

Paul Ardenne

L'ART CONTEMPORAIN A-T-IL UNE DIMENSION POLITIQUE ?

" *L'art contemporain a-t-il une dimension politique ?* "

Épineuse question, pour le moins, dont cette conférence nous donnera l'occasion d'examiner globalement trois aspects :

1°- De quelles formes politiques d'art l'art contemporain est-il l'héritier ?

2°- Quelles sont aujourd'hui les formes d'art politique (pour les dix ou vingt dernières années, si l'on veut) ?

3°- Quel est l'impact *réel* (on dit bien : " réel ", et non " mimé ") de ces propositions ? Ont-elles ou non une effectivité au-delà de leur propre existence ? La capacité d'intervention, la dimension " politique " vient-elle s'attester à travers elles ?

Avant de m'engager plus avant et de tenter d'apporter des éléments de réponse à ces trois questions, je m'obligerai brièvement à ce préalable somme toute indispensable : **dire a minima un mot du terme " politique "**.

Terme qui, d'emblée, ne simplifie pas la tâche de l'analyste, si l'on considère notamment après l'étymologie et le dictionnaire que la " politique ", c'est tout à la fois ce qui se rapporte à la **cité** (*politikos*, " de la cité "), au gouvernement de l'**État**, à la **théorie du gouvernement**, aux **rappports** enfin **entre gouvernants et gouvernés**.

Par " art politique ", ou " art de dimension politique ", selon la logique que commande en partie l'étymologie, on ne saura ainsi tout uniment retenir les formes propagandistes d'art, c'est-à-dire celles qui se mettent au service de la cité et de son gouvernement.

Aussi bien, de ce point de vue, l'art politique ne sera pas forcément un art " engagé " au sens sartrien du terme, supposant l'activation des consciences et la capacité à s'insérer dans des conflits qui dépassent le strict corpus esthétique, domaine classique de l'art et de la création artistique.

En fait, chacun l'aura compris, l'" art politique " peut prendre des formes diverses : propagandistes ou engagées, certes, mais aussi de simple intervention, sans souci d'imposer une quelconque idéologie, ou même relevant de la morale, dans un souci d'édification, voire même se contentant de poser des questions, d'apparaître comme un empêchement de bailler en rond, pour rompre les consensus, par exemple.

(1°)

Par souci de clarté, et pour m'en tenir à la ligne de conduite proposée à l'instant, **je rappellerai brièvement, dans un premier temps, de quelles formes politiques d'art l'art contemporain est l'héritier.** Ce bref passage par le passé, selon moi, est indispensable.

D'une part, parce que l'art contemporain ne naît pas *ex nihilo*, de rien, sans antécédents.

D'autre part, parce que ce sont précisément les usages du passé en matière d'art politique qui conditionnent et déterminent la nature de l'art contemporain politique, qui a en grande partie tiré les leçons des enseignements de la tradition de l'art politique.

Les formes historiques d'art politique, pour dire vite, ressortissent à trois logiques en général dissociées : la tutelle, la collusion, l'opposition.

- L'état de **tutelle** de l'art, historiquement dominant, se révèle patent dans toutes les sociétés archaïques, où l'art sert le pouvoir (en général politico-religieux) et en réalise la symbolisation. Cette symbolisation, qui voit les artistes mis aux ordres du politique, astreint en général ceux-ci à une idéologie esthétique intangible définie par le pouvoir en place : c'est le cas aussi bien dans la civilisation égyptienne antique, où le code religieux scelle le dispositif esthétique, qu'avec le césaropapisme byzantin ou un souverain comme Louis XIV, se voulant en son temps l'arbitre des styles.

Cet état de tutelle, pour la période récente, se retrouve en continuité dans les sociétés autoritaires : pas de régime d'essence totalitaire, par exemple, qui n'essaie de mettre de son côté les artistes ou qui ne propose une esthétique du pouvoir.

- L'état de **collusion** de l'art résulte d'un cheminement politique où se réalise l'émancipation des artistes, leur libre disposition à une création libre.

Par " collusion ", j'entends que l'art et le pouvoir travaillent mutuellement, dans les termes d'un contrat où il n'y a pas instrumentalisation réciproque. Voir David, pendant la Révolution française, qui est à la fois un homme politique éminent (il est conventionnel) et un artiste. Voir également les premiers temps de l'Union Soviétique, dont le régime politique suscite l'adhésion massive d'artistes qui vont œuvrer par le moyen de l'art pour son édification et sa consolidation.

Le danger de la collusion, chacun le sait, c'est la dérive de l'art engagé vers la propagande, vers des formules esthétiques qui retombent finalement dans le travers de cette tutelle évoquée à l'instant.

- **L'opposition**, enfin, troisième forme de l'art politique historique, renvoie pour sa part, pour l'essentiel, à la modernité et à ses usages " refusants ".

L'engagement de l'artiste, en l'occurrence, n'est pas un engagement pour, **mais un engagement contre**. le dessein de l'art, dans ce cas, est correctif, il participe plus généralement de l'insurrection contre les valeurs établies, dans le but de leur renversement.

La " trinité " des rapports art-politique que j'expose ici, on s'en doute, souffrira toutes les exceptions, tous les aménagements possibles. Le cas de David, à cet égard, est édifiant : soumis à la monarchie avant 1789, David s'enflamme pour la Révolution puis devient l'artiste officiel de la dictature napoléonienne.

C'est là, en un raccourci signifiant, toute la complexité de ce que sont les rapports entre l'art et la politique : s'opposer, c'est vouloir changer l'ordre des choses, et se ranger à l'ordre des choses une fois celles-ci modifiées, c'est risquer de tomber dans la sclérose.

Le destin des révolutions, vous le savez, est souvent tragique, toutes ou presque ayant glissé vers la pétrification : 1789 avec la Terreur, Octobre 1917 avec le stalinisme, Cuba versant dans le totalitarisme castriste, etc.

(2°)

Ces quelques rappels ont leur raison d'être : aborder à l'examen des formes actuelles d'art politique, celles des deux dernières décennies, *en tenant compte d'une évolution plus que sensible dans les mentalités (en Occident du moins), le passage graduel de la modernité à la postmodernité.*

Qu'entendre par là ?

Comme personne ne l'ignore, les années 70 puis 80 vont ébranler définitivement les grandes théories holistes et universalisantes que sont le socialisme et le libéralisme classiques, enfants des 18e et 19e siècles.

Cet ébranlement trouve sa raison d'être dans l'échec final de ces deux formules historiques, échec à la fois dogmatique, économique, social et culturel.

Le déclin de l'engagement et de l'utopisme qui en résulte (l'un et l'autre supposent la croyance en un système de valeurs) *induit une nouvelle relation à l'histoire, donc à la politique, que l'on codifiera sous le terme de " postmodernité ", ou de " postmodernisme ".* Là où la modernité tendait vers l'avenir, la postmodernité se suffit du présent. Là où la modernité était du côté de l'opposition, la postmodernité est de celui de l'abandon à l'ordre des choses. Là où la modernité est dure, coupante, radicale, la postmodernité est molle, conciliante, indifférente.

Du point de vue des rapports entre l'artiste et la politique, cette évolution n'est évidemment pas sans effet.

D'une part, les formules de type " art engagé " déclinent.

D'autre part et en conséquence, les formules d'" art politique " élues par les artistes deviennent plus diffuses, elles oscillent entre une critique qui ne propose rien et un principe d'intervention qui tient plus du questionnement que de la réponse armée.

