

PAR FRED GUZDA



À moins que l'on doive considérer l'art comme « un cri répété par mille sentinelles / un ordre renvoyé par mille porte-voix / un phare allumé sur mille citadelles » tel qu'il le fut jadis¹, ceux-ci ont un nom : ce n'est pas l'artiste, mais le citoyen.

¹ Charles BAUDELAIRE, « Les Phares », in *Les Fleurs du mal*, éd. Poulet-Malassis et de Broise, Paris, 1857, p. 25.

Au dernier semestre de l'année 2020 (du 29 juillet au 4 janvier), le Centre Pompidou a présenté l'exposition *Global(e) Resistance*, dont les commissaires résument eux-mêmes ainsi les enjeux : « L'exposition "Global(e) Resistance" dévoile les œuvres de plus d'une soixantaine d'artistes réunies au cours de la dernière décennie, (...) issus des "Suds" (Afrique, Moyen-Orient, Asie, Amérique latine) et se donne pour ambition d'examiner les stratégies contemporaines de résistance. Elle formule notamment des interrogations théoriques qui vont de l'articulation de l'esthétique et du politique au rapport même du musée au politique, au sein des mondes de l'art »¹.

Personne, aujourd'hui, ne contestera le fait que les pratiques artistiques contemporaines sont engagées dans un dialogue avec le monde qui les entoure et dans lequel elles viennent s'inscrire. Qu'elles le revendiquent elles-mêmes ou qu'on les interroge selon cette perspective, les œuvres font partie d'une histoire qui n'est plus celle d'un art autonome mais d'une culture globale traversé par les champs sociaux, politiques, anthropologiques, sur lesquels elles sont susceptibles d'adopter et de suggérer une position critique.

Mais ces nouveaux territoires de l'art en transforment-ils profondément la nature ? Comment l'art les intègre-t-il, ou s'intègre-t-il à eux ? Comment penser « l'articulation de l'esthétique [au] politique » (pour autant que l'art puisse être sans réserve associé à la première, ou à un savant mélange des deux mais, curieusement, jamais exclusivement au second) ? Autrement dit, comment la question du politique se

¹ *Global(e) Resistance* (cat. d'exp.), p. 14, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2020.



L'ARTISTE

LE BOULANGER & LE POLITIQUE

Table ronde « Art et Politique », 4 - 11 février 1945

modérée par André Malraux (à droite) avec la participation de Pablo Picasso (à gauche) et Marcel Duchamp (au centre)

pose-t-elle à l'artiste, par rapport à l'activiste militant ou au boulanger ? En quoi et pourquoi devrait-elle (ou non) se poser différemment ? La « repolitisation de l'art », saluée par les organisateurs de l'exposition, est censée correspondre à « l'engagement renouvelé d'artistes dans leurs pratiques » et pouvoir être comprise comme une « stratégie de résistance »². Mais que signifient ces expressions ? Les derniers tableaux de Baselitz, « marqués par des changements dans [sa] manière de travailler »³, sont-ils concernés par l'engagement renouvelé d'un artiste dans sa pratique ? La poursuite de sa carrière, après son expulsion des Beaux-Arts de Berlin-Est pour « immaturité sociopolitique », peut-elle être considérée comme une stratégie de résistance ? À l'évidence, c'est d'autre chose qu'il s'agit. Les stratégies de résistance dont il est question ici se déploient « depuis des œuvres impliquées dans un tissu social, parfois participatives, engagées dans des luttes à teneur sociopolitique, jusqu'à des œuvres plus autonomes et plurivoques qui témoignent indirectement des temps présents, en passant par celles qui ouvrent la voie vers l'art comme alternative *per se*. »⁴ Le moins qu'on puisse dire, c'est que le spectre est large. À tel point qu'on pourrait presque intégrer dans les deux dernières catégories l'ensemble des œuvres et des artistes qu'on hésiterait à ranger dans les premières. En outre, certains présumés sur la nature même de ces engagements paraissent si évidents qu'ils n'ont même pas besoin d'être précisés. Ils le devraient pourtant : Arno Breker ou Leni Riefenstahl ne sont-ils pas deux exemples éminents d'artistes « engagés dans des luttes à teneur sociopolitique » ? Mais il faut être juste : une liste récapitulative des motifs politiques considérés comme déterminants ouvre, de fait, l'article de Christine Macel. Il s'agit des « problématiques [qui] découlent de l'histoire des temps récents marqués par la montée des peurs globales, qu'elles soient liées à des guerres, aux nouvelles formes de conflits commerciaux et cybertechnologiques ou encore à des catastrophes écologiques. Luttés politiques, rejet des totalitarismes et des nationalismes, critique du capitalisme néolibéral, défense des droits de l'homme et de la femme, luttes postcoloniales et décoloniales, luttes antiracistes, luttes féministes et LGBT+, crise climatique et crise migratoire, en constituent quelques-unes »⁵. La question que (me) pose un tel inventaire est la suivante : en quoi ces problématiques sont-elles spécifiquement artistiques ? En quoi concernent-elles au premier chef l'engagement d'un artiste dans sa pratique ? Réponse : en rien. Précisons : en rien de plus qu'elles ne devraient concerner celui ou celle que ces questions, ces luttes, ces critiques et ces engagements requièrent ou mobilisent.

