

Entre micro et macropolitique

Paul Ardenne and Louis-Pierre Charbonneau

Number 93, Spring 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45762ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ardenne, P. & Charbonneau, L.-P. (2006). Entre micro et macropolitique. *Inter*, (93), 17–25.



Entre micro et macropolitique

PAUL ARDENNE EN ENTREVUE

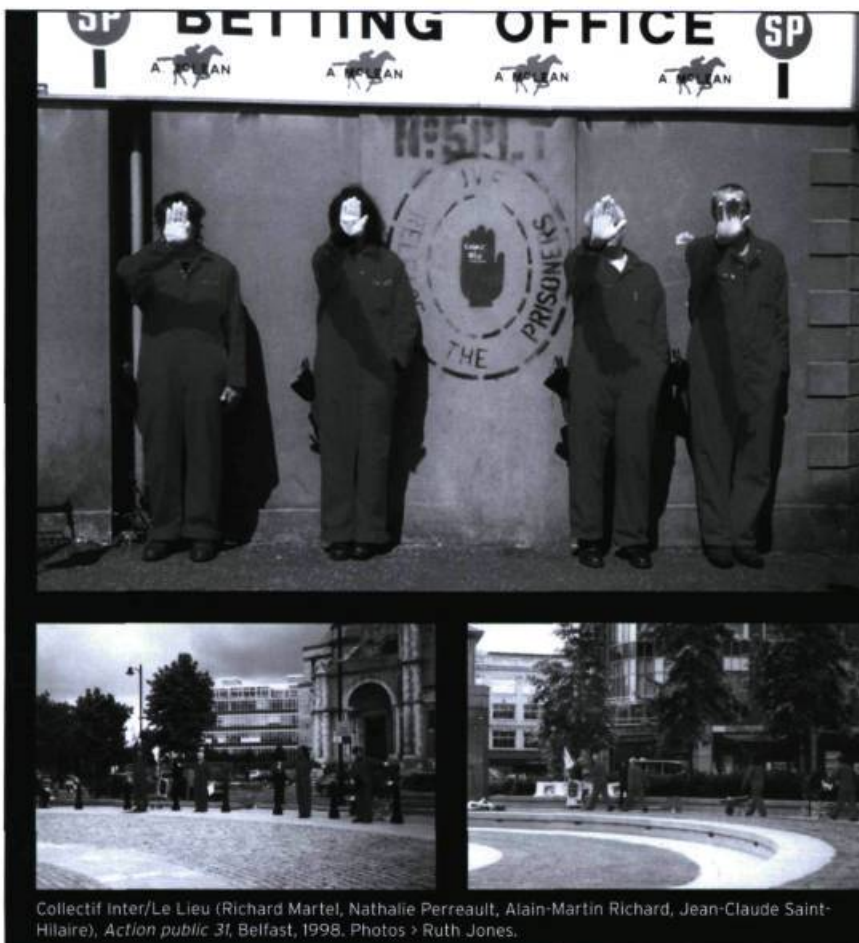
Robert Filliou, *Être intégré dans la foule*, New York, 1967. Photo > Scott Hyde.

Richard Martel : Tu es venu à Québec pour participer à la *Manif d'art 3* et on en profite pour faire une entrevue pour la revue *Inter*, un numéro spécial qu'on prépare sur l'art contextuel, et on sait que tu as pris position par rapport à l'art contextuel, dans un bouquin il y a deux ou trois ans – et qu'on a lu ici évidemment parce qu'on s'est posé beaucoup nous aussi cette question de l'art contextuel. On a relié beaucoup les activités à des contextes spécifiques au cours des années soixante-dix et quatre-vingt surtout. Alors, je voudrais avoir ton avis : d'abord, pourquoi un livre sur l'art contextuel en France est sorti aussi tard ? Parce qu'on sait que le premier manifeste de Jan Swidzinski sur l'art contextuel, par exemple, date de 1976.

Paul Ardenne : Deux données à prendre en compte. La première, c'est une méconnaissance profonde de l'art moderne et contemporain en général. L'académisme, en la matière, n'arrange rien. Il y a effectivement une filière académique qui défend toujours les mêmes types d'art. En schématisant, les formes d'art idéalistes, qui sont du côté de la transcendance, voient l'œuvre comme une sorte d'objet unique, comme ce qui nous arrache au réel. La deuxième donnée, sans surprise, c'est la non-institutionnalisation d'une grande partie des pratiques esthétiques « contextuelles », qui ont pour l'essentiel échappé à une certaine écriture culturelle de l'histoire de l'art, et ce, au profit d'autres écritures qui, elles, se sont développées avec beaucoup plus d'intensité : toute la réflexion sur la fin de l'art et la mort de l'art, la question du concept, celle de la limite de l'expression artistique dans la société libérale marchande. D'une part donc, une méconnaissance qui relève de l'indifférence doublée d'une clôture du champ de la recherche, ce qui est en France, en histoire de l'art, de tradition ; d'autre part, une orientation vraiment choisie, non innocente, idéologiquement très compréhensible même, en faveur des formes d'art connotees par la question du supplément d'âme, de la symbolique du sublime – ceci à évaluer dans ce prisme : le rapport privilégié, opportun, de ce type d'art à l'institution, son réceptacle naturel, institution qui le fait exister mais qui existe aussi grâce à lui, qui survit aussi à travers cet art-là, via le musée, notamment. Ces deux données expliquent l'édition tardive d'un livre consacré aux formes contextuelles d'art.