Il importe d'ajouter, en l'occurrence, qu'aucune formule ne s'impose, l'" art politique " adoptant bientôt de multiples procédures et se réalisant dorénavant à travers des dispositifs très divers.

C'est en toute logique, donc, que je m'apesantirai sur cette deuxième partie de la conférence, qui entend traiter justement de ces modalités, de la manière d'action qui est celle des artistes politiques entre déclin du moderne et affirmation du postmoderne.

En précisant ici que la nécessité didactique seule m'oblige à sérier mon propos, à créer des catégories,

à calibrer ces différentes modalités, lors même que dans les faits tout est beaucoup plus fou, plus changeant, plus impalpable.

- Un premier courant dont il s'agit de traiter impérativement, à cet égard — et même s'il est aujourd'hui sur le déclin et fait figure d'objet archéologique —, c'est celui de la "**peinture politique**", terme de "peinture politique" que nous empruntons au critique d'art Jean-Luc Chalumeau. Cette "peinture politique", dans le temps, avant de se diluer dans l'autocitation, œuvre de manière efficiente durant les années 60 et 70, une période de forte contestation (hippisme, gauchisme, féminisme...).

Qui la représente ? Des groupes tels qu'en France la Nouvelle Figuration (1964, Adami, Erro, Arroyo, Monory, Klasen...), ou encore la Coopérative des Malassis (1970, Cueco, Fleury, Latil, Parré, Tisserand), en Espagne Equipo Cronica (1963, Manolo Valdes, Rafael Solbes), sans oublier de fortes individualités telles que Bernard Rancillac.

Requise par la Nouvelle Figuration, les Malassis, Equipo Cronica et d'autres peintres actifs autour de Mai 1968, la peinture va devenir en effet un objet ouvertement politique : occasion d'un témoignage social, d'une dénonciation générale, la peinture se faisant continuation de la politique par d'autres moyens, pour reprendre la formule forgée par Clausewitz à propos de la guerre.

Cette inflexion, qui réclame tactiquement l'adhésion du public, oblige à faire muter la forme. La peinture politique (sa grandeur, son malheur) se doit à la *vox populi*. Arme et discours prolixes, elle l'est à condition d'être accessible, lisible, intelligible. Forme d'art conçue pour être déchiffrable dans l'instant, tenue du coup à la figuration.

L'art politique, en effet, montre et dicte d'un même tenant. Art à la fois frontal, naissant de la réalité, et normalisateur, sommé de refaire la réalité au rythme de l'énoncé politique lui servant de règlement. La peinture politique des années soixante puis soixante-dix, ainsi, a soin d'exposer au grand jour toutes les contestations propres à l'époque : celle de l'autorité, de la société bourgeoise, du néo-impérialisme des Américains au Vietnam, du machisme, du sexisme et de l'idéologie de la famille, celle du productivisme ambiant....

Le cas français de la Jeune Peinture (Arroyo, Aillaud, Recalcati, Parré, Cueco...), à cet égard, ne laisse aucun doute sur l'engagement politico-social de ses instigateurs. Pour les peintres du Salon de la jeune peinture parisienne, ainsi, le recours à l'art politique doit ainsi en passer par un retour sur le terrain, il faut revenir aux "masses". "*Les membres de la Jeune Peinture refusaient pour eux-mêmes la qualité d'être à part, éloignés de la réalité historique et voués à des activités de jeu*", note ainsi, à propos de l'Atelier Populaire mis en place en 1968 par la Jeune Peinture, Jean-Luc Chalumeau alors très engagé du côté des peintres français contestataires. Ce retour au peuple de l'artiste politique, au besoin, passera par la rééducation de l'artiste lui-même, toujours suspect de vouloir adhérer au goût public et à ses conventions esthétiques. De manière globale, une telle attention pour le peuple (dont rien ne dit évidemment qu'elle soit réversible) nourrit une perspective révolutionnaire sincère, tournée contre la société capitaliste, ses appareils d'État et de pouvoir.

Du point de vue formel, **la figuration politique recourt de manière invariable au dispositif de l'impact**, et cela qu'elle se donne cours au travers de réalisations collectives (la création de l'Atelier Populaire des Beaux-Arts à Paris en mai 1968, la *Salle rouge pour le Viet-Nam* installée au Salon de la jeune peinture de 1969...) ou via nombre d'œuvres particulières (outre celles des artistes déjà cités, celles encore de Bernard Rancillac, Erro, Gérard Fromanger ou Hervé Télémaque). **Un dispositif proche parfois de l'agit prop**", même ici à en dévoiler les ficelles comme certaines œuvres inspirées alors aux artistes par l'imagerie lénifiante de la Révolution culturelle chinoise (Ainsi, de Bernard Rancillac, *Le Détachement féminin rouge*, daté de 1971, ou encore, dans la même veine pro-prolétarienne, *Albanie nouvelle*, toile datant de 1971 représentant une parade politique. Deux œuvres constituant des copies de photographies de propagande).

Le propos, dans chaque cas, prend le dessus sur la forme. De manière prioritaire, le discours adopte la forme de représentations incisives, vite bouclées mais éloquentes, dont la dimension affichiste est souvent manifeste. L'aplat, l'aérographe, l'épiscopie, le report de photographies ou de diapositives sur toile sont ici les vecteurs naturels d'une peinture pressée de témoigner.

Encore : *la manière d'utiliser la peinture prend en charge une critique de la détermination économique et matérielle de l'art*. Occasion, notamment, de critiquer l'économie politique dans laquelle s'insère la peinture en milieu libéral. Comme l'écrit Chalumeau, "*les rapports de production capitaliste déterminent un certain mode d'insertion de l'œuvre d'art dans un marché régi par une saturation structurelle qui engendre l'impératif de la nouveauté, et donc l'accélération de la production. L'artiste est obligé de toujours innover, il participe alors au jeu des ruptures esthétiques et éthiques voulu par la bourgeoisie, non seulement parce que ce jeu mime la crise et masque la maladie sociale et politique, mais encore parce qu'il favorise la dilution de la consommation 'artistique' vers de nouvelles couches sociales, à leur tour victimes de l'anesthésie suscitée par ce divertissement*". De ceci, les artistes des figurations nouvelles sont les plus informés, au point parfois de mettre la peinture en veille et de privilégier l'éducation du spectateur. Voir le 20e Salon

parisien de la jeune peinture, en 1970, se présentant comme une vaste leçon à vocation idéologique sur les conditions propices à rendre l'art au peuple.

Que retenir à présent de tout cela, d'un point de vue théorique ?

Années, en Occident, du tout-politique (du structuralisme en passant par le gauchisme, l'écologisme et le déclin des idéologies " lourdes " telles que socialisme et libéralisme classiques), **années soixante et soixante-dix sont à dessein celles d'un discours-figure (Lyotard) se convertissant sans délai dans une figure-discours.**

Opposés aux quêtes illusionnistes ou formalistes, les mouvements picturaux de cette période renvoient instamment la question de la peinture comme esthétique à celle de la peinture comme éthique.