La tendance idéologique qui affirme que « la voix et la responsabilité de l'artiste sont plus cruciales que jamais dans un monde de chocs et de

conflits »⁶ présuppose que l'artiste devrait être un modèle d'engagement, un paradigme de conscience politique, et l'institue implicitement comme citoyen de référence. C'est lui accorder, me semble-t-il, un *leadership* de principe que rien ne justifie vraiment sinon, peut-être, l'aura plus ou moins prophétique qu'il hérite d'une histoire⁷, d'ailleurs essentiellement occidentale, que le discours critique contemporain (celui des artistes compris) cherche précisément à dépasser. L'idolâtrie, quand bien même elle célèbre des « formes vénérables », reste une idolâtrie, valorisée par « le système de l'art établi »⁸. Les avant-gardes artistiques ne coïncident pas nécessairement avec les avant-gardes politiques, ni l'inverse. C'est faire bien peu de cas, en outre, de toute autre catégorie ou classe sociale, et de la voix ou de la responsabilité que chacun, quelle que soit sa position, est en droit ou en devoir, c'est-à-dire en mesure, au même titre que l'artiste, de faire valoir. Pour quelle raison la voix⁹ du boulanger (par exemple, mais ça marche aussi avec un charcutier) aurait-elle, en l'occurrence, un autre sens, une autre valeur ? On peut aussi poser la question à l'envers : pourquoi l'engagement (ou le non-engagement tout aussi bien, d'ailleurs) politique d'un artiste l'engagerait seulement *en tant qu'artiste* et non pas d'abord, et plus largement, en tant que citoyen, acteur social parmi d'autres, sans prérogative de légitimité ? Le concept d'art « micropolitique » proposé par Paul Ardenne suggère peut-être une réponse qui, en destituant de son éminence supposée le rôle politique de l'activité artistique, l'envisage à la mesure de ses moyens et dans la limite de son champ d'action. Ce concept apparaît à l'occasion de l'exposition *Micropolitiques* (dont Christine Macel est co-commissaire) au Magasin, à Grenoble (5 février - 30 avril 2000). Emprunté à Deleuze et Guattari, l'adjectif renvoie à des « formes d'art dont l'approche, avant toute autre, privilégie micro-agencements, initiatives locales ou propositions symboliques interrogatives allégés du souci de faire valoir slogans, utopies ou incitations à un engagement ciblé » et à « des propositions plastiques dont l'esthétique offre à la fois, d'une part de véritables "lignes de fuite", d'autre part la possibilité d'un regard original sur nos rythmes et nos modes de vie, le plus souvent sur un mode privilégiant la proximité et l'attention à la vie courante »¹⁰.

6 Christine MACEL, *art. cit.*, p. 24, qui ajoute que « ce rôle, il peut le tenir en pensant son œuvre comme acte de résistance, comme une alternative *per se*, en étant juste "debout" ou bien en "marchant avec" ».

7 Associée souvent à l'avènement du Romantisme, mais en réalité directement issue de la Renaissance et de leur acception commune du sujet créateur (voir par exemple sur ces questions Alain DE LIBERA, *L'Invention du sujet moderne. Cours du Collège de France 2013-2014*, Vrin, coll. Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Paris, 2015, Erwin PANOFKY, « Un essai de synopsis historique », in *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, trad. fr. M. & B. Teyssèdre, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1969, Nathalie HEINICH, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Minuit, coll. Paradoxe, Paris, 1993).

8 Comme « le mythe, complaisamment entretenu par-delà sa mort, de Joseph Beuys comme "sculpteur du social" ; le sacre d'un Hans Haacke et de ses dénonciations de type enfoncement de portes ouvertes ; les divers "monuments" qu'un Jochen Gerz parsème ça et là sous le regard bienveillant des institutions et grâce à leur soutien matériel », Paul ARDENNE, *L'art dans son moment politique. Écrits de circonstance*, La lettre volée, coll. Essais, 1999, Bruxelles, p. 222.