Ce qui m'a amené à faire mon livre *Un art contextuel*, c'est donc un déficit d'information doublé du sentiment d'une incompréhension réitérée, sinon entretenue. Au temps de mes études (pas si lointain), jamais on ne m'a parlé de Fluxus. Un peu du situationnisme et du dadaïsme, toujours traités avec une rapidité et une légèreté presque suspectes, mais rien s'agissant de ce qu'il y a eu après, performances radicales, art d'intervention, art en milieu urbain, enseignés nulle part, eux. Une question m'a toujours taraudé l'esprit, en tant que postsoixante-huitard : celle de la dimension politique réelle ou potentielle de l'art. Tous mes livres en parlent, d'ailleurs, chacun à sa manière, que ce soit pour interroger l'art d'« action », la question du corps et de ses représentations – la « corpopolitique » : comment positionner son corps dans ce monde –, que ce soit encore à travers le portrait photographique – la pose comme figuration sociale du soi – ou à travers l'architecture, sur laquelle j'ai travaillé un peu plus ces trois dernières années. L'architecture, c'est par excellence la projection du pouvoir dans l'espace public, quelque chose que l'on doit subir, affronter avec nos propres corps, avec les moyens propres, limités, qui sont ceux de notre échelle humaine, évidemment non monumentale.

Revenons à l'art contextuel, à la question de sa dimension politique. Je me suis étonné, le concernant, de son occultation médiatique et aussi, sans doute implicitement, politique. Cela, lors même que cet art-là, ouvertement politique, s'était déclaré le plus clair du temps l'ennemi juré de toutes les formes d'intégration, à commencer par l'intégration capitaliste libérale marchande ; lors même que cet art-là avait pris position, s'était défini sous l'espèce d'une formule de combat engageant bien plus que le seul destin solipsiste de l'artiste. Bref, mettre *ad nauseam* en avant les tableaux, la peinture, l'artiste comme médiateur du sublime, l'évolution de la forme vers son exténuation sanctifiante (un semestre de séminaire sur Ad Reinhardt et ses *Black Paintings*, lors d'une session doctorale...) en laissant de côté tout l'art posant ouvertement la question des contextes, de l'action, de la germination corpopolitique, et affrontant de surcroît le politique directement, voilà qui devait pousser à faire réagir le chercheur que j'étais. Je me suis alors interrogé, j'ai fouillé, je me suis colleté à ces différentes



Collectif Inter/Le Lieu (Richard Martel, Nathalie Perreault, Alain-Martin Richard, Jean-Claude Saint-Hilaire), *Action public 31*, Belfast, 1998. Photos > Ruth Jones.

formes d'art en remarquant au passage que peu de gens les connaissaient, le tout sur fond de déficit massif de documentation. Quelques codex avaient été publiés çà et là, le codex Fluxus par exemple ; il y avait bien quelques études parcellaires mais pas de synthèse sur la question. Rien sur les artistes travaillant dans la rue, réalisant des œuvres mobiles, créant des entreprises, des drapeaux, ou utilisant les *billboards*, ou qui se promenaient simplement dans les villes ou dans le monde, en arpenteurs de territoires habités ou inhabités, etc. Cette étude générale n'existant pas, j'ai décidé de l'écrire.

R. M. : Bon, c'est sûr que c'était le temps que ce type de production arrive, surtout dans le milieu francophone parce qu'à d'autres niveaux il y a eu quand même des productions qui ont existé.

P. A. : Au Québec notamment, en effet, à travers la théorisation de la « manœuvre ». Je m'en suis beaucoup servi, comme tu le sais d'ailleurs.

R. M. : On avait publié avec Jan Swidzinski, qui est quand même le premier qui a employé le concept d'art contextuel. Je parle de cette fameuse réunion dans la préface que j'ai écrit pour le livre de Swidzinski : cette fameuse réunion en 1976 où il y a l'avant-garde américaine avec les conceptualistes, l'art sociologique français et l'art contextuel polonais. Alors ce qui est intéressant, c'est de voir que le débat

des avant-gardes dans ces années-là se fait avec la Pologne, la France et le milieu anglo-saxon, ce milieu anglo-saxon qui est très différent au niveau de la mentalité. Et dans le numéro que l'on prépare, entre autres Hervé Fischer a pris position par rapport à cette époque-là. Évidemment il remet en question beaucoup ce que lui entendait par le conceptualisme que j'appelle puritaniste, parce qu'on se rend compte qu'à la fin du minimalisme et du conceptualisme, finalement c'est l'élimination de l'émotion. Et l'émotion a un rapport politique, selon moi, au micro et au macropolitique. Je voudrais peut-être aussi que l'on parle de ce passage que l'on pourrait appeler du micropolitique au macropolitique dont Guattari a parlé avec Deleuze, dans le bouquin sur lequel t'as pris position avec une exposition, etc. Pour nous c'est le quotidien mélangé avec le public, parce que dans Fluxus je dis toujours : les deux opposés, ce sont Beuys et Filliou.

P. A. : Oui, Beuys c'est l'universel, alors que Filliou bricole dans son coin.

R. M. : Ce que j'appelle la superstructure, et l'autre, c'est le quotidien. Alors je voudrais peut-être que tu nous parles un peu de ce rapport entre le macro et le micropolitique.