Pour la nébuleuse figurativo-politique, notamment, il ne saurait être question d'appréhender la peinture selon ce qu'en fait la convention, toujours active en lisière (voir le nouvel académisme que représente en 1976 l'émergence du courant pictural de la " Nouvelle Subjectivité ", suscité en France par le conservateur Jean Clair, courant esthétique dont une des ambitions est le souci du " bien peint "). La toile, en vérité, ne fait pas silence. Il arrive qu'elle crie, dans cette perpétuation du cri figuré de manière compulsive par Bacon, lieu de présentation du corps meurtri (Paul Rebeyrolle, Vladimir Velickovic, Antonio Recalcati), de la violence coutumière (Jacques Monory) ou du réel énigmatique (Valerio Adami, Leonardo Cremonini). Il arrive à la toile, aussi bien, de verser dans l'inventaire de l'anecdotique (Bernard Rancillac, Gérard Fromanger, Martial Raysse...). **Bref, la beauté n'est plus à l'ordre du jour, que remplace la conscience.**

- **La " peinture politique ", bien sûr, prendra aussi dans le même temps des voies autres que celle que nous décrivons ici.** Le recours au figuratif, notamment, n'est pas un point de passage obligé. Ainsi, actif entre 1966 et 1968, regroupant des artistes dont les propositions se réduisent à une signalétique élémentaire, du groupe français **BMPT** (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), dont le travail est à dessein, lui aussi, politique. Bandes verticales de Daniel Buren, bandes horizontales pour Michel Parmentier, cercles d'Olivier Mosset et simples empreintes de pinceaux de cinquante millimètres de large chez Niele Toroni : autant de référents propres au vocabulaire de **BMPT** devant être interprétés *en termes d'indices*. **Indice d'un désir pressé d'en finir avec la subjectivité** comme déterminant de l'art (lors du Salon de la jeune peinture de 1967, les artistes de **BMPT** déclarent ainsi qu'ils ne sont pas peintres). **Indice d'une volonté révolutionnaire de reprendre la peinture depuis son point zéro. Indice, encore, d'un regard lucide sur les conditions de production et de promotion de la peinture** ayant cours au moment où le groupe émerge de manière publique, conditions d'essence capitaliste portées à faire dévier la peinture de son horizon monstatif et à déporter l'objet-tableau vers l'économie de la marchandise. Les œuvres de **BMPT**, en l'occurrence, relèvent moins d'une esthétique que de l'éthique, l'" outil visuel " proposé par chaque membre du groupe (un concept utilisé par Daniel Buren, recentrant l'œuvre sur sa fonction) opérant en priorité comme thèse, avant d'être un espace offert à la contemplation.

*

Ce qui est perceptible, dans les cas que nous citons, c'est combien l'artiste en reste au terrain de la représentation, — en passer par le truchement d'une œuvre d'art de type tableau, par exemple.

Or, cette donne " représentative ", avec la fin des années 70 et le début des années 80, semble laisser les artistes qui entendent travailler sur le terrain de l'intervention sociale, ceux qui, se voulant des acteurs politiques autant que des artistes " représentants " du politique, attendent de l'art qu'il soit l'occasion d'un acte de terrain.

Pour ceux-là, l'obsession qui prévaut est celle de l'utilité, de la " destination sociale " de l'art, comme put l'écrire en son temps le révolutionnaire Joseph Proudhon, la vitalité d'un art à vocation politique.

Par rapport à l'art politique classique, souvent fortement utopiste (celui des David, Courbet, des artistes d'Octobre 1917 ou des peintres des années 60 évoqués un peu plus haut), **l'artiste politique de l'extrême fin du XXe siècle paraîtra d'emblée beaucoup moins sûr de la valeur de son discours.** Un propos politique ? Oui. Un enrôlement, non.

Plutôt que par l'" engagement ", les formes d'art politique de la fin du XXe siècle se caractérisent ainsi par la **quête de proximité**. *Souci prioritaire d'être présent, de s'investir dans le corps social.*

Si l'art " engagé ", dans sa perspective sartrienne, tient du combat et de la foi, l'art de " proximité sociale " s'en tient pour sa part à l'action sans requérir forcément l'adhésion du spectateur ou se prévaloir d'une quelconque vérité idéologique.

Où l'art " engagé ", tôt ou tard, donne des réponses précises à des problèmes précis, l'art de "

proximité sociale " se satisfait d'éprouver le réel, de le révéler à ses mécanismes, de débusquer ses aliénations.

Le travail artistique de **Hans Haacke**, issu de l'art conceptuel, fournit un exemple probant d'une telle disposition.

À partir de 1969, l'œuvre de Haacke se signale par sa recherche et sa *dénonciation obstinée des liens qui unissent l'univers de l'argent et celui de l'art*. Sont ainsi montrées du doigt les grandes entreprises dont l'action en matière culturelle, bénéfique en termes d'image publique, dissimule en fait des comportements moins acceptables en termes sociaux : ainsi des activités occultes de Total, Alcan, F.N., Mobil, Mercedes ou Cartier en Afrique du Sud ségrégationniste, mises au grand jour dans le cadre d'installations prenant la forme d'autels détaillant la nature de ces pratiques (*Les Must de Rembrandt*, en 1986, visant Total et Cartier, ou encore l'œuvre monumentale accueillant les visiteurs de la Documenta 8 de Cassel, critique ouverte de la firme Mercedes portée jusque dans son propre fief).

Haacke, également, s'en prend sans ménagement aux tenants de l'" ordre moral " se manifestant en Occident à partir des années quatre-vingt, sur fond de sida et d'appel au retour à des valeurs " élevées " : Margaret Thatcher (Taking Stock, 1984, portrait de " Maggie " évoquant la reine Victoria), Ronald Reagan, le sénateur américain Jesse Helms (Helmsboro Country, 1990).

Interrogeant le proche passé européen et, en celui-ci, la question du totalitarisme et de ses séquelles, l'œuvre de Haacke s'offre enfin de manière récurrente comme une *entreprise critique de salubrité politique et morale*. L'Autriche contemporaine fait-elle l'impasse sur son passé trouble et ses bonnes relations d'antan avec le nazisme ? Avec *Et pourtant vous étiez les vainqueurs* (1988, pour le cinquantenaire de l'Anschluss, une pièce qui fera l'objet d'un attentat), Hans Haacke offre à la patrie de Kurt Waldheim, ancien nazi devenu chef de l'État, de quoi rafraîchir sa mémoire. À Graz, sur le site du monument de la Mariensäule que les nazis décorèrent, lors de leur prise de possession de la ville, d'une colonne triomphale, Haacke fait reconstruire cette dernière dans les mêmes proportions que cinquante ans auparavant. Pas de création au sens strict, juste une puissante allusion. Comme l'écrit l'artiste allemand, la colonne " ne se différencie de l'original que par une inscription sur la base donnant la liste des vaincus de Styrie ", c'est-à-dire des victimes locales du nazisme : déportés juifs, prisonniers politiques, civils et soldats tombés à cause d'une guerre voulue par Hitler.

La quête de proximité, encore, se lit sans conteste dans l'activité de **Krzysztof Wodiczko** : projections en extérieur dans le milieu urbain, à partir de 1981, fournissant l'occasion de désigner, au cœur même de l'espace social, les emblèmes symboliques du pouvoir tels que façades de palais, frontons ou statues monumentales (série des *Projections publiques*, réalisées dans la plupart des grandes capitales du monde occidental).

Même pulsion de proximité avec le **Homeless Vehicle**, la plus fameuse entre les diverses réalisations de cet artiste américain d'origine polonaise.

Destiné aux sans-abri new-yorkais (plus de soixante-dix mille au moment où l'artiste en forme le projet, en 1987), le *Homeless Vehicle* se présente comme un grand Caddie de supermarché permettant au sans-abri de se mouvoir, de dormir mais aussi de collecter diverses denrées. Comme l'écrit alors Wodiczko, " la signification du véhicule est aussi importante que son objectif strictement utilitaire. Basé sur l'image existante du récupérateur comme un individu autonome et actif, le véhicule s'efforce de fonctionner comme l'analogue visuel d'objets de consommation et de commercialisation qui font partie du paysage quotidien (comme les voitures des marchands de hot dogs) et de créer un courant d'empathie entre les sans-abri et les passants ".

L'objectif du Homeless Vehicle, en l'occurrence, est double, à la fois fonctionnaliste et social : " réussir à répondre au besoin qu'ont les sans-abri d'un moyen de transport et d'un abri, et contribuer à donner aux utilisateurs du véhicule un statut légitime dans la communauté urbaine ".

Rendu public en janvier 1988 à la Clocktower de New York, le *Homeless Vehicle* sera testé comme n'importe quel produit technologique, des modifications techniques en termes de mobilité ou de sécurité de l'utilisateur étant bientôt réalisées. Mis à la disposition de quelques *homeless*, et quoi qu'il ait été conçu en concertation avec des sans-abri, il ne suscitera cependant pas un enthousiasme débordant : trop lourd, trop encombrant, trop voyant.

Quelle que soit sa portée sociale réelle (faible, en tout état de cause), **le travail de Wodiczko n'est pas sans informer sur ce que l'on pourra appeler, en retournant la proposition de Kandinsky, une " nécessité extérieure "**. Pour légitime qu'elle soit, en effet, la vieille " nécessité intérieure " mouvant l'artiste doit parfois se terrorer, s'effacer devant les circonstances. La question épineuse, en Occident, de l'immigration amène ainsi Wodiczko à créer un *Bâton d'étranger* (premier modèle testé à Barcelone, en 1992), sorte d'objet transitionnel que l'étranger promène avec lui dans les rues. Prenant la forme, selon les propres termes de l'artiste, de " la houlette du berger de la Bible ", proche par l'esprit de l'engagement humanitaire se déployant alors à grande échelle, le *Bâton d'étranger* est surmonté d'un moniteur vidéo où le curieux peut prendre contact avec le récit de la vie

de l'étranger, gage d'une plus grande humanité du contact.

Le cas de Wodiczko, reposant sur le concept d'intervention, est loin d'être isolé. **Jochen Gerz**, à Hambourg, réalise au même moment une colonne à la mémoire des victimes du fascisme appelée à recevoir les graffitis des passants puis à disparaître dans le sol sous l'effet de son propre poids. **Dennis Adams, Alfredo Jaar** aménagent des espaces publics en y intégrant des photographies d'actualité au contenu problématique.

Organisateur du groupe Ne Pas Plier, fédérant philosophes, sociologues ou acteurs de la vie publique, **Marc Pataut** envisage son travail d'artiste dans une dimension citoyenne à fort quotient d'engagement.

Projet du Grand Stade Plaine Saint Denis (1994-1995), par exemple, prend la forme d'un reportage photographique sur le périmètre dit " Le Cornillon ", appelé à disparaître du fait de l'édification du Stade de France, où toute une population bigarrée vit alors aux lisières de la marginalité. Cette œuvre, qui a été présentée lors de la Documenta 10 de Kassel, en 1997, voit l'image épaulée par un texte explicatif, addendum à la photographie interdisant au spectateur de succomber à l'" effet " visuel. Même tendance avec **Serge Kliaving** ou **Tania Mouraud**, dont une partie du travail se destine à la rue : affiches placardées çà et là, rappelant l'*agit prop* soviétique, dont le contenu vise de manière explicite à une dénonciation (celle de l'apartheid dans les années quatre-vingt, notamment).

Actif à partir des années quatre-vingt, le groupe français **Art Seine Tri D** incarne mieux encore ce désir d'un pontage entre art et social.

À la différence de la démarche d'un Wodiczko, qui voit l'art réduit à imiter les modèles d'action des acteurs de l'économie sociale, *le travail des sculpteurs-environnementalistes d'Art Seine Tri D n'abandonne pas le terrain de l'esthétique.*

Une manifestation telle que *Cité de refuge* (1993), ainsi, reste exemplaire par la collaboration effective qu'elle consacre entre artistes, d'un côté, et, de l'autre, exclus sociaux, chacune des deux parties n'y abandonnant *a priori* rien à l'autre. Hors de toute initiative officielle, les artistes du groupe vont travailler ainsi plusieurs semaines durant à la cité de refuge parisienne de l'Armée du Salut, sous le regard mais aussi avec l'aide bénévole de nombreux résidents. La froideur des débuts, bientôt, laisse place à une relation fraternelle, une parole sociale est restituée par les artistes à ceux qui en sont d'ordinaire privés.

On le voit : l'artiste contemporain, quand bien même il adopte un propos politique, **n'est plus, et de beaucoup, l'équivalent du militant des périodes révolutionnaires.** Plus question de refaire, à un demi-siècle de distance, l'Artists' International Association, vaste rassemblement d'artistes prosoviétiques, anticolonialistes et antifascistes (Londres, 1933).

Où l'on voit que le temps est loin, assurément, où Walter Benjamin, poussé par Brecht, pouvait appeler l'artiste " à rejoindre les rangs du prolétariat "...

Où Picasso, prenant prétexte de la guerre d'Espagne, exhortait les artistes à ne pas " rester indifférents à un conflit dans lequel les plus grandes valeurs de l'humanité et de la civilisation sont engagées "...

Où l'on pouvait, à l'instar de Stuart Davis et de son *Art Front* (États-Unis, 1934), créer une revue artistique dans le but premier de combattre les tendances " destructrices " et " chauvines " de la culture occidentale.

Bref, bien qu'il ait survécu à la faillite des idéologies politiques entérinée par le postmodernisme, **l'artiste " impliqué social " de la fin du XXe siècle reste sur ses gardes. Les grand-messes ne le tentent guère.**

En l'occurrence, plutôt que les effets de manche, l'action des artistes impliqués dans la question sociale recherchera surtout l'**infiltration**. De là, bien propre à l'ère des médias triomphants que consacre la fin du XXe siècle, *un recours fréquent aux outils de communication directe.*

Ayant renoncé à la peinture parce que celle-ci, selon lui, manque de moyens pour informer sur la complexité de la réalité, l'artiste catalan **Antoni Muntadas** fait indéniablement partie de ces artistes contestant la prétendue puissance d'impact des travaux artistiques classiques à contenu " politique ". Pour Muntadas, selon ses propres termes, " **l'art a une vocation éducative et active** ", la meilleure stratégie d'infusion du corps social par l'art politique étant " la manière provocatrice, alertant les gens ". De là, la notion de " *Useful Art* " forgée par Muntadas à partir de 1971 : un art à la fois " utile " et " utilitaire ", se donnant cours au moyen des vecteurs empruntés directement à l'univers de la communication : la vidéo, notamment, dans les années soixante-dix ; l'art de haute technologie redevable de l'" esthétique de la communication " à compter des années quatre-vingt, le tout dans le cadre d'installations.

Entre les travaux majeurs de Muntadas (ils ne manquent pas), on citera *Confrontations 73-74*, mise en avant de ce que l'artiste nomme le " paysage des médias ", vecteur majeur d'aliénation contre lequel il invite à réagir. Prenant la forme d'une présentation comparatiste de programmes de presse ou de télévision de pays différents, une telle œuvre dépasse la simple démonstration tactique pour fournir une illustration des conditions contemporaines de diffusion de l'information. Information marquée, comme on le constate, par une croissante homogénéisation (le résultat de la concentration des agences de presse et du conditionnement planétaire qu'autorise la " vidéosphère " médiatique). Une vidéo telle que *Political Advertisement* (à partir de 1984) s'attache pour sa part à inventorier les mimiques et les gestes codés des hommes politiques américains lors des campagnes électorales ou de passages à la télévision.

Quant au *File Room*, mis en place par l'artiste en 1995, cette installation constitue une réponse à un cas de censure subi par Muntadas quelques années plus tôt en 1988 (à propos d'une émission réalisée pour la TVE-Interno, chaîne de télévision espagnole, qui déprogrammera celle-ci), ainsi qu'un engagement esthétique appuyé contre le développement de l'ordre moral enregistré en Occident et au-delà à partir du reaganisme. Dans une pièce tapissée de centaines de casiers s'accumulent des données relatives aux cas de censure enregistrés par le champ culturel depuis l'invention de l'écriture. Connecté à l'Internet, le *File Room* peut être alimenté depuis l'extérieur, n'importe quel citoyen pouvant depuis n'importe quelle partie du globe y intégrer une donnée supplémentaire, personnelle ou d'ordre social, en rapport avec la question de la censure. *L'interactivité du dispositif est tactique et d'essence démocratique, elle ne vise pas l'émulation sensible mais la prise de conscience politique.*

Mixte d'information et d'insémination calculée, formule à mi-parcours entre le forum et le réseau associatif militant, l'économie singulière du *File Room* n'est sans doute pas très loin de préfigurer l'œuvre d'art politique de l'avenir : non la simple démonstration de civisme d'un artiste prenant en charge la morale publique, mais une incitation à la démocratie directe.

L'entreprise artistique **Name Diffusion**, dans cette lumière, se présente déjà comme une de ces expériences pilotes. Ainsi que le consigne son " *statement* ", élaboré en 1990 par l'artiste milanaise Marion Baruch, **Name Diffusion se veut un point de rencontre entre l'art et des disciplines appartenant à d'autres champs, philosophie, sciences humaines, médias** ". Thème de réflexion et d'action de cette structure œuvrant au travers d'expositions ou sur l'Internet, et de vocation internationale : la question des noms, des classifications sociales émanant du pouvoir, de l'identité.

L'opération *The Other Name*, commandée par Name Diffusion, consiste de la sorte à inviter tout un chacun à changer de nom, comme ce sera le cas lors de l'exposition *Femmes publiques*, en 1994 (Palais de la Femme, Paris). Le spectateur, qui se voit remettre un formulaire d'identité, peut accoler à son nom légal le nom qu'il souhaite porter. Archivés, les documents collectés constituent autant de preuves d'un rapport problématique du spectateur à son identité sociale.

Plus qu'une simple valorisation du pseudonymat, une démarche telle que celle-ci invite tout un chacun à réfléchir sur l'identité légale, sur ses critères taxinomiques, sur le déterminisme même dont le nom est porteur. Certaines personnes sollicitées, par exemple, choisiront un nom leur permettant de changer symboliquement de sexe ou, pour les femmes, de retrouver leur nom antémariage.

Sylvie Blocher, avec *Gens de Calais*, tente également de replacer l'art vivant sur le terrain de la libre expression sociale.

Gens de Calais appartient à la série des " Living Pictures ", entreprise par Sylvie Blocher en 1994. Le **protocole** présidant à la réalisation des œuvres entrant sous cette rubrique se structure comme suit : 1°- l'artiste passe une annonce dans la presse locale et présente son projet : poser quelques questions à des gens qui accepteront d'être filmés lors de cet interrogatoire (" *Je m'appelle Sylvie Blocher, je suis artiste, je désirerais tourner un film vidéo intitulé 'Gens de Calais', je cherche des hommes et des femmes qui accepteraient de répondre à quelques questions simples devant ma caméra* "), 2°- un tournage est organisé sans sélection des intervenants ni répétition, 3° - le film vidéo, une fois réalisé, est projeté dans la ville même du tournage après accord de chacun des intervenants au titre de la diffusion des images obtenues. Pas de dimension spectaculaire, pas non plus d'effet " casting " ou de quête d'un jeu d'acteur subliminal : les intervenants sont filmés frontalement, aucune intervention n'est coupée, chacun se contente de répondre aux questions que lui pose l'artiste, des questions simples mais balayant à dessein le spectre des interrogations auquel l'existence nous confronte tôt ou tard : qu'est-ce pour vous que la chair, la solitude, le mensonge, la lutte des classes ? Faut-il faire mieux que les pères ? Est-il bien de désobéir ? Qu'est-ce que la révolte, le coup de foudre, la fierté ? Les hommes ont-ils besoin des femmes ? Quel endroit vous fait-il rêver ?...

Sans doute pourra-t-on interpréter *Gens de Calais* de multiples manières.

Si l'on entend privilégier une conception expérimentale de l'art, on y lira une déclinaison nouvelle de ces tentatives récurrentes que font certains artistes pour atteindre leur public, pour aller notamment

au-delà de la seule dimension scopique réglant le plus souvent la relation art-spectateur, d'ordre contemplatif et d'essence autoritaire.

À incliner vers l'art d'intervention à vocation documentaire, on versera cette fois l'expérience au chapitre de ces produits esthétiques de connotation politique si propres à instruire la critique de notre "post-démocratie", cette période ambiguë de l'histoire de la communication sociale où la prétendue généralisation de la circulation médiatique des idées et des opinions masque en général les pires manipulations et l'existence souterraine de discours directifs. *Gens de Calais*, à cet égard, doit être perçu dans la perspective de l'échange réel, de la restitution de parole (le pouvoir d'expression y est confié à un spectateur-intervenant pris tel qu'il est), l'exercice se désignant du coup comme l'un de ces discours de "non assujettissement" appelés naguère de ses vœux par Foucault.

Enfin, *Gens de Calais* pourra être vu pour ce qu'est aussi cette œuvre une fois celle-ci envisagée au prorata des règles qui sont celles de la "fabrique à images" dans laquelle vient se refléter toujours plus la société contemporaine : une exception, en l'occurrence, l'image y résultant d'un nouveau type de contrat artiste-spectateur évacuant les ordinaires conventions de pose, d'apparence et d'effet, *une esthétique de la présentation venant remplacer ici celle de la représentation réglant l'habituelle économie des images*. L'on atteint dès lors à une manière particulière d'étalonner l'image qui n'est pas sans enrichir les modalités de l'"agir communicationnel" (Habermas) dans le sens d'une neutralité productive. Pas d'esbrouffe, pas de valorisation de l'artiste par son public ou inversement **mais, beaucoup mieux, un face-à-face authentique, une relation juste et franche, d'égal à égal.**

Question de cœur 0023 de **Jorge Orta** (Paris, printemps 1997) fournit un autre exemple intéressant de ces glissements de la sphère de la représentation à celle d'une implication artistique portée à faire intervenir le public de manière démocratique.

Tout en exposant cent cœurs de porcelaine réalisés à l'usine Royal-Limoges, Orta invite les spectateurs de plusieurs de ses expositions à compléter un dossier d'information relatif à leur propre conception du don d'organes, dossier élaboré en partenariat avec divers membres de la communauté scientifique ou éthique. "*L'objectif de cette démarche, écrit Yvonamor Palix, est de mener un débat en profondeur sur le don d'organes, la pénurie, le trafic, les écarts des lois internationales [en la matière], ainsi qu'une réflexion sur l'individu face à la démarche du don*".

*

En fait, l'art d'intervention, avec la fin du XXe siècle, ne connaît pas d'essoufflement.

Preuve d'un désir prolongé de l'art de créer du "liant", de rétablir de la "relation", d'échapper au destin de l'autonomie, signe de maturité mais aussi de mise à l'écart de l'esthétique. *Confer...*

Rirkrit Tiravanija, dans ses expositions, fait la cuisine, offre des espaces de détente aux spectateurs ou aux artistes avec lesquels il expose.

Avec le *Snow Dancing* (1995), **Philippe Parreno** réalise au Consortium de Dijon une métaphore du labyrinthe social, curieux agencement où le spectateur passe d'une pièce à l'autre dans un déplacement s'accompagnant d'un échange constant mais non forcément programmé avec son semblable.

L'intervention, à l'occasion, sera prise en charge de manière conjointe par l'artiste et par l'institution, preuve de sa banalisation croissante et de cette réciprocité artistes-médiateurs devenue familière à compter des années quatre-vingt, période d'intégration accélérée de l'art.

En fournit l'exemple, constitué dans la meilleure tradition de l'art conceptuel, le **Museum in Progress** (Vienne, Autriche, à partir de 1990). Musée sans murs, le Museum in Progress apparaît comme "*comme un producteur de projets artistiques réalisés dans l'espace médiatique. Basé à Vienne sous la forme d'un bureau, 'Museum in Progress' propose aux artistes de son choix d'intervenir sur des supports journalistiques, audiovisuels, radiophoniques... L'appellation 'in progress' correspond à l'intention d'un développement ininterrompu de projets formulés dans un espace aussi fluctuant et éphémère que celui des médias. Inspiré de valeurs chères aux années soixante-dix telles que la non-institutionnalisation de l'art et par conséquent sa dématérialisation, 'Museum in progress' (...) suscite par sa mobilité et sa flexibilité, des espaces 'intermédiaires', voire 'non identifiés'*". Fort de l'activisme de critiques d'art ou de commissaires indépendants (Robert Fleck, Hans-Ulrich Obrist, Stella Rollig), Museum in Progress réalisera bientôt des dizaines d'expositions, le plus souvent dans le quotidien viennois *Der Standard*, offrant des pages aux artistes, ou encore sur les panneaux publicitaires de la capitale autrichienne.

Le politique, l'humanitaire, le relationnel, voire même l'insolite social : aucune "niche" de l'activisme fin de siècle qui ne soit occupée par des artistes avertis, lucides, actifs.

Les formes de l'intervention, au demeurant, sont d'une totale variété, d'une considérable richesse. Ici (à Deauville, au printemps 1996), c'est **Joël Hubaut** qui invite la population locale à une opération " rouge ", *La Place Rouge à Deauville*, conviant chacun à se vêtir en rouge, à boire du vin rouge, à sortir en ville avec sa voiture, sa bicyclette ou son drapeau rouges (un peu plus tard, Hubaut rééditera autre part l'opération, en vert cette fois) : *La Place Rouge à Deauville, Installation vive de Joël Hubaut*, Deauville, place du Marché, 27 mai 1996. Extrait du texte du tract distribué aux habitants : " *Les habitants de Deauville et des environs ainsi que les touristes possédant un véhicule rouge sont invités à se regrouper sur la place du marché à 15 h. Les piétons et promeneurs, habillés de rouge, pourront compléter l'harmonie rouge et ainsi constituer l'installation éphémère 'LA PLACE ROUGE DE DEAUVILLE' (...). Bienvenue donc aux pompiers, à la Croix-Rouge, aux peaux rouges, aux pères Noël, aux Brigades rouges (...), à l'Armée rouge, aux rouges gorges (sic), aux fourmis rouges, aux haricots rouges, à tous les communistes et aux garçons bouchers "*. Là, en pleine ville de Luxembourg, c'est **Robert Milin** qui construit une cabane entourée d'un jardinet et d'une basse-cour (*O meu jardim*, septembre 1996), plantant au beau milieu d'un environnement d'immeubles impersonnels un peu de vie " paléolithique ", comme l'eût qualifiée Joseph Delteil — une démarche, soit dit en passant, n'ayant rien d'un appel à retrouver les saines vertus de l'existence de nos aïeux, l'évolution quotidienne de l'opération faisant l'objet d'un descriptif précis que le spectateur curieux peut consulter à loisir sur le réseau international de données Internet. Là encore, à Metz, sur un quai, **Nicolas Floc'h** réalise " *Écriture productive : chou* " (1997), appelant la population locale à venir cueillir des chous, à en faire une potée et à la consommer ensemble. Là encore, dans une liste interminable à clôre, c'est une Austin Mini entièrement décorée par des artistes qui est promenée dans Paris (opération *619 KBB 75*, 1997, supervisée par le commissaire Laurence Algout), etc.

*

La question que l'on se posera, relativement aux œuvres dont nous parlons, c'est celle de leur impact. Le désir des artistes, de toute évidence, c'est ici celui de l'**esthétique fusionnelle**, une esthétique reposant sur le fantasme de l'infiltration généralisée, de l'introduction de l'art à tous les échelons du social. Puisque, par essence, l'intervention sollicite l'efficacité, on est dès lors en droit de se demander dans quelle mesure les œuvres " interventionnistes " peuvent se prévaloir d'un véritable impact, d'une réelle efficacité publique. *Guernica*, on le sait, n'a pas mis fin à la guerre d'Espagne. L'art d'intervention de la fin du siècle aura-t-il plus de chance, hâtera-t-il les prises de conscience ? Que beaucoup en doutent n'est guère surprenant. L'art contemporain, à compter des années soixante-dix, prend soin de se réfugier dans les officines institutionnelles, il tend à désertier la rue, à échapper au public de masse. Ses messages, le plus souvent, sont réservés aux *happy few*, de toute façon déjà avertis. Comme le dit avec raison l'artiste français **Olivier Blanckart**, les œuvres larmoyantes s'apitoyant sur le sort des sans-abri et sur la nouvelle pauvreté ont toutes les chances de ne servir à rien. Simples opérations de bonne conscience. Mieux vaudra carrément loger les sans-logis, nourrir sans délai ceux qui ont faim. Comme le proclame encore Blanckart, qui a le sens de la formule, " L'art contre le sida ne sert à rien, mettez des capotes. " Dans la perspective d'un engagement direct et non plus symbolique, Blanckart transformera d'ailleurs une semaine durant la galerie parisienne des Archives en Galerie des Urgences (1992). Pour lui, alors, tout le temps qu'elle est appelée à durer, " *La Galerie des Urgences est une personne morale qui délivre des messages à contenus politiques ou sociaux dans le champ de l'art et au-delà* " (entretien avec Elein Fleiss, in *Purple Prose*, n° 5, hiver 1994, p. 57).

En vérité, **l'activisme artistique de nature " politique " tend avec la fin du XXe siècle à devenir une pratique artistique se coulant dans la pratique du " brouillage "** qualifiant dorénavant, pour une large part, la création plastique. À ceux qui entendent que l'ordre soit installé dans les choses, l'art peut répondre par un désir de désordre. À ceux qui résument l'art à une proposition spécifique, qui exclurait le politique au profit de l'esthétique, l'artiste pourra répliquer par une irréductible dispersion de son action.

Comme le souligne Fabrice Hybert, actif à partir des années quatre-vingt, " le champ d'action de l'artiste n'est pas limité ". Comprendre : l'artiste se permet tout, il œuvre dans des domaines multiples. Un principe qu'Hybert, d'ailleurs, appliquera pour sa part à la lettre : réalisation du plus gros savon du monde (*Traduction*, 1994), installation d'un " Hybermarché " au Musée d'art moderne de la Ville de Paris avec mise en vente des objets exposés (1995), drainage de capitaux à partir de sa société Unlimited Responsibility, sans oublier la création multimédia, la communication électronique et, *last but not least*, la peinture.

Un principe illustré encore, de manière extrême, par la très singulière pratique artistique d'un

Matthieu Laurette, rendue publique à partir de 1993 : intervenir à répétition dans des émissions télévisées de divertissement du type de *La Grande Famille*, *Tournez manège* ou *Je passe à la télé*, ou encore profiter au maximum des offres promotionnelles émanant de l'univers du commerce (le fameux "satisfait ou remboursé"), manière originale mais honnête de vivre en dépensant le moins possible. Un travail exploitant sans vergogne les usages de la société de consommation, les détournant de manière parasitaire.

Ce principe " parasitaire ", en l'occurrence, aura tendu à devenir avec l'art de la fin du XXe siècle un quasi lieu commun. *De l'art, le principe du parasitage dresse sans conteste un portrait équivoque.* L'aptitude à s'emparer de la réalité ou de ses signes signale, fort positive, une capacité réactive au recyclage. Ce travail de recyclage, pour autant, vient suggérer l'incapacité de l'art de trouver en lui-même ces ressources plastiques qu'en son temps la modernité n'aura eu de cesse d'exploiter avec la fortune que l'on sait. Manifesté sans garde-fou, le parasitage tel que le mobilise le monde de l'art à la fin du XXe siècle pourra aussi, par effet boomerang, voir ce dernier assujéti au principe de réalité, non sans brutalité parfois. En fait état le tollé déclenché au printemps 1996 par Hervé Paraponaris, qui expose à Marseille divers objets qu'il a volés (exposition *Tout ce que je vous ai volé*, Musée d'art contemporain). En livrant à la contemplation du public des objets très ordinaires subtilisés çà et là (dont une télévision, " empruntée " à un autre artiste qui portera plainte), Paraponaris fait-il pour autant l'apologie du vol ? Rien de moins sûr. Pour cet artiste d'origine prolétarienne sachant de quoi il parle, nul doute qu'il ne s'agisse aussi d'" exemplifier " un mode de vie tendant à se répandre chez les couches défavorisées des grandes métropoles modernes, " low business ", " hustling " ou " débrouille ", dispositif de survie dont le vol, en raison de la crise économique, est devenu un constituant majeur. La police, qui n'aime pas toujours les leçons de choses sociologiques, ne l'entendra pas de cette oreille. L'artiste et les responsables de l'exposition seront sommés de s'expliquer, l'affaire suscitera plusieurs semaines durant grand bruit dans la cité phocéenne, donnant finalement lieu à des poursuites judiciaires.

*

Pour finir cette conférence (évidemment très incomplète), on se doit de réfléchir à la réelle portée de toutes ces propositions esthétiques, en question cette question, la seule sans doute qui vaille : **l'art aiguillonne-t-il réellement le social ?**

Là-dessus, passons d'entrée sur les clichés liés à la question de l'art dans ses rapports à la réalité sociale et politique.

Le cliché de la concordance automatique des temps et des pratiques, par exemple : l'artiste serait forcément de son temps...

Le cliché, encore, de l'artiste naturellement " engagé ", d'office présent au cœur des luttes publiques, se projetant avec rage dans tous les débats de société pour y apporter le point de vue de l'art, toujours précieux, toujours juste...

Soit, des artistes sont descendus dans la rue pour manifester en décembre 1995 contre la politique libérale Juppé-Chirac. Soit, d'autres (ou les mêmes) ont défilé à Strasbourg, en 1997, contre la tenue du congrès du Front National. Soit, d'autres encore (ou les mêmes, toujours), ont pétitionné à peine plus tard contre la loi Pasqua-Debré de naturalisation.

Rien de plus, cependant, que ce qu'aura fait dans ce pays n'importe quel citoyen politiquement engagé ou moralement responsable, et c'est bien là le problème, à savoir : l'artiste, aujourd'hui, peut-il plus que le citoyen ?, et fait-il plus que celui-ci ?

Là-dessus, je voudrais faire une remarque polémique, dont j'espère évidemment qu'elle sera discutée et donnera à débat : cette remarque, c'est que *la course de fond que mène l'artiste contemporain pour adhérer à son temps est exténuante.*

L'artiste, déjà, ne comprend pas d'emblée les enjeux complexes de la société actuelle. Du moins : il ne les comprend *a priori* pas mieux que quiconque.

Cette course de fond, aussi, est désespérante. Elle n'assure pas de victoire, elle maintient l'artiste dans le peloton, ne le distinguant en rien comme ce champion de clairvoyance naguère espéré par Benjamin puis sanctifié par Sartre. Les exemples d'implication cités à l'instant le montrent assez : plus l'artiste apparaît aujourd'hui sur la scène sociale, plus il se fond dans la masse des cortèges ; plus il s'insère dans le flux général, plus il s'efface.

L'artiste impliqué de la fin du XXe siècle, au bout du compte ? Quelqu'un qui ne trafique plus le symbole, se contentant d'accompagner la réalité, compagnon banalisé du *common man*.

Quelqu'un qui, tout au plus, faute de pouvoir construire une société réalisant l'utopie moderne, en vient à signaler des dysfonctionnements.

Là-dessus, inutile de s'illusionner, — de croire encore, nommément, que l'art demeure à ce jour un puissant inséminateur critique ou politique. Si tant est qu'il existe encore en tant que tel (le post-modernisme est passé par là, annihilateur), l'"art politique" se caractérisera plutôt par une double défaillance : **défaillance esthétique, défaillance socio-politique**, également.

Ainsi, 1° - le tout-venant des formes d'"art politique" de la période récente, pour l'essentiel, se signale par son ambivalence, une constante et douteuse oscillation entre le pôle esthétique et le pôle politique. Cet art, pour l'essentiel, (à l'exception peut-être des *Homeless Vehicles* de Wodiczko), est un art d'**hybrides**. Des formules malades d'une indéfectible tension à *esthétiser*, à inscrire dans une forme ce qui est un défi à toute esthétisation : la pauvreté endémique, la misère du tiers-monde, l'exploitation symbolique des populations, etc.

Ainsi, 2° - le tout venant des formes d'"art politique" de la période récente, pour l'essentiel, se signale aussi par son caractère monumental et emphatique (ce qui me paraît évidemment suspect). Les autels de Hans Haacke, les divers *Monuments* de Jochen Gerz, destinés aux morts ou aux vivants (le récent *Monument vivant* de Biron, 1996), révèlent en creux l'attachement de leur auteur à un principe ronflant quoique rendu obsolète par la lassitude croissante manifestée par les publics à l'égard du *didactique* sinon même du *sérieux* : celui de l'art comme formule commémorationnelle à vocation transcendante.

Ainsi, 3° - le tout-venant des formes d'"art politique" de la période récente, pour l'essentiel, se signale par sa dévotion au *hors-l'art*. La modernité artistique, en son temps, a pu croire bon d'accomplir le grand saut vers l'autonomie. Idée dominante, celle de l'art comme champ de forces *en soi*. **L'"art politique" contemporain retourne la proposition.** Il ne célèbre pas la puissance de l'art comme politique nécessaire et suffisante de la forme. **Au contraire, passé du stade de phare à celui de miroir, il inscrit ses formes dans la dépendance au dehors, se contentant d'être un reflet de ce dernier.**

Dans tous les cas de figure, l'impression qui prévaut, c'est que l'"art politique" contemporain sous ses formes canoniques échoue. Ni l'art en tant que tel ni l'acte politique ne sont en tout, par lui, *accomplis*. Sans doute voudrait-on croire que l'œuvre produite transcende les catégories et en crée une autre, supérieure à toutes, où s'épuiserait toute opposition entre ce qui montre (du côté de l'art) et ce qui démontre (du côté de la politique). Pour autant, on reste bien dans un entre-deux : on n'a rien montré tout à fait, on n'a rien démontré tout à fait.

Au juste, il n'y a que les naïfs — ou les cyniques — pour croire que les esthétiques se disant "relationnelles", mutantes émanations Dada-Fluxus aujourd'hui de mode, puissent encore s'avérer d'une quelconque efficacité sociale. Tiravanija fait la cuisine lors des vernissages, comme on l'a dit, Cattelan joue avec des enfants, Joseph vous invite à réactiver des personnages mythiques et Bulloch à jouer sur un *videogame*, etc. Pourquoi pas (tant mieux, d'ailleurs) ? **Avec qui la relation est-elle nouée, cependant, sinon avec la petite tribu des *aficionados* ? Sinon dans le giron confortable de l'institution ?** On sait bien que la société n'existe plus, du moins : la communauté, la *Gemeinschaft*, et que le corps social ressemble dorénavant à un paquet crevé de confettis. Micro-niches s'accumulent, se joutant en s'ignorant réciproquement, le tout s'activant au travers de micro-pratiques plus exclusives qu'agrégatives. Pour proclamé qu'il soit, le "relationnel" tient ici du fantasme. Comme à souhaiter rattraper tout ce que nous avons perdu, — le lien, le sens communautaire, la recette même du liant social.

La question principale, en l'occurrence, sera celle-ci : la société actuelle a-t-elle besoin de l'art, le désire-t-elle sous les formes que celui-ci se donne au présent ?
Cette réponse ayant toutes les chances de s'imposer : **non.**

Une réponse que confortent divers constats d'ordre sociologique :
la *désaffection de l'intérêt général pour l'art contemporain*, par exemple ;
ou encore le choix social dominant d'une consommation culturelle de "divertissement" (au sens non pascalien), forme d'absorption sociale de la culture dorénavant fondée sur l'*entertainment*. Un système où le "culturel" gangrène la "culture", où l'art ne tient plus guère de place, entré qu'il est dans l'ère de la *demande hypothétique*. Sorte de territoire excédentaire, en somme : un territoire en trop, que nous lègue la tradition, et dont on ne sait plus trop quoi faire.

Ce drame de l'artiste contemporain, justement : **le sentiment de son utilité, lors même que rien aujourd'hui n'atteste que l'artiste soit encore un acteur nécessaire du champ social** (sauf évidemment à reconduire des formes d'art établies dont la finalité renvoie à la fonction décorative, l'artiste faisant dans ce cas la preuve de son déclassement et de son assujettissement, et

devenant dès lors l'incarnation actualisée de l'artisan d'art classique).

Cet autre drame connexe de l'artiste contemporain, en toute logique : sa volonté d'offrir de la forme malgré tout, quoique le besoin général, la demande sociale de formes artistiques soient au plus bas. Le tout s'accompagnant d'une déploration, d'un ressentiment reposant sur la thèse complaisante d'une prétendue *exclusion expiatoire* de l'artiste. Si l'art contemporain est exclu de la cité, si peu d'attention lui est accordé, diront de la sorte nombre d'artistes, c'est parce que cet art n'est pas dans l'ordre des choses, récuse les consensus, nourrit la divergence, etc. Bien sûr, on aimerait qu'il en aille ainsi. On peut toujours rêver.

Ce positionnement paranoïaque, à l'occasion, se justifiera même par le recours au concept de " peur ". Si l'on en croit le critique d'art Olivier Zahm, s'exprimant à propos des récentes polémiques soulevées autour de l'art contemporain, le rejet social de l'art le plus avancé n'aurait pas d'autre explication que celle-ci : cet art fait peur, il fait peur parce qu'il intègre, digère, recycle dans l'ordre esthétique tout ce que la société contemporaine n'a pas encore réellement admis, quoi qu'elle en soit le germe fécond : la régression identitaire, le sida, la mondialisation, l'effondrement du symbolique, la précarité, la pollution, le clonage, le virtuel, etc.

Si cette thèse est intéressante, on lui reprochera cependant de confondre la substance et le commentaire. Car ce n'est pas l'art contemporain qui fait peur au citoyen lambda (au demeurant, il s'en moque, quand il ne l'ignore pas tout bonnement), c'est d'abord et surtout la régression identitaire, le sida, la mondialisation, l'effondrement du symbolique... *en tant que tels*. L'objet, plutôt que la représentation.

Ainsi donc, toute l'énergie dispensée par les artistes en direction de l'action politique le serait en pure perte ? Pas si sûr.

Car émergent des pratiques artistiques à vocation sociale qui, cette fois, semblent en avoir fini avec le modèle proclamatoire ou simulateur, des formes d'art qui, loin de crier et vouloir se faire entendre (ou se faire *voir*, en adhérant à la tactique fort médiatique du spectaculaire), choisissent une stratégie plus silencieuse : *se fondre* dans l'organigramme des pratiques sociales, notamment.

Qui, pour illustrer cette tendance ? Muntadas, Laurette, Paraponaris, par exemple. **Dans chacun de ces cas, on s'insère dans le jeu social sans poser l'hypothèse a priori de sa transformation.** L'art, cette fois, ne dissimule pas son peu de pouvoir derrière l'écran de fumée du dispositif proclamatoire ou militant, il entérine au contraire sa modestie factuelle, son statut aujourd'hui politiquement infériorisé. *Il se contente d'être là*, si possible comme perturbateur.

Au bout du compte ? Ce constat : l'art n'est plus un vacarme mais un " bruit de fond ", il ne tonne plus à la tribune mais se réduit à un effet d'écho. Les artistes les plus lucides, en l'occurrence, ce sont ceux qui se sont *installés* dans la réalité, qui la travaillent depuis l'intérieur à petits coups de pic, à contresens de l'idéologie du monument ou de l'œuvre majeure prétendument incarnatrice de vérité ou de justice.

Un tout petit aiguillon, en somme, s'exerçant dans la vaste structure du corps social mais au jugé, au hasard. Dans l'immanence et à l'encontre de tout destin sublimateur, étant bien entendu que tout cela ne mange pas de pain, du moins, ne le nions pas, **pas assez**.

Je vous remercie.