9 La polysémie (orale ou électorale) du mot est ici évidemment bienvenue : seule leur indistinction de principe est susceptible de les réunir, quelles que soient leurs revendications corporatistes.

10 Paul ARDENNE, Conférence *Micropolitiques*, 2000 [http://www.arpla.fr/canal10/ardenne/micropolitiques.pdf]. Cf. également Paul ARDENNE, *L'art dans son moment politique...*, op. cit.,

J'avoue pourtant être plus sensible à certaines remarques plus anciennes et largement plus problématiques du même auteur sur la question. Comme, entre autres, celle-ci :

« Pour l'essentiel, peu d'artistes choisissent actuellement de soumettre leur art au tout-politique. *On préfère rester dans son camp*. [...] Phénomène classique qui guette toute minorité : l'art étant le bien réservé d'une chapelle, la critique s'exercera en priorité au sein de la chapelle. Car hors de cette structure microsociale, n'en doutons pas, une telle critique pourrait bien s'avérer inopérante, voire même futile. »¹¹

Le mot qui fâche ici est bien entendu celui de *minorité*. Non pas en tant qu'elle constate, par ce biais, le défaut de droits ou de reconnaissance (sociale, politique, économique, culturelle, etc...) dont ses membres sont victimes, mais qu'elle n'y répond que par l'affirmation d'elle-même, quand bien même la teneur de cette réponse se veut universelle, et qu'elle s'arroge cette revendication au nom de son identité¹² en suivant, volontairement ou non, la logique d'une prise de pouvoir. Que la minorité soit un problème n'implique pas qu'elle soit une solution. J'aimerais conclure avec une anecdote. Elle concerne *Homeless Vehicle*, dont le projet naît en 1988. *Homeless Vehicle* est une sorte d'unité d'habitation mobile, que Krzysztof Wodiczko a conçu et réalisé pour pouvoir regrouper, en un minimum d'espace, un maximum de fonctions destinées à subvenir aux besoins élémentaires des sans-abris de New York :

« Le véhicule que nous proposons de mettre au point est destiné à combler partiellement une brèche dangereuse, le besoin urgent qu'ont ces personnes de trouver un abri. Il se voudrait utile au nombre important de gens qui, dans un avenir prévisible, continueront à être obligés de mener une existence nomade dans le milieu urbain. »¹³

Cette œuvre n'a de sens qu'en tant qu'elle est vouée à un usage social (venir

p. 281 : « Identifier la, le politique. Il ne peut s'agir dès lors de rêver un monde. L'habiter, de préférence. L'*arkhein* classique, à l'âge des "micropolitiques", enfin, s'est modifié. Il ne désigne plus le droit de "marcher devant" mais, au plus loin des pulsions au commandement, le fait de "marcher avec". » Mais dans quelle mesure l'art micropolitique, dans son injonction à « ne plus forcément marcher "devant" » mais « marcher "avec" », ne peut-il pas, lui aussi, être considéré comme l'incarnation d'un slogan ? Voir à cet égard le stimulant article de Jean-Philippe Uzel, « L'art "micropolitique" est-il politique ? » [https://esse.ca/fr/dossier-lart-micropolitique-est-il-politique], notamment : « Mais que signifie exactement ce concept ? N'est-il pas finalement une contradiction dans les termes puisque le politique renvoie étymologiquement à la *polis*, c'est-à-dire à ce qui est commun à l'ensemble des citoyens ? [...] On est en droit de douter que les "micro-agencements" des artistes présentés dans l'exposition *Micropolitiques* de Grenoble renouaient, comme l'affirmait Ardenne, avec le sens premier du politique — contrairement, selon lui, aux avant-gardes qui par définition marchaient « devant » et entretenaient une conception de la politique qui s'apparentait plus à celle du commandement (*arkhein*). Il semble évident qu'il y a chez Ardenne une certaine nostalgie pour l'art subversif des années 1970. D'ailleurs, l'exposition *Micropolitiques* accordait une large place à des artistes des "néo-avant-gardes" qui se sont engagés dans la sphère politique sur le mode de l'*arkhein*, à l'instar de Daniel Buren, Michelangelo Pistoletto ou Gordon Matta-Clark. » Uzel ajoute : « il nous semble que les pratiques "micropolitiques", loin de réactiver à un niveau local une forme d'engagement civique, assument [...] le désenchantement et le désarroi du citoyen contemporain. En rejoignant à l'échelle micro-locale la participation du spectateur-citoyen, les artistes "relationnels" soulignent que le politique a disparu. Le "micropolitique" ne serait donc pas une continuation du politique à l'ère postmoderne, mais marquerait, en creux, la fin même du politique. C'est peut-être la seule façon, aujourd'hui, de témoigner de la citoyenneté. » (*ibid.*).

11 *Ibid.*, p. 49 (Ardenne souligne).

12 « Le drapeau porte à sa base une grosse excroissance que l'on appelle le porte-drapeau » rappelait utilement Alfred Jarry...

13 Krzysztof WODICZKO, *Art public, art critique. Textes, propos et documents*, Ensbca, coll. Écrits d'artistes, Paris, 1995, pp. 172-173.

en aide aux SDF), critique (faire ostensiblement état de leur situation dans l'espace public et urbain) et politique (alerter l'opinion publique ou stigmatiser l'institution municipale défailante), et son objectif dépasse largement sa seule existence ou sa seule présentation. Pour l'artiste polonais et pour son travail en général, « Il s'agit plutôt d'une stratégie de remise en question des structures urbaines et des moyens qui conditionnent notre perception quotidienne du monde : un engagement qui, par le biais d'interruptions, d'infiltrations et d'appropriations esthétique-critiques, remet en question le fonctionnement symbolique, psychopolitique et économique de la ville. »¹⁴ Pourtant, cet objet s'inscrit bel et bien dans le parcours artistique d'un artiste, c'est au nom et à partir de ces deux évidences qu'il est envisagé, compris et évalué, et c'est, enfin, à l'artiste et à son parcours qu'il est rapporté. Le champ dans lequel le travail de Wodiczko se développe est sans conteste plus large que celui d'une expérience esthétique au sens commun, il n'en reste pas moins qu'il s'inscrit, de bout en bout, dans le contexte d'une problématique artistique. Ses « textes, propos et documents » sont publiés dans la collection « Écrits d'artistes » et non dans la Revue du MAUSS. Ses *Homeless Vehicle* intègrent des collections et sont exposés dans les mêmes lieux et conditions que les œuvres dont l'horizon n'est (apparemment) ni social, critique, ou politique. En 1995 eut lieu à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, à Paris, une exposition à l'entrée de laquelle un *Homeless Vehicle* était présenté (sur un socle). Au même moment et non loin de là, l'association Droit au Logement militait, au pied de l'un d'entre eux, pour la réquisition des immeubles administratifs inoccupés et leur mise à disposition, pour l'hiver, des familles ou des individus sans domicile. Étudiant de l'école et membre de l'équipe technique d'accrochage à cette époque, j'avais jugé bon, en compagnie d'un camarade, d'aller distribuer aux militants de DAL plusieurs invitations pour le vernissage de l'exposition. C'était, je le confesse, malicieux et provocateur : nous aurions aimé ce soir-là voir débarquer les militants et les SDF au vernissage. Mais c'était surtout insensé, et inutile : les deux publics ne se sont pas rencontrés ce soir-là. Les membres de Droit au Logement avaient d'autres impératifs. Krzysztof Wodiczko, et Jack Lang à ses côtés, sans doute également¹⁵. Que tel ou tel artiste, appuyé par tel ou tel (discours) critique, nourrisse son travail de ces thématiques, c'est son droit. Plus : que ces dernières lui confèrent son sens et sa raison d'être mérite un minimum de respect et d'attention. Mais que cette affaire personnelle, même assortie de sa vocation publique (les expositions, les résidences dans les « territoires », les opérations de médiation, la politique culturelle), puisse devenir l'emblème ou le modèle d'un processus démocratique est une autre histoire. ■

14 *Ibid.*, p.8

15 Le 6 mai 2020, à l'initiative de Juliette Binoche et d'Aurélien Barrau, *le Monde* publiait la tribune « Non à un retour à la normale », dans laquelle on pouvait lire : « Le consumérisme nous a conduit à nier la vie en elle-même : celle des végétaux, celle des animaux et celle d'un grand nombre d'humains. [...] La transformation radicale qui s'impose — à tous les niveaux — exige audace et courage. Elle n'aura pas lieu sans un engagement massif et déterminé » [https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/05/06/non-a-un-retour-a-la-normale-de-robert-de-niro-a-juliette-binoche-de-joaquin-phenix-a-angele-l-appel-de-200-artistes-et-scientifiques_6038775_3232.html]. « Qui rappellera ces constats à Isabelle Adjani, Monica Bellucci ou Guillaume Canet la prochaine fois qu'ils tourneront une publicité pour l'Oréal, Christian Dior ou Caprice des Dieux ? » et « Qui se souvient qu'il y a deux ans Binoche et Barrau avaient déjà mobilisé le gratin international avec un manifeste "pour sauver la planète" ? », Benoît BRÉVILLE, « Pétitionnaires de tous les pays... », *Le Monde diplomatique*, août 2020, p. 28.