P. A. : Ce que je voudrais d'abord dire, pour rebondir : il y a une considérable différence entre ce qu'a été l'art conceptuel, où l'artiste s'interroge fondamentalement sur sa fonction d'un point de vue analytique et critique, et l'art contextuel, où l'artiste cesse à un moment

donné de s'interroger sur sa condition pour simplement vivre les contextes de la vie réelle. J'entends bien marquer cette différence : il y a une vraie césure entre les deux, un véritable fossé. Les artistes qui constituent le vivier, le premier noyau d'un art dit « contextuel », pas en tout mais du moins pour partie, ce sont les dadaïstes. Pour partie, s'entend, parce qu'ils produisent aussi des œuvres d'exposition et de musée – voir la *Dada Messe* de 1920, par exemple. Mais eux travaillent aussi, déjà, en situation. Premières marches dadaïstes, processions dans Berlin orchestrées par Hertzferde et Mehring, entre autres. La césure conceptuel/contextuel est, à mes yeux, importante. Pourquoi, d'un côté, des artistes, les conceptuels, qui vont réduire la dimension de l'art à une problématique reposant d'abord sur la question de la légitimité (la création est-elle encore légitime ? Est-ce que l'artiste a un rôle légitime ? L'œuvre d'art est-elle encore nécessaire ? Doit-on se satisfaire de la penser plutôt que la faire ? etc.) ? Et pourquoi, de l'autre côté, des artistes, les contextuels, pour valoriser la descente de l'art du piédestal du sublime où l'âge classique puis moderne l'ont installé et, à cette fin, le tirer vers le réel, le concret, l'exercice actionniste, le corps et le cœur des choses ? Tu as parlé de l'émotion. Il est certain que, du côté des conceptuels, l'émotion n'a aucune importance. Tout ce qui est de l'ordre du pathétique, de la souffrance, se doit à leurs yeux d'être évacué. En premier lieu, c'est la question de la justification de l'artiste qui intéresse les conceptuels. C'est l'Art comme idée de l'Art. S'agissant des contextuels, c'est tout à fait autre chose : la vie même. C'est en ce sens qu'on est dans la filière Dada : le manifeste Dada de 1917, « Dada égale vie », avec cette idée d'un art qui soit une expansion, qui sorte de tous les cadres institués, l'atelier, la toile, le volume contenu de la sculpture, etc., et qui rende compte, qui raconte le monde, qui travaille comme une sorte d'insémination. Sur le modèle, en effet, de ces « micropolitiques » dont tu as parlé. La réflexion de base sur la question, si l'on peut dire, c'est *Mille plateaux*, que Deleuze et Guattari publient en 1980. Il y a dans ce livre un chapitre intitulé « Micropolitique et segmentarité », d'ailleurs un peu confus, du genre touffu. Micropolitique ? Segmentarité ? Quand on regarde l'évolution récente de l'art et des pratiques concrètes, on y note sans délai cette inflexion à aller vers le réel, vers la vie, vers les lieux que l'on habite, le monde qui est le nôtre, vers les contextes, donc. On relève aussi que bien des artistes, progressivement, abandonnent le holisme, qui relève de la vision globale et universalisante, tandis que se périment les grandes représentations politiques du monde, celles dont Beuys, par exemple, a été une incarnation presque caricaturale – voir sa vision Orient/ Occident, le *Bâton eurasien*... Un schématisme qui réduit dans son cas la représentation du monde à deux grands modèles, l'un spiritualiste qui serait l'Orient, l'un matérialiste qui serait l'Occident, voire, chez Beuys, la dimension chamanique, le fantasme de l'art guérisseur, la dimension de rédemption et du salut qui fait de l'artiste un personnage qui adopte...

R. M. : Un état de puissance...

P. A. : Oui, ou plutôt un état d'hyperpuissance, j'allais dire de corporalité cosmique. Eh bien, tout cela, bientôt, a vécu, sauf évidemment chez les idéalistes éternels, les indémodables fidéistes de l'art comme « formule plus ». Tu parlais de Filliou. Nonobstant le bouddhisme, Filliou, ce n'est pas la corporalité cosmique. C'est plutôt la corporalité de l'immédiateté – travailler là, être là. *Düsseldorf est un meilleur endroit pour dormir* : Filliou s'allonge sur un trottoir de la ville rhénane, il fait sa sieste là, point, cela durera ce que ça durera. La micropolitique, c'est ça, expérimenter le monde tel quel comme le « meilleur endroit » pour l'art, quel que soit par ailleurs cet endroit, même s'il est au milieu de nulle part. À ce retour à l'immédiateté de l'expérience, il y a évidemment une logique. Les « grands récits », comme Lyotard le dit alors, commencent à s'émousser – le récit du progrès, le récit du moderne salvateur, le récit de l'accomplissement, le récit du *telos*, toutes ces baudruches avec lesquelles on endort la conscience malheureuse pour mieux nous faire gober l'oppression du quotidien ; le grand fantasme de l'Occidental, à savoir que la civilisation va forcément quelque part, qu'elle a un but. Une blague tragique. Tout cela, progressivement, se délite, s'effrite, par bonheur. Ce nouveau point de vue sur le monde trouve une double concrétisation factuelle à la fin des années quatre-vingt : l'effondrement du bloc communiste

et, de concert, la crise profonde du libéralisme, le crash de 1987. La suite n'est pas brillante : chômage, accentuation des inégalités, redistribution de la richesse, pauvreté endémique au niveau planétaire, retour des intégrismes et du fanatisme religieux, bouddhisme... Le rêve fraîchit. Les grands modèles et les grands idéaux s'affaissent, s'affaiblissent en termes de représentation mentale, et donc en termes de crédibilité pour les artistes si tant est que ces derniers aient compté les utiliser comme bases, comme socles pour travailler. Parallèlement, ce sont les gestes micropolitiques qui prennent le dessus, des gestes de présence, de coprésence au réel, actions très ciblées dans des lieux qui sont des lieux du quotidien, de l'ordinaire, de la « situation », sans que l'œuvre qui émane de cette décision d'investir ce monde défailte de ses modèles tutélaire modernes prétende à une quelconque vocation universelle. La micropolitique induit la « segmentarité » de l'art. Qu'est-ce que c'est, la segmentarité ? On prend une ligne, on la coupe. Là où la représentation moderne dominante de l'art avait constitué l'expérience esthétique de l'Occident comme quelque chose qui allait de manière inéluctable vers un accomplissement de l'art, une libération générale de la forme dans le sens de l'aboutissement, avec au bout du chemin une « superforme » englobant toutes

les autres sur le plan symbolique, on a tout au contraire une cassure, une fragmentation complète de cette ligne de la création. Avec ces corollaires browniens, la dispersion, la dissémination, la mise en avant du critère de diversité.

R. M. : L'hybridation...

P. A. : L'hybridation, évidemment. Tous les critères d'indécision quant à pouvoir dire ce que doit être une œuvre d'art, et quelle forme elle pourrait avoir. Bref, multiplication des contextes, multiplication des œuvres dans des contextes différents, avec un résultat, un absolu : la dissémination de la création. Plus une dimension renouvelée de l'expérience, avec ce qui me paraît constituer la réalité de l'art contemporain aujourd'hui, très complexe et pas seulement contextuel d'ailleurs : la notion de laboratoire. On est revenu dans le laboratoire, c'est-à-dire où ? Dans un lieu où l'on tente des choses, où l'on essaie certaines choses sans être jamais sûr d'obtenir un résultat tangible ou admissible. On est dans cette réalité globale de l'art, celle de l'extrême dissémination. De là ma position en faveur de la micropolitique. Enfin, *position*, c'est un bien grand mot. Personnellement, je me qualifie plus comme un historien de l'art que comme un critique d'art. Un critique d'art, c'est celui qui dit : « Voilà ! il faut prendre telle option

parce qu'elle est plus juste ou plus intéressante ou plus belle que les autres ! » L'historien de l'art, lui, est comme le biologiste : il regarde la totalité des espèces vivantes de l'art, en s'interdisant de faire de la promotion ; il regarde, fait sa description, constate qu'il y a ceci et cela dans le système de l'art, sans exclusive, point.

R. M. : Mais c'est là toute la différence entre Paul Ardenne et Nicolas Bourriaud, qu'on sent très bien. Bourriaud, c'est l'idée du critique d'art de défendre une option, de mettre dans cette option des critères pour justifier sa problématique, que tu connais et qu'on connaît tous : l'esthétique relationnelle ; à quel point le discours sur l'art finit par ternir ou du moins transformer l'activité artistique ; il n'y a pas de pratique révolutionnaire sans théorie révolutionnaire, etc., etc. Ce qui m'amène à passer aux années cinquante avec un critique comme Clément Greenberg et sa théorie sur l'art. Maintenant je regarderais Clément Greenberg comme quelqu'un qui n'est pas idiot, mais qui a mal aligné ses trucs. Parce que le discours a changé. Avant, quand on parlait d'art, on parlait de volume, d'espace, de mouvement, tu vois, tous ces critères-là ; maintenant on parle de détournement, d'attitude, d'infiltration... Le discours ayant changé, les pratiques changent. Est-ce qu'à ton avis les pratiques changent avec le discours ? Il y a tellement plus d'artistes dans les dernières années qu'il y en a eu depuis l'origine de l'humanité, et à mon avis il n'y a pas plus que 5 % des artistes qui peuvent faire le marché de l'art ; les 95 % autres, qu'est-ce qu'ils doivent faire ? Ils doivent ouvrir la pratique au lieu de la fermer. Avec l'esthétique greenbergienne, la pensée et la production étaient refermées sur elles-mêmes. L'idée est d'ouvrir les pratiques. Alors, la question que je poserais : est-ce que tu crois que le discours et la pratique ont été un peu concomitants dans les dernières années ? Parce que la dématérialisation a fait un coup énorme à l'art ; à mon point de vue, on ne pourra pas revenir en arrière. Mais il y a encore des gens qui

BULLETIN DADA

SALON DES INDEPENDANTS
GRAND PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES

(Année d'Art)

Juillet 5 - Fin août 4

Mars 1917

MOUVEMENT DADA

FRANCIS PICABIA

manifeste lu par 10 personnes

GEORGES RIBEMONT-DESSAINES

manifeste lu par 10 personnes

ANDRÉ BRETON

manifeste lu par 10 personnes

PAUL DERME

manifeste lu par 7 personnes

PAUL ELUARD

manifeste lu par 6 personnes

LOUIS ARAGON

manifeste lu par 5 personnes

TRISTAN TZARA

manifeste lu par 4 personnes et un journaliste

N° 6

Prix : 2 fr.

écrire à
tristan
tzara
32,
Avenue
Charles
Floquet
Paris
(VII^e)

toutes les femmes sont décorées de la Légion d'honneur
 les hommes portent cet insignifiant boutonnière.
 Francis Picabia le justifie.

PROGRAMME de la
M A T I N É E
DU
Mouvement Dada le 5 février 1920

LITTÉRATURE

paraît une fois par mois
Paris, 9 Place du Panthéon
Directeurs : Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault.
Les cahiers 2 et 3 contiennent les Poésies de comte Laurémond (Isidore Deszass), première réimpression d'une édition de 1870, dont on ne connaissait que le seul exemplaire de la Bibl. Nationale. On sait maintenant que Laurémond est le Rimbaud de la poésie d'aujourd'hui. La Dictature de l'Épiphite, présentation sans succès d'amélioration et de métamorphose, est l'affirmation de l'intensité, dirige toutes les préoccupations vers la force noble, précise, fastueuse, seule digne d'indéité : la destruction.

Francis Picabia :

„L'Athlète des Pompes funèbres“ Fr. 2.50

„Rateliers Platoniques“ Fr. 4.—

En vente au
MOUVEMENT DADA
Zurich, Seehof, Schiffstrasse 28

Personne
le langage humain n'est
ni regardé les
mots sur le leur
l'écriture
correl corrélatifs
mots
les dans la tête
cœur de l'homme
verts perpendiculaires
au centre
d'un temps inconscient
d'un langage sans
viesse lars

Charlot Chaplin nous a annoncé son adhésion au
Mouvement Dada

Lisez le Manifeste DADA 1918

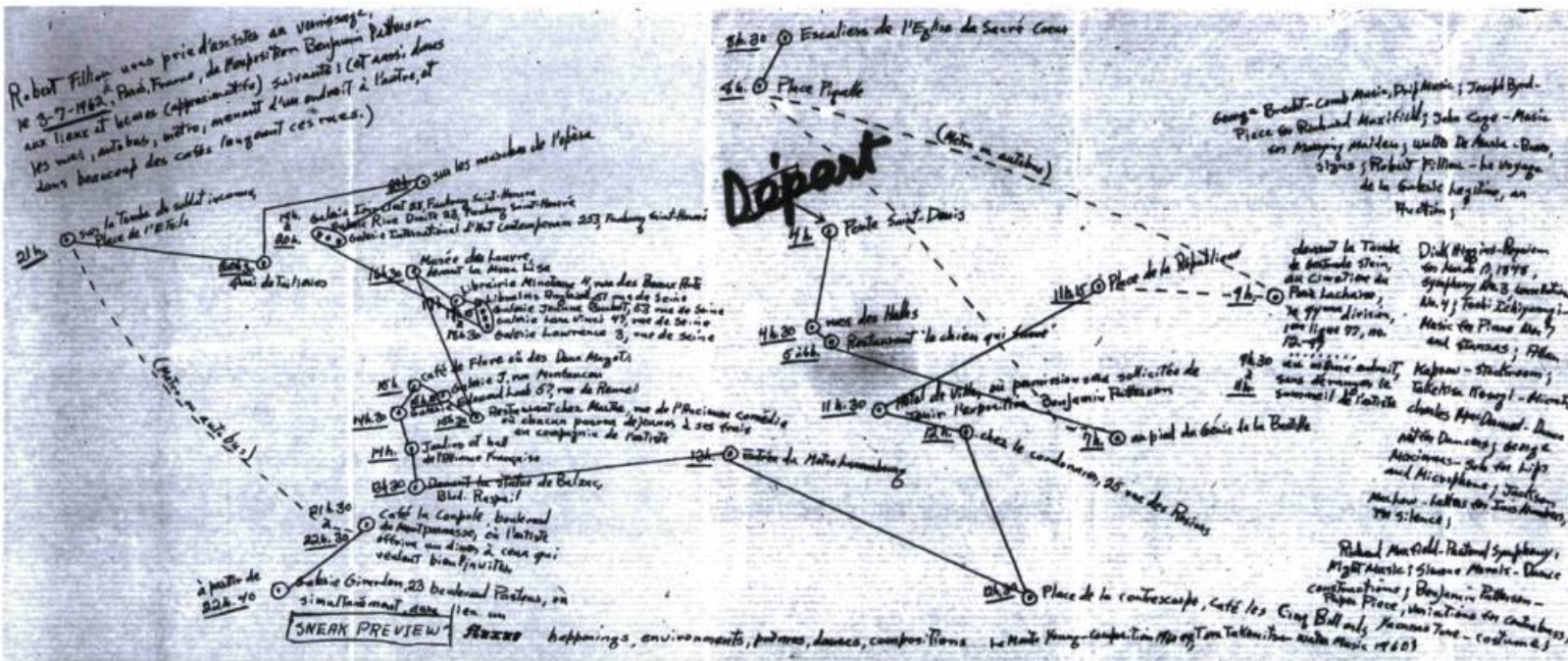
Tristan Tzara: 25 Poèmes
App. 10 gravures sur bois
Prix 3 Fr.
Edition numérotée 15 Fr.
Edition de luxe 60 Fr.
COLLECTION DADA

LE
COURRIER DE LA PRESSE
BUREAU de COUPURES de
JOURNAUX
"LIT TOUT"
JOURNAUX, REVUES & PUBLICATIONS
DE TOUTE NATURE
Passants en France et à l'Étranger
Ch. DEMOGEOT, Directeur
21, Boulevard Montmartre
PARIS 2^e

TNT
New York



BOIS DE B. HALSOMAN



Robert Filliou, plan du parcours de la Galerie Légitime incluant les objets de Ben Patterson, Paris, 1962.

font de la peinture, par exemple les étudiants que nous avons – je ne sais pas si c’est comme ça en France –, il font de la peinture, de la vidéo, de la performance, de l’installation : ils font de tout.

P. A. : Ils font de tout, oui. Bien sûr. Et tant mieux, d’ailleurs.

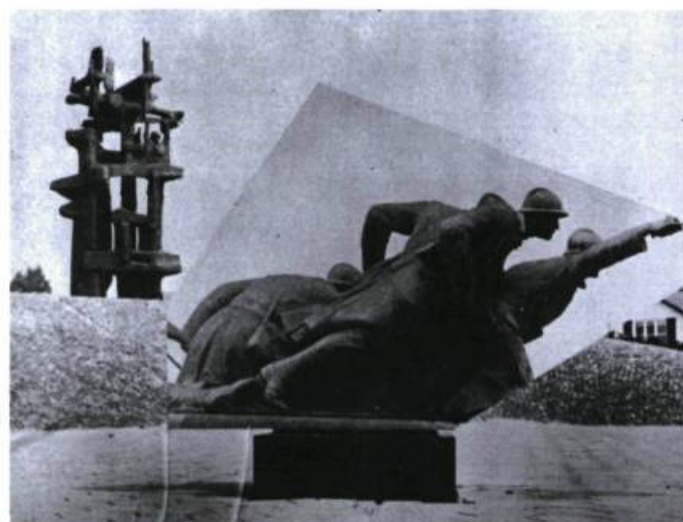
R. M. : Tu viens de parler d’hybridation...

P. A. : Qu’il y ait une complémentarité entre la théorie de l’art et l’art qui se fait sur le plan pratique, c’est une évidence. La « construction » de l’art conceptuel, ça a été de faire croire que l’art, avec lui, devenait une pensée, de manière inaugurale. Lors même que tout le monde sait bien que l’art est « chose mentale ». Il faut citer et citer, en la matière, cette phrase de Baudelaire : « Je plains l’artiste s’il ne se double pas d’un critique. » Tout artiste est son premier critique. La théorisation, aussi, est l’art. Ce qui ne veut pas dire que toute théorisation touche l’art dont elle parle. Le cas de Greenberg que tu évoques – entre autres –, de concert avec la légitimation politique de l’expressionnisme abstrait américain, est symptomatique d’une velléité forcenée de législation, mais alors autoritaire, abusive, gangrenée par sa propre aspiration au pouvoir, à travers le pouvoir de dire. Le but de la parole théorique, ici, c’est de dire la loi ultime de l’art. Greenberg s’interroge en vérité moins sur le destin de l’œuvre d’art moderne que sur le propre destin de son pouvoir de législation, qui a finalement échoué devant l’histoire. Et qui se reflète cette idée, de concert, parce qu’il lui faut bien un argument : l’œuvre moderne comme étant vouée à son propre épuisement. Le blanc sur blanc comme fatalité heureuse. Le sublime.

R. M. : L’élimination...

P. A. : Voilà. L’œuvre d’art, selon ce point de vue, se constituerait comme un travail de l’artiste sur les limites de son propre médium.

De là le transcendantalisme, l’héroïsme, la résistance, la recherche à la Frenhofer, la masturbation mentale devant le prétendu dernier tableau, etc., alors que l’expressionnisme abstrait, pour l’essentiel, fleurit bon le décoratif. Rothko, c’est beau et ça ne mange pas de pain, on peut orner son salon avec, s’en servir comme d’un paravent, peler ses carottes dessus ou en faire la base d’une mystique, s’agenouiller et prier devant, comme des milliers de fidèles l’ont fait dans les musées, en bovins transis. Parfaite réversibilité de l’œuvre, et parfaite intégration potentielle aussi sur le marché des biens symboliques. On peut prendre Greenberg à la lettre, la chose est de rigueur dans les cénacles d’esthétique. On peut aussi considérer ses positions comme le résultat d’une insurmontable contradiction, d’un balancement entre le pur et l’impur : d’un côté, le pur, des tableaux, dit-il, qui se subliment et échappent en tendance au monde pour devenir leur propre monde et se retourner sur eux-mêmes ; oui mais voilà, il y a aussi l’autre côté, le côté obscur, il y a aussi l’impur, qui tourne à plein régime, lui, à savoir quoi ? Le marché, qui matérialise à tout va, qui écoule tout ça sans état d’âme, en se fichant comme d’une guigne du transcendantalisme. Pour le marché, tout est bon à compter du moment où est permise une plus-value matérielle, les idées religieuses ou parareligieuses comme le reste. Le drame du critique d’art de gauche en Amérique ? Tout ce qu’il sanctifie et élève au ciel de la théorie finit bientôt dans les salles de vente et les salons de la bourgeoisie. Si le destin de l’art est la théorie, convenons que c’est aussi le marché. Les biens symboliques s’échangent, ils peuvent constituer une considérable plus-value, surtout dans les périodes de crise d’ailleurs, qui sont toujours des périodes qui confèrent à l’œuvre d’art la plus haute valeur symbolique. Et qui propulsent cette dernière dans une



probabilité de plus-value plus forte encore. Entretenir une situation de crise, et de crise mentale, dans le monde libéral, soit dit en passant, c'est toujours l'occasion de gagner beaucoup.

R. M. : Est-ce qu'à l'inverse maintenant on pourrait dire que les pratiques artistiques qui ne sont pas associées au marché de l'art se verraient peut-être comme négatives... Pas pour ma part mais...

P. A. : Il faut bien voir qu'à partir des années quatre-vingt, et des *reaganomics*, le marché va contribuer à produire les œuvres d'art dont il a besoin. Ça veut dire quoi ? Non que le marché crée les œuvres, mais qu'il suggère qu'un certain type d'œuvre est *a priori* intégrable sans trop de problèmes dans le marché des biens symboliques, et est gage pour son auteur de rentabilité matérielle (ce qui est toujours bon à prendre). Dans le même temps, il laisse suggérer en creux qu'un très grand nombre d'autres œuvres ne sont pas intégrables dans ce marché-là (avis aux amateurs, à ceux que tentent le « non-marché » !). Quand on regarde aujourd'hui ce qu'est le marché d'art et la nature des ventes, on constate que tout s'y vend ou à peu près tout, les valeurs canoniques comme les travaux d'artistes qui ont été des performeurs ayant réalisé des œuvres invendables parce qu'il s'agissait de gestes, d'actions, d'interventions furtives, de travaux éphémères. Que tout ou presque se vend, précisons, sous cette condition évidemment : que l'histoire de l'art officielle, cette matrice à sanctification, ait rejoint puis annexé ces artistes à l'origine *out of the market*. Dans le cas des performeurs, en l'occurrence, beaucoup de leur travail a été récupéré puis recyclé par le marché sous forme de photos, en exploitant les reliques.

Robert Filliou, *Commemor*, échange fictif de monuments aux morts entre Sittard (Hollande) et Verviers (Belgique), 1970.



R. M. : Chris Burden vend ses reliques dans les musées.

P. A. : Il n'est pas le seul. Pourquoi d'ailleurs devrait-il se priver de le faire ?

R. M. : Mais c'est pas tous les artistes de la performance qui le font.

P. A. : Soit. J'admets que, si l'on regarde ce qui se vend aujourd'hui en priorité, il est évident que l'œuvre d'art vendue « type » y prend la forme dominante d'un objet : l'« objet-œuvre d'art », de manière classique, c'est-à-dire une position, un propos résumés dans une forme solide, limitée dans l'espace et exposable, surtout. Cet objet formel, on le sait, renvoie en droite ligne à une notion archaïque : la notion de décoration. Si le marché de l'art peut tout absorber, si tout y est récupérable, il n'absorbe cependant qu'au prorata de la plus-value prévisible et du potentiel de décoration, ce qui ne produit pas de plus-value, sinon ne l'intéresse pas, ou bien à perte. Et ce qui ne décore pas, pas beaucoup plus. Les marchés ne travaillent pas à perte, en tout cas pas longtemps. La décoration, donc. (comprendre : l'œuvre d'art qu'on met pour finir sur ses murs, sur le manteau de sa cheminée, sous laquelle on mange, prie, s'épouille, fornique, qu'on glisse dans les inventaires d'héritage, etc.) Dans le même temps, un très grand nombre d'œuvres s'avère mal assimilable par le marché, sans d'ailleurs que cela soit un drame. Pourquoi n'y a-t-il pas de drame les concernant ? Parce que ces œuvres sont produites par des artistes qui ont fini par faire le deuil de l'intégration marchande, en tout cas de l'intégration marchande immédiate. Peut-être que dans vingt ans, trente ans, si tant est que les historiens de l'art en parlent, ainsi que de leur travail, en disant « Regardez ce qu'ils faisaient, ces artistes-là, pas si mal ! », retombera-t-on dans le mécanisme de l'objet d'art relique, et que ces œuvres devenues reliques seront vendues chez Christies, chez Sotheby, à Drouot ou je ne sais où sur le marché de l'art. Je crois cependant qu'aujourd'hui la césure est très claire entre, d'un côté, des artistes qui travaillent indépendamment des structures de légitimation et, de l'autre côté, des artistes qui travaillent fonctionnellement pour le marché, qui se fendent d'œuvres de type « clone post-Jeff Koons » par exemple, nourries du modèle postpop, celui de l'œuvre immédiatement soluble dans le marché de la décoration bourgeoise ou des sites publics, de la non-polémique ou de la pseudo-polémique, tout ce qui fait de la mousse dans les gazettes et contribue à vendre du papier...

R. M. : Tu donnes exactement, à mon point de vue, le canal de distribution de ce type de production de Jeff Koons ; c'est effectivement très relié à la marchandisation de l'image publicitaire.

P. A. : La grandeur de Koons étant qu'il n'a jamais prétendu faire autre chose que du *business* et de la vente d'images de marque – à commencer par la sienne propre –, comme Warhol d'ailleurs avant lui. Le problème, plutôt, c'est l'artiste cynique, celui qui produit un objet-œuvre d'art soluble dans l'économie du

marché, profilé pour celle-ci, en le faisant valoir comme un objet de conspiration positionné contre l'institution, contre le marché, contre les valeurs établies, la loi, papa, Dieu, etc. Ce que je remarque en naviguant un peu à droite à gauche, aujourd'hui, dans le monde des biennales périphériques notamment, que ce soit en Amérique latine, que ce soit à Dubaï ou ailleurs, loin du premier cercle, est plutôt intéressant, en termes de rapport au marché, à la notoriété. On trouve là, en masse, des artistes pas forcément contrôlés par des commissaires occidentaux. Le plus évident à constater, dans ces manifestations, c'est combien la majeure partie des artistes y sont inconnus. Des artistes inconnus dont on peut penser, du fait de leur position géopolitique minorée, qu'ils le resteront, qu'ils n'intéresseront jamais le marché. Deux raisons à ce désaveu marchand, trois peut-être : un, cela se passe en périphérie, une périphérie qui n'est pas encore intégrée, et dont tout le monde ou à peu près se fiche comme d'une guigne, sauf à y trouver une représentation personnelle avantageuse ; deux, ce sont là des artistes qui n'ont pas encore reçu la bénédiction commissariale institutionnelle



La Cédille qui sourit, 1969.

et, hélas pour eux, pas celle non plus des *curators* en vogue ; la troisième raison, c'est que souvent, justement, de tels artistes produisent des œuvres qui renvoient à l'approche « micropolitique » du monde dont on a parlé à l'instant, c'est-à-dire une esthétisation de relation, fragmentaire, vouée au moment bref, selon la logique d'une collection d'impressions fugitives du monde sur un modèle qui n'est pas loin, par exemple, de celui du situationnisme. Quand on regarde ce qu'est la « situation » chez les situationnistes – je ne parle pas de la « situation construite » mais plutôt, chez ceux-ci, d'un certain mode d'acceptation du monde tel qu'il advient : être là, se mettre là, regarder ce qui se passe et ce qui advient, voir si oui ou non on peut en tirer quelque chose qu'on appellera un peu pompeusement une œuvre d'art, ou un moment d'art, un *event*, etc. –, on constate que beaucoup d'œuvres aujourd'hui sont faites, nourries, ourlées de ce principe d'*avènement* du monde, sans beaucoup plus – ce qui est déjà bien assez, d'ailleurs... Rien à

voir avec une production artistique où l'auteur – se tenant du coup à la limite même de la notion d'auteur – se montrerait désireux d'une inscription dans tout ce qui peut constituer des signes forts, médiatiquement ou commercialement mobilisateurs...

R. M. : C'est un peu paradoxal. On « citait » tout à l'heure Greenberg : il est exactement en pleine possession de son système au même moment où les situs sont en train d'élaborer leur théorie. Par exemple, quand j'ai eu à faire ce cours sur l'art contextuel, il a fallu que je trouve de la matière, des matériaux textuels, des idées, et je me suis aperçu que c'est un filon, une pensée qui a toujours été là... Le bouquin de Marc Partouche démontre bien qu'au XIX^e siècle avec les Incohérents, les Hydropathes et tous ces groupes, il y avait ce filon, qui vient à travers Dada, les surréalistes, les lettristes... On sent une affinité. Tu parles des concepts de situation et d'ambiance qui viennent des situs et, au même moment, t'as exactement l'esthétique greenbergienne qui est au pouvoir, si je peux m'exprimer ainsi. Cependant, je remarque que ce filon existentiel, au niveau des pratiques et des formes, a toujours été là. Il y a une séquence dans son déroulement. On parle maintenant beaucoup d'attitude, de comportement, de détournement, etc. ; on revient encore aux situs. Il y a eu plus de bouquins dans les cinq dernières années sur les sites que pendant 25 ans.

P. A. : Bien sûr ! On voit mieux à présent, à l'encontre de ce que nous ont seriné des décennies durant les idéalistes de l'art : les maîtres mots de l'art du XX^e siècle sont avant tout *attitude, événement, réalité*. Attitude, événement, réalité... À y bien voir, la concrétisation de recherches qui avaient commencé au XIX^e siècle, dont les premiers représentants étaient des gens comme Courbet. Le mouvement réaliste, oui, qu'obsédait cette question : comment traiter du réel ? Des recherches qui, faute d'aboutir dans l'immédiat, ont trouvé leur solution bien plus tard, au XX^e siècle, au cœur même d'un réel à la fin investi et colonisé sans limites par l'art : dans les esthétiques d'ambiance, de relation, de participation, toutes formes corrélées aux principes de réalité et de coprésence plus qu'à n'importe quel autre. J'ai envie de dire qu'au fond les problématiques greenbergiennes sont des problématiques du XIX^e siècle, plus que du XX^e siècle. La question de l'épuisement du médium, de l'art pouvant contenir et engendrer sa propre mort en plus d'en jouir de manière spéculaire, à la Ad Reinhardt, tout cela est contenu déjà dans l'esthétique du XIX^e siècle. Le romantisme, notamment, porté qu'il est par l'idée de l'exténuation de l'art, par le thème de l'épuisement (un vrai cliché, dès son époque), par l'impossibilité pour l'art d'adhérer au monde tel qu'il se constitue, monde de l'économie bourgeoise en constitution exponentielle, celui de la révolution industrielle, de la production, de la naissance du consommateur, tandis que se profile la véritable nature de ce qui attend dorénavant l'homme *lambda* en termes de rapport au monde : une hypermatérialisation du lien. De fait, l'artiste romantique ne peut que prendre une voie déviante, qui est celle soit de la désobéissance moderne, soit du renoncement moderne, le bon vieux renoncement désespéré qui va amener l'artiste à travailler dans son coin en soupirant, en pleurant, en se débraillant, en développant des problématiques de plus en plus autistes et incompréhensibles, des formes d'expression finalement illisibles qui font de l'art qui en émane, piétinant devant l'idéal comme l'impuissant devant l'érection d'un géant, la réalisation à contretemps de l'idéalisme platonicien (comprendre : des œuvres d'art idéalistes, coupées du réel). Reinhardt par exemple, entre autres, dont on vient de parler, ses peintures noires. Ou encore les peintures de Stella, finalement rien de plus que des peintures décoratives avec un très léger décrochage par rapport au concept de décoration, à cette fin tactique et hautement génératrice de langage théorique : pouvoir faire dire aux esthètes transis : « C'est encore de l'art, mes frères, vous voyez, ce n'est pas tout uniment de la décoration, et puis voyez encore, cela emporte un peu de la crise du monde, de la représentation, etc. » Frissons garantis chez les cuistres.

R. M. : Les conceptualistes disaient que Greenberg était le théoricien de l'avant-garde de la décoration.

P. A. : Plutôt bien vu. Des problématiques du XIX^e siècle, en tout cas, où la fonction décorative de l'art est encore à maints égards centrale. Quelqu'un comme Yves Klein, pour moi, n'est pas loin de représenter

la fin de cette histoire : la fin de l'art classique. Yves Klein, le dernier classique. Un artiste du XVIII^e siècle peut-être, comme l'était Ingres qui peinait au XIX^e...

R. M. : Oui, mais en même temps il a permis d'ouvrir, parce que les bleus, ça va, mais le journal d'un jour par exemple, c'est l'initiation de procédés mass médiatiques, avant l'art sociologique par exemple. Klein a quand même ouvert.

P. A. : Quand je vois la présence de Klein dans le nouveau réalisme, par exemple, du moins le peu de temps que ça dure – le nouveau réalisme, on le sait, est une construction circonstancielle, le coup de génie de Restany –, je me demande si celui-ci a vraiment sa place à côté des gens comme Arman, ou César, ou Tinguely et de Saint Phalle, même s'ils étaient d'authentiques amis.

R. M. : Oui, c'est très différent.

P. A. : Je n'ai exactement compris ce que ces gens-là pouvaient faire ensemble, sauf à constituer un mouvement de circonstance, une avant-garde fondue à la va-vite par un critique qui prend le pouvoir, comme Celant s'y prendra moins de dix ans plus tard avec l'*arte povera* ou Szeemann, avec à peu près tout ce qui fait la mode de l'art pendant quelque trente ans, quelques années après. Définitivement, Yves Klein est du côté du cosmique. Rien d'infamant à cela, c'est comme ça, ce type-là avait le réel en haine. Tinguely, lui, avec ses machines explosives, détruit le réel, c'est évidemment très différent : on détruit ce qu'on aime, toujours, ou ce qui vous gêne aux entournaures. Tandis que Klein, ses symphonies Monoton, ses zones de sensibilité picturale immatérielle, sa révolution bleue, son architecture de l'air, sa ferveur rosicrucienne... