

# Documenta (13)

## Les horizons politiques de l'art contemporain

La Documenta qui vient de s'achever à Kassel constitue l'une des plus importantes manifestations de l'art contemporain. Elle en est la version politiquement engagée, mais figure aussi parmi les étapes consacrées du tourisme artistique d'aujourd'hui. Que pouvait-on y apprendre sur les tensions qui traversent les productions souvent déroutantes de l'art à l'âge démocratique, les horizons qu'il se donne? Points forts et points faibles de l'art politique actuel.

ALBERT BASTENIER

Créée en 1955 à Kassel en Allemagne, la Documenta est devenue l'une des plus importantes manifestations de *l'art contemporain*<sup>1</sup>. Elle a lieu tous les cinq ans et sa treizième édition s'est clôturée le 16 septembre dernier. Conçue à l'origine par l'artiste Arnold Bode et localisée non loin de

ce que fut le sinistre camp de Breitenau, son initiative visait à documenter notre histoire collective par le biais de la création artistique et à ce que l'Allemagne renoue avec les œuvres de l'art moderne que le régime hitlérien avait bannies. Avec des moyens qui se sont amplifiés au fil des années, la Documenta pérennise cette inspiration et est un lieu où l'on peut prendre la tension de l'art actuel, ce qui le hante, les horizons qu'il se donne.

### Les capacités de l'art

Cette année, 860 000 visiteurs seront passés par Kassel qui figure désormais parmi les étapes consacrées du tourisme artistique. Un lieu qui, par sa tradition et sous l'ombre tutélaire du grand artiste rhénan Joseph Beuys, voudrait servir la démo-

<sup>1</sup> On se réfère ici aux paradigmes artistiques en vigueur qui, chronologiquement, font succéder l'art classique, l'art moderne et l'art contemporain. Parler d'art contemporain désigne donc un genre dans l'art et un consensus existe pour situer sa naissance dans les années 1960, lorsque se sont imposés l'art conceptuel, le minimalisme, l'arte povera, le pop art et d'autres courants encore. On y a recours à toutes sortes de matériaux que l'on mélange et à des procédés les plus déroutants qui font appel à des réactions instinctives ou, au contraire, obligent à suivre des raisonnements complexes. Avec l'abstraction, les avant-gardistes du début du XX<sup>e</sup> siècle avaient déjà sérieusement ébranlé les conventions de l'esthétique. Mais au travers de l'hybridation des matériaux, des formes et des procédés, l'art contemporain a radicalisé cette transgression des codes. Depuis, il n'a cessé de donner lieu à des controverses relançant la question des rapports entre la création culturelle, la société démocratique et l'énigme de l'œuvre d'art.

cratie. Il s'agit, en somme, d'y montrer ce qu'ils ne voient pas aux aveugles de ce que Debord a appelé la *société du spectacle*.

Pour l'heure, la Documenta voulait s'arrêter sur les capacités de l'art à questionner nos sociétés mondialisées. Son titre, *Destruction et reconstruction*, réaffirmait certes une conception émancipatrice de l'art, mais sa directrice artistique, Carolyn Christov-Bakargiev, précisa cependant que, « prenant le risque de la confusion, sa tentative ne reposait sur aucun concept spécifique sinon du scepticisme à l'égard des marchés, y compris celui de l'art ». C'est pourquoi elle avait orienté ses choix vers une majorité d'artistes inconnus des galeries et des foires commerciales. Elle voulait montrer « le résultat d'un travail commun par lequel un savoir se constitue ». C'est le sens donné à la longue préparation<sup>2</sup> et à l'interaction qui, durant les cent jours de l'exposition, devait s'instaurer entre les propositions de plus de cent-nonante artistes originaires de cinquante-cinq pays. Même les *Indignés* y trouvèrent place : le camp précaire de leur *Occupy Kassel* constituait une installation bienvenue devant l'entrée de l'édifice principal, là où les visiteurs entament leur parcours.

Que recouvrent aujourd'hui les notions d'art politique et de politique de l'art ? Et au-delà de la diversité des œuvres convoquées pour ce concert multiculturel, que nous apprend la Documenta dans son ensemble ? Car elle est en elle-même un moment de l'art qui procure son illumination propre et révèle la posture artistique de celle qui en dirigeait le déploiement cette année. Elle n'en fit d'ailleurs pas mystère. Commençons par là.

<sup>2</sup> En connexion avec la Documenta, Carolyn Christov-Bakargiev a organisé à partir de 2009 plusieurs séminaires en Afghanistan, au Brésil, au Japon, au Mexique, en Inde et au Canada.

En portant son regard sur nos sociétés plongées dans les flux mondiaux, Carolyn Christov-Bakargiev précisa qu'elle avait voulu décloisonner les pensées de l'art, de la science et de la politique. Pour ce faire, dit-elle, l'histoire de l'art doit autant être mobilisée que les productions actuelles qui s'inspirent de la défense des droits humains, de l'écologie ou du féminisme<sup>3</sup>. Elle affirmait ainsi que, pour elle, on ne peut pas concevoir la radicalisation de l'art contemporain comme en rupture totale avec ce qui l'a précédé. Aux côtés d'un important stock d'archives sur l'art, on retrouvait donc à Kassel des artistes comme Picasso, Dali, Morandi ou encore les éblouissantes statuettes afghanes des *Princesses de Bactriane* vieilles de plusieurs millénaires.

Lors de l'inauguration, elle souligna qu'à ses yeux « la frontière entre ce qui est l'art et ce qui ne l'est pas devient de moins en moins importante ». Et lors de la clôture, elle ajouta que « l'énigme de l'art est que nous ne savons pas ce qu'il est jusqu'au moment où il n'est plus ce qu'il était ». Réponse un peu sibylline à la question *qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?*, puisque l'on sait que les polémiques autour de l'art contemporain tournent pour l'essentiel autour de la question de la disparition des critères esthétiques. On pouvait entendre son propos comme un renoncement à toute définition. Sans doute voulait-elle surtout s'inscrire en faux contre l'affirmation selon laquelle l'art est un territoire autonome et que, de son point de vue au contraire, il doit communiquer avec le contexte social. La part restait toutefois belle à ceux pour qui l'art contemporain est devenu un espace d'indétermination esthétique devant être accepté comme tel. Selon eux, n'importe quoi de gran-

<sup>3</sup> Parmi les artistes participants, il y avait autant de femmes que d'hommes.

diose ou d'insignifiant peut devenir une œuvre pourvu que les experts des galeries de renom, du marché de l'art ou des musées décident qu'il en est ainsi. Cette idée de l'autonomie de l'art reste très incrustée chez nombre de professionnels du domaine : dans le sillage étroitement nominaliste inauguré par Marcel Duchamp, les œuvres d'art ne le seraient qu'à partir du moment où elles sont déclarées telles par ceux qui sont en position d'en décider. Nullement par elles-mêmes ou selon un public, mais à partir du *système de l'art* rassemblant ceux qui détiennent la capacité du discernement et d'homologation des œuvres. C'est évidemment là un statut qui leur permet de n'avoir de compte à rendre qu'à eux-mêmes et qui se trouve à l'origine d'une bonne part des controverses qui entourent cet art.

Pourtant, on ne voit pas très bien ce que seraient les choses produites par les artistes qui n'attireraient pas l'attention d'un public. Comme la littérature, le théâtre ou la musique, elles sont des produits de la culture humaine, c'est-à-dire de l'expérience d'un monde qui n'existe que comme relationnel et communicationnel. Elles témoignent de ce que Jacques Rancière (2000) appelle le *partage du sensible*. Même en accordant tout son poids à l'emprise qu'exercent les experts du *système de l'art*, comment parviendrait-on à gommer l'existence des autres intervenants : les artistes eux-mêmes qui se consacrent à leur élaboration, et le public qui reçoit ou rejette ces productions (Cometti, 2011). Sans tous ceux-là, à moins qu'il ne les tienne en otage, ce *système de l'art* n'aurait tout simplement pas d'existence.

Si l'art contemporain a pu devenir un *monde à part*, sans autres qualités que sa matérialité qu'expertisent des élites capacitaires, ce n'est en réalité qu'au travers de la configuration des pouvoirs qui s'y

sont imposés au cours du dernier siècle. Le découpage entre la sphère des spécialistes qui sélectionnent et celle des publics qui n'auraient d'autre solution que d'y souscrire, renvoie ainsi à la question de savoir si l'art s'inscrit ou pas dans un horizon de communauté où tous ont quelque chose à voir. L'activité créatrice des artistes est certes spécifique, mais elle ne s'impose à l'attention que lorsqu'elle stimule la conscience que nous avons de notre monde. Dépassant le cadre strict de leur vie personnelle, la perception que les artistes ont des choses de la vie joue pour nous un rôle signifiant à propos de la réalité dans laquelle nous vivons. Si nous nous sentons intéressés par ce qu'ils font, c'est moins parce qu'ils expriment l'invariance d'une condition humaine éternelle que parce qu'ils restituent une perception qui nous touche de la contingence de sa situation sociohistorique.

Reste, il est vrai, qu'il n'y a jamais eu d'art consensuel à priori et *naturellement* accessible à tout le monde. « L'œil sauvage n'existe pas, dit Georges Didi-Huberman (1990), et nous embrassons les images avec des mots, des procédures de connaissance, des catégories de pensée. » Or, elles nous viennent de la position que nous occupons dans la hiérarchie culturelle. Si un art spontanément consensuel existait, il ne pourrait être que celui dans lequel est susceptible de se retrouver l'individu type intégralement conditionné par les canons qu'instaure cette hiérarchisation.

