le débat en cours portant sur «la crise de l'art contemporain». Un doute s'est en effet installé et renforcé, au rythme des créations artistiques, sur l'opportunité de celles-ci. Des questions anciennes reparaissent, telles celle de l'art pour l'art ou encore celle de la querelle des anciens et des modernes. Retour donc aux interrogations premières, mais pas seulement. Car il semblerait que notre époque, contrairement aux apparences, tourne résolument le dos à ce débat en l'absorbant dans une dynamique nouvelle que nous tenterons de circonscrire. Ainsi, à bien considérer l'art des extrêmes de notre époque récente, il apparaît bien plus urgent aujourd'hui qu'hier de repenser les substrats à partir desquels s'élaborent les réflexions des acteurs concernés par l'activité artistique. Qu'est-ce qui caractérise et justifie cette activité ? A quoi peut-elle et devrait-elle servir ou répondre ? Ne se trouve-t-elle pas en situation de décalage par rapport à l'espace social ? Pire, y a-t-il encore de l'art ? La disparition – la mort – de l'art, maintes fois annoncée par les avant-gardes n'est-elle pas devenue une réalité ? Et dans ce cas, comment appeler ce que l'on continue de désigner par «art contemporain» ?

* Historien d'art et collaborateur scientifique à la Fondation Auschwitz.

Les avant-gardes se sont succédées à un rythme de plus en plus accéléré au cours du XX^e siècle, déployant les ailes d'un «modernisme» né au XVIII^e siècle, pour aboutir vers 1980 à une nouvelle ère qualifiée de post-moderne. Celle-ci se caractérise, pour faire bref, par une considérable variété d'activités artistiques en tous genres. Multipliant les attitudes et les expressions, les juxtaposant ou, au contraire, mêlant les caractéristiques, certaines œuvres font en outre références aux différentes avant-gardes du siècle. Ainsi, de ruptures en nouveautés, des «ponts» maintiennent malgré tout à flot, contre vents et marées, l'impression d'une continuité et d'une évolution des arts. Ce brassage offre toutes les apparences d'une très riche créativité et d'une liberté d'expression désentravée voire débridée. Des voix pourtant se sont élevées pour décrier cet art qui s'épanouit, pour paraphraser le titre de l'émission télévisée de Bernard Pivot, au sein d'un véritable «bouillon de culture». Alors que la «machine» tourne à pleine vapeur, offrant à tout un chacun de quoi satisfaire – ou presque – en ce registre, la moindre de ses attentes, pourquoi donc évoquer le fait d'une crise de l'art ?

Poser le problème, comme le veut le dicton, serait déjà y répondre. Le malaise ne proviendrait-il pas de l'impossibilité de circonscrire la diversité de la création contemporaine, et partant de la classer pour ensuite la théoriser ? Un trop plein de courants, de styles, de richesses ? Une excroissance spectaculaire d'expressions concomitantes, excluant toute prépondérance d'un groupe créatif par rapport aux autres, ferait-elle problème ? Donnant l'impression, dès lors, d'une communauté artistique fragmentée dont les expressions extrêmes, aux limites de l'archipel, sembleraient apparentées, en raison de leurs provocations ou au contraire de leur pauvreté apparente, au règne du «n'importe quoi», à l'exemple de la simple expression d'une idée originale et fantaisiste ne portant pas au-delà d'elle-même¹. Un décalage entre art et société ? L'art ne participerait plus de la société ? N'en serait-il pas plutôt l'expression, le vrai visage ? Dans ce cas, c'est d'une exploration conjointe de l'art et de la société que nous aurions besoin pour établir notre constat. L'art, vraiment, ne peut-il plus rien exprimer qui soit «parlant» pour tout un chacun ? Evolueraient-on dans une babel généralisée ? Chacun ne parlerait-il

1. *«Le tracé est irrégulier et le coup de pinceau plutôt maladroit. Ces soixante peintures sont toutefois considérées comme des œuvres d'art à part entière. La preuve ? Elles sont présentées au Musée d'art contemporain de Sydney (MCA) dans une exposition qui partira au mois de septembre à Melbourne. Les noms des artistes ne sont pas connus du grand public mais Ganesh, Lukkang, Juthanam, Pong et Senggigih ont l'avenir devant eux. La plus âgée vient de fêter son treizième anniversaire. Ces 'peintres' sont tous des éléphants d'Asie»* (Frédéric Therin, «Les éléphants peignent aussi», *Le Monde*, 11 août 2001).

plus que sa langue propre sans plus reconnaître chez autrui aucune appartenance, soit dans une équivalence généralisée des signes et du sens ? Des sens faudrait-il dire alors, puisque chacun défendrait ce qui fait sens pour soi. Ou alors, et c'est dans cette voie qu'il faudrait probablement chercher à saisir le sens de notre contemporanéité, tout ceci équivaldrait à reconnaître que nous sommes entrés dans un monde totalement différent, dans ce qu'on pourrait appeler une autre culture. Où il ne s'agirait plus de distinguer l'individu dans un monde où il aurait sa place à l'image de ce dernier, mais un univers ou chaque individu, additionné aux autres, composerait ce nouveau monde. Celui-ci serait dès lors le reflet de ses composantes et non pas une armature conditionnant la pensée de ceux qui «l'habitent». Pour imaginer notre propos, nous aurions quitté le cocon de notre ancienne civilisation, qui a par ailleurs assez démontré ses limites, pour envisager l'univers sous un tout autre angle, en marchant, chacun, à sa découverte. L'équivalence généralisée des œuvres d'art actuelles par rapport au monde de l'art n'aurait d'égalé que la situation des individus dans le cadre de notre société. Chacun – chaque œuvre – serait porteur d'un sens qui lui serait propre dans un système qui offrirait à chacun la possibilité de s'exprimer et d'être entendu. La hiérarchie des valeurs s'évanouirait au profit de l'apport de chacun, et ce serait l'ensemble, la somme des singularités, qui donnerait sens à l'ensemble. Et cet ensemble verrait sa «couleur» se modifier au fur et à mesure des apports et des créations de chacun pour ce qui concerne le monde des arts.

Le constat de certains critiques d'art est sans appel. Certains et non des moindres font remarquer que nous manquerions aujourd'hui de critères permettant d'apprécier l'art vivant. Ils n'ont sans doute, comme nous le devinons, pas tout à fait tort. De nombreuses expressions artistiques ne répondent en effet plus à l'idée «classique» de l'œuvre d'art (le beau, le vrai, le bon). Mais si l'on s'accorde la pertinence des interrogations, il n'en demeure pas moins que l'art actuel reste porteur de nombreuses et intéressantes valeurs ainsi que d'un potentiel que l'on peut sans crainte affirmer aléatoire et infini. Néanmoins, ce n'est pas tant la forme que le fond, comme nous le verrons, qui pose problème. L'expression artistique peut en effet donner formes aux attitudes, et on ne le sait que trop bien depuis l'exposition organisée par Harald Szeeman en 1969². Mais au-delà de celles-ci, si des ruptures à répétition ont marqué le champ artistique, des fractures brutales se sont également succédées tout au long du siècle. Dont les plus fondamentales furent les deux guerres mondiales et leurs génocides. Ces événements proprement apocalyptiques consti-

2. *Quand les attitudes deviennent formes*, exposition organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne en 1969.

tuèrent de fait des ruptures définitives dans le cours de notre histoire, dont les effets se seront distillés «insidieusement» avec le temps, rendant notre culture perméable à des soubresauts aux accents parfois suicidaires, ou, au contraire, à des manifestations légères, insouciantes, «gratuites», pour tout dire, faussement amnésiques quant à notre monstrueuse histoire. Mêlé aux progrès de la technologie numérique et des réseaux informatiques, le post-modernisme que nous évoquions devient le vivier de nouvelles alternatives dont les prémices sont visibles. Elles aboutiront, soyons-en persuadés, à une nouvelle révolution, mais cette fois «technologique», qui donnera à l'art – et à la civilisation (cette nouvelle culture dans laquelle nous sommes entrés) – un nouveau souffle et un visage entièrement recomposé, sans pour autant, sans doute, atteindre à un nouvel humanisme.

Situation de la critique

Jean Clair, grand amateur et promoteur de la jeune génération des années 60³, fut un des premiers à exprimer son malaise⁴. La polémique portant sur la crise de l'art contemporain ayant pris forme en 1991 consécutivement à la publication d'articles frondeurs de Jean-Philippe Domecq parus dans les revues *Esprit*, *Télérama* et *L'Événement du jeudi*⁵, elle est désormais relativement bien connue. Yves Michaud relate dans son livre *La crise de l'art contemporain*⁶ le développement et les implications d'une affaire qui porta, entre autres, sur les critères d'appréciation esthétiques, le choix des œuvres effectué par les musées et les galeries ainsi que sur le rôle de la critique. Le débat prit une dimension politique après que Jean Clair eut accepté de répondre à une interview publiée dans la revue *Krisis*⁷ dirigée par Alain de Benoist, dont les convictions politiques vont à l'extrême-droite. Si l'on ne peut soupçonner Jean Clair, ni d'autres per-

3. Jean Clair, *Art en France. Une nouvelle génération*, Chêne, 1972.

4. Jean Clair, «De la modernité conçue comme une religion», dans *Paradoxe sur le conservateur*, L'Échoppe, Paris.

5. Cité par Yves Michaud, voir *infra*, pp. 7-16 : «Y a-t-il encore des critères d'appréciation esthétique ?», *Esprit*, juillet-août 1991, n°173, pp. 71-133 ; «La crise de l'art contemporain», *Esprit*, février 1992, n°179, pp. 5-63 ; «L'art contemporain contre l'art moderne», *Esprit*, octobre 1992, n°185, pp. 5-54 ; O. Mongin, «Comment juger de l'art contemporain ?», *Esprit*, février 1987, pp. 33-34 ; O. Cèna, «L'art triste», *Télérama*, 24 juin 1992, n° 2215, pp. 54-55 ; «Le grand bazar», *Télérama*, octobre 1992, numéro hors série 2096 ; J-L. Pradel et J-F. Held, «Les impostures», *L'Événement du jeudi*, 18-24 juin 1992, pp. 76-87. Bibliographie très complète conseillée pp. 289-302.

6. Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Puf, Paris, 1997.

7. Jean Clair, Jean-Philippe Domecq, Jean Baudrillard, Alain de Benoist, Michel Marmin, Dossier «Art/non-art», *Krisis*, nov.1996.

sonnalités reconnues ayant été publiées dans cette revue, tels le sociologue Jean Baudrillard ou l'artiste Ben, d'appartenir à cette obédience, ce qui pourrait paraître une duplicité pose évidemment problème. Même si l'on souhaite s'adresser à un public qui ne vous lirait pas autrement, est-il bien prudent de pavoiser ainsi dans les tribunes de «l'ennemi» ? Ceci rend sans doute compte du mélange et de la confusion des genres de notre époque, ainsi que des équivoques que cela provoque. Si la «mort des idéologies» ramène un semblant de calme dans les chaumières, elle signale par là même qu'un brouillage des convictions d'hier s'est opéré qui pourrait signifier la perte de quelque chose qui soit de l'ordre du sens critique ou de la mémoire du siècle. Ne toucherions-nous pas là au cœur de cette indétermination post-moderne ? Dès lors, de quelle crise de l'art parlons-nous ? Ne serait-elle pas avant tout celle de notre société actuelle, que l'on pourrait tout aussi bien et même mieux qualifier de «post-humaniste» ? «L'affaire Jean Clair» mit néanmoins le feu aux poudres. De fil en aiguille, on s'interrogea sur le rôle, les choix et les soutiens apportés aux artistes par les marchands d'art et les galeristes, et tout autant sur ceux des institutions de l'Etat, tout en se demandant si un «complot» ne veillerait pas à cimenter les alternatives d'autrefois en une alliance d'un nouveau genre visant à une redistribution des cartes. En effet, traditionnellement la critique conservatrice est de droite, mais cette fois, c'est de gauche qu'aura d'abord été dénoncée la prétendue «nullité» de l'art contemporain⁸. D'où les équivoques et les soupçons généralisés.

Territoires ludiques

Le discours critique sur l'art actuel porte sur la question de sa qualité, de son contenu et de sa justification. S'y ajoutent celles de la fonction de l'artiste au sein de notre société, de l'usage qu'il fait de sa liberté, du rôle des institutions et du marché, ainsi que celle du devenir de l'art dans la mesure où il se trouverait confronté à une impasse. Anne Cauquelin⁹ développe ses propres critères pour tenter de définir l'art actuel. Son approche pose d'emblée l'œuvre en termes de jeu. Elle détermine tout d'abord le site de l'œuvre, puis ses constituants, les objets et les acteurs, pour enfin tenter de définir les règles qui organisent le tout. Le commentaire sur l'œuvre participerait de l'œuvre devenue objet à notice. Une croyance au fait qu'il y ait de l'art persisterait (l'on ne devrait donc plus parler d'art dans certains cas de figures). Traduisant les interrogations du spectateur moyen, celui-ci serait de plus en plus perdu devant cet art

8. Jean Baudrillard, «Le complot de l'art», *Libération*, 20 mai 1996.

9. Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, Paris, 1996.

en raison de son incompréhensibilité. De plus, l'art actuel serait si difficile à qualifier qu'il ne pourrait être étiqueté que dans le cadre de larges tiroirs mentionnant des impératifs constitutifs des œuvres tels que *Enveloppez !, Installez !, Simulez !, Montrez tout !...* Bref, une description d'un univers froid et désenchanté. Ramenée à de tels concepts minimalistes, l'œuvre d'art serait équivalente à un nain de jardin tombé du ciel qu'il s'agirait de classer puis de disséquer éventuellement suivant les premiers critères applicables à un objet extra-terrestre. Tout cela pour se demander finalement quoi faire des restes. On peut bien sûr appliquer ce traitement aux œuvres, mais il faut aussi reconnaître qu'il serait plus que dommage de les englober toutes dans ce même sac.

Duchamp à propos de ses *ready-made* (tel son urinoir intitulé *Fountain*, datant de 1917) écrivit à son beau-frère, le peintre Jean Crotti, en 1952, qu'il ne croyait pas à la peinture en soi. «*Tout tableau est fait non pas par le peintre mais par ceux qui le regardent et lui accordent leurs faveurs*»¹⁰. Autrement dit, s'il reste de la croyance en l'œuvre d'art, elle n'aurait parfois plus lieu d'être puisque n'importe quel objet usiné contre-signé par l'artiste deviendrait de l'art avec l'acquiescement du «regardeur». Matériellement parlant, l'œuvre venant de la sorte de disparaître, annonce la mort de l'art et donc l'impossibilité de son avenir. L'œuvre *ready-made* est en soi tout un programme poussant l'art à se dissoudre dans le grand tout de la production des biens de consommation. L'objet *ready-made* n'est plus porteur d'un contenu artistique propre. N'offrant à voir que lui-même, soit un objet qui n'est pas de l'art, il s'agira pourtant d'estimer et de prendre en considération le geste de l'artiste, son dessein propre. L'œuvre d'art ne sera ainsi plus à rechercher «dans» l'objet présenté mais dans «l'intention» de l'artiste. L'artiste fait alors de lui-même, par son geste propre, une œuvre d'art. On ne peut s'empêcher ici de penser aux «spectacles» que donneront d'eux-mêmes, bien plus tard, des artistes tels que Gilbert & George (*A Living Sculpture*, 1969-1977). A l'art pour l'art, ils opposeront «l'art pour tous», affirmant que l'art a pour source la vie qu'ils décident de décrire et de réinventer dans une pratique qu'ils situent aux confins de l'art et de la morale¹¹. Joseph Beuys énonça à la même époque sa formule bien connue «*tout homme est un artiste*», au sens d'une «plastique sociale» de laquelle chacun procède et participe¹², alors que Jean Dubuffet avait déjà affirmé que chacun

10. Extrait d'une lettre de 1952 de Duchamp à son beau-frère Jean Crotti. *Catalogue de l'exposition Jean Crotti*, Musée Galleria, Paris, 1959-1960.

11. *Catalogue de l'exposition Gilbert & George*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1997.

12. Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, L'Arche, Paris, 1988.

possédait à la naissance des facultés créatrices que peu auraient l'occasion d'exploiter du fait de «*l'asphyxiante culture*» régnante¹³.

Mort de l'art et première guerre mondiale

Il est vrai que l'art moderne s'est pris les pieds dans un siècle qui compta de nombreux et profonds bouleversements à même d'hypothéquer également son propre avenir. Si l'impressionnisme, suivant la thèse causale mena, via Kandinsky, à l'abstraction, les événements majeurs de ce siècle auront incité bon nombre d'artistes à s'engager dans l'action politique et sociale. Si l'expressionnisme donnait à voir les craintes qu'inspiraient les bouleversements des temps modernes, le futurisme se rangea résolument du côté d'un modernisme aspirant à la disparition des musées et à l'effacement de l'histoire au profit d'une époque nouvelle qui serait (déjà) technologique, agressive et guerrière. Avec pour la mener à bien, l'élaboration d'un «*homme nouveau*». Les dadaïstes, de leur côté, aspiraient également à un changement radical de société en dénonçant par leurs œuvres l'absurdité du climat social, politique et martial régnant. «*La création est à la fois solidaire du monde par des liens de rythme et d'harmonie et extérieure à lui par l'exigence dont elle est animée de le transformer radicalement*»¹⁴. Evoquant la première guerre mondiale, Philippe Dagen s'étonne à juste titre du fait que les artistes n'en aient pas représenté les horreurs. «*La Sizerenne et Apollinaire sont des chroniqueurs et des critiques attentifs. A quelques exceptions près, il n'existe en effet, comme ils l'ont vu, rien d'une peinture de la guerre qui se serait développée d'août 1914 à novembre 1918 - et qui aurait duré un peu plus longtemps encore*»¹⁵. Comment comprendre cela ? Le décalage entre l'apparente raison du peintre et la déraison manifestée par les événements opéreront une première césure dans l'ordre du monde et des esprits. Pour la première fois, la photographie et le cinéma seront seuls à même d'enregistrer ce type d'événements. C'est en quelque sorte la fin de la peinture d'histoire, au sens où elle exista jusque là car il semble bien qu'elle n'ait plus eu les moyens de rendre compte de l'événement dans ce qui le révélerait fondamentalement. La peinture, pour la première fois, échappa au devenir du siècle, manifesta un décalage, une distanciation par rapport aux moyens techniques qui font leur apparition, tant dans l'exercice de la guerre que dans son enregistrement. La photographie et le cinéma produiront, à partir de la première guerre mondiale, des documents et des œuvres infiniment plus fortes que la peintu-

13. Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Idées/Gallimard, Paris, 1973.

14. Philippe Sers, *Totalitarisme et avant-gardes*, Les belles lettres, Paris, 2001, p. 22.

15. Philippe Dagen, *Le silence des peintres*, Fayard, Paris, 1996, p.14.

re dans le domaine de l'expression du réel. L'absence quasi totale des avant-gardes (expressionnisme, futurisme, cubisme) du champ de la représentation du premier conflit mondial et les conclusions qui précèdent issues de l'œuvre de Duchamp, n'offrent-elles pas l'hypothèse d'une coïncidence troublante ? D'une correspondance entre l'effacement de l'objet artistique sur lequel déboucha cette œuvre fondatrice de l'art du XX^e siècle et la quasi «absence» de représentations picturales du premier conflit mondial ? En terme de rupture, la «mort» de l'art n'épousait-elle pas celle des soldats et celle de toute une société ? Et cette crise de la représentation n'allait-elle pas s'accroître au-delà des années de guerre du premier conflit mondial pour atteindre son paroxysme à l'issue de la seconde guerre mondiale ?

L'expression de la nostalgie : un palliatif à la crise de la représentation

«Les chamiers découverts en 1945, surimposés aux images héroïques des nudités de Breker, de Thorak, ou de Ziegler, avaient introduit un doute énorme. L'ère du soupçon (...) n'était pas seulement celui du langage. Il s'étendrait à la figuration. Le triomphe du nazisme, c'est d'avoir fait perdre la face à l'homme. Des peintres qui, avant la guerre, avaient su affronter la stature humaine, Otto Dix ou Beckmann, aucun ne semblait plus, après la guerre, capable de surmonter l'épreuve. Leur peinture se ferait acide et dissonante, et leurs visages des masques dérisoires et figés. Ne demeureraient du maintien humain que des silhouettes indélicates et cruelles. Grüber, Giacometti chez nous, Hofer en Allemagne. Plus carrément, on opérerait pour l'abstraction»¹⁶. La deuxième guerre mondiale confirmera bien entendu, et bien plus lourdement encore, le diagnostic du «silence des peintres». De surcroît, l'avènement de l'impossibilité de la figuration en raison des crimes commis se greffe à l'assimilation des courants «post» réalistes par les totalitarismes. Ceci eut pour effet de reléguer la diversité des mouvements figuratifs d'avant-guerre à un quasi oubli. Advint alors, après-guerre, un consensus passant par l'art abstrait. Sur fond de rupture complète donc.

«La légende, née des rudimentaires analyses de Clement Greenberg, puis complaisamment entretenue, d'une modernité qui courrait de Cézanne à Picasso, de Picasso à Kandinsky, de Kandinsky à Pollock, de Pollock à l'émergence d'une école de New-York après 1945, avait eu l'avantage de situer la France à l'origine de l'avant-garde. Elle a le désa-

16. Jean Clair, *La barbarie ordinaire. Music à Dachau*, Gallimard, 2001, p. 28.

grément de l'éliminer à mi-course»¹⁷. Voilà qui, entre parenthèse, nous ramène précipitamment à notre «crise de l'art contemporain». On pourrait en effet lire dans ces lignes que cette dernière relèverait plus fondamentalement de la perte de la suprématie culturelle française au profit de celle de l'Amérique. Jean Clair en appelle à une revalorisation de l'art français émergeant de l'immédiat après-guerre (Balthus, Dubuffet, Giacometti, Grüber, Héliou...) en raison du fait qu'il aurait fait les frais de la «mise en place» de la vague consensuelle abstraite proposée ou indirectement imposée par l'Amérique. La figuration française d'après-guerre, en tant qu'alternative à l'abstraction, aurait-elle pu continuer à s'épanouir ? N'aurait-elle pas abouti à un art différent de celui qui s'est développé à partir de l'abstraction d'après-guerre ? Un retour à nos «traditions» reléguées à un semi-oubli en raison des circonstances de l'histoire ne nous ferait-il pas redécouvrir des trésors ? Et ne reconforterait-il pas le métier de critiques d'art critiques envers l'art actuel ? Ceux-ci ne recouvriraient-ils pas ce «sens» qui semble leur avoir échappé ? Ces considérations, de fait, ne paraissent pas viables. Ne fut-ce que parce que la figuration avait d'elle-même évolué vers l'abstraction en raison de l'impossibilité de poursuivre dans le champ de la représentation consécutivement aux horreurs de la guerre. L'art informel en est l'illustration. D'autre part, depuis les années 60 sont réapparues, sur d'autres modes, des courants figuratifs et néo-réalistes dont nombre d'œuvres portent sur la mémoire de la guerre et des crimes et génocides nazis.

Cette volonté de retour au terroir, en fait à l'histoire, a-t-elle encore un sens aujourd'hui ? Tout dépend sans doute de la façon dont on – et qui – la «rapporte». Une illustration de cette démarche nous vient immédiatement à l'esprit et provient d'artistes allemands parmi les plus réputés, tels Beuys, Baselitz, Immendorf, Kiefer ou Lupertz qui se sont interrogés sur les conséquences de la guerre pour la peinture (et la culture) allemande. Ils ont souhaité s'interroger sur les origines de celle-ci en revisitant non seulement les mythes fondateurs du III^e Reich, mais aussi, en remontant plus avant, aux racines du «romantisme» allemand. Cet exemple est bien différent du précédent puisqu'il ne répond pas du tout aux mêmes inquiétudes. Ces artistes ne cherchent en effet pas à «restaurer» un art évanoui de la scène internationale mais à revisiter un passé désormais tabou. Bien entendu, ce retour sur l'histoire allemande exige une certaine circonspection, mais la démarche me paraît intéressante car enfin, la guerre ne constitue pas en soi le terreau d'une culture. Dans le cas précis, l'art du III^e Reich n'en ferait pas un non plus, évidemment. Mais la volonté consiste ici, du moins faut-il l'espérer, à tra-

17. Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Gallimard, Paris, 1997, p. 103.

verser les tabous pour interroger l'histoire et ses représentations, la saisir pour en appréhender l'horreur et les mécanismes et tenter de refonder la peinture sur d'autres assises. L'on n'assiste d'ailleurs pas du tout chez ces peintres à un retour à un «réalisme nazi», mais plutôt à des «appareils» évoquant le traumatisme ou interrogeant les «mythes». En France certains épisodes historiques restèrent également tabous. Ce que mit en lumière par exemple un tableau longtemps interdit relatif à la guerre d'Algérie, le *Grand tableau antifasciste collectif* peint par Baj, Crippa, Dova, Erro, Lebel, et Recalcati en 1961. Ce tableau compare le comportement de la France à celui des nazis pour les crimes commis, une croix gammée figurant au centre du tableau.

Face au vide : tout ou rien ? Un art de l'absence

Considérant le point de vue de la croyance au fait qu'il y ait encore de l'art, l'amateur pourrait à notre époque en décider mais encore faut-il qu'il puisse le faire. Car depuis Duchamp, puisque l'intention seule suffit à faire œuvre, il est donc possible qu'il y ait de l'art sans qu'il y ait même quoi que ce soit à voir (s'il s'agit toutefois encore bien d'art). Yves Klein réalisa à la galerie Iris Clert, en 1959, une exposition sur *Le Vide* dont l'intitulé complet était *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, et il vendra la même année ses premières zones de sensibilité picturale immatérielle, c'est-à-dire du vide. L'année suivante, il exécuta son premier *Saut dans le vide*. Tout ceci n'est pas tout à fait de l'ordre du rien puisqu'un acte artistique peut ainsi «donner» sur l'invisible, en quelque sorte le faire voir ou à défaut le situer dans un contexte qui peut être exploité. Alors, fin du fin de rien du tout ou retour au sacré ?

A la même époque que Duchamp, également durant la première guerre mondiale, en 1918, Malevitch peignit son *Carré blanc sur fond blanc*, une œuvre de «non-objectivité pure». Pour lui aussi le concept prima sur la pratique. Cette œuvre fonctionne comme une icône, elle est un médium donnant accès à un espace sacré. *Fontaine* et *Le carré blanc sur fond blanc* sont considérées comme les deux œuvres fondatrices qui achèvent chacune à leur façon l'histoire de la peinture. Ce qu'il advint depuis reste, pourrait-on dire, enfermé dans la logique de ces deux œuvres. De fait les artistes durent faire preuve d'invention pour résoudre la problématique posée et offrir aux peintres la possibilité d'une suite qui soit autre chose qu'une variation infinie sur le même thème. Jasper Johns, par exemple, releva, bien plus tard, en 1960, le défi laissé vacant en réalisant une pièce qui n'est ni une sculpture ni une peinture. *Savarin Coffee* (bronze peint 34,5 x 20,5 cm) se présente comme l'exacte réplique de quelques pinceaux usagés plongés dans une vieille boîte de café. On dis-

cerne vite qu'il ne s'agit pas d'un *ready-made* mais bien d'une véritable peinture (sur bronze).

Duchamp et Malevitch ont-ils «réussi» à «signer» la fin dernière de la peinture ? Nous «croyons» *a priori* que non et pourtant il se pourrait bien que oui. Une fracture définitive a effectivement eu lieu. Elle repose si l'on veut sur ces deux œuvres, qui reflètent l'aboutissement d'une culture à l'agonie. Disons que ces deux œuvres ont pris naturellement place au sein d'un environnement qui leur était propre. A savoir, pour le *ready-made* de Duchamp, un environnement «vide» de sens. Et pour Malevitch, un espace infini – une échappée – mais vide elle aussi car non-meublée d'objets – en tout cas matériels. Resterait donc à déterminer la nature de cet espace vide que donnèrent à voir ces deux œuvres. Débouchèrent-elles sur plus ou moins d'art et sur plus ou moins de sens ? Ou cet immatériel, ce signe de l'absence, n'a-t-il pas sous-tendu une angoisse du temps – celui de la première guerre mondiale – qui aurait formulé dans ce rapport l'éloignement ou la disparition de quelque chose qui soit de l'ordre de la morale ou de l'humanité ? Ou encore ne pourrait-on y voir un art qui cherche à nous faire voir qu'il serait précisément là où il est le moins visible, au-delà de l'objet, et pas dans l'espace environnant, mais peut-être bien alors dans le regard du spectateur comme l'avait énoncé Duchamp ?

L'art a pour fonction première de faire voir (même et surtout, évidemment, le rien) et de révéler (le beau, le vrai, le juste, l'invisible ou ses propres constituants). L'art est dans son principe même un constituant de la mémoire. Il fait corps et peut désigner des lieux où il n'y aurait rien à voir. C'est même en cela que l'œuvre fait «sens». Un sens seul à même de nous faire «saisir» les points sensibles de l'expérience humaine. Dès lors n'y aurait-il pas urgence à chercher à réenchanter le discours critique porté à l'œuvre afin que son caractère «sacré», c'est-à-dire son «sens caché» soit à nouveau, si cela ne devait plus être le cas, perçu comme vecteur d'intelligence et de poésie ? Même si la toile de fond restera à jamais empreinte de mémoire : «*A ceux qui pensent que mes peintures sont sereines, j'aimerais dire que j'ai emprisonné la violence la plus absolue dans chaque centimètre carré de leur surface*» confesse Mark Rothko avant de le prouver en retournant contre lui-même cette fureur rentrée, un certain jour de février 1970¹⁸.

18. Cité par Paul Virilio, *La procédure silence*, Galilée, Paris, 2000, p. 23.

Pour clore ici le chapitre Duchamp/Malevitch, on lira avec beaucoup de plaisir et d'intérêt Gérard Wajcman pour qui ces deux artistes sont les plus représentatifs de l'idée que le siècle de l'objet aura été le siècle de l'absence¹⁹.

Génocides et mort du sujet : la deuxième guerre mondiale

La deuxième guerre mondiale et les génocides qui la caractérisèrent accrurent encore le délitement de l'art dans un monde devenu celui d'une cruauté inimaginable. On connaît la formule d'Adorno : l'art (la poésie) serait, après ces crimes inédits, devenu impossible. D'une part parce que devenu inopérant en terme de représentation, mais aussi en raison du fait qu'il était inconcevable de s'associer davantage au destin d'une culture qui déboucha sur de telles atrocités ou qui ne put les empêcher. La représentation picturale, pour la seconde fois, fit face à une impossible représentation. Le recours au cinéma pour décrire, par des reportages ou par des films de fiction, la guerre et les camps de concentration et d'extermination sera ici, aussi déterminant pour la conservation de la mémoire des faits que lors de la première guerre mondiale. Si durant cette dernière, des corps de soldats, pour la première fois ne purent être retrouvés en raison de la puissance dévastatrice des nouveaux armements, la seconde guerre mondiale n'aura pas été en reste. Ni les horreurs du front, ni l'incroyable tragédie des massacres de populations entières, ni la mise à mort de pratiquement tout un peuple n'auront pu être, naturellement, exprimées à leur juste mesure par une représentation quelconque. Seules des «évocations imagées» existent. L'art ne pourra véritablement rendre les événements qu'en exprimant le vide laissé vacant par la «disparition» de tant d'êtres humains.

Dans quelle mesure notre vision du monde a-t-elle changé depuis ces événements ? Dans quelle mesure avons-nous nous-mêmes changé ? Notre univers culturel s'est-il modifié ? Exprimerions-nous d'une façon particulière cette «culture de mort» si prégnante ? Serions-nous plus qu'avant – ou différemment – conditionnés à aborder d'une certaine façon de tels événements qui ont une fâcheuse tendance à se répéter ? Pourrions-nous un jour tirer les leçons de l'histoire et agir en profondeur sur nous-mêmes et dans notre environnement ? Bien que l'on puisse en douter, rien n'empêche de poser la question du comment. Pour Adorno, notre culture aura consacré, depuis la «mort du sujet» dans les camps, l'absurde et le non-sens comme les expressions d'une mutilation perma-

19. Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Verdier, Paris, 1998.

nente du sujet. «*De quelle froideur sera donc faite la survie après Auschwitz ?*» devait-il se demander en conséquence²⁰.

L'homme nouveau aux limites de son univers

Les médias nous servent quotidiennement explosions et étripages divers. Combien sont morts aujourd'hui des violences de leurs semblables ? Cette comptabilité n'est-elle pas caractéristique de cette effrayante modernité apparue au lendemain des deux guerres mondiales ? Ce monde à la fois redoutable et fascinant a-t-il encore une âme, une morale ? Notre siècle de terreur ne nous a-t-il pas habitués à ces feuilletons ou l'hémoglobine donne un peu de couleurs aux récits en général si fades ? Sommes-nous devenus indifférents à la souffrance répétée à force de l'avoir vue, via le sas confortable de l'écran, au jour le jour comme une semi-normalité du quotidien. Serions-nous devenus insensibles au monde sensible ? Ne serions-nous pas fascinés par la cruauté régnante, il est vrai parcimonieusement distribuée ou au loin ? Une lucidité morale essentielle nous ferait-elle défaut ? Evoquant un article de Jacques Rivette, Serge Daney commentait son refus de voir le film *Kapo* de Gillo Pontecorvo en raison d'un plan où l'on voit une personne se jeter sur les barbelés pour s'y suicider : «*Où finit l'événement ? Où est la cruauté ? Où commence l'obscénité et où finit la pornographie ? Je sentais bien qu'il s'agissait là, taraudantes, de questions inhérentes au cinéma d'après les camps (...)* Ce cinéma moderne avait une caractéristique : *il était cruel ; et nous en avons une autre : nous acceptions cette cruauté. La cruauté était 'du bon côté'*»²¹.

L'art, en symbiose avec l'état de notre société, manifeste ses limites et possibilités. Une société prête à se suicider (ce fut le cas durant la période des deux guerres mondiales, et d'ailleurs depuis, avec la guerre froide... et la permanence d'armes de destruction massive) ne se compose-t-elle pas d'individus capables de démontrer ou d'éprouver cet état de fait ? S'il a été dit que ce n'était pas seulement l'homme mais aussi l'humanité tout entière qui sont morts à Auschwitz, ne pourrait-on trouver quelque confirmation plastique affirmant la transmission du mortel phénomène au sein de notre communauté artistique ? Le sujet essentiel de l'art, l'homme, ne s'est-il pas trouvé prêt à manifester par des démonstrations spectaculaires sa propre volonté de mise à mort ou de disparition ? Rappelons-nous les *happenings* des actionnistes viennois qui se violentaient atrocement en public ou qui, nus, plongeaient leurs

20. Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, Flammarion, Paris, 1984.

21. Serge Daney, «Le travelling de Kapo», *Trafic*, n°4, 1992, P.O.L., pp. 15-16 et 29 ; Jacques Rivette, «De l'abjection», *les Cahiers du cinéma*, n°120, juin 1961.

mains dans les entrailles d'animaux éventrés (Nitsch, Brus, Muehl, Schwarzkogler). Ou encore Gina Pane lorsqu'elle se tailladait les veines en public. Et le contexte dans lequel se suicida l'artiste cubaine Ana Mandieta en 1985, après avoir énoncé que «*l'art par une pratique magique et mythique est capable de restituer le sentiment de la séparation d'avec l'humain et de la perte d'une unité avec l'univers*»²². Ou encore – la liste n'est pas close mais elle suffira pour notre démonstration – se souvient-on de Marina Abramovic lorsqu'elle présenta en fin 99 à la galerie Cent 8 à Paris une œuvre intitulée *Avec un couteau tranchant, couper profondément dans le majeur de la main gauche, avaler la douleur*²³.

Aborder la question des frontières de l'art, des limites au delà desquelles l'artiste ne peut poursuivre sa quête, rejoint donc les limites du corps. Ce travail «aux extrêmes» est bien entendu caractéristique d'un mal de vivre fondamental. Le corps devient le lieu d'inscription de toutes les attitudes, de tous les phantasmes, de toutes les blessures. Corps de plaisir, corps d'appartenance, corps social, corps politique, corps médical, corps mort... fantasma de la disparition... Comment dire ?

Au-delà du registre de la volonté de disparaître existe un nouveau monde qui semble avoir intégré les paramètres de violence que nous évoquions. Il n'est alors plus question de mettre à mort, mais de réinvestir cette dernière pour l'esthétiser, la rendre intéressante, belle, artistique, voire plaisante. Ainsi en est-il des «œuvres» du professeur von Hagens qui nous propose une exposition de corps morts (humains et animaux) intitulée *Körperwelten (Les mondes des corps)* dont sont mis en relief les organes. Ces corps, préalablement plongés dans des bains de polymères, ne sont plus considérés juridiquement comme des corps morts (ils devraient alors être enterrés) mais comme des «pièces» d'anatomie. Pour la première fois pour la plupart d'entre nous, nous avons tout loisir de voir «la mort en face»²⁴. Un monde spectral et théâtral en miroir au théâtre des opérations ? Tous et tout pour le spectacle ? Que dire de cet «*éloge de la folie, du sacré, de l'orgie, de la souillure, du pur, de l'impur*» qui donne le ton à la pièce de Jan Fabre, *Je suis sang* (qui fut représentée le 20 juillet à Avignon), dont il ressort qu' «*il faut vivre sans craindre l'animal*

22. Bernard Marcadé, «et in Mandieta ego», *Art Press*, n°253, janvier 2000 pp. 38-41.

23. Carole Boulbes, «Marina Abramovic», *ibid.*, pp. 83-84.

24. *Körperwelten*, exposition de von Hagens, 22 sept. 2001 - 15 fév. 2002, Caves de Cureghem, Bruxelles.

tapi en soi»²⁵. Pour attirer l'attention, il faut séduire et la séduction aujourd'hui ne semble plus relever du même registre qu'autrefois.

Amnésie, totalitarisme *soft* et post-modernisme

Jean Clair, tout comme d'ailleurs Paul Virilio dans l'article déjà cité, recense les points du programme nazi qui semblent avoir survécu au sein de notre société. En résumé, cela donne ceci : culte obsédant du corps, événements sportifs hissés au rang d'épiphanie pour les masses, humanité décidée à ne jouir que d'elle-même, jargon technocratique destiné à entretenir l'imposture intellectuelle et le mensonge, principe de plaisir systématiquement substitué au principe de réalité, invocation d'une mystérieuse Modernité adorée, mythe d'une vie de plus en plus longue, eugénisme de plus en plus ouvertement revendiqué par les scientifiques, mépris des «*vies qui ne valent pas la peine d'être vécues*»²⁶. Il est difficile d'être plus inquiet. Et l'on ne peut nier qu'une part de vérité traverse ces pré-supposés, même si l'on ne peut transposer telle quelle la reprise d'un programme défini dans le cadre d'un tout autre environnement. Un autre point, en suite des précédents, mérite de retenir notre attention. On peut en effet constater qu'effacer la mémoire est (serait) aussi devenu l'idéal tacite de la société contemporaine²⁷. Un bel exemple pour illustrer cette dernière affirmation nous est donné par Annette Wieviorka commentant les raisons de l'échec de la Conférence de Durban (Afrique du Sud) tenue cet été. «*(la conférence) a souhaité que chaque injustice du passé ou du présent soit réduite à des mots, 'génocide' et 'crimes contre l'humanité', s'épargnant ainsi la tâche de donner un véritable contenu à ces injustices présentes. Elle a donné à croire que tout était semblable et se répétait à l'identique en tout lieu et en tout temps. En appelant sans cesse à l'histoire, elle a nié l'histoire*»²⁸. Jean-François Mattei complète le tableau par sa définition du post-modernisme : «*La rupture envers les temporalités passées, la modernité en premier lieu, précipite l'immanence du sujet dans une dissémination infinie du sens. Tout se perd et tout se vaut dans un univers de signes, de montages et de collages qui, le rapport mimétique du réel désormais aboli, font scintiller le strass des simulacres dans la confusion chaotique des valeurs. (...) La post-modernité s'offre ainsi comme l'esthétisation du désespoir (...) après avoir*

25. Dominique Frétard, «Jan Fabre, sous l'empire du sang, venge la Cour d'honneurs», *Le Monde*, 22-23 juillet 2001, p.16.

26. Jean Clair, *La barbarie ordinaire. Music à Dachau*, op. cit., pp. 112 à 114.

27. *Idem*, p. 114.

28. Annette Wieviorka, «L'étrange défaite», *Le monde*, 19 sept. 2001, p. 14.

abandonné toute croyance en une utopie rationnelle»²⁹. Ceci constitue une réponse en soi aux craintes énoncées par Jean Clair. Toutefois Mattei se référerait certainement à Walter Benjamin lorsque celui-ci exprimait que, «*dans son principe même, l'œuvre reproductible (Duchamp par exemple a réalisé des doubles de Fountain) est libre de toute sujétion à un espace et à un temps, elle perd son lien à une filiation et à une tradition (...) On passe du culte qui n'a même pas besoin de public, à l'exposition (...) et à la 'publicité'. Aux expériences auratiques de l'authenticité se substituent des expériences de la distraction engendrées par la consommation d'œuvres faites pour être continuellement reproduites et diffusées*»³⁰. On comprend ce point de vue, pourtant la dissémination, grâce à la duplication des œuvres, offre une extraordinaire possibilité de partage des connaissances et par conséquent des opportunités supplémentaires de création qui pourront elles-mêmes être injectées dans le circuit au bénéfice de tous. Le sens perdu relève pour Benjamin d'une filiation perdue. Ce n'est peut-être pas entièrement vrai dans la mesure où la copie n'efface pas nécessairement l'original mais simplement le reproduit.

En conclusion : éclipse et circulation du sens

Que sont devenues les avant-gardes au temps du post-modernisme ? Certains diront qu'elles perdurent, qu'elles offrent et offrent réactivités et nouveautés, autre nom d'une créativité qui n'a d'existence propre que si elle est synonyme d'inventivité. Toutefois, on peut aussi dire qu'elles se sont épuisées dans ce contexte, aucune ne paraissant plus tirer à elle l'ensemble du monde artistique ni même être capable de révolutionner, au sens premier, la culture. La diffraction des apports étant trop générale et l'offre pléthorique, il s'ensuit une équivalence des créations médiatisées ou marchandisées. Mais celles-ci, réunies en un ensemble, en une entité, sembleraient pouvoir constituer alors, en soi, une avant-garde globale. Autrement dit, la coexistence de l'ensemble des courants vivants aboutirait, c'est une hypothèse, à un «mouvement» collectif qui ne dirait pas son nom et qui donnerait à voir un résultat en mutation permanente générant dans l'équivalence une créativité infinie.

Il y a quelque chose d'absurde à vouloir condamner *de facto* l'immense créativité qui se déploie sous nos yeux. Et pourtant on saisit aussi que notre culture s'est distancée du modernisme jusqu'à s'en dissocier en rai-

29. Dominique Frétard, «Jan Fabre, sous l'empire du sang, venge la Cour d'honneur», *Le Monde*, 22-23 juillet 2001, p.16.

30. Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», dans *Sur l'art et la photographie*, Arts et Esthétique, Paris, 1997, pp. 17-68.

son des cataclysmes historiques du XX^e siècle. Disons que le mot «sens», nous l'avons saisi, a pris une tout autre signification qu'à l'époque du modernisme. Serge Daney évoquait la question morale d'un monde cruel auquel nous appartiendrions. Sur ces traces, autre exemple, un critique d'art du journal *Libération* rapporta les propos suivants tenus par Daniel Buren (le peintre des colonnes de la cour du Palais Royal) lors d'une interview : «*ceux qui vomissent mon œuvre sont les petits-enfants de ceux qui crachaient sur Renoir*». La réaction du journaliste : «*On croit rêver devant un aussi colossal manque de vergogne, on est stupéfié par cette conjugaison inouïe de toute la fatuité, la bêtise, la mal-honnêteté et la misère du monde (car enfin, rien ne prouve que si Renoir était encore de ce monde, il n'exécrerait pas Buren comme le plus beau crachat qu'on ait jamais fait sur son œuvre)*»³¹. Ceci fait-il sens ou pas ? Ce sens, aujourd'hui, semble appartenir à chacun et se mesurer à l'aune de l'avis des autres.

La violence de notre XX^e siècle aura significativement modifié la sensibilité humaine et son intelligence des phénomènes. A dire vrai, il est possible que la conscience humaine se soit considérablement réduite. Vécue au présent, sans projet utopique, elle n'envisage rien d'autre que la poursuite de son propre épanouissement.

L'humanité post-moderne se développe à présent dans un nouveau cadre relationnel et organisationnel qui tendra de plus en plus à se structurer par les réseaux de communication. La question restera de savoir comment qualifier, au sein de ces réseaux dont internet est la figure de proue, l'art qui s'y développera (qui n'est pas sans rappeler la volonté de «modernisme» des futuristes). Ecrasement de la mémoire, déréalisation, éloge de la technologie, voilà le programme. Mario Costa est d'avis que l'on glisse actuellement de la notion de personnalité artistique à celle de «chercheur esthétique épistémologique». Il constate que «*la vie de l'artiste, ses émotions, sa vision du monde, ne sont plus des éléments indispensables de son travail et donc n'intéressent plus personne, (et que) le style personnel devient une expression dépourvue de sens. La loi d'Archimède, la lampe d'Edison, les équations d'Abel ou la courbe de Gauss n'ont rien des sujets auxquels ils appartenaient ou qui les ont conçus, elles ne savent rien de leur vie ou de leur mort, et pourtant elles appartiennent à eux pour toujours. Les produits du 'sublime technologique' ont le même statut théorique que ceux qu'on vient de rappeler,*

31. Pierre Souchaud, «Territoire de non-sens, état de non-droit», *Libération*, mardi 30 décembre 1997.

avec la seule différence non négligeable qu'ils ont une intentionnalité esthétique»³².

L'usage de cette technologie, vu de la sorte, semble quelque peu continuer à manquer d'humanité. On restera pour un temps encore, à ce qu'il paraît, dans le registre de «froideur» que nous observons. Et l'on n'y parle plus d'art, mais d'intention esthétique...

32. Mario Costa, *Le sublime technologique*, Edisud, Lausanne, 1994, p. 41.

Culture et politique :
**l'apport de l'histoire
des politiques culturelles**
La charnière des années 1930

Virginie Devillez*

Depuis quelques mois, une série de décisions politiques, aussitôt suivies par la contestation des milieux culturels, sont venues secouer la scène artistique belge.

La première onde de choc a été provoquée par l'imbroglia à la fois politique, administratif et communautaire qui a suivi l'achat du Pathé Palace à Bruxelles par le ministre-président Hervé Hasquin et le ministre des Arts et de l'Audiovisuel Richard Miller. Au-delà de la polémique cherchant à déterminer qui de Bert Anciaux ou d'Hervé Hasquin avait droit à ce lieu idéalement situé dans le centre-ville, l'affaire du Pathé Palace posait la question du comment le politique envisage son «devoir culturel». Aujourd'hui, l'histoire semble s'être bien terminée puisque le Théâtre national est *«en route vers de nouvelles aventures»*. Pourtant, il y a quelques mois, la stupeur était générale lorsque la Communauté française acheta avec fracas le cinéma bruxellois pour y installer le Théâtre national sans que celui-ci ait été préalablement sondé. Dans la foulée, le Gouvernement décidait, sans aucune concertation ni étude approfondie, de décentraliser le Théâtre national par le truchement d'une collaboration avec le Centre dramatique hennuyer – alors que celui-ci ne possè-

* Docteur en histoire (ULB), assistante aux Musées royaux des beaux-arts de Belgique.

de aucune salle. La contestation fut vive et les gens de théâtre ont profité de ces dérapages pour relancer le débat sur le financement de la scène théâtrale et la défense d'un théâtre subventionné par le secteur public. Le moment était peut-être venu pour le Gouvernement de la Communauté française de reconnaître «*qu'une des fonctions essentielles du théâtre se situe précisément dans la nécessité de passer de la gestion politique à la réflexion politique...*»¹.

A défaut de réflexion politique, le dialogue était renoué grâce aux Etats généraux du Théâtre qui, tant dans leurs versions officielle qu'officieuse, remettaient sous les feux de l'actualité une profession en proie à de nombreuses difficultés. La bonne volonté maladroite de Richard Miller faisait peut-être rager, parfois sourire mais aussi espérer... jusqu'à ce que la politique du coup d'éclat reprenne le dessus avec l'achat du Théâtre de l'Escalier des Doms à Avignon par le ministre de la Culture de la Communauté française Rudy Demotte. La Fédération des professionnels des arts de la scène (FAS) s'inquiéta du coût de l'opération et des frais qu'elle engendrerait (13 millions par an). Pour la FAS, le Gouvernement avait agi trop rapidement, sur un coup de tête, sans concertation, pour un événement culturel et médiatique qui se concentre sur quelques semaines par an². Le ministre Demotte avait ainsi préféré miser sur la promotion de la Communauté française à l'étranger, au détriment de créateurs en manque de moyens pour monter de nouveaux projets. Avec une politique misant sur le court terme, la vitrine d'Avignon risquerait bien de présenter une boutique peu achalandée.

Au niveau fédéral, le débat a surgi lorsque le Jardin botanique national de Belgique sis à Meise a été rattrapé par le conflit communautaire. En cause : ses collections et son personnel scientifique dépendaient du Ministère des classes moyennes et de l'agriculture tandis que ses locaux relevaient de la Régie des bâtiments. Pourtant, l'ensemble était bel et bien installé en territoire flamand. Alors que la crise avait atteint un point culminant et que d'aucuns imaginaient le déterrage des arbres afin de les redistribuer à chaque communauté, un compromis vint calmer le jeu : «*On coupe les cheveux en trois, mais on ne sciera pas les arbres en deux*»³. Autrement dit, les terrains, arbres et bâtiments furent transférés à la Région flamande, les collections *herbarium* et bibliothèque au fédé-

1. Paul ARON, *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, Bruxelles, Théâtre National de la Communauté française de Belgique/La Lettre volée, 1995, p. 353.
2. Guy DUPLAT, «Acheter une salle à Avignon : ça coince...», in *La Libre Belgique*, 31 août 2001, p. 16.
3. «Opinions et débats. Printemps meurtrier pour Meise», in *Le Soir*, 22 mars 2001.

ral – via un comité scientifique bi-communautaire à mettre sur pied – et le personnel aux deux Communautés. La mésaventure du Jardin botanique de Meise évoque tristement l'avenir des autres institutions scientifiques fédérales du pays. L'attention générale est ainsi focalisée sur le Musée de Tervueren qui, fédéral, n'en est pas moins installé sur le sol de la Région flamande.

Enfin, dans cette série à rebondissements qui a secoué la scène culturelle, intervient également le problème toujours non résolu du statut de l'artiste. Depuis plus de vingt ans, des artistes et des chercheurs, dont André Nayer, professeur de droit à l'Université libre de Bruxelles, tentent de définir un statut social et fiscal de l'artiste. Dans une société «*construite dans les linéarités des systèmes de distribution, de productions, de services, etc.*»⁴, il s'est avéré impossible de classer les artistes parmi les trois groupes de travailleurs que sont les fonctionnaires, les salariés et les indépendants. Comment quantifier et qualifier la «*vie hachurée*» de cette catégorie de travailleurs, alternant prestations et répétitions, activités artistiques et non artistiques, travail et non-travail ? Sur base des résultats des études de Nayer et en collaboration avec la Plateforme nationale des artistes, un projet avait enfin vu le jour suite à la réunion, le 25 avril 2000, des ministres fédéraux de l'Economie, des Affaires sociales, de l'Emploi et du Travail. Tanguy Roosen, porte-parole francophone de la Plateforme, était enchanté. «*C'est fabuleux !...*» s'exclamait-il⁵. Quelques mois plus tard, l'étude commanditée par le Gouvernement aboutissait à une première réforme : les «*mesures Onkelinx*». Ces mesures transitoires, en attendant l'élaboration d'un statut global, furent promulguées par l'arrêté royal du 23 novembre 2000 et trouvèrent une traduction dans le nouvel article 74bis de l'arrêté ministériel du 26 novembre 1991 encadrant le fonctionnement de l'ONEm. La promulgation de cet arrêté permit à l'ONEm de revoir son interprétation des règles en vigueur sur les conditions d'admissibilité et de maintien du chômage des artistes. Aujourd'hui, l'asbl SMART, Société mutuelle pour artistes, remet en cause la nouvelle réglementation qui est «*encore plus compliquée, ambiguë et incohérente*» que l'ancienne. SMART met le doigt sur «*la totale contradiction entre l'élan politique actuel où les promesses se succèdent [...] et le recul important que représentent les mesures et modifications réglementaires récentes*»⁶. SMART déplore entre autres la réintroduction du nombre de jours de travail réellement prestés dans la

4. André NAYER, «*A bout portant*», in *Le Soir*, 26 avril 2000, p. 2.

5. Tanguy ROOSEN, *Ibidem*.

6. *Attention ! - Danger. Les nouvelles mesures «en faveur» des artistes. La nouvelle interprétation de l'ONEm des règles concernant les artistes et le chômage*, circulaire de la SMART, Société mutuelle pour artistes, 26 juin 2001, p. 2.

règle d'admissibilité. A nouveau, l'artiste «interprète» âgé de moins de 36 ans est prié de prouver qu'il a effectivement travaillé 312 jours au cours de la période référence de 18 mois.

Deux siècles depuis la fin des corporations

L'exemple du statut de l'artiste interpelle à plus d'un titre l'historien des politiques culturelles. En effet, depuis l'abolition du corporatisme et l'organisation du premier Salon ouvert à tous les artistes en 1791, la question du statut social du créateur, de la protection de la profession et de la solidarité coopérative ont côtoyé l'apparition de l'artiste indépendant, du marché de l'art et des collectionneurs privés. C'est ainsi qu'à Paris, dès 1790, est créée la Société des amis des arts dont le but est d'aider les artistes «*par la combinaison d'une exposition d'œuvres d'art avec un astucieux système de souscription et de loterie, un dispositif qui sera souvent repris*»⁷. Bien qu'en Belgique nous manquions encore de travaux pour établir un tel parallèle, les recherches à venir⁸ confirmeront sans doute l'idée suivant laquelle les revendications des acteurs culturels et les propositions des décideurs politiques s'inscrivent dans une longue perspective historique.

A ce titre, les années 1930 constituent une période clé dans le champ historique des politiques culturelles belges, même s'il faut relativiser son caractère à la fois inédit et exceptionnel. Le XIX^e siècle a également connu des ébauches de «politique des beaux-arts». Une importante politique commanditaire fut en effet soutenue par l'Etat indépendant, désireux de mettre l'art au service de la jeune Belgique en quête de symboles forts et d'autojustification⁹. De même, une réforme de l'enseignement artistique vers plus d'application à l'industrie vit le jour sous Charles Rogier. Enfin, à un autre niveau, le Parti ouvrier belge (POB) favorisa l'émergence d'une politique d'éducation populaire, alliée à une interprétation plus sociale du rôle de l'art et de l'artiste.

7. Gérard MONNIER, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, Collection folio/histoire, p. 167.

8. Je pense entre autres à la thèse de Christophe Loir (*Les transformations artistiques en Belgique entre 1773 et 1835 : Institutions, Hommes et Œuvres*) ainsi qu'à la thèse en préparation de Michèle Van Kalck (*La politique artistique de l'Etat belge entre 1830 et 1880. Analyse de deux institutions majeures de la capitale : le Musée des beaux-arts et les Salons triennaux de Bruxelles*).

9. Voir à ce propos Judith OGONOVSKY-STEFFENS, *La peinture monumentale d'histoire dans les édifices civils en Belgique (1830-1914)*, Bruxelles, Classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, 1999.

Les années 30

Dans la continuité de ces tentatives éparses de «politique des beaux-arts», les années 30 se distinguent par l'institutionnalisation au niveau national et étatique d'un modèle culturel inspiré par le programme du POB et caractérisé par trois grandes activités sociales : la création (artistique et scientifique), la médiation (transmission du savoir et éducation) et le loisir¹⁰. L'interaction de ces trois facteurs sociaux nous rapproche de la définition actuelle de politique culturelle, constituée par «*le ou les moment(s) de convergence et de cohérence entre, d'une part, des représentations du rôle que l'Etat peut faire jouer à l'art et à 'la culture' à l'égard de la société et, d'autre part, l'organisation d'une action publique*»¹¹. Durant les années 30, il n'y a certes pas d'action concertée de l'Etat à l'égard de la «culture», mais la période marque un intérêt inédit pour le «culturel». Plusieurs événements historiques, d'ordre à la fois économique, politique et social, provoquent en effet «*l'engagement dans le politique chez les hommes de culture et l'engagement dans le culturel chez les hommes politiques*»¹².

Il y a tout d'abord la crise économique de 1929 qui atteint de plein fouet les artistes peintres et sculpteurs : faillite de galeries, accalmie du marché de l'art, chute des prix, diminution des commandes, etc. Dans un premier temps, les créateurs se syndicalisent pour atténuer les effets de la misère ambiante. Près de cinq cent artistes s'affilient ainsi à l'Association des artistes professionnels de Belgique créée le 22 décembre 1931. Cette asbl bénéficie de la sympathie de la presse et du monde politique. Elle offre entre autres à ses affiliés des allocations de naissance et de décès, une feuille médicale et pharmaceutique accordant des réductions, les conseils d'un secrétariat juridique,... autant de services qui tendent à pallier l'absence de réel statut pour les artistes. Face à ce vide à la fois juridique et institutionnel, l'Association établit un avant-projet de loi sur le statut légal des professions artistiques, empreint de nostalgie pour la période pré-révolutionnaire : celui-ci prévoit la délivrance de licences d'artiste par les associations professionnelles, fonctionnant sous le contrôle du Gouvernement et groupant exclusivement des artistes licenciés, sans distinction de tendances esthétiques. Ces licences seraient homologuées par le Département des beaux-arts et des lettres du Ministère de l'ins-

10. Pascal ORY, *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, p. 20.

11. Philippe URFALINO, «L'histoire de la politique culturelle», in *Pour une histoire culturelle* (sous la direction de Jean-Pierre RIOUX & Jean-François SIRINELLI), Paris, Seuil, 1997, pp. 311-324 ; p. 317.

12. Pascal ORY, *op. cit.*, p. 25.

truction publique. Selon ce projet, porteront le titre d'artistes licenciés et exerceront la profession ceux qui, après avoir satisfait aux conditions imposées, auront été admis et inscrits au tableau de l'ordre des artistes licenciés. Le projet fut très mal accueilli par la presse et le monde politique qui mirent un terme à leur «belle histoire» avec l'Association, en proie à un durcissement idéologique. Cet exemple montre néanmoins l'acuité du problème du statut de l'artiste qui est toujours d'actualité¹³.

Les Expositions universelles

La crise économique des années 30 aura une autre conséquence : l'intégration des artistes au programme de relance économique du pays. Cette politique remet à l'ordre du jour les commandes officielles d'art monumental qui s'étaient étioilées au début du XX^e siècle avec le décès de Léopold II et l'apparition d'un art en porte-à-faux avec la tradition académique. Une première expérience est tentée à l'initiative du Commissariat général de l'Exposition universelle de Bruxelles 1935 qui fait appel aux artistes pour décorer les palais et les pavillons de la section belge. Il n'y a là rien de neuf puisque les artistes sont fréquemment appelés à collaborer à ce genre d'entreprises. L'Exposition universelle de Bruxelles 1935 se distingue cependant par l'ampleur des moyens déployés. Pour les palais, pavillons et jardins de la section belge, c'est-à-dire construits pour le Gouvernement sur le site du Heysel, 52 peintres et 46 sculpteurs sont mis à contribution, pour un montant de 1 565 972 BEF¹⁴. Par ailleurs, Adolphe Max, bourgmestre de la ville de Bruxelles et président de la société anonyme de l'Exposition, débourse 1 490 000 FB pour fournir du travail à 28 artistes peintres et sculpteurs chargés de décorer la façade des Grands palais et le site du Heysel. Dans le cadre de l'Exposition universelle de Bruxelles 1935, l'Etat et la SA de l'Exposition déboursent ainsi une somme de 3 055 972 BEF. Si l'on sait que, de 1919 à 1939, l'Administration des beaux-arts dépense 7 056 654 BEF pour ses acquisitions à des artistes dits «vivants», il apparaît qu'en quelques mois, plus d'un tiers de ce budget a été consacré à des commandes pour la décoration de l'Exposition universelle.

13. Pour plus de détails sur l'Association des artistes professionnels de Belgique, voir mon article intitulé «Les peintres belges dans la tourmente. Du krach économique à la Seconde Guerre mondiale», in *Cahiers d'Histoire du Temps présent*, Bruxelles, N°2, 1997, pp. 35-66.

14. Chiffres obtenus sur base du relevé des dépenses repris dans la liasse 250 du Fonds de l'Exposition universelle Bruxelles 1935 conservé aux Archives générales du royaume.

Cette politique volontariste se prolongera naturellement dans le cadre d'autres expositions universelles. L'Exposition internationale de Paris 1937, consacrée aux «Arts et Techniques dans la Vie moderne», sensibilise cette fois le gouvernement aux apports économiques et sociaux des arts industriels ainsi qu'à l'enseignement dispensé par l'architecte Henry van de Velde à l'Institut supérieur des arts décoratifs de la Cambre. C'est d'ailleurs celui-ci qu'il choisit pour présider le Comité technique de la participation belge à l'Exposition de Paris 1937 et de New-York 1939.

Cette volonté d'intégrer l'artiste dans la société, par le biais du monumental ou de ce qui préfigure alors le *design*, se poursuivra dans la politique des grands travaux initiée par Henri De Man, le ministre socialiste des Travaux publics et de la résorption du chômage. Dans la lignée du Plan du travail qui avait ramené en 1935 le POB au pouvoir, De Man fonde l'Office de redressement économique (OREC), organisme consultatif du Gouvernement dont la tâche est de gérer un budget extraordinaire destiné à l'exécution d'un programme de rééquipement à échelle nationale. Fidèle aux affinités électives qui avaient animé la section d'art du POB à la fin du XIX^e siècle, De Man choisit van de Velde comme conseiller esthétique. Sa réputation de «vigie» avait déjà porté ses fruits à Weimar où, avant la guerre 1914-1918, il avait marqué de son empreinte les constructions publiques et dirigé les industries d'art vers plus de rationalité. Vingt ans après l'expérience de Weimar, van de Velde entame une nouvelle carrière de *kunstwacht* pour répondre aux vœux de De Man qui réclame «*de l'air, de la lumière, de la verdure, des fleurs. Profusion d'eau dans les piscines, et surtout dans les maisons. Faire des habitations et non des façades. Bâtir des cités, et non des maisons. Créer le confort pour les masses avant le confort pour la minorité*»¹⁵.

Une des réponses les plus concluantes aux vœux de De Man voit le jour dans la Cité ardente où est constituée l'asbl du Grand Liège sous l'impulsion de Georges Truffaut, échevin socialiste des Travaux publics. Associé à une équipe de jeunes architectes regroupés autour de Jean Moutschen, Yvon Falise et la revue *L'Equerre*, Truffaut entreprend, dans l'esprit de l'OREC, de vastes projets de construction et d'urbanisme. Il commande ainsi à Moutschen les plans du lycée Léonie de Waha qui est bâti de juillet 1937 à septembre 1938. Et parce que «*ce jeune architecte veut démontrer que le Liège moderne continue la tradition de la ville des Princes-évêques, redevenue un centre d'art intense qui permet aux*

15. Il s'agit d'une lettre ouverte de Henri De Man au groupe des architectes liégeois qui édite la revue *L'Equerre*, lettre reproduite par Pierre-Louis FLOUQUET, «Pour le mieux-être de la masse : Travaux d'utilité publique», in *Bâtir*, N°32, 15 juillet 1935, p. 257.

artistes de vivre, [il a prévu] une affectation d'un minimum de 5% pour la partie décorative des édifices administratifs»¹⁶. Grâce à cette initiative, une vingtaine d'artistes liégeois collaborent à la décoration du lycée : Auguste Mambour et Robert Crommelynck réalisent les fresques de la salle du théâtre, Robert Massart, Adrien Salle et Louis Dupont les bas-reliefs de la façade, Adrien Dupagne et Marcel Caron les céramiques murales du bassin de natation,... L'œuvre du Grand Liège atteint son apogée en 1939 avec l'achèvement du Canal Albert et l'ouverture de l'Exposition internationale de la technique de l'eau qui permettront aux sculpteurs de participer à la décoration des pavillons et du mémorial au Roi Albert I^{er}. La base du monument à la gloire du roi est décorée de bas-reliefs avec, à chaque extrémité, les imposantes silhouettes d'un métallurgiste liégeois par Louis Dupont et d'un débardeur anversoïis par Robert Massart. Le grand palais des fêtes de la ville, conçu par Jean Moutschen, est orné d'un bas-relief illustrant Liège, cité d'art et d'industrie, par Adolphe Wansart.

Du rôle social de l'artiste

Ces expériences multiples ont mis à contribution des artistes «nouveaux», appelés à créer anonymement, dans le cadre de projets collectifs, et à faire preuve de savoir-faire et non de génie. Le critique d'art Georges Marlier a fort bien décrit les effets secondaires du rappel à l'ordre tant politique qu'esthétique : *«Les peintres désirent rétablir les liens solides avec la vie, c'est-à-dire reconquérir une place dans la communauté des hommes, soit en acceptant de se livrer à des travaux qui relèvent de l'art décoratif, soit en mettant leur talent au service d'une idée, d'un idéal religieux, social ou tout simplement humain. Les peintres de 1936 sont las de cette liberté totale que pendant tant d'années ils ont poursuivie avec acharnement. Ils se rendent compte que c'est elle qui, en les rejetant en marge de la société, les a dépossédés du rang qu'ils occupaient naguère. En pratiquant un art gratuit, ils se sont mis hors la loi. A la longue, cet état de perpétuelle disponibilité leur est devenu intolérable et c'est pourquoi nous les voyons en quête d'une discipline libératrice»¹⁷.*

Cette interprétation du rôle social de l'artiste destiné à faire œuvre collective est une des conséquences de l'exemple troublant des régimes totalitaires fasciste et nazi qui a appelé une réponse, parfois salutaire, parfois maladroite, de la part du monde politique et de la scène artistique

16. «Au Lycée Léonie Waha», in *Bâtir*, N°69, août 1938, p. 365.

17. Georges MARLIER, *La peinture dans le monde d'aujourd'hui*, Anvers, Ça Ira, 1936, pp. 38-41.

belges. Ces dictatures donnent en effet l'image de nations ayant su répondre aux attentes des artistes peintres et sculpteurs en les intégrant dans leur système social et en leur passant de nombreuses commandes. La leçon majeure sera donnée par l'Italie fasciste qui est, en 1934, l'amphitryon des *Entretiens* annuels la Commission internationale de coopération intellectuelle, l'ancêtre de l'Unesco. Les débats, intitulés «*L'Art et la Réalité. L'Art et l'Etat*», sont principalement consacrés aux relations entre les pouvoirs publics et la scène artistique¹⁸. Les quelques jours de rencontre sont littéralement monopolisés par la délégation italienne qui affirme de façon péremptoire sa supériorité en matière d'organisation syndicale des créateurs, d'enseignement artistique et de mécénat public. A son retour, Jules Destrée, qui représentait la Belgique aux *Entretiens* dits de Venise, est ébloui : «*L'Italie donne, par ses musées et ses monuments historiques, un magnifique exemple de sa préoccupation de conserver son glorieux passé ; elle s'efforce, en outre, actuellement, de favoriser le développement de son art. Il y a là un souci constant de beauté et une lutte contre la crise, qu'on serait heureux de voir imiter ailleurs*¹⁹». Henry van de Velde, qui était également présent aux *Entretiens de Venise*, revient conforté dans sa vision d'un enseignement artistique privilégiant l'artisan par rapport à l'artiste, l'élève devant faire ses preuves techniques avant de laisser libre cours à son inspiration. «*Ni moi, ni personne, je suppose, nous ne sommes revenus plus éclairés par des débats*²⁰», dira-t-il à propos de son séjour dans la Cité des doges.

Confrontés brutalement et naïvement au modèle fasciste, une poignée d'intellectuels membres de la Libre académie de Belgique vont tenter d'adapter démocratiquement le système italien. S'inspirant du canevas qui a articulé les débats à Venise, ils imaginent un corporatisme libéral où les affinités esthétiques entre artistes serviraient de critères sélectifs à tout projet associatif, un mécénat d'Etat consultatif qui demanderait l'avis de ces syndicats nouveaux pour toute commande et, enfin, un enseignement artistique qui généraliserait celui dispensé par La Cambre²¹. Entre l'héritage du modèle libéral belge et l'attrait pour les réussites des régimes forts, l'Académie a ainsi tenté d'élaborer un projet d'intégration de l'artiste au sein de l'Etat. Le créateur serait devenu un

18. Voir *L'Art et la Réalité. L'Art et l'Etat*, Paris, Institut international de Coopération intellectuelle, Société des Nations, 1935.

19. Jules DESTREE, «Tribune Libre. L'entretien de Venise. II», in *Le Soir*, 11 août 1934, p. 1.

20. Paul FIERENS, «Notre enquête sur la crise de la peinture. Réponse de M. Henri van de Velde», in *Les Beaux-Arts*, 5 avril 1935, p. 19.

21. Voir LIBRE ACADEMIE DE BELGIQUE (Fondation Edmond Picard), *Pour une politique des beaux-arts*, Bruxelles, Labor, 1940, p. 44.

acteur socio-économique comme un autre et aurait produit des œuvres au service de la collectivité, condition idéale pour lui permettre de vivre correctement et de poursuivre parallèlement son œuvre personnelle.

Congés payés et loisirs culturels

Enfin, toujours dans la lignée du programme des dictatures, mais aussi dans celui du Front populaire et de la nouvelle réalité sociale belge, la Libre académie de Belgique réfléchit à une série de solutions pour intégrer l'art et la culture dans les loisirs de la population. Le vote de la loi sur les congés payés en juillet 1936, favorisé par le retour au pouvoir du POB en 1935, a en effet institutionnalisé au niveau national la notion de loisir du travailleur. L'adoption de cette loi suscite de nouvelles priorités au sein de l'Etat belge qui, pour la première fois, intègre dans son programme l'élément culturel et sa diffusion. Le ministre libéral Julius Hoste déclare à cette occasion : *«Il est salubre [...] qu'un peu d'idéal, qu'un peu d'art fleurisse la vie quotidienne, non pas seulement de nos intellectuels, mais de nos ouvriers, de nos artisans. Déjà, la semaine de travail réduite permet à ceux-ci de se cultiver davantage. [...] En mettant en valeur les richesses de nos grands musées, en provoquant la constitution de petits musées locaux, en intéressant à l'activité artistique un public étendu, en répandant l'amour de l'Art, [on] initiera notre peuple à la Beauté, [on] lui procurera des joies pures et désintéressées qui l'élèveront au-dessus des préoccupations de la vie matérielle ; car telle est la vertu ennoblissante de l'Art»²².*

Les deux années suivant le vote de la loi sur les congés payés sont une période faste pour les questions d'ordre culturel qui s'inscrivent dans les priorités d'une frange de la classe politique. Le sénateur socialiste August Vermeylen crée une antenne belge de l'Association populaire des amis des musées (APAM) qui est née en France dans la foulée du Front populaire. Parallèlement, l'Office des musées de Belgique (asbl) commence à travailler sous les auspices du Gouvernement. C'est ainsi qu'il reçoit un budget pour organiser en 1937 la Quinzaine des Musées qui est une campagne de promotion nationale destinée à faire découvrir au Belge les richesses de ses grands et petits musées. Fort de ces succès, le député socialiste Louis Piéard élabore un programme en faveur d'une politique des beaux-arts et de la culture : de 1937 à 1940, en tant que rapporteur de la Commission de l'instruction publique, il tente d'infléchir le gouvernement pour que, de la prise en compte, il passe à la prise en charge. Il imagine ainsi la création d'un nouveau ministère qui aurait

22. «La Quinzaine des Musées. La séance académique. Allocution de M. J. Hoste», in *Collection*, 1^{er} mai 1937, p. 6.

dans ses attributions les beaux-arts, le théâtre, le cinéma, la radiophonie, les fouilles, les loisirs, les bibliothèques populaires,... ces divers secteurs étant soit disséminés çà et là – la radio dépend alors des PTT – soit négligés – il n'existe en effet aucune politique concertée en faveur du théâtre. Sur base d'un tel programme, Piérard déclare vouloir préparer «une Belgique régénérée et heureuse [...] en assurant au peuple une saine utilisation de ses loisirs, en donnant aux écrivains, aux artistes, aux savants dans l'Etat la place qu'ils devraient mériter, c'est-à-dire une des toutes premières»²³.

Les limites des années 30

Le programme de Louis Piérard et les quelques initiatives officielles mises en place durant les années 30 constituent une première synthèse à la fois théorique et pratique d'une politique culturelle embrassant à la fois la création, la médiation et le loisir. Cependant, la campagne de Piérard est principalement restée à l'état de projet et le gouvernement n'a pas pu, voulu ou su passer de la prise en compte à la prise en charge.

Le gouvernement n'a certainement pas pu mettre son énergie et sa volonté dans ce projet car d'autres priorités ont accaparé toute son attention. Vers la fin des années 30, le pays connaît une série de crises gouvernementales et une nouvelle récession économique, auxquelles s'ajoutent les menaces de guerre qui mobilisent la Belgique à partir de septembre 1939.

Le gouvernement n'a certainement pas voulu car il n'est pas entièrement convaincu par ce nouveau modèle culturel, alors fort empreint de l'exemple fasciste. En mars 1940, peu de temps après la sortie de presse des travaux de la Libre académie de Belgique, Eugène Soudan, le ministre socialiste de l'Instruction publique, déclare d'ailleurs au Parlement : «C'est un rapport très intéressant ; mais je me hasarde à dire que je ne souscris pas à la solution qu'on y suggère, il suffit d'ailleurs de lire entre les lignes pour voir que même à l'Académie [...] tout le monde n'est pas d'accord avec la solution préconisée»²⁴.

Enfin, l'Etat belge n'a certainement pas su car, au cœur de ces débats en faveur d'une politique des beaux-arts, naît en même temps la polémique du «culturel», autrement dit, du «communautaire». En mars 1937

23. *Annales parlementaires de Belgique. Chambre des Représentants, session ordinaire de 1936-1937, 4 mars 1937, p. 857.*

24. *Annales parlementaires de Belgique. Chambre des Représentants, session ordinaire de 1939-1940, 24 avril 1940, p. 1346.*

est ainsi déposé au Congrès socialiste d'Anvers un rapport en faveur de l'autonomie culturelle des deux communautés linguistiques du pays. En réponse à ces revendications, une première réforme voit le jour avec l'arrêté royal du 7 février 1938 portant création au ministère de l'Instruction publique de deux conseils culturels, l'un d'expression française, l'autre d'expression néerlandaise. Dans les mois qui suivent sont successivement fondées la *Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten* (18 mars 1938) et la *Koninklijke Vlaamse Academie voor Geneeskunde* (7 novembre 1938). Quelques semaines avant l'invasion allemande, alors que le gouvernement tente de calmer les esprits face aux menaces internationales, le Conseil culturel d'expression néerlandaise revendique le dédoublement du secrétariat général et des directions générales du ministère de l'Instruction publique. La tension est à son comble et le gouvernement menace de tomber.

À la veille de la guerre, les revendications culturelles et séparatistes du Mouvement flamand ont eu d'importantes répercussions sur les tentatives multiples, officielles et parastatales, théoriques et pratiques, pour élaborer une politique culturelle. Comme le souligne justement le sénateur socialiste Lucien André, l'Administration des beaux-arts avait commencé à mener un programme réfléchi et construit de défense des arts, des sciences, des lettres et de l'éducation populaire tel que défini par Louis Piérard. Mais, la discussion sur la réorganisation du ministère de l'Instruction publique dans le sens de l'autonomie culturelle avait «détruit»²⁵ cet embryon de «politique des beaux-arts».

Conclusion

Ce bref survol des années 30, qui semble avant tout marqué par l'empreinte socialiste – alors que la problématique interpelle tous les partis politiques même si ceux-ci donnent des réponses à d'autres niveaux – permet, en partie, de contextualiser la politique culturelle de la Belgique d'après la Libération. Même si les travaux récents²⁶ ont prouvé qu'il faut relativiser l'effet parenthèse de la période de guerre, la fin des hostilités réactualise la question d'une politique des beaux-arts. Les débats délaissent principalement le chapitre épineux du statut de l'artiste qui n'avait

25. *Sénat de Belgique. Annales parlementaires, session ordinaire de 1939-1940*, 31 janvier 1940, p. 405.

26. Voir entre autres ma thèse (*L'Etat et les artistes. Entre révolution et réaction, les politiques culturelles de la Belgique (1918-1944)*), Université libre de Bruxelles, mai 2001) ainsi que le numéro spécial de *Textyles* intitulé *Leurs Occupations. L'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la littérature en Belgique*, Bruxelles, 1997.

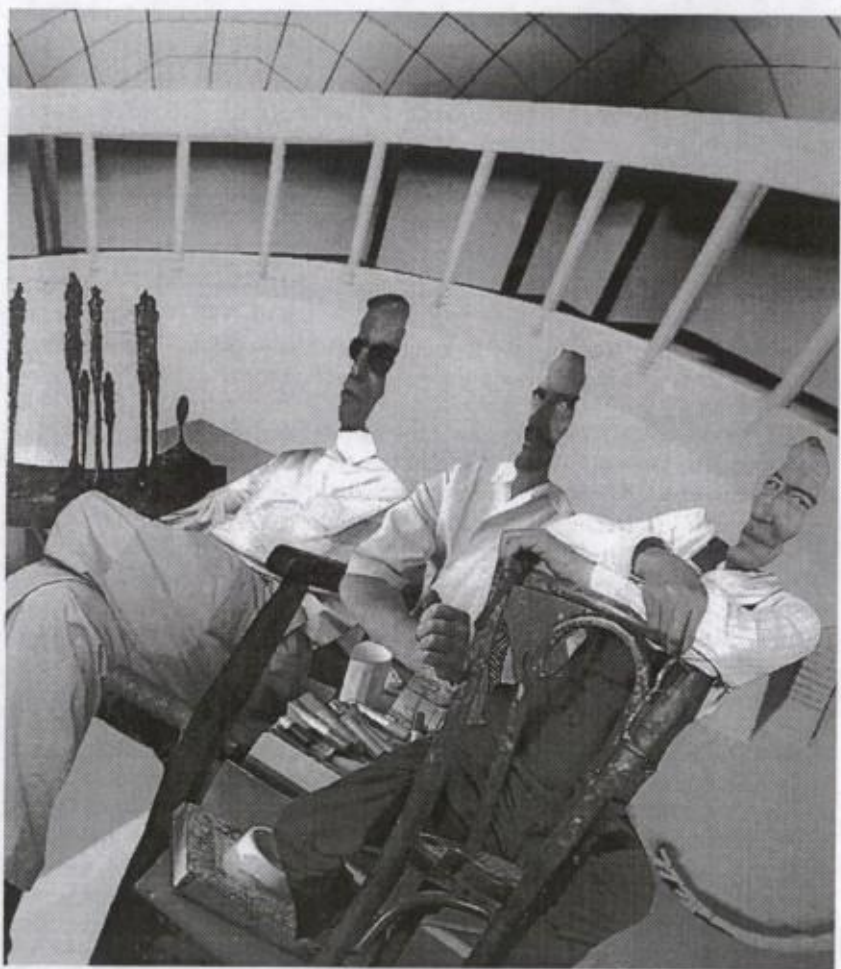
trouvé d'autre issue que le corporatisme. Ce durcissement idéologique explique peut-être pourquoi le statut de l'artiste tardera à être remis à l'ordre du jour. Par contre, la «popularisation» des musées, pour reprendre une expression propre au Front populaire, se développera avec succès : les grandes expositions rétrospectives, fonction muséale quasi inexistante dans l'entre-deux-guerres, fleurissent aux quatre coins de la Belgique tandis que les services éducatifs se multiplient.

Les années 30, bien que marquées par un dirigisme esthétique de tendance réaliste et monumentale, ont également favorisé l'éclosion d'une appréhension plus interventionniste et volontaire du rôle l'Etat en matière de culture. La création en 1945 du Théâtre national de Belgique, sur base de concertations et de revendications remontant à 1936²⁷, est une des premières manifestations de la politique de prise en charge qui répond, après coup, à la prise en compte des années 30. De même, les problèmes communautaires qui ont freiné l'élan en faveur d'une politique des beaux-arts, constituent une étape parmi d'autres de ce long chemin qui va mener le Ministère de l'instruction publique à se scinder dès 1963, pour être bientôt suivi par d'autres départements. Cet aspect du «culturel» a sans doute freiné l'élaboration d'une politique plus ambitieuse au niveau national, mais il a aussi permis un foisonnement intense au niveau des communautés. D'une certaine manière, la décentralisation forcée de la France s'est faite «naturellement» en Belgique, grâce aux méandres du biculturel.

Il est sans doute présomptueux de vouloir tendre un fil entre la politique culturelle actuelle et celle d'hier, qui n'en portait pas même le nom. Cependant, pour des matières sensibles au point de drainer dans la rue les créateurs, le politique aurait peut-être avantage à connaître le contexte historique dans lequel il inscrit ses réformes. Ces champs d'investigation sont encore en friches et connaîtront de beaux lendemains tant il y a matière pour le chercheur avide de creuser cette voie. Si elle ne donnera pas de réponse, elle permettra de faire référence, de s'inspirer, de s'étonner de l'étrange impression de déjà vu, voire même de s'offusquer ou d'en rire – il fut un temps où les beaux-arts dépendaient de l'agriculture. L'histoire des politiques culturelles pourra satisfaire aux attentes et aux interrogations du monde politique et de la scène artistique, désireux de savoir s'ils prolongent ou rompent une tradition.

(Novembre 2001.)

27. Voir Cécile MICHEL, «Le théâtre belge francophone au sortir de la guerre : un essai de reconstruction nationale», in *Leurs Occupations*, op. cit., pp. 209-224.



Jacques Aron – *Les amis de Giacometti* – collage.

Quand dire l'art, c'est faire

A propos de quelques ouvrages critiques
et théoriques en histoire de l'art

Nadine Plateau*

Londres, 10 mars 1914, Mary Richardson se rend à la salle 17 de la *National Gallery* et taillade de nombreux coups de couperet la célèbre *Vénus Rokeby* de Velasquez. New-York, 5 juin 1968, Valérie Solanas prend le monte-charge qui l'amène au quatrième étage de la *Factory*, grenier d'une ex-usine devenu haut lieu de l'art, et tire quatre balles de revolver sur Andy Warhol. Voilà deux femmes qui, à quelque cinquante ans de distance, s'en prennent aux symboles du monde de l'art parmi les plus lourdement chargés de sens : la *Vénus au miroir*, un bien public perçu comme le chef d'œuvre suprême dont s'enorgueillit la nation anglaise et Andy Warhol, l'artiste le plus internationalement reconnu, le plus médiatisé des années 60. *A priori*, Mary Richardson et Valérie Solanas n'ont rien en commun : la première, bourgeoise intelligente, cultivée, milite activement dans le combat féministe pour le droit de vote des femmes tandis que la seconde, marginale, artiste bohème, écrivain non publiée, évolue au sein de la faune hétéroclite qui hante la *Factory* sans s'être jamais engagée dans un quelconque combat social.

Et pourtant, leur geste résulte d'une même colère, il exprime une même révolte par rapport à l'ordre patriarcal. Un geste qui, quelles que soient les raisons évoquées par leurs auteurs pour le justifier, s'adresse en fin de compte, c'est en cela qu'il nous intéresse ici, au monde de l'art. Peu

* Membre du comité de rédaction des *CM*.

après son arrestation, Mary Richardson écrivit dans une déclaration au WSPU (*Women's Social and Political Union*), l'organisation dont elle faisait partie, qu'elle avait tenté de détruire l'image de la plus belle femme de la mythologie pour attirer l'attention du public sur l'indifférence du gouvernement à la cause des suffragettes et sur le traitement ignominieux qu'il faisait subir à Emily Pankhurst, le plus beau personnage de l'histoire moderne, selon elle. Décidée à porter atteinte à un bien public, Richardson choisit, entre tous les chefs d'œuvres du musée, une pièce emblématique de la représentation de la femme en peinture : un nu féminin, un corps de femme, l'objet du désir masculin offert au sujet regardeur. Valérie Solanas, quant à elle, déclarait lors de son interrogatoire : si vous voulez savoir pourquoi j'ai agi ainsi, lisez mon manifeste. Le désormais célèbre et provocant *SCUM (Society for Cutting Up Men) manifesto*, qui aurait probablement disparu sans laisser de trace s'il n'y avait eu la tentative de meurtre, prône l'éradication des hommes accusés de tous les maux dont souffre notre société. Valérie Solanas aurait pu trouver, comme on l'a fait remarquer, un meilleur représentant de la race des oppresseurs qu'elle veut éliminer, un prototype de la misogynie et du machisme plus convaincant qu'Andy Warhol mais à y regarder de plus près, il est clair que l'impuissance émotionnelle et relationnelle sciemment cultivée par l'artiste, son acharnement à effacer toute trace d'humanité, tant dans sa vie que dans son œuvre et son refus de toute forme de responsabilité et d'engagement sont précisément les traits dénoncés par Solanas dans son réquisitoire contre le sexe masculin. Il apparaît donc que, pas plus que Richardson, Solanas ne s'est trompée de cible.

Alors que les deux femmes revendiquent leur action en invoquant la cause qu'elles défendent, à savoir la lutte contre le système de domination des hommes, à l'époque des faits, ni le grand public, ni les médias n'enregistrèrent le sens politique de leur passage à l'acte : on vit dans la mutilation du tableau l'œuvre du puritanisme féministe et l'on attribua la tentative de meurtre à la paranoïa d'une marginale. Personne, à l'exception des féministes, ne s'est demandé ce que dit cette violence extrême du champ social auquel elle s'applique, ce que ces crimes révèlent du monde de l'art, de l'art lui-même. Porté par le mouvement social de la première puis de la deuxième vague du féminisme, le geste subversif de Richardson et Solanas met à nu ce que Françoise d'Eaubonne dénonçait comme l'idéologie de sexe, cause de la «*surabondante présence des femmes dans le créé et (de) leur quasi absence dans la création d'images et de formes*»¹. Richardson s'attaque au créé, Solanas au créateur. En cela, elles anticipent la réflexion féministe sur l'art ; elles

1. Françoise d'Eaubonne, *Histoire de l'art et lutte des sexes*, éditions de la Différence, Paris, 1977, p. 155.

disent déjà pour qui veut bien l'entendre, que le monde de l'art est sexiste et le discours sur l'art aussi. A l'inverse, c'est le *corpus* théorique féministe élaboré au cours des trente dernières années qui nous permet rétrospectivement de débusquer la logique de ces actes choquants et insensés.

La remise en question radicale de l'ordre social patriarcal et du discours qui le légitime, opérée par les féministes au début des années 70, ne pouvait épargner le domaine de la culture. Espace de construction des représentations, dont celle de la différence sexuelle, ce lieu idéologiquement marqué est vite perçu comme un enjeu pour la libération des femmes. La critique d'art et l'histoire de l'art pratiquées avec ce que l'on appelle aujourd'hui «*la lunette du genre*» naissent et se développent d'abord dans le monde anglo-saxon puis, inégalement selon les pays, dans le monde occidental. Un certain nombre d'articles et d'essais, majoritairement écrits en anglais et assez rarement traduits en français, sont devenus des classiques en études féministes, ils constituent une sorte de matrice disciplinaire qui continue de nourrir la recherche féministe en histoire de l'art, en esthétique et en philosophie de l'art. Tout en étant très marquée, en tout cas jusqu'à une date récente, par une problématique quasi exclusivement blanche et occidentale, produit des savoirs académiques américains et anglais, cette matrice disciplinaire féministe, parce qu'elle bouscule le discours dominant, débouche sur des questions qui font sens pour tout le monde comme celle de l'exclusion de certaines catégories de personnes du monde de l'art, de la hiérarchie des pratiques artistiques, de la différence dans l'art, du rapport entre l'art et la politique, l'art et la vie, etc.

Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?

Tel est le titre de l'article inaugural de la réflexion féministe en histoire de l'art, paru en 1971 aux Etats-Unis dans une revue artistique d'avant-garde, par ailleurs non féministe². Son auteur, l'historienne de l'art Linda Nochlin, se réclame du courant américain «*social history of art*», qui prône une approche historique et sociologique de l'art informée par une analyse marxiste de la société. Derrière la question de l'artiste au féminin se dissimule le mythe du grand artiste, affirme Nochlin qui analyse

2. Linda Nochlin, «Why have there been no Great Women Artists», *Art News*, 1971. Cet article est repris dans *Women, Art and Power*, Harper & Row, New York, 1988. Il est enfin traduit en français dans : Linda Nochlin, *Femmes, Art et pouvoir, et autres essais*, Jacqueline Chambon, Paris, 1993, pp. 201-245.

les présupposés de la question, c'est-à-dire l'ensemble des idées à propos de la création artistique, dont le mythe du grand artiste doté de la pépite d'or du Génie. En réalité, dit-elle, la thèse du Génie, si populaire dans l'histoire de l'art occidentale, ne tient pas compte des situations réelles, soumises aux structures sociales et institutionnelles en vigueur à un moment historique donné, qui suscitent et entretiennent ou, à l'inverse, écartent et découragent la carrière artistique. Ainsi le fait de naître dans une famille d'artistes constitue incontestablement le facteur le plus favorable à la réussite artistique, en particulier pour les femmes dont toutes pratiquement jusqu'au milieu du XX^e siècle sont filles, sœurs ou épouses d'artistes. Si l'on compte peu d'artistes femmes – bien qu'il y en eut plus qu'on ne le pensait et le travail de l'historienne consiste aussi à les retrouver et à les rendre visibles – et si l'on ne trouve pas de grands artistes femmes, poursuit Nochlin, c'est que les attentes sociales, les traditions comme les institutions dressaient des obstacles structurels à la création féminine. Gérer un atelier, mener une activité diplomatique, parcourir l'Europe, nouer des contacts avec les grands esprits comme l'exigeait la carrière d'entrepreneur des artistes célèbres de la Renaissance (pensons à Rubens) n'étaient pas chose aisément envisageable pour les femmes. La formation même leur fut longtemps refusée : l'étude du nu, en particulier, absolument essentielle à l'apprentissage du peintre entre la Renaissance et le XIX^e, resta inaccessible aux femmes dans les écoles publiques jusqu'à l'aube du siècle passé. Or, l'interdiction de l'étude du modèle vivant les excluait *de facto* des formes sublimes de l'art comme la peinture d'histoire et les cantonnait dans les catégories qualifiées de mineures du portrait, de la peinture de genre, du paysage ou de la nature morte.

Au XX^e siècle, les conditions de production du grand art décrites par Nochlin changent : les barrières institutionnelles qui empêchaient les femmes de choisir, de se former et de pratiquer un art de manière professionnelle sautent les unes après les autres si bien que, dans les années 70, les femmes fréquentent les écoles d'art du monde occidental à égalité avec les hommes. Mais elles ne sont pas pour autant aussi nombreuses à exercer la profession d'artiste et encore moins à être reconnues par le milieu de l'art, une forme de discrimination dénoncée par les féministes de cette période. En réalité, des mécanismes subtils sont à l'œuvre qui reproduisent la hiérarchie sexuelle traditionnelle. Lucy Lippard, critique d'art travaillant à New-York dès les années 60, en énumère une série dont : la sape systématique de la confiance en soi des femmes dès l'école ; le refus de considérer une femme mariée ou une mère comme une artiste à part entière ; le reproche de manque de féminité ou d'abus d'assurance quand une artiste affirme l'importance de son travail ; le rejet d'une artiste sous le prétexte que la galerie a déjà

exposé une femme, etc. Lippard évolue dans le monde de ce qu'on a appelé «l'art moderniste», art abstrait, réduit à sa pure matérialité, débarrassé de toutes les contingences que sont le sexe, la classe sociale, la race, un art *a priori* ouvert aux femmes. Très vite, elle perçoit que l'hégémonie masculine se perpétue sous le couvert de cet art non marqué, non «genré», universel et que le sexisme se manifeste partout, dans les écoles d'art, les musées, les expositions et même les cercles d'amis (pourquoi les artistes masculins recommandent-ils leurs amis auprès de leurs galeristes et pas leurs amies ?)

Passionnément engagée dans le féminisme, Lippard y trouve une nouvelle manière de penser et d'agir dans le domaine de la critique d'art. Elle est la première à formuler le projet féministe révolutionnaire qui vise à changer l'art en établissant de «*nouveaux critères pour évaluer non seulement la qualité esthétique mais la capacité de l'art à communiquer afin d'empêcher que celui-ci ne devienne une institution ou un nouveau mouvement qui sera rapidement détrôné par un autre encore*»³. Remettre en question la mainmise patriarcale sur l'esthétique en cassant la hiérarchie des pratiques artistiques et en rétablissant un lien entre la pratique artistique et la communauté, tel est l'objectif de Lippard qui accorde dans sa stratégie un rôle essentiel à l'art pratiqué par les femmes. En effet, Lippard postule l'existence d'un langage féminin, d'une spécificité liée au fait que les femmes amènent dans leur art un nouveau sujet qui est le contenu de leurs expériences de vie. Cette vision différente, «*From the centre*» comme l'indique le titre de son recueil, à partir du centre constitutif de l'identité féminine, peut développer une conscience esthétique féministe. Tel est l'espoir de Lippard qui va s'employer à faire reconnaître et apprécier l'art des femmes, que ce soit en publiant des monographies ou en organisant des expositions de femmes.

Au cours de ces années, caractérisées par un formidable bouillonnement d'idées, on perçoit en germe ce qui donnera lieu plus tard à des développements théoriques. Lippard comme Nochlin jettent les bases du questionnement féministe radical de l'histoire et de la critique d'art, mais elles ne se contentent pas de dénoncer le sexisme des pratiques et des jugements, elles agissent pour que le public voie et apprécie l'art des femmes. Et puisque les politiques des musées et des galeries continuent de discriminer les artistes femmes, elles adopteront une stratégie séparatiste, celle des *women shows*. Pourquoi pas, lance Lippard, il y a bien des expositions de cubistes, ou d'artistes tchèques depuis 1945. Plusieurs expositions de femmes eurent lieu aux Etats-Unis puis en

3. Lucy R. Lippard, *From the Center: Feminist essays on women's art*, Dutton & Co, New-York, 1976 (recueil d'articles publiés à partir de 1971), p. 10.

Angleterre dans les années 70 qui rencontrèrent un succès de masse car un même désir et une même conviction emportaient critiques, artistes et public dans l'élan féministe. Après Lippard qui organise, en 1971, l'exposition «*Twenty-Six Contemporary Women Artists*», Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin mettront sur pied en 1976 une exposition historique intitulée «*Women Artists 1550-1950*». Qu'il s'agisse d'artistes du passé ou d'artistes contemporaines, ces manifestations poursuivent le même but et auront le même effet : valoriser ces artistes, leur donner la place qu'elles méritent dans les manuels d'histoire comme dans les revues d'art actuel. Le pragmatisme typiquement américain de Nochlin et Lippard n'est pas dénué de portée politique : les expositions de femmes, parallèlement aux coopératives d'artistes femmes, aux revues féministes et aux programmes féministes de formation artistique, constituent une stratégie dans le combat pour l'égalité (contre l'exclusion) qui, à cette époque n'exclut pas la revendication de différence. Le mouvement féministe réussit dans ces années-là à faire reconnaître le talent d'artistes plus âgées, Louise Bourgeois entre autres, que le monde de l'art avait largement ignorées. Il tente aussi, et en cela préfigure la disparition des catégories arts majeurs et mineurs, d'élargir la compréhension de l'art en englobant des pratiques artisanales comme la broderie, le crochet, le patchwork, etc.

Compléter la litanie

Dans le droit fil de la stratégie des *women shows*, paraissent des anthologies, dont la première intitulée *Feminism and Art History. Questioning the Litany*⁴ en 1982. Les auteurs, Norma Broude et Mary D. Garrard, représentantes d'un courant du féminisme américain qualifié de libéral, courant réformiste et pragmatique, y critiquent ce qu'elles appellent la litanie, c'est-à-dire la longue et ennuyeuse énumération des grands artistes de l'histoire de l'art occidental et se proposent de compléter cette liste en retrouvant les femmes du passé. La première anthologie rassemble des textes qui soit analysent le thème de la femme dans l'art, soit éclairent le point de vue féminin dans les œuvres de certaines artistes. La plupart des essais contenus dans cet ouvrage s'appuient sur l'iconographie et s'en tiennent à la pure description en recourant aux concepts classiques de l'histoire de l'art (qualité, grand art, originalité et innovation) sans jamais questionner ces critères de jugement. Dans son essai sur la célèbre peintre italienne de l'époque baroque, Artemisia

4. Norma Broude & Mary D. Garrard, (eds), *Feminism and Art History : Questioning the Litany*, Harper & Row, New York, 1982.

Gentileschi⁵, Mary D. Garrard étudie l'artiste en prenant pour angle d'approche le critère traditionnel de l'innovation dans la tradition artistique et, de ce point de vue, Gentileschi supporte fort bien la comparaison avec ses contemporains. La valeur ajoutée féministe de l'article réside dans l'analyse stylistique, iconographique et biographique qui éclaire le point de vue d'un auteur femme sur des sujets classiques. Dans la toile représentant le meurtre d'Holophernes, Judith procède moins à une décapitation qu'à une castration et la *Suzanne au bain* n'est plus l'occasion d'offrir un corps nu au regard mais la dénonciation de la violence exercée par les vieillards sur la personne de Suzanne. Garrard rend son dû à Gentileschi et fait exactement ce que les historiens de l'art ont toujours fait : elle héroïse l'artiste, créant un nouveau mythe, féminin cette fois.

Le propos de Broude et Garrard consiste donc à corriger l'histoire de l'art, à rétablir la vérité en lui apportant un ajout. Le terme de féminisme additif a d'ailleurs été forgé pour rendre compte de ce phénomène. Quand dix ans plus tard, dans leur introduction à l'anthologie *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*⁶, elles plaident pour une redéfinition de l'histoire de l'art, le titre de l'article ne laisse aucune équivoque à ce sujet : il s'agit d'élargir le discours, de faire reculer ses frontières pour accueillir l'apport féministe. Loin de jouir des faveurs de l'intelligentsia internationale, ce courant réformiste est certainement celui qui a eu le plus d'écho dans l'espace public. Le constat vaut d'ailleurs en général pour l'approche féministe libérale : ses théories ne choquent personne, ses revendications paraissent légitimes. Quoi de plus acceptable que de dénoncer les discriminations dans le monde de l'art et de réévaluer l'apport des femmes ? Quoi de plus bénéfique pour l'ego des femmes et de moins culpabilisant pour la mauvaise conscience des hommes que d'exhumer ces artistes oubliées, méconnues dans les publications et les expositions ? On ne s'étonnera pas dans ces conditions de trouver là l'approche féministe non seulement la plus populaire mais aussi la mieux soutenue au niveau institutionnel.

C'est encore vrai aujourd'hui, comme en témoignent deux événements récents. D'une part, la publication de l'ouvrage *Oude meesteressen. Vrouwelijke kunstenaars in de Nederlanden* de Leen Huet et Jan Grieten⁷ et d'autre part l'exposition d'Anvers, intitulée *Elk zijn waerom. Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*. L'ouvrage de

5. Mary D. Garrard, «Artemisia and Suzanne», *Feminism...* op. cit., pp. 147-172.

6. Norma Broude & Mary D. Garrard (eds), *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, IconEdition, HarperCollins, New York, 1992.

7. Leen Huet & Jan Grieten, *Oude meesteressen. Vrouwelijke kunstenaars in de Nederlanden*, Uitgeverij Van Halewijck, Leuven, 1998.

Huet et Grieten trace le portrait de treize femmes artistes (du VII^e au XVII^e) ; c'est une recherche historique fouillée, bien documentée qui constitue une correction scientifique de l'histoire de l'art. Mais on n'y trouve ni questionnement du cadre conceptuel de cette discipline, ni critique de l'idéologie patriarcale qui l'imprègne, ni réflexion sur les œuvres mêmes. L'énergie des auteurs semble être passée dans la collecte et le recensement minutieux des sources, le contrôle de leur authenticité, l'examen du problème d'attribution des œuvres à tel ou telle artiste. Quant à l'exposition (vingt-trois ans après celle de Harris et Nochlin !) elle visait à témoigner de l'activité des femmes du passé dans le domaine des arts plastiques. L'intérêt était évidemment de confronter le public à des œuvres de femmes dont la plupart n'avaient jamais été exposées et de permettre la lecture ou re-lecture de ces œuvres. Une telle approche historique a certainement eu des effets bénéfiques en termes de reconnaissance des œuvres féminines, de revalorisation du féminin et surtout en termes d'accumulation de matériaux pour écrire l'histoire des femmes. Elle marque le gros des recherches en histoire de l'art dans les années 80 et 90 et en particulier les rares travaux académiques réalisés en Belgique, des monographies pour la plupart. On retrouve les femmes oubliées, on réhabilite les femmes méprisées. On épingle les obstacles structurels et on montre comment les artistes les ont franchis. Si l'entreprise se justifie, elle n'est pas dénuée de risques dont celui de s'enfermer dans un ghetto à ne travailler qu'avec les œuvres de femmes ou pire de verser dans l'hagiographie. Les fondements mêmes de l'histoire de l'art, non plus que l'idée de neutralité des jugements esthétiques, ne sont ébranlés. C'est précisément ce qui est remis en question par des historiennes de l'art féministes en Grande-Bretagne au début des années 80.

Critiquer le canon

Auteurs d'un ouvrage qui fait date dans les écrits féministes car il marque le passage de l'histoire de l'art à la théorie de l'art⁸, Roszika Parker et Griselda Pollock se démarquent nettement du courant précédent par leur critique du « canon » de l'histoire de l'art. En anglais, ce terme renvoie à l'ensemble des textes les plus marquants en histoire de l'art. Le canon fait autorité et définit ce qu'est l'art et qui sont les artistes. Absolu, anhistorique, il s'incarne dans la notion d'artiste universel. La tâche de l'histoire de l'art féministe ne consiste pas, pour ces auteurs, à combattre l'exclusion et la discrimination des femmes dans le milieu de l'art, ce qui reviendrait à légitimer les institutions artistiques, ni à lutter pour entrer et être reconnue dans le domaine masculin de l'histoire de l'art. L'objectif

8. Roszika Parker & Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon, 1982.

est de critiquer l'histoire de l'art elle-même en tant que pratique idéologique institutionnalisée qui contribue à reproduire le système social par les images et les interprétations du monde qu'elle offre. Se revendiquant également de la «*social history of art*», Parker et Pollock rejoignent Nochlin dans son analyse du rapport historique et idéologique des femmes à l'art mais posent une nouvelle question : que nous apprend l'exclusion systématique des femmes du monde de la création à partir du XIX^e sur l'idéologie de l'histoire de l'art telle qu'elle s'élabore à cette époque ? Il faut prendre en compte, selon les auteurs, et analyser la constitution, au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, d'un discours scientifique qui associe la femme à la nature, et l'homme à la culture, discours en fonction duquel les artistes femmes ne peuvent que constituer une anomalie puisque l'art n'est pas un phénomène naturel. Elles deviennent ainsi le négatif de l'artiste masculin, elles lui servent de repoussoir, elles sont l'autre nécessaire pour que l'art des hommes puisse s'affirmer. C'est donc à une déconstruction de la féminité que procèdent ici Parker et Pollock qui s'appuient sur la théorie post-moderne ou déconstructiviste en vogue dans les *cultural studies* du monde anglo-saxon. La féminité est une construction sociale, une catégorie du discours et, comme l'écrira Pollock douze ans plus tard, une «*nécessité idéologique servant à garantir la domination des hommes bourgeois dans la vie publique et les institutions politiques*»⁹.

Quittant le terrain strictement historique, la réflexion féministe prend pour objet non plus les femmes mais la représentation visuelle, une force sociale qui produit les catégories du masculin et du féminin. Or, font remarquer Parker et Pollock, l'exclusion des femmes ne se limite pas à leur barrer la route des académies et du monde de l'art et à les rejeter hors de l'histoire de l'art, elle les exclut du pouvoir de participer et de déterminer différemment la production des langages de l'art. En posant la question de la production culturelle des femmes, de leur présence dans l'ordre symbolique, les auteurs vont au delà de la mise à nu des idées sur la différence sexuelle qui règnent dans la société et informent les œuvres d'art. Leur travail nous fait passer de l'analyse de l'œuvre en tant que produite par ces idées sur la différence sexuelle et produisant de la différence sexuelle, à l'analyse de l'œuvre comme lieu de l'interprétation sexuée du monde. Parker et Pollock insistent sur l'analyse de l'œuvre des artistes femmes. Celles-ci, disent-elles, produisent du sens à condition d'examiner comment en dépit des discriminations, elles ont pu travailler et ce qu'elles ont inventé dans les limites que leur imposait

9. Griselda Pollock, «*Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme?*», in *Féminisme, art et histoire de l'art*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1994, p. 68.

leur environnement social et culturel. Elles posent que les femmes et les hommes ne font pas le même art parce que les femmes occupent dans la société patriarcale une position tout à fait différente. Parker et Pollock ouvrent ainsi la voie à une théorisation qui révolutionne complètement la manière de juger les œuvres car le point de départ est ici la position sexuée de l'artiste, sa vision, sa pratique dans le contexte socio-économique donné et non les critères esthétiques en usage dans l'histoire de l'art.

Relire les œuvres d'art

Dès le début des années 70, les historiennes de l'art appliquent une grille de lecture féministe à leur analyse des œuvres et ce n'est certes pas un effet du hasard si l'un des premiers textes célèbres de la matrice disciplinaire s'en prend aux œuvres d'artistes masculins et en particulier à leurs représentations des femmes. «*Virility and Domination in early 20th century Vanguard Painting*»¹⁰, un article provocant, paru en 1973 dans *Art Forum*, conteste vigoureusement la vision idéalisée de l'avant-garde artistique. L'auteur, Carol Duncan, y démontre, à l'aide d'une analyse historique et iconographique rigoureuse et bien documentée, que les Fauves en France et les peintres du mouvement «*die Brücke*» en Allemagne, tant célébrés pour leur rébellion contre les canons, leur audace et leurs innovations plastiques, sont loin d'être aussi révolutionnaires dans les images des femmes qu'ils donnent à voir. Confortés en cela par le primitivisme à la mode – qui ne fait qu'encourager la représentation de figures féminines toutes-puissantes comme la nature – Kirchner ou van Dongen déploient dans leurs toiles une énergie considérable pour tordre, amputer, réduire à la chair ces corps de femmes dont ils exhibent avec insistance les seins, les fesses et le ventre. Ils transforment ainsi le corps nu des femmes en objets déshumanisés et impuissants retirant de cette opération un double bénéfice : exprimer leur virilité et assurer leur domination sexuelle dans et à travers les œuvres. Et cela, fait remarquer Duncan, au moment où... la lutte des suffragettes atteint son point culminant.

Les historiennes féministes ne vont pas se contenter de dénoncer le sexisme latent des œuvres masculines, elles vont aussi montrer que l'idéologie sexiste empêche d'apprécier pleinement les œuvres des femmes. C'est le cas de Linda Nochlin analysant la *Nourrice et Julie* de

10. Carol Duncan, «*Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting*», *Art Forum*, December, 1973, pp. 30-39 ; reproduit dans Norma Broude & Mary D. Garrard, (eds), *Feminism... op. cit.*, pp. 293-314.

Berthe Morisot¹¹. Tout d'abord, Nochlin décèle derrière le sujet apparent de la maternité le véritable thème : le travail. Morisot, la mère de Julie, peintre de profession, représente une femme, nourrice de profession, en train d'allaiter sa propre fille. Ensuite, elle fait remarquer la facture étonnante de cette toile car rien ne reste des conventions de la construction picturale : le personnage se distingue à peine de l'arrière-plan, rien n'est plus vraiment solide, tout se mélange, se fond, se dissout littéralement dans la couleur. Mais cet irrespect des règles, qui aurait dû être apprécié en tant que trait caractéristique de la modernité, est qualifié de faiblesse par les critiques. C'est, dit Nochlin, parce que Morisot est une femme, qu'une qualité plastique est transformée en défaut. Nochlin interprète cette toile comme mettant en scène le conflit de l'artiste entre deux rôles (mère et peintre) qui s'excluent et voit dans le côté évanescence de la peinture, dans l'érosion de la forme, l'inscription plastique de ce conflit. Le point de vue féministe adopté par Nochlin opère un renversement dans la lecture de l'œuvre : celle-ci n'est plus une toile au contenu «mièvre» et picturalement «molle» mais un tableau intéressant et éblouissant.

Dans son article «*Modernity and the Spaces of Femininity*»¹², Pollock examine comment la différence sexuelle est produite dans l'œuvre même, et en particulier dans l'œuvre de deux artistes impressionnistes, Berthe Morisot et Mary Cassatt. Adoptant une démarche complexe qui mobilise l'histoire, la sociologie, la sémiotique et la psychanalyse, Pollock choisit deux axes pour examiner ce que ces artistes peignent et comment elles peignent : l'espace et le regard. De même que l'immense majorité des artistes femmes qui les ont précédées, Morisot et Cassatt représentent l'espace accessible aux femmes : les espaces privés (le salon, la salle à manger, la chambre, le balcon, la véranda), et les espaces des loisirs bourgeois (la promenade, le théâtre). Exclues de l'espace masculin du flâneur de Baudelaire (le café, le bar, le bordel, la rue), elles ne fréquentaient aucun des lieux où s'apprenaient alors les formes de conscience et de représentation de la modernité. Et pourtant, soutient Pollock, Morisot et Cassatt nous disent la modernité dans leur œuvre à partir de leur position de femmes et dans les espaces confinés qui leur sont assignés, elles sont aussi des artistes modernes. Non seulement l'organisation de l'espace est différente, fait remarquer Pollock, car Morisot et Cassatt ne respectent pas la perspective classique – elles

11. Linda Nochlin, «Morisot's Wet Nurse», in Norma Broude & Mary D. Garrard (eds), *The Expanding Discourse. Feminism... op. cit.*, pp. 231-243.

12. Griselda Pollock, «Modernity and the Spaces of Femininity», in Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London & New-York, Routledge, 1988, pp. 50-90.

créent des phénomènes de compression et d'immédiateté à l'avant-plan de la toile – mais elles ont aussi un regard différent de celui de leurs contemporains. Pollock compare *La loge* de Renoir où la spectatrice est exposée au regard du spectateur/voyeur à un tableau intitulé *A l'opéra* de Cassatt, où une femme en position de sujet du regard observe activement à l'aide de jumelles. Pollock postule donc l'existence d'un regard spécifique aux femmes différent du «*male gaze*» décrit par Laura Mulvey dans un article qui fit flores «*Visual Pleasure and Narrative Cinema*»¹³. Selon Mulvey, le cinéma hollywoodien construit la femme comme l'objet passif du regard masculin, actif et puissant. Ce rapport de domination, inscrit au cœur même des œuvres masculines de l'époque, fait place ici à une vision de la féminité qui échappe à la définition masculine. Morisot et Cassatt sont à ce titre productrices de culture, leur regard, poursuit Pollock, est une intervention artistique active. Il a fallu pour arriver à cette conclusion que Pollock déchiffre dans les œuvres ce que le discours patriarcal occulte, à savoir les femmes comme sujet producteur de culture. Admettre cela implique de redéfinir la modernité en intégrant le regard de l'artiste féminin dans l'histoire. L'enjeu de cette (re)lecture est de taille. Il ne s'agit pas seulement, comme l'ont fait Broude et Garrard puis tant d'autres après elles, d'enrichir l'histoire de l'art à l'aide du regard féminin sur l'œuvre et dans l'œuvre. Il s'agit d'induire une nouvelle perception de l'œuvre, c'est-à-dire de modifier les représentations, de proposer une autre vision. Et de la légitimer, ce qui nous amène à la question cruciale de l'utilité de la réflexion féministe en art pour le combat des femmes.

Un énoncé performatif

La réflexion féministe, quel que soit le champ du social auquel elle s'adresse, a pour spécificité d'être militante, engagée et intimement liée au mouvement qui vise à la transformation des rapports entre les sexes. Les auteurs que je viens d'évoquer partagent la conviction que le questionnement féministe, cette «*pratique transgressive dirigée contre les pouvoirs établis*»¹⁴ comme le dit Nochlin, va irréversiblement déboucher sur un changement de paradigme en histoire de l'art car le mode de recherche et d'interprétation de cette discipline s'avère incapable d'expliquer l'exclusion des femmes de manière satisfaisante. Un questionnement radical dont les féministes escomptent des effets profonds sur les conditions de production de l'art et ultimement sur la création elle-même.

13. Laura Mulvey, «*Visual Pleasure and Narrative Cinema*», in *Screen*, 16 : 3, 1973.

14. Nochlin, Linda, 1993, *Femmes, Art et pouvoir, et autres essais*, Jacqueline Chambon, Paris, p. 6.

Car l'enjeu pour l'ensemble des femmes est que les représentations proposées par les arts plastiques, que les féministes tiennent pour des pratiques sociales de plein droit, cessent de contribuer à leur oppression pour, au contraire, débarrasser la différence sexuelle de ses contenus contraignants et stéréotypés et libérer de nouveaux modes de relations entre les êtres humains. Bien que le lien entre théorie et action ne soit pas toujours explicite, la préoccupation d'articuler un discours qui fonctionne dans l'intérêt des femmes court en filigrane dans les meilleurs écrits, ce qui ne signifie pas, comme on l'a vu plus haut, que l'engagement des auteurs leur trace une même voie. Bien au contraire, la pluralité des appartenances politiques et la diversification des théories féministes font que plusieurs stratégies coexistent actuellement, des plus anciennes – comme valider les artistes femmes – aux plus nouvelles – comme théoriser à partir de la production artistique des femmes.

Dans une contribution récente intitulée «*Inscriptions in the Feminine*»¹⁵, Griselda Pollock poursuit sa recherche d'un discours sur l'art qui signifierait les femmes comme sujet et leur accorderait le statut de productrice de culture. Convaincue qu'il n'y a pas d'ailleurs ou d'au-delà du discours, Pollock prône des interventions dans cet espace pour faire apparaître des éléments non perçus et non dits mais pourtant inscrits dans les œuvres des femmes. Elle nomme ces éléments des «*inscriptions of the feminine*», ce sont les traces que le sujet, en l'occurrence l'artiste femme, a inconsciemment déposées dans l'œuvre et qui ne sont ni perçues, ni dites dans le discours patriarcal. Pollock propose alors, à titre d'intervention féministe dans l'histoire de l'art, de lire la production esthétique avec «*le regard matriciel*» que lui inspire l'œuvre artistique et théorique de Bracha Lichtenberg Ettinger. Cette artiste et psychanalyste féministe, a développé une théorie de la «*Matrix*», qui, en dépit de ressemblance, n'est pas plus la matrice que le Phallus n'est un pénis. La Matrix signifie la relation intersubjective dans laquelle non pas un sujet et un objet mais deux sujets s'éprouvent mutuellement. Le regard matriciel devient alors une autre manière de voir par opposition au regard phallique, ce regard de la maîtrise, de la domination fondé sur un système binaire d'oppositions toujours hiérarchisées (sujet/objet ; présence/absence ; soi/autre).

L'usage par Pollock de la Matrix comme d'une ressource sémiotique (un symbole, un signe, quelque chose qui donne du sens) qui doit permettre de faire accéder le féminin au symbolique (au langage, au discours) me semble particulièrement pertinent dans le contexte de l'art contemporain.

15. Griselda Pollock, «*Inscriptions in the Feminine*», in Catherine De Zegeher, (ed.), *Inside the Visible, an elliptical traverse of the 20th century art*, MIT Press, 1996, pp. 67-87.

Alors que dans le passé, les œuvres s'évaluaient en fonction de la qualité du dessin, de la composition, de la perspective, de modelé, etc., les critères de jugement bien définis font défaut aujourd'hui et c'est au coup par coup que les objets seront nommés art, le critique et l'historien jouant ici un rôle de premier plan. Voilà donc qu'au moment où les femmes se retrouvent théoriquement à égalité avec les hommes – elles bénéficient du même enseignement et investissent les mêmes espaces – bref au moment où elles accèdent à tout ce qui formait, inspirait et nourrissait les artistes, les règles changent : l'œuvre d'art ne se juge plus sur le savoir-faire, la technique – autant de compétences désormais accessibles aux femmes – elle est définie par le discours. De ce point de vue, les travaux de Pollock qui s'efforcent de faire advenir le féminin dans le discours sont d'une importance capitale pour qui veut socialiser les œuvres de femmes et par là pluraliser la culture.

Empruntant à Austin l'idée du «*performative speech act*», Peggy Pheelan¹⁶ faisait remarquer que la critique d'art féministe fonctionne comme un énoncé performatif, c'est-à-dire une déclaration qui suppose à tout le moins une volonté d'avoir des effets, de faire en disant. Qu'elle y réussisse ou non est une autre affaire, cela dépend de l'autorité du locuteur, en l'occurrence du pouvoir social des féministes. La critique féministe nous dit que l'art n'est pas mort, que les femmes aussi y inscrivent leurs désirs et que l'on peut changer le monde. Nous savons qu'il n'est pas possible de détruire les codes de la représentation, mais rien n'empêche de les imiter, de les détourner, de les parodier comme l'ont fait tant d'artistes contemporaines avant les *Guerilla Girls*, ces artistes d'aujourd'hui violentes et irrévérencieuses dont la résistance joyeuse et la conscience critique rafraîchissent nos sens et nos esprits. Rien n'empêche non plus de parier sur ce que Braidotti appelle l'alliance perversement prometteuse de la technologie et de la culture¹⁷ comme le font les cyberféministes. Contrastant radicalement avec les voix nostalgiques, désespérées ou cyniques qui annoncent la fin des utopies de la modernité et la marchandisation de toutes les formes de création humaine, la parole féministe, jaillie de la contestation et rendue puissante par l'écroulement des certitudes qui emprisonnaient les femmes, porte des germes de vie. Historiennes, critiques ou artistes, les femmes n'ont rien à perdre et tout à gagner. La crise de l'art ne les castre pas et la mort du père fait bien leur affaire. Le moment serait-il venu pour elles de jubiler et, comme le voulait Solanas qui mourrait d'ennui dans cette société

16. Peggy Pheelan, «Survey», in Helena Reckitt & Peggy Pheelan (eds), *Art & Feminism*, Phaidon Press, New York, 2001, pp. 14-49.

17. Rosi Braidotti, «Le cyberféminisme, différemment», in *Cyberfeminisme*, Constant, Bruxelles, 2001, pp. 40-55.

où rien ne concerne les femmes, «*d'explorer, découvrir, inventer, résoudre des problèmes, dire des joyeusetés, faire de la musique - le tout avec amour. En d'autres termes, de créer un monde magique*»¹⁸. Prêtresses dans l'antiquité, sorcières au moyen âge, artistes... du futur ?

18. Valérie Solanas, *Scum Manifesto*, Les éditions déséquilibrés, Genève, 1997, p. 23.



L'ENIGME CUBISTE

Jacques Aron – *L'énigme cubiste* – collage.

Bauhaus et national-socialisme

Jacques Aron*

Relecture du Bauhaus

Le Bauhaus a longtemps été considéré aux Etats-Unis, en République fédérale allemande et plus tard en République démocratique allemande comme une victime du nazisme, dont les protagonistes n'auraient eu le choix en 1933 qu'entre l'exil ou «l'émigration intérieure» pour échapper à la répression. Or, à partir des années 80, une relecture conjointe de l'histoire allemande et de la modernité en art et en architecture a mis en lumière la diversité des comportements individuels des Bauhausiens demeurés en Allemagne après la prise de pouvoir de Hitler. En réaction à l'appréciation antérieure largement conditionnée par la guerre froide, des compromissions, adaptations, voire de réels succès individuels ont été soulignés. En procédant de la sorte n'a-t-on pas cependant perdu du vue l'essentiel : l'opposition constante rencontrée par l'école du Bauhaus, de sa création jusqu'à sa dissolution en 1933, dans les milieux nationalistes de droite et particulièrement auprès des nazis ? Cet article a pour but de cerner de plus près les rapports que le Bauhaus a effectivement entretenus avec le national-socialisme.

* Membre du comité de rédaction des CM.

Petit rappel historique

La naissance du Bauhaus en 1919 est un produit du romantisme révolutionnaire issu de la réaction à la Première Guerre mondiale et des mouvements insurrectionnels de novembre 1918. Ce contexte particulier a conduit à la radicalisation d'un projet pédagogique conçu par l'architecte Walter Gropius en 1916 pour assurer la succession d'un enseignement des métiers d'art initié à Weimar à partir de 1902 par le Belge Henry van de Velde. Les principes pédagogiques novateurs et le choix du corps enseignant parmi des artistes avant-gardistes entraîna très rapidement la résistance des milieux conservateurs. Dès les premières années, le maintien ou la suppression de cette école non conventionnelle devint un enjeu politique. Le succès des partis nationalistes et conservateurs en Thuringe en 1924 eut pour conséquence le transfert de l'école de Weimar, ville traditionaliste, vers la cité industrielle de Dessau.

A Dessau, l'implantation de l'école fut facilitée par l'engagement du bourgmestre Fritz Hesse, libéral de gauche, gouvernant avec l'appui des partis socialiste et communiste. A tous points de vue, le Bauhaus trouva dans cette ville les conditions les plus favorables, compte tenu de la situation générale du pays.

Le parti national-socialiste fit du Bauhaus l'une de ses cibles privilégiées. La première concession du Bauhaus et de la majorité politique qui le soutenait fut le limogeage en 1930 de l'architecte suisse Hannes Meyer qui avait succédé en 1928 à Gropius à la direction de l'établissement. Meyer, qui se qualifiait lui-même de marxiste, avait été jugé incapable de maintenir le Bauhaus en dehors de la tourmente politique. Walter Gropius refusant de reprendre lui-même la tête de l'école, le choix se porta sur l'architecte Ludwig Mies van der Rohe. Sa direction autoritaire et sa répression de toute vie étudiante ne mirent évidemment pas fin à la pression des nazis en vue de la fermeture du Bauhaus, voire de la démolition pure et simple du bâtiment construit en 1926 sur les plans de Gropius et devenu rapidement un modèle de l'architecture moderniste radicale. Dans un tract nazi distribué à l'occasion des élections communales en octobre 1931 et portant comme slogan *«contre la culture juive du Bauhaus»*, on pouvait lire :

«Nous exigeons en conséquence la plus grande économie dans le budget communal et la suppression immédiate de toutes les dépenses qui ne sont pas vitales pour nos concitoyens.

NOUS EXIGEONS :

La suppression immédiate de toutes les dépenses pour le Bauhaus.

Les professeurs étrangers doivent être congédiés sans délai, car il est incompatible avec une politique communale responsable que les citoyens allemands aient faim, tandis que des étrangers bénéficient largement des impôts d'un peuple dans la misère. Des professeurs allemands doivent être logés avec l'aide de la commune à Dessau ou ailleurs. L'école artisanale qui se trouve au Bauhaus doit être abritée ailleurs. La démolition du Bauhaus doit être entreprise immédiatement»¹.

En avril 1932, les nazis remportent les élections au parlement du *land* de Anhalt, dans lequel se trouve la ville de Dessau. C'est dans cette ville de quatre-vingts mille habitants que les nazis organisent une rencontre nationale qui rassemble le 6 juillet 1932 de soixante à septante mille manifestants. Profitant de leur succès, les nazis introduisent le 19 juillet une demande de fermeture de l'école. La décision tombe le 22 août par 20 voix pour, 5 voix contre (4 communistes et le bourgmestre Hesse) ; les socialistes se sont abstenus ; le sort de l'école est scellé. Le dernier directeur, Mies van der Rohe transfère le Bauhaus à Berlin en tant qu'école privée.

Après l'arrivée de Hitler à la Chancellerie du *Reich* le 30 janvier 1933, les nazis entreprennent rapidement l'épuration de la fonction publique. Des professeurs sont écartés, ainsi en est-il notamment de Josef Albers qui reçoit la lettre suivante : *«Comme vous avez enseigné au Bauhaus de Dessau, vous êtes à considérer comme un représentant déclaré de son orientation. Votre intervention et votre action pour le Bauhaus qui s'est présenté comme une cellule du bolchevisme, doivent être considérées comme «activité politique» au sens du § 4 de la loi du 7 avril 1933 sur le rétablissement de la fonction publique, même si vous n'êtes pas intervenu en faveur d'un parti politique. C'est précisément la subversion culturelle qui constitue l'objectif politique du bolchevisme et sa mission la plus redoutable. Comme ancien professeur du Bauhaus, vous ne présentez donc pas les garanties pour entrer à présent sans restriction dans l'Etat national»².*

En relation avec le procès qu'ils intentent à l'ancien bourgmestre Hesse, les nazis entreprennent le 11 avril 1933 une perquisition au Bauhaus de Berlin. Les scellés sont apposés sur le bâtiment. Le lendemain, Mies van der Rohe rencontre Alfred Rosenberg. Il ne cessera de tenter d'obtenir des plus hautes autorités nazies la réouverture de l'école. La Gestapo adressa finalement au directeur la lettre suivante :

1. Bauhaus Berlin, Weingarten, Berlin, 1985, p. 40.
2. Isaacs R.-R., *Walter Gropius, Der Mensch und sein Werk*, Mann Verlag, Berlin, 1983, tome 2, p. 622.

«**STRICTEMENT CONFIDENTIEL**
 Concerne : Bauhaus Berlin Steglitz

En accord avec Monsieur le Ministre de la Science, de l'Art et de l'Éducation de Prusse, la réouverture du Bauhaus de Berlin-Steglitz dépendra de la levée de certains dysfonctionnements :

- 1) *Messieurs Ludwig Hilberseimer et Vassily Kandinsky ne peuvent plus exercer. Ils doivent être remplacés par des personnalités qui fournissent toutes les garanties de conformité aux idées national-socialistes.*
- 2) *Le plan de cours actuel ne répond pas aux exigences de l'édification du nouvel Etat. En conséquence un nouveau plan de cours modifié sera soumis à Monsieur le Ministre des Cultes de Prusse.*
- 3) *Les membres du corps enseignant rempliront un questionnaire conforme aux exigences de la nouvelle loi sur la fonction publique»³.*

Les principaux enseignants qui demeuraient – Albers, Hilberseimer, Kandinsky, Mies van der Rohe, Peterhans, Lily Reich et Ernst Waltherr (la compagne de Mies et un ingénieur de son bureau) – décidèrent de fermer l'école. Mies van der Rohe n'abandonnait cependant pas l'espoir de parvenir à un accord avec le nouveau régime. Il signa le 18 août 1934 l'appel en vue de l'attribution des pleins pouvoirs à Hitler après la mort du Maréchal Hindenburg. Son attitude demeura très équivoque jusqu'en 1939, date de son installation définitive aux USA. Les nazis eux-mêmes n'arrêtèrent leur politique culturelle qu'en 1937. En juillet de cette année, la Maison de l'Art allemand fut inaugurée à Munich avec un grand défilé où se mêlaient divinités germaniques et drapeaux à croix gammée ; le lendemain s'ouvrait l'exposition d'art dégénéré. Les œuvres y étaient classées par thèmes : œuvres juives ; pacifistes et socialistes ; laides, expressionnistes et non-figuratives. Après l'exposition, Goering s'appropriqua quatorze œuvres de l'exposition dont quatre Van Gogh. Arbitrant les conflits à l'intérieur de son parti, Hitler avait bien tracé les limites de sa politique : « [l'exposition] ne veut pas empêcher les hommes de sang allemand [Deutschblütigen], exposés ici, qui n'ont pas suivi à l'étranger leurs amis juifs de jadis, de combattre et de lutter honnêtement pour établir les bases d'une nouvelle et saine créativité. Elle veut cependant empêcher que de tels gens issus de cercles et de cliques au passé si ténébreux soient à nouveau imposés, en tant que « porte-étendards autorisés de l'art du III^e Reich », au nouvel Etat et à son peuple plein d'avenir »⁴.

3. Op. cit. note 1, page 143.

4. Franz Roh, « *Entartete* » Kunst, Fackelträger-Verlag, Hannover, 1962.

Après la fermeture du Bauhaus

Après juillet 1933, l'école en tant que telle a donc vécu. Son souvenir demeure vivace et les nazis ne manqueront pas d'utiliser les œuvres de certains de ses enseignants et étudiants dans leurs campagnes démagogiques contre «*l'art dégénéré judéo-bolchevique*». Mais à partir de là, les anciens du Bauhaus demeurés en Allemagne sont essentiellement des individus isolés, souvent à la recherche d'un emploi et qui adoptent des attitudes extrêmement différentes pour faire face à cette nouvelle situation. Si les études récentes de cette période ont incontestablement apporté des éléments nouveaux et contribué à nuancer l'idée d'une école martyre, on peut cependant leur reprocher un certain nombre de défauts.

1. Elles opposent le national-socialisme, tenu pour un système homogène, à un ensemble de personnes sensées elles aussi représenter un courant culturel unifié repris sous les concepts Bauhaus ou modernité du Bauhaus. Cette relecture *a posteriori* est orientée par la notion de régime totalitaire vers lequel le nazisme tend évidemment mais qui efface son évolution réelle et ses contradictions entre 1920, date de la fondation du parti, et 1945, date de la défaite militaire du régime. Quant au Bauhaus, non seulement l'école n'existe plus après 1933, mais les étapes très contrastées de son existence sont également effacées au profit d'une unité de pensée et d'action complètement factice.
2. Ces études sont donc amenées à retenir certains aspects formels du Bauhaus pour démontrer leur persistance sous le régime nazi. La complexité des rapports entre l'art et la politique cède alors la place à des rapprochements superficiels.
3. Ces études ont ainsi conduit à juxtaposer des biographies qui n'ont en commun que la présence plus ou moins longue d'individus au Bauhaus à un moment donné. Il est fait peu de cas du fait qu'il s'agit de personnalités importantes ou de comparses de deuxième ordre qui n'y ont joué qu'un rôle totalement négligeable. Dans leur opposition à un Bauhaus mythique ou à l'histoire officielle, les auteurs qui ont abordé cette problématique paraissent à leur tour trop pressés de démontrer coûte que coûte les compromissions d'anciens bauhausiens avec le régime.

Trois cas de figure

Le sort des bauhausiens sous le III^e Reich met en évidence des comportements de natures très diverses : adhésion opportuniste au Parti, succès commercial dû à un savoir-faire particulier ou soutien délibéré au régime. Il est vrai que ces différentes attitudes ont souvent été occultées

de manière comparable après 1945. Les remettre aujourd'hui en évidence ne peut se faire que si l'on se garde de toute généralisation abusive. Quelques exemples permettront d'illustrer ce propos.

Hans Haffenrichter est étudiant dans les premières années du Bauhaus; il n'y joue aucun rôle significatif. Ses souvenirs d'étudiant de l'école sont récoltés en 1970 et 1971. Leur publication est accompagnée d'une notice biographique qui occulte complètement son activité sous le nazisme. «*Licencié du service public, il travaille jusqu'à la fin de la guerre comme peintre et sculpteur indépendant et conçoit des expositions industrielles à Berlin. A l'Institut Kaiser-Wilhelm de chimie physique, il développe en rapport avec les chercheurs (notamment Werner Heisenberg) la représentation visuelle de structures atomiques et moléculaires*»⁵. En réalité, on découvre en étudiant les publications de l'époque que Haffenrichter, dans une esthétique des plus conventionnelles, a réalisé des bustes de personnalités nazies parmi lesquelles Hitler et Goering. Ces œuvres très appréciées figurent dans les Grandes Expositions d'Art allemandes en 1939 et 1941 et valurent à leur auteur des revenus importants.

Ernst Neufert, bien connu de tous les étudiants en architecture pour son manuel de normalisation des éléments de la composition, n'a lui aussi joué qu'un rôle parfaitement marginal dans l'histoire du Bauhaus. Il fut un collaborateur du bureau privé de Walter Gropius de 1924 à 1926.

La normalisation prônée par Neufert se prêtait évidemment bien à la construction industrielle et il n'est pas étonnant que son livre ait connu le succès et que l'industrie lui ait confié différentes commandes. Sa théorie architecturale publiée en 1943 comporte une préface d'Albert Speer dans laquelle on peut lire : «*La guerre totale oblige à la concentration de toutes les forces, dans la construction également. Une vaste unification en vue d'économiser les capacités techniques et de produire rationnellement en série est la condition d'une hausse de productivité indispensable à la maîtrise de nos grands projets de construction*»⁶.

En 1944, le livre de Neufert avait atteint le tirage de 100 000 exemplaires. Que les compétences techniques de Neufert et d'autres architectes aient servi l'économie allemande sous le nazisme ne fait aucun doute. Certains auteurs concluent cependant un peu rapidement au caractère «fasciste» de toute standardisation de la construction. Comme le note très justement Winfried Nerdinger : «*La forme architecturale moderne n'est pas en*

5. Eckhard Neumann, *Bauhaus und Bauhäusler, Erinnerungen und Bekenntnisse*, DuMont, Köln, 1985, p. 116.

6. Wolfgang Voigt, «Triumph der Gleichform und des Zusammenpassens», dans *Bauhaus-Moderne im National-sozialismus*, Prestel, München, 1993, p. 187.

soi humaine ou démocratique ; cela dépend de la fonction ou du but social pour lesquels elle est utilisée. Seule son insertion dans une relation générale entre architecture et société détermine la signification d'une forme. En ce sens, les constructions industrielles modernistes et leurs architectes sont partie intégrante du système national-socialiste. L'architecture moderne ne protège pas de la complicité»⁷.

Je m'attarderai plus longuement à l'activité de Herbert Bayer entre 1933 et 1938, date de son émigration aux USA. Bayer est un «pur produit» du Bauhaus. Formé à Weimar, il fait partie des «jeunes maîtres» appelés à enseigner dès le transfert de l'école à Dessau en 1926. Son rôle est capital dans le développement de la typographie, de l'affiche et des techniques publicitaires modernes. L'agence Dorland, qu'il dirigea à Berlin et qui poursuivra ses activités aux Etats-Unis, obtiendra d'importantes commandes. On dénombre parmi celles-ci l'organisation et la publicité de plusieurs manifestations étroitement liées au nouveau régime. L'enseignement qu'il a reçu de maîtres comme Schlemmer, Klee et Kandinsky sera utilisé sans concessions esthétiques à supporter de façon efficace le message du III^e Reich. Ainsi l'exposition de propagande organisée en 1935, *Wunder des Lebens*, illustre le lien organique entre le Führer, tête pensante du régime, et les bras des millions de travailleurs allemands. Avec des moyens graphiques originaux, le texte dont nous publions un extrait est rendu immédiatement compréhensible à la masse des visiteurs : «*La nature, lorsqu'elle produit des êtres vivants qui devraient être appelés à des tâches élevées et y être aptes, réalise deux grands principes que nous pouvons considérer comme les lois fondamentales de la vie : le principe de la division du travail et son corollaire le principe d'autorité [das Führerprinzip]. Ceci rend possible le rassemblement en vue d'une action concertée des performances individuelles des vecteurs du travail morcelé. [...] Nous avons montré le grand principe de la division du travail en vue de hautes performances et l'autorité du chef en vue de leur coordination. Il faut y ajouter la description des lois naturelles de l'État du peuple. Elles démontrent que la construction d'un tel État n'est rien d'autre que la forme d'organisation suprême d'un peuple dans lequel s'exercent nécessairement les mêmes lois de la division du travail et de sa coordination par un principe d'autorité»⁸.*

Herbert Bayer qui appartient au cercle des amis intimes de Gropius – comme Xanti Schawinsky qui exécuta en 1934 des affiches de propa-

7. «Bauhaus-Architekten im 'Dritten Reich'», dans *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus*, op. cit.

8. Reproduit dans Jeannine Fiedler et Peter Feierabend, *Bauhaus*, Könemann, Köln, 1999, p. 340.

gande pour Mussolini ou pour l'aviation italienne – représente le cas typique d'un artiste qui se tient pour «a-politique» et qui, en bon professionnel, se met au service de son commanditaire, quel qu'il soit. Avec Gropius, Bayer sera le principal organisateur de l'exposition que consacre au Bauhaus, dès 1938, le Musée d'art moderne de New-York et qui sera le point de départ de la réinsertion des émigrés allemands dans la société américaine. Très rapidement, Bayer se retrouve chargé d'importantes commandes. Après l'entrée en guerre des Etats-Unis, il concevra en 1942 l'exposition *Roads to victory*, soutien de l'engagement militaire du pays contre le nazisme.

L'histoire et ses fluctuations

Le Bauhaus constitue le cas rare d'une école dont la réputation avait rapidement dépassé les frontières du pays sans cesser d'être au centre de violentes polémiques. La politisation de la vie culturelle sous la République de Weimar et la fermeture de l'établissement en 1933 lui avaient conféré une importance symbolique sans commune mesure avec son influence réelle. Les avatars des jugements ultérieurs illustrent presque de façon caricaturale la sur-politisation de la réception du Bauhaus de 1945 à nos jours dans les différents pays et à toutes les époques.

Pour l'essentiel, le Bauhaus historique (1919-1932), école publique d'expérimentation de la forme moderne en relation avec des objectifs démocratiques, réformistes et parfois révolutionnaires, n'est pas sensible, bien au contraire, aux sirènes national-socialistes. En revanche, les nazis lui témoignent une haine tenace. Il suffit de rappeler qu'après les élections de décembre 1929, lorsque les nazis entrent pour la première fois dans le gouvernement d'un *land* et que Wilhelm Frick, militant du Parti de la première heure, condamné pour sa participation au *putsch* de 1923, y devient ministre de l'Intérieur, c'est aux traces laissées dans cette ville par le Bauhaus qu'ils s'en prennent. La destruction de peintures et de sculptures dans le bâtiment que l'école avait occupé est sans doute le premier autodafé du régime. Ceci ne signifie aucunement que professeurs et étudiants déployaient au Bauhaus une activité politique organisée. Gropius s'était toujours efforcé de tenir l'école en dehors du débat politique pour lequel il n'avait, comme beaucoup à l'époque, que mépris. Beaucoup de professeurs et d'étudiants auraient souhaité s'adonner avant tout aux activités artistiques qui leur tenaient à cœur et auxquels ils consacraient l'essentiel de leur énergie créatrice.

Sérieusement ébranlée en 1930, fermée à Dessau en 1932 et définitivement abandonnée à Berlin un an plus tard, elle laissait, souvent dis-

persés et désemparés, des enseignants et étudiants. Pourquoi s'étonner dès lors de la débâcle qui s'ensuivit. Avec ses flux et ses reflux, l'écriture de l'histoire du XX^e siècle est à la mesure de ses déchirements.



Iwao Yamawaki (étudiant japonais du Bauhaus) : *Le coup porté au Bauhaus*, collage, 1932, dans *Bauhaus-Moderne im National-sozialismus*, Prestel, München, 1993, p. 203.

In-discipline et hybridation

Thomas Perissino*

Il paraît que notre monde est post-moderne, c'est-à-dire essentiellement désenchanté. Le philosophe Jean-François Lyotard situe cette crise autour du déclin de ce qu'il appelle les Grands Récits et qui sont selon lui à la base de la modernité. Ces récits nous parlent d'émancipation : émancipation de la raison à l'égard des mythes, libération du travail à l'égard de l'exploitation capitaliste, enrichissement universel grâce aux progrès conjugués des sciences et des techniques. Ces récits, d'après Lyotard, donnent à la modernité son mode particulier, différent des fables fondatrices des sociétés « primitives », dans la mesure où ces dernières marquent l'origine alors que les premiers indiquent un projet, un but à atteindre, une fin. Le discours sur l'art et *a fortiori* le discours des avant-gardes elles-mêmes participe de ce projet général d'une humanité libérée, ainsi nombres d'artistes modernes peuvent-ils suivre Vasarely quand il dit : « *Rien ne me semble avoir plus d'importance que la construction des cités polychromes du bonheur* ».

Pour Lyotard, le projet moderne a été détruit deux fois : du côté des sujets de l'histoire par la destruction massive d'un peuple – « [Auschwitz] est le crime qui ouvre la post-modernité [...] » – du côté des objets de la nature par la victoire de la techno-science capitaliste, une sphère froide, autonome, déshumanisée, qui n'accepte que la réussite comme critère de jugement. « *Or elle ne peut pas dire ce qu'est la réussite, ni pourquoi elle est bonne, juste, vraie, puisque la réussite se constate, comme une*

* Membre du comité de rédaction des CM.

*sanction dont on ignore la loi*¹. Dans ces conditions, les Grands Récits ont cessé d'être crédibles, l'Histoire est finie.

Epur si muove

Il est assez frappant de voir combien la description lyotardienne des techno-sciences coïncide avec les plaintes de Ferry et Comte-Sponville à l'égard de l'art contemporain dont fait état Jean-Louis Genard dans son article². Même si la pensée de Lyotard consiste à jouer les équilibristes entre politique de démission et défense des avant-gardes artistiques, même si Ferry et Comte-Sponville s'appliquent au contraire à condamner l'immoralisme et l'inesthétisme de l'art d'aujourd'hui au nom de l'opinion du parterre, il y a chez l'un comme chez les autres une impuissance chronique à penser les pratiques dans leur mouvement propre, en action. Ils les jugent de loin, d'après leurs résultats, selon les canons d'hier ; et dans leur nostalgie soigneusement entretenue, ils ne voient jamais la bouteille qu'à moitié vide.

Dans le cas de l'art contemporain, puisqu'il s'agit de cela ici, voir des philosophes sortir du bois pour défendre le bon goût du public a quelque chose de gai et de triste à la fois. D'une part, c'est le signe que quelque chose se passe – et on verra combien les artistes n'exaspèrent pas seulement les moralistes, mais suscitent aussi l'intérêt de théoriciens soucieux de comprendre ce qu'ils fabriquent. D'autre part, c'est très pénible et ça ne fait pas honneur à la pensée d'entendre lesdits moralistes prendre en otage le public (en mal de beauté et d'émotion dit-on) pour réclamer la fin de l'expérimentation artistique, un peu d'agrément, de la signification, du reconnaissable... bref, le retour de la transcendance. On dirait qu'ils manquent de télévision, de cinéma grand-spectacle, de musiques d'ascenseur et d'imagerie publicitaire.

Heureusement, dans certaines œuvres d'aujourd'hui, une autre lecture de la situation se fait jour, qui sans être totalement désespérée réclame néanmoins une action critique. Nombreux sont les travaux qui abandonnent l'idée de reconstruire l'espace et le temps à partir de zéro, mais continuent de proposer des modèles expérimentaux et critiques, des modes d'existence et d'action originaux au sein de cet espace-temps-ci. Contrairement à ce qui se dit souvent, dans la surestimée « crise de l'art », ce qui se joue n'en est pas la mort, plutôt le passage à une certaine modestie. Il n'y a de mort de l'art ou de fin de l'histoire de l'art que pour

1. Jean-François LYOTARD, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Le livre de poche, pp. 32-33.

2. Voir « Que reproche-t-on à l'art contemporain ? » dans ce numéro des CM.

une version idéaliste, téléologique et évolutionniste de l'apparition des formes, comme si le but était tout entier contenu dans l'origine, comme si le sens de l'activité artistique était fixé de toute éternité. Si la relative indétermination du sens, qui habite le travail des artistes actuels, délégitime l'art d'un effet de légitimité idéologique, elle ne lui ôte pas pour autant toute pertinence. Comme le dit Nicolas Bourriaud, la *tabula rasa* des avant-gardes fait place à une réinterprétation de la modernité comme apprentissage à mieux habiter le monde. «*La modernité se prolonge aujourd'hui dans des pratiques de bricolage et de recyclage du donné culturel, dans l'invention du quotidien et l'aménagement du temps vécu, qui ne sont pas des objets moins dignes d'attention et d'étude que les utopies messianistes ou les 'nouveau-tés' formelles qui la caractérisaient hier*»³.

Bricoler pour résister

On remarquera toutefois qu'il y a différentes manières de recycler, et c'est peut-être là qu'il s'agit de faire passer la démarcation entre le cynisme des styles néo- ou trans-avant-gardistes – qui sous le couvert d'une critique à l'égard du darwinisme de l'histoire de l'art sont complètement acquis à l'échange capitaliste, produisant des œuvres *revival* dont la valeur sémantique ne pointe vers nul autre horizon que leur valeur commerciale – et des agencements qui se présentent aussi – car on n'est pas dupe quant à leur récupération par l'économie générale – et surtout comme une résistance contextualisée au formatage des subjectivités et des rapports sociaux.

Le groupe d'artistes colombiens *Colectivo Cambalache* propose aux visiteurs de l'exposition *De advertidade vivemos*⁴ d'échanger un effet personnel contre un des objets de l'installation ; Christine Hill ouvre à New-York le projet *Tourguide ?* offrant une alternative critique et humoristique aux visites guidées aseptisées de la ville ; Jens Haaning crée une installation dans une manufacture de textile où le travail – effectué en majorité par des ouvriers immigrés – continue pendant la durée de l'expo.

Il est clair qu'on ne trouve dans ces installations et ces performances aucune unité des moyens matériels au sens où l'on peut dégager des similitudes dans le traitement de la couleur ou du modelé chez tel ou tel peintre. Il est clair que la signification de ces actions n'apparaît pas d'em-

3. Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon, 1999, p. 14.

4. L'exposition *De l'adversité nous vivons – de advertidade vivemos* s'est tenue au Musée d'art moderne de la ville de Paris du 1^{er} juin au 30 septembre 2001.

blée comme un message de l'artiste. Les indications sur ce qui fait la spécificité formelle des productions contemporaines doivent être cherchées ailleurs que dans la technique : dans la démarche plus que dans les objets qu'elle crée, si objets il y a. La consistance des œuvres d'aujourd'hui dépend d'une acception élargie de ce qu'est un agencement esthétique, acception qui fait sortir l'art des coordonnées traditionnelles de la création et de la réception.

Par là, l'art renoue, semble-t-il, avec une attitude critique qui n'est plus seulement circonscrite aux règles de sa niche sociologique et contamine d'autres domaines. Les artistes savent qu'ils ne s'adressent pas à un spectateur abstrait, autonome à l'égard des différents lieux où il vit, des différentes temporalités dans lesquelles il est pris ; de même, ils savent que l'espace de l'exposition n'est pas neutre. De plus en plus, le travail de déplacement de la limite entre art et non-art tel que Nathalie Heinich le décrit dans *Le triple jeu de l'art contemporain*⁵ fait place à des interventions directes au-delà de cette limite, ou à des installations qui simulent les activités d'autres domaines de production dans les lieux de consommation culturelle, musée ou galeries.

Un univers expansif

Ces pratiques mettent plusieurs choses en évidence.

D'abord, par la localisation spatiale et temporelle, par le côté parfois extrêmement éphémère des expositions, l'art se présente sur le mode d'un événement unique avec une double conséquence. D'un point de vue critique, l'événement de l'exposition met à la fois en question l'éternelle disponibilité qu'on attend traditionnellement des objets culturels (*Mona Lisa* vous attend tous les jours au Louvre, de telle à telle heure), à la fois trouble la permutabilité et la reproduction des marchandises dans l'économie générale. L'événement qu'est l'œuvre fait sortir regardeurs et artistes de l'univers des répétitions et des prévisions statistiques en dressant à l'instant qui passe le monument qui lui revient.

Il n'est pas rare de voir ces rendez-vous fonctionner comme des dispositifs de rencontre, des agencements ponctuels qui fabriquent des moments de convivialité (parfois d'une manière analogue à celle des jeux télévisés ou des *karaokés*, mais déplacée), moments qui parasitent les usages régulés de la société. Le travail de Sophie Calle est un exemple parmi d'autres du trou que certaines pratiques artistiques creusent dans le ronron de nos habitudes et par lequel elles rendent possibles des rapports sociaux qui échappent à la canalisation des machines de commu-

5. Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris, 1998

nication ou à leur représentation télévisuelle. «*Créations ou exploration de schéma relationnels, ces œuvres constituent des micro-territoires relationnels fichés dans l'épaisseur du socius*»⁶.

Dans l'agencement territorial, qu'ils nomment aussi «*la ritournelle*», Deleuze et Guattari repèrent trois processus intimement intriqués⁷ qui ne sont pas sans faire écho à ces travaux.

Ce qu'implique le territoire et qui fait sa communauté avec le geste de l'art, c'est, dans un premier temps, l'émergence de ce que Deleuze et Guattari appellent des «*qualités sensibles ou matières d'expression*», c'est-à-dire des traits, des couleurs, des lignes, des postures qui sont extraits du milieu ou d'autres agencements et se mettent à valoir pour eux-mêmes. Ainsi, selon l'exemple favori des deux auteurs, l'oiseau *scenopoietes dentirostris* d'Australie qui sélectionne dans son environnement des feuilles coupées qu'il retourne pour se composer une scène claire sur le sol foncé. Ainsi, dans les tableaux de Kurt Schwitters, le choix de pierres, bouts de bois, morceaux de papiers. De ce point de vue, l'évolution de l'art plastique vers une diversification des matériaux, l'usage combiné de la vidéo, de la photographie, de l'installation... apparaît comme autre chose qu'une simple concession à la mode technologique.

Revenons y donc. Car, la sélection de matières d'expression ne suffit pas à faire une ritournelle : dans un second temps, il faut joindre les fragments hétérogènes extraits de leurs milieux et leur donner une forme. Les matières d'expression doivent maintenant entrer dans des rapports internes qui constituent des motifs et des contre-points territoriaux qui agissent comme des synthèses d'éléments renvoyant les uns aux autres, comme l'oiseau-chanteur qui montre la racine jaune de ses plumes laquelle se compose avec la scène claire de feuilles sèches ; comme les grands aplats de couleur de Francis Bacon qui font résonner les spasmes des figures sur leurs rails. Nicolas Bourriaud donne une définition de la forme qui se rapproche de cette notion de système de motifs et de contre-points : «*une structure cohérente de dépendances internes qui présente les caractéristiques d'un monde*»⁸.

Une réappropriation collective

Les architectures de Dan Graham s'agencent avec la lumière, le paysage, les visiteurs qui partiellement s'y reflètent, partiellement les travers-

6. Nicolas BOURRIAUD, *op. cit.*, p. 33.

7. Cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Milles Plateaux*, Minuit, Paris, 1980, pp. 381-433.

8. *Ibid.*

sent ; les couleurs interférentes et irridescentes de Bernard Villers rayonnent ou se ternissent suivant l'évolution de la lumière du jour et les mouvements des regardeurs ; le terrier de la mygale capte et intensifie les vibrations que provoquent les autres animaux qui passent à proximité... Troisième aspect de la ritournelle : l'agencement territorial, dans la double mesure où il est composé d'éléments prélevés sur le milieu – donc travaillé par eux – et où il agit comme un espace de contact avec d'autres agencements, est sûrement autant une occasion d'ouverture qu'une cellule sécurisée. Bien sûr, tableaux, sculptures, installations sont des compositions de lignes, de volumes, de couleurs, d'objets, mais il s'agit avant tout de compositions d'affects et de percepts, de compositions de subjectivités, de «*rencontres durables*»⁹ comme le montrent les œuvres contemporaines. De moins en moins préoccupées par la forme, au sens restreint qui s'applique à l'œuvre-objet, elles présentent des situations et des processus qui permettent d'explorer la production de ces relations intersubjectives : rendez-vous ponctuels, moments de convivialité, collaborations, protocoles, programmes¹⁰,.... Plus qu'une œuvre ouverte à une multiplicité de lectures – d'après Umberto Eco : la spécificité de l'art abstrait – «*l'œuvre relationnelle implique un accroissement de la tolérance d'interprétations mais aussi un appel à la participation directe de telle sorte que le spectateur devienne un agent du processus de création, un acteur*»¹¹ dans des procédures qui problématisent le formatage de nos habitudes perceptives opéré de l'extérieur par le commerce, la technique ou le spectacle. L'interactivité et l'invitation à produire *in situ* le sens de ces œuvres constituent dès lors la possibilité, entre art et pratique sociale, d'une modélisation des comportements réassumée de l'intérieur, d'une réappropriation collective des processus de subjectivation.

Avec le développement d'internet et l'ancrage de plus en plus profond des réseaux numériques dans nos vies, cet appel à la participation revêt une importance dramatique si nous ne voulons pas manquer l'opportunité de construire et de peupler en commun le monde virtuel sur base d'autres valeurs que celles indexées capitalisme.com. En effet, c'est sans doute sur la Toile plus que dans les espaces culturels traditionnels que se situe principalement l'enjeu d'agencements de subjectivités à même de résister à la pétrification du réseau lui-même en équipement de pouvoir et à l'uniformisation des relations qui s'y nouent selon les

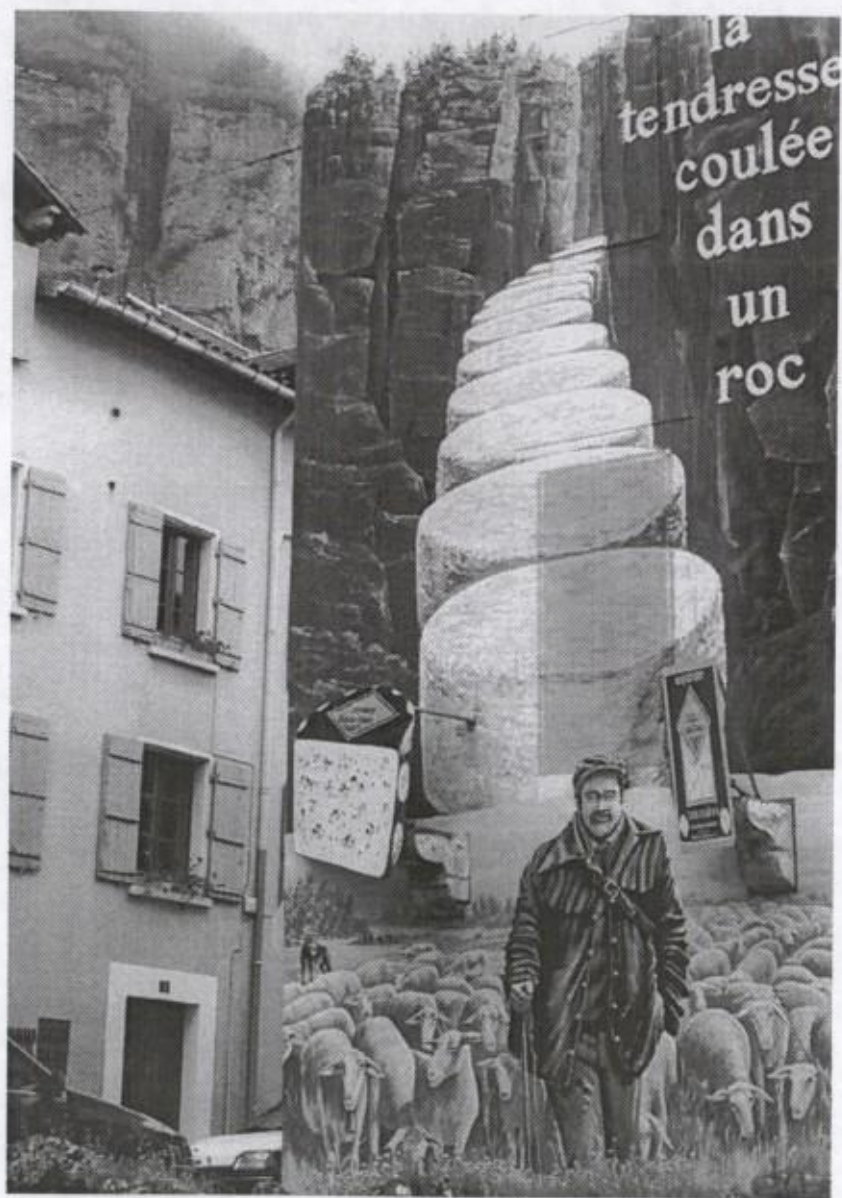
9. Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 19.

10. Pour la typologie des nouveaux domaines formels de l'art contemporain, voir Nicolas BOURRIAUD, op. cit. pp.29-41.

11. Jacques LENNEP, *Alchimie du sens*, La part de l'œil, coll. Diptyque, Bruxelles, 1999.

vieilles segmentarités du travail et de la consommation de masse¹². Disant cela, il ne s'agit sûrement pas de désertier musées et galeries, mais d'attirer l'attention sur le fait que les réseaux numériques, de près ou de loin, concernent potentiellement tout le monde, ce qui n'est pas nécessairement le cas de la *Tate Modern* ou du Guggenheim. Nos modes de pensée et d'action dépendent pour une part accrue des premiers en même temps qu'ils dépendent eux-mêmes de ce que nous y insufflons ; musées et galeries par contre restent encore trop souvent des lieux clos dont la politique n'est pas tributaire de ce qu'ils exposent, qui ne sont pas transformés par l'in-discipline et l'hybridation qui caractérisent les pratiques artistiques contemporaines.

12. A titre d'exemples de ce qui se fait sur le web en dehors du e-commerce et de la publication informative *stricto sensu*, citons www.mouchette.org, www.moi-je.be, <http://myboyfriendcamebackfromth.ewar.ru> ou encore le portail www.rizhome.org



Peinture murale à Roquefort – photo : Jacques Aron.

Vous avez dit lézards ? Comme c'est bizarre...

Michel Godard*

Depuis quelques siècles en Europe, le langage courant désigne comme «art» au moins la pratique experte de celui qui maîtrise un geste, une technique, ou un métier qui ne relève pas du commun, ou bien, s'agissant du commun, qui le maîtrise beaucoup mieux que chacun.

Parmi bien d'autres ruptures, le XX^e siècle a mis ce consensus terminologique en question : chanteurs «sans voix», guitaristes «à trois accords», musiciens faiseurs «de bruits», et encore plasticiens «qui ne savent pas dessiner» ou qui font des choses «que je peux faire aussi»,... Ce que font ces artistes aujourd'hui n'est pas de l'art, dit-on.

Un enjeu de société

Cette mise en question ne devrait-elle concerner qu'un marché des œuvres d'art et ruiner les spéculateurs qui s'y entre-volent comme à la Bourse, elle ne devrait pas bouleverser grand monde. Touchant la masse de la population, elle cible un enjeu culturel, c'est-à-dire moral et social, finalement politique.

Il ne s'agit en effet pas non plus d'une querelle académique ou de salons, en cercle restreint. La description renvoie d'emblée à un facteur

* Membre du Comité de rédaction des CM.

explicatif : le débat «sur l'art» a fini par toucher aujourd'hui, peu ou prou, tous les citoyens, et c'est en soi une nouveauté, sinon un facteur de la rupture.

La commande publique d'œuvres, le développement d'enseignements de large diffusion (comme les académies du soir et du week-end), les budgets des musées,... signalent en tout cas une dimension de politique culturelle, et dans les Etats démocratiques, c'est en principe l'affaire de tous (en tout cas chacun paye, avec plus ou moins de conviction).

Mais encore, l'augmentation du niveau de vie, la réduction du temps de travail et la généralisation de scolarités prolongées ont, du plus grand nombre, fait des acteurs, consommateurs ou spectateurs potentiels – et souvent réels – des domaines de «l'art».

A quoi il faut ajouter le développement massif des médias de support – imprimés puis audiovisuels – et la transformation de ces médias en domaines spécifiques nouveaux – cinéma, vidéo,... – eux-mêmes de grande diffusion.

Une mise en perspective historique soulignerait facilement la spécificité actuelle des divers traits évoqués. A la dimension d'un court article, on préférera mettre l'accent sur quelques mouvements plus structurels, et tenter la conjonction – au risque du bricolage théorique – des apports de Barthes¹ et de Bourdieu² à une approche plus classique des rapports entre culture et idéologie³.

Langages

Un des apports du structuralisme aux sciences sociales, et de Barthes en particulier, est d'avoir fait de la langue un paradigme du social, du sociétal, instaurant pour les individus qui la pratiquent ou la vivent une dialectique de la règle et de la liberté, irréductible : *a contrario* la langue d'un seul individu, c'est le charabia d'un fou, ce n'est pas une langue.

-
1. Notamment dans son ouvrage *Le système de la mode*, Seuil, Paris, 1967, précédé de ses articles «Eléments de sémiologie» et «Rhétorique de l'image» dans *Communications* n°4, Paris 1964.
 2. Dans son ouvrage *La distinction*, Ed. de Minuit, Paris, 1979. Les citations ont été corrigées pour la typographie, approximative, de cette édition.
 3. L'auteur prend la liberté de renvoyer à un article précédent des *CM*, n°142, avril 1986, «Culture, idéologie, société médiatique».

Dans la foulée, les notions de langage et de code ont été proposées pour rendre compte de diverses pratiques (en transposant des concepts de linguistique), ce qui a contribué par exemple à banaliser une notion comme celle de «langage plastique», manière de revisiter celle de style d'une époque, d'une région, d'une école – et même d'un individu reconnu – selon.

On a donc pu essayer de montrer comment des couleurs, des formes, se distinguaient et étaient combinées, dans telle ou telle société, pour faire sens, former des messages compris avec plus ou moins de précision et de malentendu, de polysémie. Ainsi, chez nous, des plus simples noir = deuil / blanc = naissance, ou des panneaux du code de la route : triangle/rond, rouge/bleu,...

Sans épiloguer sur les difficultés et les succès des approches sémiologiques, le cadre théorique proposé permet de poser le problème de ladite rupture avec le public dans d'autres termes que ceux du sondage d'opinion.

En première instance, on analysera au niveau des moyens, des signes, l'émergence de nouveaux codes, concrètement en peinture et en sculpture au XIX^e siècle. Et le consensus se fera sans doute pour noter globalement que le langage plastique hérité de la Renaissance, après avoir balayé celui des primitifs médiévaux, a été concurrencé sinon supplanté totalement par ceux des impressionnistes d'abord, des modernistes – comprendre cubistes et suivants – plus tard. La rupture pourrait alors être un simple effet de retard sur l'innovation, l'une et l'autre destinés à s'estomper.

En deuxième lieu, on notera que l'innovation formelle a mis en évidence et distingué un niveau particulier, celui d'une sorte de musique pure, en même temps que le niveau de la représentation narrative, supposée réaliste – mais chacun sait aujourd'hui que même la photo est un travail – était souvent éliminé. La rupture est alors dans le propos discursif, le concert ayant remplacé la chansonnette et l'opéra, structuré en un niveau plutôt que deux.

Enfin se pose la question de savoir si les nouveaux codes se sont généralisés, par exemple, aux arts décoratifs – réponse, plutôt oui – et si la phase d'innovation intensive est close ou non – réponse, plutôt oui également, si on n'inclut pas le cinéma et l'audiovisuel dans le domaine.

Métalangages

La reconnaissance – voire l'exaltation – d'un premier niveau de code proprement plastique emporte (chez Barthes notamment) l'analyse d'autres niveaux, distingués et articulés au premier. Quand on dit «noir = deuil», etc., le niveau des conventions et rituels religieux ne peut évidemment être négligé : dans ce cas, le langage des formes est connoté par celui des rituels, il y a une sorte d'homologie et de superposition des codes (distinctions, oppositions, etc.), dont l'observation ethnologique a donné de nombreux exemples, notamment en matière de masques et de tatouages.

Par contre, sous ce même rapport, la Renaissance a procédé en Occident à une sorte d'inversion en produisant des théories de la forme : il n'y a plus homologie, mais prise du niveau de la forme comme objet de traités, de doctrines. On parlera de métalangages, celui de la perspective et de la géométrie notamment.

Cette émergence de discours savants, qui va de pair avec la revendication de promotion au rang des arts «libéraux» (*versus* «mécaniques», l'artisanat, dans les termes de l'époque), est elle aussi constitutive d'une rupture : quand bien même le public a suivi, les discours savants lui sont de fait étrangers, leur logique lui échappe.

Au XIX^e siècle, le relais a été pris par l'histoire de l'art puis par la critique d'art. Avec les romantiques et après eux, la tautologie «art = artiste» se met en place à coup de références doctrinales, et si d'aucuns assurent encore que «la vraie» peinture ou sculpture «ce n'est pas du bla-bla», chacun a compris que, à bla-bla et demi, on est dans le registre de la fausse naïveté, de la naïveté comme doctrine, toute antipathie ou distance amusée qu'on puisse partager à l'égard du patalanguage de la critique d'art.

Le foisonnement de l'histoire de l'art, toute récente, immédiate, est désormais intégré au travail des plasticiens. Le travail de X se comprend – ne peut se comprendre que – par allusion, opposition, continuité,... à ceux de Y, Z, aux courants et écoles contemporains ou précédents, ce qui alimente le foisonnement, l'innovation faite de classifications nouvelles. Le poids relatif du métalanguage, du dispositif référentiel – explicité ou non – est ainsi devenu un facteur majeur d'incompréhension de la part du public.

Pour y revenir plus loin, on notera dès à présent que la conceptualisation structuraliste située à un troisième niveau les moyens rhétoriques et

l'idéologie connotant le deuxième : par exemples, pour des traités de la Renaissance, celles de l'aristocratie des cités italiennes des XV^e et XVI^e siècles; pour l'histoire de l'art, celles des bourgeoisies industrielles et nationalistes du XIX^e.

La distinction

Au milieu des années 1970, après un travail ravageur pour la mythologie scolaire – *La reproduction*, celle des inégalités par le système scolaire – Pierre Bourdieu présentait son ouvrage *La distinction*, comme «une critique sociale du jugement» et montrait en tout cas, enquêtes à l'appui, que les classes sociales «se distinguaient» par leur jugements sur toutes sortes de choses de la vie.

Outre l'intérêt de relever le fait, et l'importance d'une analyse fondée sur des tensions, des dynamiques entre classes comme entre jugements – se distinguer, c'est chercher à se distinguer – on trouve aussi dans cet ouvrage une information sociologique sur le domaine des arts. Celle-ci venant en première partie, elle prend figure emblématique dans le souvenir du lecteur, d'autant que la plume de l'auteur était souvent bien alerte, même dans l'ingrat registre académo-théorique.

La jubilation de lecture entre certes elle-même dans la sociabilité de la distinction⁴, mais comment résister à l'ironie biblique de la présentation de catégories sociales riches en capital économique et, en somme, pauvres en «capital culturel» ! Ou encore de celle des stratégies culturelles des couches moyennes, tantôt soucieuses d'augmenter l'un – de se distinguer ainsi – à défaut de pouvoir augmenter l'autre, tantôt portées au refus brutal, populiste – référence fondatrice à Proudhon – de la «dépravation» des artistes.

L'ouvrage couvrant – sur plus de 600 pages – et articulant opportunément de multiples facettes du goût déclaré – alimentaire, corporel,... outre musical et littéraire, mis en évidence et plus attendus – les références aux arts plastiques n'y occupent pas une place spécifique. Voici toutefois un échantillon du propos, appuyé sur les résultats d'enquêtes en croisant les réponses et de multiples indicateurs sociaux : «(...) si les membres de la classe dominante qui ont les diplômes les plus élevés (agrégation ou diplôme de grande école) ont en commun de ne jamais

4. D'emblée Bourdieu met en garde contre le jeu des «intellectuels» et des «bourgeois», leurs cécités et lucidités croisées,... dur dur (*op.cit.* p. 10). Intellectuels étant entendu comme «fraction dominée de la classe dominante», bourgeois comme fraction dominante...

citer certaines œuvres ou certains peintres typiques de la culture moyenne tels que Buffet ou Utrillo, d'avoir une très forte connaissance des compositeurs (de musique) et de porter leurs préférences vers le Clavecin (sic) bien tempéré ou l'Oiseau de feu, ceux qui sont originaires des classes populaires ou moyennes font plus souvent des choix qui marquent leur respect pour une culture plus 'scolaire' (Goya, Vinci, Bruegel, Watteau, Raphaël) et souscrivent pour une fraction non négligeable (25%) au jugement selon lequel 'la peinture abstraite, c'est bien mais difficile', tandis que ceux qui sont originaires de la classe dominante connaissent un plus grand nombre d'œuvres et choisissent plus souvent des œuvres plus éloignées de la culture 'scolaire' (Braque, le Concerto pour la main gauche) (...)» (op. cit. p. 69).

Relevons encore que, dans ce cadre analytique, la production artistique d'avant-garde est décrite comme *«vouée à décevoir, inégalement et toujours à court terme les attentes bourgeoises»*, et que *«tout se passe comme si, bien qu'il incarne la légitimité artistique, le goût de l'avant-garde des producteurs se définissait de manière quasi négative, comme la somme des refus de tous les goûts socialement reconnus : refus du goût moyen des gros commerçants et des patrons parvenus (...) du goût bourgeois (...) du luxe (...) du goût pédant des professeurs (...)»* (op.cit. p. 335).

Au regard des propositions de Barthes telles que présentées ci-avant, l'analyse sociale de Bourdieu se focalise sur les effets d'innovation et de retard qui se produisent au premier niveau, celui du code plastique pour notre propos, et sur la suppression du référent narratif qu'emporte le goût de l'abstrait, du ludique, du gratuit, *«l'intention esthétique»* et la recherche formelle s'opposant au *«goût populaire»*.

Les dimensions, la logique propres des codes ne sont pas prises en considération par Bourdieu, qui se concentre sur les seuls rapports sociaux généraux, économico-politiques notamment (et c'est assez rare pour être relevé). Ainsi, à propos d'un des célèbres auteurs de traités de la Renaissance – Alberti – Bourdieu ne retient-il (invokant Gombrich et Elias) que la dimension de classe, l'opposition du noble et du vulgaire (op.cit. p. 251).

Les propriétés des codes sont en outre contestées quand il précise : *«toute appropriation d'une œuvre d'art – qui est un rapport de distinction réalisé, fait chose – est elle-même un rapport social et, contre l'illusion du communisme culturel, un rapport de distinction.»* Et de relever que le *«capital culturel objectif»* – œuvres, musées, livres, articles, théories, critiques – se présente certes *«comme un monde autonome (...) avec*

ses propres lois, transcendantes aux volontés individuelles, (...) irréductible à ce que chaque agent ou même l'ensemble des agents peuvent s'appropriier (...), de la même façon que la langue objectivée dans les dictionnaires et les grammaires reste irréductible à la langue réellement appropriée (...) par chaque agent ou même par l'ensemble des agents». Mais c'est à tort, car «contre les théories de l'autonomie du monde des idées ou de la 'connaissance objective sans sujet connaissant' et des 'processus sans sujet' (où se rejoignent Althusser et Popper), il faut rappeler que le capital culturel objectivé n'existe et ne subsiste comme capital culturel matériellement et symboliquement agissant que dans et par les luttes dont les champs de production culturelle (champ artistique, champ scientifique, etc.) et, au-delà le champ des classes sociales, sont le lieu et dans lesquelles les agents engagent des forces et obtiennent des profits proportionnés à la maîtrise qu'ils ont de ce capital objectivé, donc à la mesure de leur capital incorporé.» (op.cit. pp. 251-252). Si nous voulons articuler Barthes et Bourdieu, voilà le nœud.

Mais continuons d'abord avec Bourdieu, qui théorise la distinction comme «dynamique des champs», au registre de «la correspondance entre la production des biens et la production des goûts». Et de préciser qu'il s'agit d'homologie et d'ajustement. «En matière de biens culturels – et sans doute ailleurs – l'ajustement entre l'offre et la demande n'est ni le simple effet de l'imposition que la production exercerait sur la consommation, ni l'effet d'une recherche consciente par laquelle elle irait au devant des besoins des consommateurs, mais le résultat de l'orchestration objective de deux logiques relativement indépendantes, celles des champs de production et celle du champ de consommation : l'homologie plus ou moins parfaite, entre les champs de production spécialisés dans lesquels s'élaborent les produits et les champs (champ des classes sociales ou champ de la classe dominante) dans lesquels se déterminent les goûts, fait que les produits élaborés dans les luttes de concurrence dont chacun des champs de production est le lieu – et qui sont au principe du changement incessant de ces produits – rencontrent, sans avoir besoin de la rechercher expressément, la demande qui s'élabore dans les rapports objectivement ou subjectivement antagonistes que les différentes classes et fractions de classe entretiennent à propos des biens de consommation matériels ou culturels ou, plus exactement, dans les luttes de concurrence qui les opposent à propos de ces biens et qui sont au principe du changement des goûts.»

A propos d'autonomie relative

Même si Bourdieu n'y critique pas expressément le courant structuraliste, le bref passage précité (et il n'y en a pas d'autre dans l'ouvrage) va

un peu vite en besogne à propos de «*l'autonomie du monde des idées*» – que les auteurs cités ne revendiquent pas, ni guère d'autres – à propos de la langue – qui ne se réduit ni aux idées ni à la parole des agents – et à propos de l'homologie des «champs» économiques et culturels.

Sans doute le fond de la difficulté gît-il d'abord dans l'usage particulier qu'il fait du terme capital : plutôt métaphorique, du genre compte en banque, et sous des espèces – économique, culturelle, sociale, symbolique – différentes, certes, mais susceptibles *in fine* de s'additionner au compte de chacun. Et encore, dans les concepts associés de champ et de luttes : le champ – économique, en particulier – se trouve présenté comme un jeu, tous les jeux se ressemblant et ressemblant à une sorte de Monopoly où les joueurs «*luttent*», se concurrencent pour accumuler des «*capitaux*».

Le ressort de l'homologie est là, et il faut donc bien entendre que «*luttes des classes*» prend dans ce cadre un sens bien particulier. Plus que le risque, superficiel sans doute, du voisinage entre le propos de Bourdieu sur «*le champ artistique*» et celui des Jdanoviens sur la prise de parti des artistes, c'est la spécificité des contradictions et du mode de production capitalistes qui passe à la trappe. Un raccourci saisissant s'impose : imagine-t-on une analyse pertinente du fonctionnement du capitalisme en termes de distinction ? L'homologie ne tient pas, elle n'est même pas symétrique.

D'autant qu'il reste à lier les jugements, les goûts déclarés (objet des enquêtes mobilisées par Bourdieu) et les pratiques réelles – d'écoute, de visites, de décoration,... – qui requièrent précisément l'usage de codes spécifiques, l'autonomie relative du champ culturel doit être revue à la hausse.

Cette autonomie porte sur des différences de structuration, et non des homologies, ce qui doit aussi permettre de rendre compte des particularités d'une vie morale et politique qui fonctionne la plupart du temps sans luttes – mais pas sans contradictions – au consentement et non à la contrainte : le «*communisme culturel*», récusé ci-avant comme illusion, la communauté de culture est au contraire la seule hypothèse tenable pour rendre compte de ce consentement, des fluctuations et des renversements qu'il peut connaître.

Quelles dynamiques sociales ?

Les critiques précédentes n'enlèvent rien à l'intérêt d'analyser la distinction comme jeu social⁵, elles visent plutôt à en complexifier et différencier les registres. Ou à conforter, par exemple, la proposition de Bourdieu quand il énonce que «*la lutte (de distinction) elle-même produit les effets propres à dissimuler l'existence même de la lutte*» (op.cit. p. 280), manière d'inviter chacun à sortir du champ clos des discussions sur l'art entre artistes, critiques, historiens...

Le détour par les codes et les niveaux de Barthes invoqués en premier, et la prise en compte d'une plus grande autonomie des structures devraient enfin permettre une approche plus historique. A trente ans de distance, on s'interroge en effet : qu'est-ce qui a changé ? La distinction était présentée comme une dynamique, certes, mais en quelque sorte toujours pareille. Or les catégories socio-professionnelles – le mode de production capitaliste... – ont bougé, et les scolarités, les consommations, les médias aussi. Pas les goûts ? Si la distinction porte sur d'autres objets et d'autres gens dans d'autres contextes, elle doit bien avoir changé elle-aussi.

On assiste sans doute à la fin de l'objet de chevalet et de salon, rare, distinctif et cher, produit spéculaire de la bourgeoisie du XIX^e siècle. La stagnation de l'innovation formelle en serait le signe macro-historique. L'objet public équivalent en décoration des églises et palais, qui convenait à une bourgeoisie censitaire au pouvoir, n'a guère eu de successeur : faute de rituel partagé – et la démocratie en a-t-elle généré ? – et sans que le métalangage de l'architecture fonctionnelle ait encore convaincu.

Sans rien négliger des effets d'exclusion d'un tiers de la population dans une société dite des deux tiers, l'existence de consommations de masse ne peut être contestée, et elle ne peut qu'avoir recalibré «*le champ de la distinction*». Il y a du travail pour les sociologues.

Le plus évident pour notre propos, c'est que les médias de diffusion sont eux aussi devenus de masse tout en proliférant (nouveaux supports relativement bon marchés, multiplication des chaînes TV, internet). Quand la distinction suppose de jeter son poste, peut-elle tenir contre *Star Academy* ou la star-philosophie ?

5 Ne serait-ce que pour relire, avec Bourdieu qui la cite, cette phrase de Flaubert : «*Qu'est-ce donc que l'Égalité si ce n'est pas la négation de toute liberté, de toute supériorité et de la nature elle-même ? L'Égalité, c'est l'esclavage. Voilà pourquoi j'aime l'Art.*» (lettre à Louise Collet – 1852).

On a déjà dit que le Michel-Ange de notre temps était/serait tel ou tel cinéaste. Certes, cela signifie une seconde mort des arts plastiques des XIX^e et XX^e siècles, *stricto sensu*, mais c'est aussi une renaissance, avec de nouveaux codes et en particuliers un nouveau rapport au temps.

Ce nouveau rapport au temps fait retour sur le rapport aux objets : si le chevalet et le salon sont obsolètes, voilà venu l'heure des installations, des spectacles... Nouveaux lézards.

Le Mouvement des Idées

Sabena : c'est toujours l'Etat qui a pris les risques

La stupéfaction indignée suscitée par la faillite, le 7 novembre 2001, de la Sabena, n'est pas tout à fait éteinte. La situation des personnes licenciées qui, deux mois après le *crash*, n'ont pas reçu de C4, l'incertitude pour la majeure partie du personnel rappellent les attitudes de mépris de la direction. Une violence sociale et économique extrême a été mise en œuvre avec beaucoup de lâcheté. Pas d'informations, pas d'explications, absence de représentants de la direction. Nous sommes à l'ère de la communication.

Comment le drame a-t-il été possible ? Nous n'ignorons pas le drame vécu isolément par des centaines de milliers de personnes réduites au chômage depuis tant d'années. D'une certaine manière, la faillite de la Sabena est à ces victimes anonymes du système ce que la catastrophe de Marcinelle a été par rapport aux mineurs tués un à un au fond d'une fosse : une démonstration spectaculaire d'un désastre, qui fait un choc et invite au moins à la réflexion.

Pour tenter de comprendre le long itinéraire de la Sabena, la lecture de l'étude de Guy Vanthemsche, professeur d'histoire contemporaine à la VUB, est très recommandée*. C'est une «histoire belge» qu'il nous raconte, une histoire qui illustre la tentation bien de chez nous de naviguer à la petite semaine, de ne pas voir assez loin, de recourir à la méthode des emplâtres sur une jambe de bois.

Et pourtant, la création de la Sabena en 1923 était un acte audacieux, un pari sur l'avenir, à l'heure où l'aéronautique émergeait à peine du stade expérimental. Ceux qui firent preuve de cette audace étaient des hommes d'affaires «parfaitement privés», comme dit l'auteur. Peu avant, le capital privé avait témoigné de l'intérêt pour l'aviation en créant, en 1919, le Sneta (syndicat national pour l'étude des transports aériens) : toutes les grandes banques du royaume avaient souscrit au capital de Sneta. Et le roi Albert I^{er}, très attentif au développement de cette nouvelle activité, avait créé pour sa part – en puisant dans un Fonds spécial hérité de l'Etat Indépendant de l'oncle Léopold – un

* Guy Vanthemsche, *La Sabena, 1923-2001, des origines au crash*, Collection Pol-his, Editions De Boeck.

Comité d'études pour la navigation aérienne au Congo. Les deux organismes passent un accord en 1919 et deux ans plus tard, naissait la Ligne Aérienne Roi Albert (dans l'intimité Lara), qui sera supprimée en 22, faute de rentabilité. Mais désormais la liaison entre la petite Belgique métropolitaine et son immense colonie africaine constituera un axe vital pour l'aviation belge et pour la Sabena.

Milieux bancaires, Palais royal, diplomates et militaires vont ainsi s'affairer autour de la mise en place de la Sabena, car il est déjà évident que l'aviation revêt une dimension politique et que voler sous drapeau belge est affaire de prestige (jusque 1925, l'aviation civile dépend du ministre de la Défense nationale). Des divergences d'intérêts conduiront à une construction fort curieuse, marquée d'ambiguïtés durables. La société sera à la fois publique et privée, à la fois belge et congolaise.

A qui appartient la Sabena ? GV répond : il s'agit d'une société anonyme au capital de six millions de francs, fondée le 23 mai 1923 pour une durée de trente ans. La moitié de ce capital est apportée par les grandes banques, via le Sneta. L'autre moitié est apportée par les pouvoirs publics. Les statuts prévoient aussi une autre catégorie d'actions, dites de dividende : 17 000 de ces 24 000 actions sont attri-

buées à l'Etat belge et au Congo belge, les 7 000 restantes au partenaire privé.

Qui gère la société ? Alors que le secteur public dispose de la majorité à l'assemblée générale des actionnaires, les statuts prévoient que les actionnaires privés peuvent désigner huit des douze administrateurs, les quatre autres étant désignés par le gouvernement. De plus, le président et l'administrateur délégué doivent être choisis parmi les représentants du privé. Seul contrepois à cette prédominance du privé : les représentants du gouvernement au conseil d'administration disposent du droit de veto. Généralement peu compétents et peu motivés, les représentants des pouvoirs publics se bornent à «observer» et laisser faire.

Comment l'entreprise fonctionne-t-elle ? L'Etat fournit une importante aide financière mais le jour où la société devient bénéficiaire, les subides doivent être remboursés. L'Etat garantit le remboursement de tous les emprunts que doit contracter la société pour acquérir des avions. Car – et c'est essentiel – le capital-actions de la Sabena n'est pas suffisant pour supporter les dépenses d'acquisition de matériel volant.

Il s'agit donc bel et bien d'une entreprise privée, dotée d'une majorité

d'actionnaires publics et d'une direction privée.

GV observe que cette structure peu commune peut être expliquée par l'expérience coloniale belge. Au Congo, où la Société Générale s'était taillé un énorme empire, de grandes sociétés étaient bâties sur des capitaux privés et publics : même si les pouvoirs publics détenaient la majorité des parts, la gestion était aux mains des partenaires privés. Il est donc clair que le Congo belge a été plus qu'une référence pour la Sabena, en tous cas jusque 1960. La ligne Belgique-Congo se sera appelée tour à tour «ligne impériale» et «ligne royale». Il est clair aussi que les progrès technologiques impétueux de l'aviation vont exiger des fonds importants pour l'achat d'appareils à renouveler chroniquement, or la Sabena, sous-capitalisée, dépend d'intérêts privés et subit des contraintes administratives.

C'est avec une structure très vulnérable, un réseau de lignes européennes trop faible, que la société doit affronter la grave crise économique des années 30. En 1939, Louis Camu, commissaire royal à la réforme administrative, incrimine l'anarchie qui règne à la Sabena, *«due au manque total d'organisation et à l'insuffisance de personnel compétent, aux conflits de services et de personnes»*.

Il y a eu néanmoins un «âge d'or» pour la Sabena : entre 45 et 60. Si le 10 mai 40 signifie la fin de son activité en Europe, en Afrique elle va se déployer aux côtés des Alliés. L'administrateur délégué Gilbert Périer rejoint le Congo et œuvre, avec le gouverneur général, à la multiplication des liaisons aériennes. GV parle d'un *«grand bond en avant»*, qui se payera en usure des hommes et du matériel. Quand la Belgique est libérée, le sort de la Sabena ne figure pas parmi les priorités gouvernementales. Il ne le sera pas davantage dix ans plus tard. Les besoins de la société sont pressants, ses statuts attendent toujours d'être rénovés, la concurrence menace. En 49, enfin, les statuts sont révisés, mais pas radicalement. Demeure un impératif stratégique : *«la protection du trafic impérial sur les lignes Belgique-Congo»*.

De fait, ces lignes deviennent très rentables, l'expansion est incontestable, mais le déséquilibre par rapport au reste du monde s'accroît. Diverses tentatives de coopération avec d'autres compagnies aéronautiques échoueront.

Le 30 juin 1960, le Congo belge devient une république indépendante. A la veille de l'événement, à Bruxelles, un débat parlementaire, mené à un train d'enfer, débouche sur l'adoption de nouveaux statuts pour

la Sabena. L'Etat belge rachète aux actionnaires privés 40% du capital, ce qui porte sa part à 65% du capital. «Avec près de deux tiers des titres, l'Etat belge est quasiment seul maître à bord», observe Vanthemsche. Cela n'empêchera pas la course-poursuite financière de se prolonger : il faut s'endetter pour survivre. La Sabena est perçue comme un gouffre à milliards.

A la fin des années 70, les gouvernements belges sortent enfin de l'immobilisme et décident de recapitaliser... mais juste assez pour boucher les trous. «Trop tard et trop peu», estime GV. La phase néo-libérale de la politique belge sera marquée par quelques durs affrontements entre Sabena et ministres de tutelle, en particulier avec Herman Decroo. Affrontements aussi entre direction et personnel ou fractions du personnel, car entre «volants» et «rampants», entre administratifs et ouvriers, entre néerlandophones et francophones, entre organisations syndicales et regroupements corporatistes, les conflits ne manquent pas. A l'intérieur de la Sabena, les encouragements à une «culture d'entreprise», exaltant le rôle prestigieux et incomparable de la compagnie – être «sabénien» signifiait faire partie d'une élite – alternaient avec des mesures drastiques d'assainissement.

On se souvient de l'épisode final : mise sous la tutelle de Swiss-Air, le

«géant rassurant» qui allait entraîner la Sabena dans la faillite. Guy Vanthemsche n'avait pas accès aux archives de cette période, et n'ambitionnait pas de désigner les coupables du *crash*. Il reste beaucoup d'aspects du dossier à approfondir. Son travail d'historien met en évidence un problème-clé : celui de la gestion d'une entreprise financée *de facto* par les pouvoirs publics, et cela à l'heure où directives européennes et globalisation l'interdisent et tendent à dissoudre les frontières nationales.

Rosine Lewin

Les chimères du consensus flamand

Le paysage politique flamand est en pleine évolution. Du coup et paradoxalement, ce paysage est plus accidenté au plat pays qu'en Wallonie (pour la facilité de la démonstration, nous mettrons Bruxelles à part).

La première chose qu'on trouve en Flandre et qui n'existe pas ou plus au Sud, ce sont deux partis qui se réclament du nationalisme (flamand, en l'occurrence) et qui se partagent un peu plus du quart de l'électorat. L'un

des deux (la *Volksunie*) vient de disparaître, à la veille de fêter son cinquantième anniversaire. Certains des militants et les élus de la *Volksunie* ont rejoint la *Nieuw-Vlaamse Alliantie (N-VA)* de Geert Bourgeois, héritière de la tradition nationaliste radicale. D'autres ont rallié *Spirit* et Bert Anciaux, le populaire ministre flamand de la Culture, qui veut se lancer dans l'aventure de la «quatrième voie», celle d'un libéralisme de gauche.

Le recul quasi ininterrompu du *CVP* (aujourd'hui *CDEV*) est un deuxième trait proprement flamand. De défaite en défaite, le *CVP* a perdu sa place de premier parti en Flandre. Il est aussi devenu un parti de communes rurales : le vote urbain s'en détourne. La fameuse «pilarisation» (*verzuijing*) sur laquelle reposait une certaine stabilité électorale en Flandre s'érode au fil du temps. Rien, provisoirement encore en tout cas, de commun avec le PS en Wallonie. Contrairement à Louis Michel qui, même avec la grosse artillerie de la «fédération» PRL-FDF-MCC, n'est pas parvenu à déloger les socialistes, le *VLD* de Guy Verhofstadt a réussi le *sorpasso*. En soi, l'exploit n'est pas banal. Les sociaux-chrétiens tenaient le haut du pavé dans les cantons électoraux flamands depuis la guerre.

Enfin, les élections de juin 1999 ont redistribué les cartes, mais sans vraiment laminer les vaincus ni porter les vainqueurs au pinacle. Le *VLD* n'a que quelques fractions de pour cent d'avance sur le *CVP* ; le *Vlaams Blok* (qui a dépassé les socialistes ! le choc, on l'imagine sans peine, est rude), le *SP*, *Agalev* et même le cartel *Volksunie-ID.21* se tiennent dans une fourchette qui va de 15 à 9 % environ de l'électorat flamand.

En écartant le *PSC* et le *CVP* du pouvoir en 1999, la coalition arc-en-ciel a donné un fameux coup de pied dans la fourmilière. Surtout au Nord. Gouverner sans le *PSC* n'a rien de trop compliqué, si les autres partis peuvent s'entendre – et ils ne sont que trois. Former une coalition sans le *CVP* est une autre affaire. Si les Verts ont été embarqués dans l'aventure fédérale, c'est qu'on avait besoin d'eux pour former une majorité en Flandre. D'eux, et de la *Volksunie*. Aujourd'hui, même éclatée à l'issue d'une crise douloureuse, la *Volksunie* continue de faire partie du gouvernement flamand au prix d'acrobaties de procédure parlementaire.

Depuis les élections, d'autres soubresauts se sont encore produits. Johan Sauwens, un des deux ministres flamands qui représentaient la *Volksunie*, a été prié de démissionner après une confraternisation suspecte avec

des nostalgiques de la collaboration nazie. Il a rejoint ensuite les rangs du *CD&V*. Johan Van Hecke, qui présida jadis le *CVP*, a quitté quant à lui son ancien parti pour former, avec quelques autres mandataires sociaux-chrétiens dont l'ancien ministre Karel Pinxten, un mouvement nouveau (le *NCD*) sur fond de séduction libérale. Les uns viennent, les autres s'en vont. Tout cela fait un peu désordre.

Dans cette constellation inédite, les partis flamands cherchent à se positionner au mieux pour recueillir les suffrages d'électeurs de moins en moins prévisibles. Cette quête désordonnée a parfois des effets curieux. Le moindre n'est pas de répandre dans le vocabulaire politique toutes sortes de signes typographiques jusque là réservés au monde des affaires et de l'informatique : le *SP* devient *SP.A* (pour «*socialistische partij anders*»), le *CVP* *CDE&V*, la *Volksumie* *N-VA*. Le point (ou faut-il dire «*dot*»), l'esperluette et le trait d'union sont parmi les nouveaux habits de la modernité des partis.

Il y a cependant plus fondamental, et un exemple l'illustrera. Le président du *VLD* Karel De Gucht soutient avec conviction les projets de «*redessiner*» l'enseignement flamand que défend la ministre libérale de l'Enseignement Marleen Vanderpoorten. Il est question de rapprocher les

réseaux, peut-être de «*pluraliser*» l'enseignement catholique (en lui imposant l'organisation de cours de morale laïque ?) tout en «*privatisant*» l'école officielle, c'est-à-dire en renforçant son autonomie. Levée de boucliers des sociaux-chrétiens, comme au bon vieux temps de la guerre scolaire. Mais aussi prise de bec entre De Gucht et le président du *SP.A*, Patrick Janssens. Ce dernier prend le risque de heurter une partie de son électorat traditionnel en refusant un conflit qu'il juge «*dépassé*» et en plaidant pour l'égalité dans l'accès à l'enseignement, dans le plus pur style Deng Xiao-Ping («*peu importe que le chat soit blanc ou noir, pourvu qu'il attrape la souris*»). Libéraux et socialistes finissent, en plein Parlement flamand, par s'accuser mutuellement d'être les fossoyeurs de l'école officielle. Johan Van Hecke, sur le banc des réserves, voit l'ouverture et se pose en défenseur de l'école catholique, car enfin «*si l'enseignement flamand qui se compose en majorité d'écoles libres, est l'un des meilleurs au monde, il ne faut pas y toucher*».

Courtiser un électeur inconstant qui n'a apparemment plus trop envie de donner à un seul parti un poids tel qu'il en soit incontournable, caresser la chimère d'un «*parti populaire*» (*volkspartij*) reposant sur Dieu sait quel consensus, c'est semer la confusion sur qui défend quoi, et sur l'en-

droit d'où l'on parle. Le politologue flamand Kris Deschouwer rappelait récemment qu'un parti est nécessairement «une part» de l'électorat, et que la politique commence là où des désaccords existent dans la société.

Sortant du brouillard un beau matin, les hommes politiques flamands finiront peut-être même par s'apercevoir qu'il y a encore des classes sociales !

Serge Govaert
(07/02/2002)



L e c t u r e s

L'Islam en questions

Alain GRESH et Tariq RAMADAN
débat animé et présenté par
Françoise GERMAIN-ROBIN
Actes Sud/Sindbad - 2000
232 pages - 785 BEF

Sujet rabâché ? Eh bien non ! Même si l'Islam se vend bien, il n'y a pas, me semble-t-il, surproduction d'analyses tout à la fois sérieuses et claires sur l'Islam et l'islamisme. Le livre édité par Actes Sud, même s'il a plus d'un an d'âge, est un outil particulièrement utile : c'est un dialogue, mené de maîtresse façon par la journaliste Françoise Germain-Robin, entre deux hommes très différents, qui doivent beaucoup à l'Égypte. Alain Gresh (53 ans), né au Caire dans une famille copte mâtinée de judéité, a été militant communiste en France ; sa langue maternelle est le français. Il a consacré une thèse universitaire à l'OLP et à sa conception de l'État palestinien et est devenu journaliste puis rédacteur en chef du *Monde diplomatique*. Tariq Ramadan (40 ans), né en Suisse en raison de l'exil de sa famille égyptienne, est fils et

petit-fils de militant indépendantiste, sous la bannière des Frères musulmans ; sa langue maternelle est l'arabe. Tariq Ramadan enseigne la philosophie au Collège de Genève et l'islamologie à l'université de Fribourg. Le père de Gresh et le grand-père de Ramadan ont été victimes d'assassinats politiques.

Ils se définissent chacun en soulignant clairement distances et convergences. Marqué par une éducation communiste (il s'est détaché du PCF vers 79/83) Gresh est athée, profondément internationaliste et anticolonialiste. Sa vision du monde se fonde sur le refus des inégalités et des injustices qu'il combat sans moraliser. Pour Ramadan, la foi est primordiale ; il ajoute : « *Il n'y a pas de foi sans combat pour la justice* ». Il a vécu comme enseignant l'expérience du rejet par ses collègues de la religion musulmane. « *Ce qu'on dit de ce que je suis n'est pas ce que je vis* », note-t-il. Il a alors suivi une formation islamique au Caire et assume depuis une dizaine d'années son statut d'Européen de confession musulmane. Leur lecture de l'histoire

est commune au moins sur une donnée essentielle : le rôle de la décolonisation au XX^e siècle, les traces laissées par le colonialisme dans des pratiques politiques et des comportements individuels.

Leur lecture de l'histoire de l'Égypte diverge sur bien des points – et singulièrement sur les rôles respectifs de Nasser, de l'armée et des Frères musulmans. Sur des notions aux interprétations aussi multiples que Islam, islamisme, terrorisme, le dialogue est incisif mais globalement concordant. Concordante aussi, la sévérité de l'un et l'autre à propos de la stagnation de la pensée chez les intellectuels musulmans, encore que Tariq Ramadan affirme que cette pensée s'éveille. Pour l'un et l'autre, le monde musulman traverse une crise extrême, dont les responsabilités sont partagées. Des questions comme «*La religion est-elle en train de devenir un facteur de conflits ?*», «*Existe-t-il un modèle islamique ?*» ouvrent un échange large et franc et font le tour de l'actualité. Alain Gresh soulève un problème capital : celui de la capacité des forces qui se réclament de l'Islam à tisser des alliances. Lui doute de cette capacité. Tariq Ramadan estime que l'idée – très nouvelle – d'alliances avec des forces non-musulmanes

fraye son chemin. Et la place assignée aux femmes dans les sociétés musulmanes ? Et le poids de l'Umma («*communauté de foi et de principes*» selon TR) ? Et «*le choc des civilisations*» selon Huntington ? Françoise Germain-Robin, spécialiste de l'Algérie, pose ces questions, et quelques autres encore, à ses deux interlocuteurs. L'ensemble est un régal : forme limpide et contenu complexe. Je mettrais trois étoiles...

Rosine Lewin

La représentation politique des femmes en Amérique latine

ouvrage coordonné par Bérengère
MARQUES-PEREIRA
et Patricio NOLASCO

L'Harmattan - GELA (ULB) – 2001
190 pages

La minorisation politique des femmes n'est pas un phénomène propre à l'Amérique latine. En Europe aussi, personne n'en doute, les femmes ont un nombre insuffisant de représentantes dans les parlements. Ici et là, le recours au système des

quotas est mis à l'épreuve selon diverses modalités.

Dans son introduction au recueil de textes, Bérengère Marques-Pereira observe que *«Les femmes ont obtenu les droits politiques de vote et d'éligibilité. Leur statut de citoyenne est désormais acquis. Mais rien n'est moins certain en ce qui concerne leur citoyenneté comme pratique»*. Si l'enjeu des quotas pourrait être *«l'explicitation du genre en politique»*, ils ne changent pas le dispositif central de la démocratie représentative. Pour autant, BMP craint qu'une représentation des femmes en tant que telles *«réduise l'exercice de la citoyenneté à l'expression d'une seule identité»*. Et la représentation politique des femmes demeure une pierre d'achoppement au regard de l'autonomie privée et publique, estime l'auteure.

On trouve dans cet ouvrage des études consacrées à trois pays : l'Argentine (par P-L. Gomez), le Chili (par S. Nunez et V. Waroel), l'Uruguay (R. Aguirre), ainsi que trois contributions plus «généralistes» : de F. Mestrum sur *l'empowerment*, de J. Jimenez Polanco via une analyse comparée à l'échelle de l'Amérique latine, de Patricio Nolasco enfin sur

la *«représentation des femmes et pouvoir social»*.

L'actualité aidant, on lira avec un particulier intérêt l'étude de Gomez sur l'Argentine, où il apparaît que la participation des femmes au Parlement n'a jamais été aussi élevée (plus de 20%) que sous un gouvernement péroniste (1952-1955). Depuis le rétablissement de la démocratie en 1984, ce taux de participation oscille autour de 5%. Parmi les obstacles s'opposant à une représentation plus équitable, l'auteur note l'absence d'un support partisan pour les femmes ainsi que les niveaux élevés du chômage qui touche durement les femmes. Aussi, les actions positives – et notamment le système des quotas – ont connu en 1993 une application d'ordre législatif qui a suscité des projets similaires dans huit autres pays d'Amérique latine. En dépit de ces mesures, une lettre ouverte de différentes organisations et personnalités, adressée le 10 décembre 1997 aux députées argentines, à l'ouverture de la session parlementaire, rappelle une série de thèmes encore pendants et fait un appel très significatif à une exigence majeure, à savoir *«l'indispensable démocratisation de la démocratie»*.

**Cuba –
Le Pas suspendu
de la Révolution**

un ouvrage collectif coordonné par
Yannick BOVY et
Eric TOUSSAINT
Préface de
Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN

Editions du Cerisier, 2001
400 pages, 19,71 EUR.

*«Je suis né dans le passé, et n'y
retournerai pas.
C'est pour cela qu'un jour je me suis vu au
présent,
Avec un pied là-bas, là où vit la mort
Et l'autre suspendu dans l'air, cherchant où
se poser,
Réclamant une terre de futur pour
souffler un peu
Nous en sommes-là, mes frères et moi,
avec un principe en équilibre
et avec des yeux de verre».*

Silvio Rodriguez,
Oda a mi generación

Le Pas suspendu de la Révolution, ce fort beau titre de l'ouvrage que les Editions du Cerisier publient sur Cuba, résonne manifestement comme un écho à ce poème de Rodriguez, auteur-compositeur qui compte parmi les figures de proue de la *Nueva Trova Cubana*. A leur manière, ces vers résumant assez bien le propos de

l'ouvrage publié avec le concours de *Socialisme sans Frontière* et coordonné par Yannick Bovy et Eric Toussaint. «*Approche critique de la réalité cubaine*» précise la couverture. Et c'est, d'abord, sur ce plan précis que l'ouvrage préfacé par le romancier catalan Manuel Vázquez Montalbán se distingue de nombre d'entreprises éditoriales marquées tantôt par l'apologie, tantôt par la condamnation sans appel. Ici, la critique ne s'exerce que parce qu'elle est motivée par une solidarité ; elle n'en est donc que plus percutante, ne souffrant nulle concession de complaisance mais développée sans volonté de règlement de compte... «*La critique comme marque d'amour*» dit encore Silvio Rodriguez.

L'approche de la réalité cubaine est, elle aussi, fort originale en ce qu'elle mêle les perspectives. Ont en effet contribué à cette étude Cubains et Européens, chercheurs et artistes, sociologues, économistes, juristes, journalistes et même ministre en la personne d'Abel Prieto, Ministre de la Culture à Cuba.

Autant dire que le résumé d'un tel ouvrage tient de la gageure. Alors, disons d'emblée que l'impression que laisse l'ensemble tient en ces quelques mots de Montalbán : «*la révolution*

cubaine mérite de sauvegarder la meilleure d'elle-même, et de l'offrir aux peuples globalisés comme paradigme alternatif à la globalisation actuelle» (p. 16). Sauver l'expérience cubaine, pour les Cubains, bien sûr, mais aussi pour l'humanité en quête d'autre chose que la soumission à loi d'airain d'un marché globalisé. Et pour cela, user de la critique, «*unique manière de nous développer*» (Tomas Gutierrez Alea, co-réalisateur de *Fraise et Chocolat*, citation en exergerie).

D'entrée de jeu, Eric Toussaint définit le projet et ses limites. Cuba, aujourd'hui, c'est avant tout un «*profond sentiment de frustration lié à l'apparition de l'inégalité face à l'argent, aux revenus*» (p. 22), apparition consécutive aux mesures prises pour subsister à l'effondrement du camp dit «socialiste» alors que subsistait, voire se renforçait le blocus imposé par les USA. Ces mesures, contrairement à ce qu'on pourrait penser, n'ont pas été imposées sans débat. Des propositions de réformes alternatives à celles finalement adoptées ont été formulées. Mais force est de constater que si le débat a existé entre économistes, le pouvoir, réuni autour de Castro, s'est montré très réticent à ouvrir la discussion, rendant par là même plus compliquée, voire impro-

vable l'acceptation des sacrifices par la partie de la population n'ayant pas pu profiter de l'ouverture relative de l'économie. A ce propos, Toussaint observe qu'au milieu des années nonante, moins de 15 % de la population détenaient environ 85 % des liquidités.

De fait, tout semble ramené à la figure tutélaire de Fidel Castro, père autoritaire du peuple cubain, critiqué et parfois honni, mais jouissant néanmoins d'une légitimité héritée de l'histoire, légitimité confortée par sa défense permanente de l'indépendance nationale par rapport à l'impérialisme américain. Mais l'Etat cubain n'assume désormais plus la fonction redistributrice qui fut sa force et fonda sa légitimité populaire. Toute la question est évidemment de savoir comment l'après-Castro s'organisera. Qu'en sera-t-il lorsque la figure du père ne sera plus là ? Le parti résistera-t-il aux poussées des représentants de cette classe née à la faveur des réformes des années 90 et qui aurait intérêt à des réformes capitalistes ? Ou bien les tenants d'un marxisme revivifié, revisité par les exigences et les contraintes de la lutte politique et idéologique contemporaines, parviendront-ils à prendre le dessus dans

un parti qui aurait enfin compris la nécessité d'un large débat ?

C'est en quelque sorte sur ce canevas introductif que se décline l'ensemble des autres contributions réparties en trois sections : «*La société cubaine à l'épreuve d'une transition incertaine*», «*Blocus et politique extérieure*» et «*La gauche et le marxisme à Cuba*». Parmi l'ensemble des articles, qu'il nous soit permis de signaler l'étude de Yannick Bovy, «*Vertus et infortunes de la participation populaire*» retraçant le cheminement de Cuba depuis la fin de l'aide soviétique et concluant, à l'unisson avec de nombreux autres contributeurs, par ces propos : «*A Cuba, l'ancien paradigme s'est grippé. Il est urgent de le refonder, de le reconstruire, de le réinventer, avant qu'il ne soit trop tard. Résister, ce n'est pas vaincre. La révolution permanente ou la mort... l'enjeu de taille*» (p. 150).

On signalera aussi la contribution d'Abel Prieto, certes plus convenue («*[...] ce socialisme rénové, marxiste, léniniste et inspiré de Martí que nous n'avons pas renié et ne renierons pas*», p. 224). Enfin, l'ouvrage grouille d'informations sur l'histoire de Cuba depuis les années 50, sur l'embargo et la législation Helms-Burton (article de Laurence Weerts), sur la religion

(François Houtart, Fernando Martínez Heudice et Jean Lazard) et sur l'économie et les droits sociaux (Janette Habel, notamment).

On l'aura compris, la lecture de *Pas suspendu de la Révolution* s'impose à qui veut comprendre la réalité contemporaine de cette île où les jeunes générations ne manquent pas d'affirmer qu'on «*sait très bien qu'on vit plus mal là-bas [Colombie, Mexique] qu'ici ; mais ici, il y a eu une révolution. Il est donc normal que l'on attende autre chose de nos dirigeants que dans les pays où ce n'est pas le cas. Nous sommes en droit d'en demander plus. Dire qu'ailleurs c'est pire, ce n'est pas convaincant*» (p. 20).

Photographies de Yannick Bovy et Mathieu Sonck.

Avec des contributions de Julio Carranza Valdes, Haroldo Dilla Alfonso, Mayra Espina Prieto, Julio Fernandez Bulté, Janette Habel, François Houtart, Jean Lazard, Maria Lopez Vigil, Osvaldo Martinez, Fernando Martinez Heredia, Abel Prieto, Silvio Rodriguez, Maya Roy, Laurence Weerts, Yannick Bovy, Eric Tous-saint.

**Willy Peers.
Un humaniste
en médecine**

Ouvrage coordonné
par ALICE BOTQUIN
et Michel HANNOTTE

Editions du Cerisier, 2001
Collection Place publique
166 pages, 12,27 EUR.

La présence de Willy Peers dans nos mémoires est encore si forte qu'il est difficile d'admettre qu'il y a déjà près de dix-huit ans qu'il nous a quittés. C'est aussi le temps qu'il aura fallu pour que sa personnalité soit mise en valeur sous toutes ses facettes, grâce à l'ouvrage collectif édité par les Editions du Cerisier, qui prolonge le colloque et l'exposition organisés par le Centre d'action laïque de la province de Namur, l'Institut d'histoire ouvrière économique et sociale à Seraing, et la régionale namuroise du PAC. Dieu merci, comme aurait pu dire le chanoine de Locht qui signe une contribution, c'est à présent chose faite.

Tout le livre est une affirmation d'estime, d'amitié, voire d'amour, tant il est évident que Willy Peers faisait germer ces sentiments là où le menaient

ses activités et ses combats. A lire l'ensemble des contributions, on perçoit pleinement que tous ces combats n'en faisaient qu'un, que le titre du livre résume justement (un humaniste en médecine) : de l'accouchement (dit) sans douleur à la dépenalisation de l'avortement, de la contraception à l'engagement pour une médecine sociale, de la Résistance au communisme, Willy a toujours porté une extrême attention à la portée sociale de son métier de médecin, en l'inscrivant dans un projet volontariste de transformation du monde. Pierre de Locht, qu'une foi chrétienne exigeante avait rapproché de l'homme généreux qu'il avait immédiatement repéré en lui, en donne une description qui mérite d'être lue : *« Cette liberté responsable [celle de WP.] à l'égard des personnes et des institutions l'a amené à devoir prendre à certains moments ses distances à l'égard des habitudes et des lois. Une personnalité d'avant-garde discerne, au-delà de l'ordre établi, ce qui est en germe et qui prépare une nouvelle organisation de la société. Mais il faut une grande stature morale pour vivre cette situation d'avant-garde, inévitablement mal comprise par un certain nombre de personnes et de gardiens de l'ordre établi, et qui de plus se vit toujours avec une part de solitude et d'incertitude intérieure. »*

Le livre-témoignage est porté par ses amis et complices d'hier et d'avant-hier. Médecins (Jean-Jacques Amy, qui rappelle le contexte de l'arrestation de Peers pour faits d'avortement, Jacques Lemaître, qui remonte aux années de l'engagement politique au sein du PCB et à l'opposition à l'*establishment* médical, Jo Boute, qui décrit la longue et difficile intrusion des femmes dans la gynécologie-obstétrique), protagonistes des institutions judiciaire (Philippe Toussaint, chroniqueur judiciaire) et législative (Roger Lallemand, co-auteur de la loi dépenalisant l'avortement, qui avait valu au roi Baudouin vingt-quatre heures de chômage technique), prêtre (Pierre de Loch, déjà cité), actrices du terrain social (Renée Coen, présiden-

te-fondatrice du GACEHPA, la coordination des centres extra-hospitaliers où se pratiquent des IVG moins traumatisantes, Nicole Malincoli, qui a organisé une structure d'accueil attentive à chacune à Namur, et Françoise Kruyen, qui en tant que gynécologue analyse la nouvelle situation créée depuis que les IVG ne sont plus illégales), toutes et tous disent en fin de compte à quel point Willy Peers a joué un rôle moteur dans leur propre mise en mouvement. Les sceptiques, s'il en reste, ne résisteront certainement pas à l'émotion qui émane des lettres (reproduites dans le livre) qu'il a reçues de nombre de ses patientes, lorsqu'il fut jeté en prison, en 1973 : elles l'avaient jugé à sa valeur.

Pierre Gillis

Les *Cahiers Marxistes*
sont déposés
dans les librairies suivantes :

- ABELARD Bouquinerie
Rue F. Dons, 5 (Quartier ULB) - 1050 Bruxelles
- AGORA Louvain-la-Neuve
Agora, 11 - 1348 Louvain-la-Neuve
- ALINEA
Rue Beaumont, 21 - L- 1536 Luxembourg
- A LIVRE OUVERT
Rue St Lambert, 116 - 1200 Bruxelles
- LA DERIVE
Grand'Place, 10 - 4500 Huy
- LE LIVRE INTERNATIONAL
Bd. Lemonnier, 171 - 1000 Bruxelles
- L'ILE AUX CHATS
Rue Faider, 121 - 1050 Bruxelles
- LIBRAIRIE ANDRE LETO
Rue d'Havré, 35 - 7000 Mons
- LIBRIS - TOISON D'OR Espace Louise
Av. de la Toison d'Or, 40/42 - 1060 Bruxelles
- POINT VIRGULE
Rue Lelièvre, 1 - 5000 Namur
- PRESSES UNIVERSITAIRES DE BRUXELLES
Av. Paul Héger, 42 - 1050 Bruxelles
- TROPISMES
Galerie des Princes, 11 - 1000 Bruxelles
- WALLONIE - BRUXELLES
Rue Quincampoix, 46 - F - 75004 Paris

REVUE BIMESTRIELLE ISSN : 0591-0633

Editeur responsable: Pierre Gillis
6, N-D Débonnaire
7000 - Mons

Production, propriété & copyright : FREE, mouvement
d'éducation permanente reconnu par la Communauté française
Membre de l'Association des Revues scientifiques et culturelles

Dépôt: Bruxelles X

8 EUR