La formalisation adoptée par l'art moderne lors de son passage à l'abstraction et sa radicalisation ultérieure au travers des diverses versions conceptuelles de l'art contemporain ont évidemment constitué des événements considérables, potentiellement risqués dans la mesure où le franchissement du miroir de la représentation figurative est une déconstruction de l'objet

qui, jusqu'à un certain point, fait passer l'art du domaine de la symbolisation vers son contraire qui est celui de l'exploration analytique du réel. Et cette rupture a notamment trouvé appui dans la vision de la modernité de l'art conçue comme son émancipation par rapport à toute autre contrainte que lui-même (Carroll, 2010). Rancière suggère toutefois que l'on s'est sans doute fourvoyé lorsque, de cette façon, on a pensé que la modernité de l'art résidait dans une différenciation d'avec les intérêts communs, dans *l'art pour l'art*. Selon lui, l'émancipation de l'art réside bien plus dans le fait qu'il s'est délié de ses servitudes anciennes comme l'étaient l'illustration de la religion, la célébration des grandeurs monarchiques et nobiliaires, le divertissement des élites. Mais toujours est-il que l'idée d'autonomie de l'art se suffisant à lui-même est historiquement parvenue à s'imposer, même si ce fut au prix d'un divorce. Du côté des artistes, l'affaiblissement de la préoccupation pour les aspects sous lesquels leurs œuvres entrent en rapport avec l'expérience commune, a fait que la question de leur réception a pu passer aux mains des experts. Tandis que du côté des spectateurs, la même question s'est tellement chargée de controverses que, face à ces dissentiments, nombre de ces experts n'ont guère trouvé d'autre parade que d'invoquer de façon hautaine les *exigences de la création libre* supposée conditionner le progrès et le dépassement permanent. Ils soutinrent que la part du public qui se rebelle ne le fait que parce qu'il rechigne à être sorti des ordonnancements usuels et des bornes de l'ancienne sociabilité esthétique (Ruby, 2002). Dès lors, si l'on doit parler d'une crise de l'art contemporain, elle ne serait que celle des spectateurs.

N'accordant qu'une faible attention à ce que, dans ce domaine comme dans tous les autres, l'agir humain se déploie sur un

horizon d'incertitude (Menger, 2010) et que la question de son accomplissement reste aléatoire, bien des partisans de l'art contemporain estimèrent que ses orientations essentiellement conceptuelles suffisaient pour en faire un espace de créativité. Que l'on pouvait dès lors discerner une césure nette entre le temps des règles stérilisantes de l'académisme et celui de la création libérée des temps démocratiques. Comme si dans l'esthétique d'hier rien n'avait été quête de liberté, que l'on ne devait y reconnaître que l'héritage culturel des nantis, les goûts convenus de ceux que Veblen appelait la *classe de loisir*. C'était sans doute aller un peu vite.

### L'art à l'âge démocratique

Car la question de la destinée de l'art à l'âge démocratique reste posée. Yves Michaud (2005) a tenté d'y voir plus clair en avançant l'idée que semble être arrivé à son terme un mouvement de disparition des œuvres d'art comme objets précieux, sortes de bibelots dotés de qualités visuelles rares qui en faisaient la source d'une expérience de raffinement exemplaire. Or, le contexte des sociétés modernes, technologiques, libérales et pluralistes, ne fournit plus le cadre culturel unifié à partir duquel de telles œuvres peuvent fonctionner de cette manière. Et quelle que soit la déception de ne plus pouvoir envisager les choses de cette façon, il nous faut prendre acte non pas de la fin de l'art, mais bien de son nouveau régime.

Tout se passe désormais dans une société qui a engendré l'émancipation d'individus de moins en moins soumis à des normes de pensée et jugements de goûts à prétention universaliste. Des individus non pas totalement libres bien entendu, conditionnés certes par l'industrie culturelle, le système marchand et le consumé-

risme, mais suffisamment toutefois pour permettre que les expériences esthétiques puissent se diversifier et être recherchées partout. Michaud y perçoit non pas la disparition, mais ce qu'il nomme le *triomphe de l'esthétique*. Dans ce monde qui s'est presque entièrement vidé des œuvres au sens traditionnel du terme, se consomment désormais les multiples manifestations d'une société qui adule la beauté. Avec la photographie, la télévision et la vidéo, les arts visuels comme tels n'ont de toute façon plus le monopole de l'image, et l'aspiration esthétique réside en tous lieux : dans le culte de la beauté des corps et leur remodelage par la chirurgie plastique, la mode et ses magazines, les vêtements de marque stylisés avec leurs logos, les articles de luxe, le cadre de vie meublé et décoré par les inventions du design, les beaux emballages, le graphisme stylisé, les tatouages personnalisés, la séduction des images publicitaires, le tourisme des admirateurs du patrimoine et de la beauté des sites d'exception.

Tout cela n'est nullement la fin de l'art, mais bien la fin de son régime d'objets d'un genre circonscrit. La beauté cherche à être n'importe où alors même que l'art semble n'être nulle part, sinon à l'état gazeux et volatil qui en multiplie des expressions accessibles partout. Cela ne veut pas dire que la virtuosité artistique a disparu, mais bien qu'en déconventionnalisant ses cadres d'expression, elle se manifeste de manière diffuse. Des déplacements de la sensibilité ont modifié la carte des lieux où la beauté se loge et l'art se joue. Il n'y a pas lieu de dénoncer ou célébrer ce fait, mais de commencer par en prendre acte : l'art n'a pas le privilège d'échapper à cette nouvelle situation historique. Il a à se débattre au beau milieu de ce monde où, pour le meilleur et pour le pire, il a changé d'époque.

On comprend toutefois que cette situation nouvelle soit de nature à alimenter la morosité de ceux qui se pensent supérieurs au nom de la défense des valeurs d'une forme d'humanisme qu'était censé prendre en charge le grand art. Et ce qui n'est pas pour plaire à tout le monde, c'est que le diagnostic de Michaud suppose aussi la mise en question de certains rapports sociaux que les canons de l'esthétique traditionnelle contribuaient à pérenniser. Car ce n'est pas seulement l'art comme activité particulière qui est rediscuté, mais plus généralement le bienfondé de toutes les hiérarchies culturelles qui ne permettaient pas la présence de certains groupes sur la scène artistique : les femmes, différentes minorités culturelles et d'autres oubliés qui parviennent désormais à s'y exprimer en commençant par dénoncer l'ordre social à la source de leur ancienne exclusion. Enfin et en outre, à l'autre pôle constitutif et inséparable de la scène démocratique, celui du capitalisme, le citoyen-consommateur et la tyrannie exploitable de ses désirs permettent au marché de s'alimenter en produits les plus divers de cet art volatil. Et parce que les frontières en sont floues, la provocation et le cynisme lucratif n'ont pas manqué de s'y retrouver avec la complicité de publicitaires et de galeristes influents.

Ce n'est donc pas sans raison que, à leur manière, les débats sur l'art contemporain constituent l'un des lieux où se loge une part de la bataille idéologique de notre temps, celle de l'organisation hiérarchique et/ou économique du monde. Mais même ceux qui soulignent les ambiguïtés incontestables qui traversent l'art contemporain — comme d'autres ambiguïtés traversaient celui d'hier — doivent tout au moins admettre que les artisans engagés de son versant politisé ont contribué à l'élaboration d'une autre carte du pensable, à une mise en lumière visuelle

de ce que prétend valoir l'ordre social qui régit notre monde.

### Parmi les œuvres

Dans pas moins d'une quinzaine de sites dispersés dans la ville de Kassel et l'énorme parc de Karlsaue, où l'on restait toujours éloigné des fastes du marché, la Documenta brassait des époques, des courants et des techniques de l'art qui, pour en rendre compte équitablement, demanderaient de retenir des centaines d'œuvres. Ici, on n'en épinglera que quelques-unes parmi les principales, sans garantie que ce choix échappe à la subjectivité.

Un constat d'abord. Les productions souvent déroutantes de l'art contemporain, qui régulièrement suscitent la perplexité ou même choquent le public, continuent d'attiser sa curiosité. Objets subvertis, images provocatrices, sculptures aux formes improbables, installations énigmatiques, vidéos intrigantes, à tout cela qui constitue la panoplie de cet art qui défie les canons de l'esthétique traditionnelle, il n'y a pas à s'opposer : ces œuvres se font et on vient les voir. Même si c'est sans bien comprendre, en se plaignant de leur éso-térisme et parfois dans d'ardentes polémiques. En même temps qu'il continue de défiler en d'autres lieux devant les œuvres classiques qui célébraient le monde en ordre d'hier, le public se soumet à la sollicitation de celles d'aujourd'hui où s'intriquent souvent désordre, inquiétude et détresse. Comme si c'était d'elles qu'il attendait un supplément de conscience à l'égard de ce que présentement nous sommes.

Pour mettre le visiteur d'entrée de jeu au diapason de l'esprit de la Documenta, Carolyn Christov-Bakargiev s'en est remise à l'artiste britannique Ryan Gander. Dès l'entrée principale dans une énorme salle

rigoureusement vide et aux murs parfaitement blancs, il proposait une œuvre déguisée en courant d'air intitulée *The Invisible Pull*: le simple passage d'une brise légère enveloppe le visiteur pour lui signifier que l'art actuel demande que l'on se débarrasse des idées qui sentent le renfermé. Et non loin de là, le même était mis en présence d'authentiques mouches tsétsé capables de décimer des populations. Épinglées par l'artiste thaïlandaise Pratchaya Phinthong, elles visaient à lui rappeler qu'il y a des problèmes bien plus importants que l'art. Ailleurs, pour manifester l'enfermement de la vie dans un univers de machines, avions et voitures, qui déplacent en permanence des millions d'individus dans les airs ou les exténuent tout au long d'interminables kilomètres d'autoroutes, l'Allemand Thomas Bayrle présentait, visible en coupe, le fonctionnement des cylindres de divers moteurs qu'il rapprochait de la ren-gaine de moulins à prière. Ailleurs encore, l'Américaine Claire Pentecost proposait *Masse Variabel*, un amoncellement de lingots non pas d'or, mais de compost compressé destinés à faire réfléchir sur la spéculation financière et les pétrodollars.

Dans le beau parc de Karlsaue enfin, où plus de cinquante artistes présentaient leurs œuvres en plein air, on retrouvait l'arte povera avec l'Italien Guiseppa Penone qui, dans une perspective écologique, proposait l'un de ses classiques arbres en bronze qui, cette fois, portait pour seul fruit la sécheresse stérile d'une grosse pierre. Dans le parc également, une expression de *l'esthétique relationnelle* que défend Nicolas Bourriaud, où à la médiation d'un art produisant des objets à voir, il s'agit de substituer l'expérimentation directe de rapports sociaux. Pour ce faire, dans un genre de *reality show* idéologique qui a renoncé aux grandes illusions pour plus modestement prôner la convivialité, des femmes du mouve-

ment national sahraoui ont été invitées par la Documenta à planter là leurs tentes et, dans une chaleureuse rencontre, à se transformer de cuisinières en artistes pour servir du couscous ou du thé selon le rituel indigène.

Tout cela emporte-t-il l'adhésion ? Le schématisme de telles propositions incite à dire que les bonnes intentions ne donnent pas nécessairement naissance à des œuvres puissantes et s'échouent même parfois dans des propos sommairement didactiques. Et qu'à la Documenta comme en d'autres lieux de la création contemporaine, l'objectif poursuivi par nombre d'artistes demeurerait en son fond fort semblable aux intentions qui présidaient hier aux conventions de l'académisme. Avec une diversité de moyens qui, désormais, intègre certes les nouvelles techniques de la communication, leurs travaux cherchent à produire de l'édification morale, à être politiquement efficaces en montrant avec plus ou moins de talent, tantôt les stigmates de la domination qui se perpétue, tantôt l'inconscience ou la désinvolture de certaines de nos conduites.

Dans ses écrits sur l'art, Jacques Rancière a plus d'une fois souligné que, de cette façon, on reste dans une sorte de pédagogie du miroir grossissant destiné à faire découvrir au spectateur les vertus et les vices de certains modèles de pensée ou de comportements qu'il s'agirait de condamner et de fuir. Que l'art contemporain soit un espace ouvert, une aire de liberté pour penser et agir autrement que les systèmes idéologiques nous l'inculquent, on le veut bien. On le souhaite même. Mais les temps démocratiques n'attendent-ils pas davantage qu'un mode d'intervention où, trop souvent encore, l'artiste se positionne comme un instituteur-moraliste face à des spectateurs-élèves ? Dans le partage du sensible, en vue de faire naître

un *spectateur émancipé* (Rancière, 2008), n'aspérons-nous pas à ce que l'artiste tente plutôt de transformer les spectateurs en acteurs ?

Le problème ne concerne pas d'abord la validité morale ou politique des messages transmis, mais leurs dispositifs de représentation eux-mêmes, la manière dont, au travers de son élan créatif, l'artiste parvient à signifier une autre manière d'être ensemble, qui ne disjoint pas la performance de celui qui enseigne du regard de ceux qui en sont instruits. Faisant voir ce qui ne se voyait pas, art et politique se rejoindraient alors dans une reconfiguration de ce qui appartient à tous. Un tel *démocratisme esthétique* pourrait bien être une des clefs importantes du devenir de l'art contemporain. D'ailleurs, avec diverses autres contributions exposées à Kassel, c'est vers cela que l'on était conduit. On y était en présence d'artistes qui, dans la persévérance de la création, trouvent des lieux, des objets, des situations, des attitudes qui parviennent à nous dire que, parce le sens dépend de nous, il ne se ferme pas et ne s'achève jamais. C'est en cela que leur art est politique : il imprègne les sphères de l'existence d'une orientation émancipatrice. Si ces artistes ne font pas nécessairement disparaître nos incertitudes, ils contribuent cependant à les réduire et nous poussent à aller plus loin.

C'est ainsi que, dans le registre peu exploré de l'art sonore, la Canadienne Janet Cardiff proposait une performance parfaitement maîtrisée. Dans l'espace limité d'un sous-bois du Karlsaue, à la menace de bruits de chars et d'explosions d'obus, viennent se mélanger des sons d'enfants ou se substituer la délivrance de chants d'oiseaux et l'harmonie de chœurs anciens. À l'aide de trente hautparleurs judicieusement répartis, l'artiste métamorphose un lieu où une quantité de valeurs

acoustiques se font entendre ensemble et s'imposent comme une véritable sculpture musicale. De la même façon, proposée par l'Anglais Tino Sehgal, la performance *This Variation* fait entrer les visiteurs dans un parcours obscur de chant et de danse. Ils s'y confondent avec une vingtaine de jeunes performeurs dans une véritable et bouleversante expérience de corps politique. Dans la forte installation de Kader Attia intitulée *The Repair*, Français d'origine algérienne qui revendique la pluralité de ses appartenances, l'artiste a disposé des livres, des photos et des journaux d'autrefois (ceux des temps coloniaux) ou actuels (ceux de la mémoire) sur des étagères peuplées de masques africains abimés aux côtés d'âpres bustes en bois représentant des *gueules cassées* de la Grande Guerre. Tous ces visages, noirs ou blancs, plus ou moins adroitement réparés, sont étonnamment proches et présentés aux côtés des pièces d'un artisanat de tranchée que les soldats confectionnaient avec des douilles d'obus dont le métal destructeur a été transformé en œuvre. L'artiste zimbabwéen Kutzanai Chiurai, quant à lui, présentait une vidéo modernisant la dernière Cène. Les acteurs blancs y sont remplacés par des Noirs, le Christ par une femme et, autour d'elle, des disciples en armes, virils et prêts à se faire la guerre. Une peinture pleine d'ironie historique qui change le regard en évitant les clichés de la victimisation trop souvent associée à l'art politique. C'est le cas aussi des dessins à la craie de la Britannique Tacita Dean qui, à partir de photos qu'elle transfigure, rend un somptueux hommage à la beauté intemporelle des paysages de montagnes qui entourent Kaboul, là où pour l'instant résonne le fracas des armes.

De son côté, le chorégraphe français Jérôme Bel présentait un ballet par lequel, dans le dynamisme et la lumière dont on ne les gratifie jamais, il faisait triompher

de leur marginalisation des trisomiques 21. On retiendra aussi les belles réalisations de l'Australienne Margaret Preston et de la Suédoise Hannah Ryggen. Le travail pictural de la première s'inspire des stratégies d'appropriation culturelle de l'esthétique occidentale qu'ont eues les aborigènes de son pays, alors que, paradoxalement aujourd'hui, le monde artistique occidental découvre leurs dessins et les font revenir ici comme des formes inspiratrices. Les tapisseries de la seconde (qui datent de 1936) sont proches d'un art brut qui aide à surmonter la noirceur des fascismes. Enfin, comment oublier la contribution du Sud-Africain William Kentridge qui, dans une monumentale, intrigante et complexe installation vidéo intitulée *The Refusal of Time*, s'interroge sur la notion de temps et la soumission à son diktat auquel nous conduit l'hégémonie de la rationalité instrumentale. À la manière de Méliès dans les années 1930, sa construction pleine d'inventivité plastique et musicale se situe aux frontières de l'art et de la science. En mélangeant des lectures, de la danse, du chant, des dessins, des métronomes et d'autres machines rythmiques, il met en scène son appréhension inquiète d'un monde soumis. « Je pratique un art politique, dit l'artiste, c'est-à-dire ambigu, contradictoire, inachevé, d'un optimisme mesuré et qui refuse le nihilisme. »

### L'art politique et les artistes de notre temps

Dès le siècle dernier, les artistes ont cherché à briser l'unité qui, de manière factice dans l'académisme, voulait relier le beau, le juste et le vrai pour conduire le spectateur vers une édification morale qui convenait bien à l'ordre social institué. Cette intention à elle seule n'a tou-



tefois pas suffi pour que l'art, moderne d'abord et contemporain ensuite, parvienne à produire majoritairement des figures nouvelles de notre monde commun. Depuis l'avènement de la modernité et aujourd'hui encore, les relations entre l'art, la société et la politique ont connu différents destins. Dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avec les avant-gardes radicales du cubisme, du dadaïsme et du surréalisme, l'art a affiché des ambitions révolutionnaires. Mais dès la fin des années 1920, une récupération de cet art s'est amorcée avec son entrée dans les musées où, en étant sacralisé, il fut rendu inoffensif. L'engagement politique des artistes commença à se défaire et la chose se confirma au cours des Trente Glorieuses qui furent celles du raz de marée de l'art américain. Après la courte durée de la puissance subversive des premières recherches d'Andy Warhol qui dénonçait à sa façon l'avènement de la banalité — des boîtes de soupes élevées au rang de fétiches —, d'autres dans son sillage n'ont fait que répéter la même chose, mais dans un nouveau snobisme qui émoussait tout. La société de consommation, l'individualisme possessif et l'apparition des nouveaux grands collectionneurs friands de cet art *pop*, *kitsch* ou *tendance*, contribuèrent à un retour du regard narcissique du milieu artistique sur lui-même. Dans l'après 1968 du monde occidental, bien des artistes se virent à nouveau radicaux et proches des mouvements politiques alternatifs. Avec toutefois des résultats ambivalents et sans parvenir à un ancrage populaire. Dans le nouveau contexte, le rôle de l'artiste s'était transformé pour devenir celui d'un intermédiaire culturel unifiant les visions du monde au sein d'une société pluraliste, multiculturelle, permissive et sans *grands récits* idéologiques ou religieux mobilisateurs (Jeudy, 1999). Les pratiques artistiques les plus diverses furent admises

et devinrent souvent parodiques sans qu'aucune intention subversive forte ne s'y esquisse. Dans une sorte de renversement des promesses de liberté exprimées durant la période antérieure, *l'art pour l'art* parvint à une nouvelle expression de lui-même. La plus grande partie des artistes continua certes de se dire culturellement de *gauche* et partisans du changement, mais sans que cela transparaisse vraiment dans leur production.

S'interroger à partir de là sur l'engagement politique de l'art aujourd'hui porte bien entendu sur la question de la banalisation culturelle qui l'a en grande partie réduit au genre anodin qui vient d'être évoqué. Mais, pour la fraction du monde artistique qui est restée imprégnée du souci de sa portée politique, ce serait aussi s'interroger sur le dépassement du genre parodique qu'il s'est souvent contenté d'adopter face à ce que notre monde a d'irrecevable. C'est en mettant en scène la conviction que la domination économique et/ou politique n'a pas nécessairement la capacité de récupérer tout, que la création artistique parviendra vraisemblablement à contrer le déluge d'images que déversent les médias et à se démarquer des spécialistes de la *com* et des publicitaires qui, quant à eux, ne proposent rien d'autre qu'une manière de vivre *cool* au sein d'un monde de marchandises.

C'est la raison pour laquelle on regrette que, face à plus d'une contribution proposée à Kassel, revenait malgré tout à l'esprit l'expression désormais consacrée : *c'est du n'importe quoi*. Devant les quarante tonnes de rebuts métalliques destinés au recyclage, exposées avec une froideur peu commune par l'Italienne Lara Favaretto sous l'intitulé *Monument momentané*, le spectateur saisit évidemment qu'il se trouve en face d'une artiste du courant des *nouveaux-réalistes* qui veut s'éloigner

de l'abstraction via un « recyclage poétique » du réel industriel. L'accumulation d'objets du quotidien que l'on casse, colle et empile constitue certes une thématique très présente chez les artistes qui dénoncent le gaspillage des sociétés occidentales. Les sortes de palimpsestes dérisoires qu'ils érigent ainsi participent à la critique de la *destruction créatrice* dont se nourrit le capitalisme. Cependant, lorsque toute préoccupation de forme est abandonnée, l'inspiration trouvée dans les décharges publiques débouche-t-elle sur autre chose qu'une fascination pour le morbide ? L'intention de provoquer, déjà présente chez les avant-gardistes du début du siècle passé, non seulement s'y répète, mais devient plus lassante que provocatrice.

Revient alors à l'esprit l'article fameux de Jean Baudrillard qui, en 1996 dans *Libération*, affirmait sa crainte de voir l'art contemporain user davantage de nous que nous n'usons de lui. « La majeure partie de l'art contemporain, disait-il, est nul. » Derrière le voile d'une fascination pour la banalité esthétique, s'appropriant le snobisme de l'insignifiance comme idéologie, il cacherait sa médiocrité. En spéculant sur la crédulité coupable de ceux qui n'y comprennent rien et sous le prétexte qu'il n'est pas possible qu'il n'y ait là quelque chose à comprendre, il forcerait à donner du crédit à cela qui ne le vaut pas. Ce propos demande évidemment d'être replacé dans la problématique plus large de l'œuvre de Baudrillard où il inclut la *majeure partie* de l'art contemporain dans une conception plus générale de l'évolution des sociétés occidentales où le réel existe moins que la circulation de signes fétichisés qui, selon lui, perdent toute capacité de renvoyer à quoi que ce soit d'autre qu'à l'aura artificielle de la trivialité.

Baudrillard (1997) aimait s'identifier à *l'observateur paroxyste*, celui qui s'attache

aux phénomènes extrêmes, comme si, en se plaçant aux confins de l'indifférence où ne brille plus que la lumière du désespoir, il est possible de traiter l'art comme du reste en ne considérant que la tendance de sa seule *majeure partie*. Comment de cette façon, sa critique aurait-elle été autre chose qu'une espèce de déploration morose du temps où le capitalisme n'était pas encore capable de récupérer tout ? Mais la distance que l'on peut prendre à l'égard de Baudrillard ne devrait pas empêcher de voir que, pour lui, si l'art dit contemporain comme phénomène d'époque est sans doute arrivé au terme de ses possibilités, l'art lui-même ne meurt jamais. Car il participe à la mise en forme du monde qui est une nécessité humaine indestructible. Même s'il disait ne pas voir ce que pourrait être une nouvelle génération de l'art, il pensait néanmoins qu'elle ne pourrait plus s'autonomiser dans un discours au second degré sur la trituration de ses codes et la décomposition perpétuelle des formes de la figuration. Sa question était : l'art contemporain ne nous parle-t-il pas plus de l'art lui-même qu'il ne nous aide à décrypter ce qui est présent dans le monde auquel il nous incombe à tous de conférer un sens ? On pourra tout au moins lui concéder qu'avec l'art contemporain, on a régulièrement le sentiment de se cogner à des œuvres qui restent désespérément suspendues à leur doute.

### **L'art politique existe-t-il ?**

De nombreux visiteurs de la Documenta y auront retrouvé les expressions contradictoires du débat sur l'art contemporain. Et beaucoup seront repartis avec leurs questions. De l'aveu même de sa directrice, la frontière reste difficile à établir entre art et non-art dans un domaine qui n'est plus assujéti au régime classique de l'œuvre.

Et à partir de la seule idée de *destruction-reconstruction* qui présidait à Kassel, on ne pouvait pas s'attendre à une clarification définitive de la question. « Ce n'est qu'au travers d'un travail commun qu'un nouveau savoir est en train de se constituer », affirmait Carolyn Christov-Bakargiev.

L'une des questions fondamentales posées par l'art contemporain reste assurément celle de la forme. Notre monde ne se range plus sous des impératifs métaphysiques et il en découle que les formes qui y sont produites ne procèdent plus de jugements téléologiques. Plus même : l'informe ou le difforme qu'adoptent beaucoup d'artistes pour signifier le monde dans lequel ils vivent montre qu'ils demeurent fondamentalement dans le doute quant à la possibilité de lui en donner une. Cela conforte les tenants de *l'art pour l'art* et renforce l'une de ses tendances : jouer sans plus un rôle de provocation *kitsch*. Le scepticisme de la directrice artistique de la Documenta à l'égard du marché de l'art s'est toutefois révélé suffisamment fort et agissant pour que, à Kassel, soit proposée une perspective politique aux antipodes du snobisme des exhibitions en galeries branchées, des crânes enchâssés de diamants, des voitures de sport en marbre, du plastique fluorescent de jouets démesurément agrandis, de ces produits qui constituent la partie de l'art contemporain dont on parle le plus parce qu'elle se vend le plus cher. Celle qui plaît aux nouveaux milliardaires collectionneurs qui aiment se faire passer pour des protecteurs de l'art.

Une contradiction pouvait néanmoins être ressentie à Kassel. À l'issue de sa visite, l'historien de l'art Paul Ardenne (2012) s'interrogeait non sans raison sur la tendance de plus en plus expansive de la Documenta où l'offre proposée devient immaîtrisable pour le visiteur. Carolyn Christov-Bakargiev, non seulement en

## Bibliographie

Ardenne A.,  
*Documenta (13)*  
*Générosité ambiguë*  
*et pulvérisation de*  
*la culture*, blog :  
www.paulardenne.  
wordpress.com,  
13 août 2012.

Baudrillard J.  
(1997), *Le paroxyste*  
*indifférent*, Grasset.

Carroll N. (2010),  
*Art in Three*  
*Dimensions*, Oxford  
University Press.

Cometti J.-P., « L'art  
et le reste », *La Vie*  
*des idées*, 3 fé-  
vrier 2011, www.  
laviedesidees.fr

Didi-Huberman G.  
(1990), *Devant*  
*l'image*, Minuit.

Jeudy H.-P. (1999),  
*Les usages sociaux*  
*de l'art*, Circé.

Menger P.-M.  
(2009), *Le travail*  
*créateur. S'accomplir*  
*dans l'incertain*,  
Gallimard/Seuil.

Rancière J. (2000),  
*Le partage du sensi-  
ble*, La Fabrique.

Rancière J. (2008),  
*Le spectateur éman-  
cipé*, La Fabrique.

Ruby Chr. (2002),  
*Les résistances à l'art*  
*contemporain*, Labor.

consentant à ce mouvement, mais en l'amplifiant en faisant référence à de multiples cultures et en renonçant à placer sa tentative sous un quelconque concept spécifique, n'abuse-t-elle pas de ce qu'elle-même appelle le *risque délibéré de la confusion*? La visite à Kassel s'apparente, en effet, à la traversée d'une pharaonique foire visuelle et intellectuelle où, si elle démontre bien que les artistes contemporains parlent de tout et que rien ne leur échappe, le spectateur est soumis à un Niagara de stimuli comparable à celui des innombrables informations que nous délivrent quotidiennement les mass media. Une telle entreprise tentaculaire nous étourdit, son gigantisme multidimensionnel nous transporte au-delà d'un seuil critique où l'on est contraint de se rabattre vers la consultation partielle, d'élire éclectiquement ses champions de style, ses maîtres à regarder, ce que spontanément on aime ou on n'aime pas. C'est-à-dire retenir, re-

jeter et consommer ce que l'on veut dans ce qui s'apparente, malgré tout, à un marché libre et pléthorique de l'art à l'âge de l'abondance démocratique. Or, cette manière de faire dans le *trop* ouvre la porte à la seule instance capable d'avoir une vue sur l'ensemble et d'exprimer un verdict sur ce que l'art contemporain devient. De cette façon, c'est à nouveau au seul monde restreint des professionnels et des experts du *système de l'art* que revient l'indéniable pouvoir de délibérer sur ce qui devrait ressortir au *partage du sensible*. En cela, l'ambiguïté de la Documenta était de disqualifier les spectateurs et d'alimenter elle-même la tendance à une pulvérisation culturelle dans laquelle l'art se dilue et perd la capacité de se démarquer politiquement du monde de la consommation aveugle face auquel il entendait pourtant s'inscrire en faux. ■

Je garde évidemment l'entière responsabilité des évaluations formulées dans ce texte. Mais il me faut toutefois remercier celles — ma fille Hélène et ma femme Françoise — avec lesquelles mes échanges, parfois passionnels, ont grandement contribué à forger mes convictions actuelles. Je voudrais remercier aussi Pierre-Jean Foulon qui a été un guide éclairé lors de l'exploration de la Documenta.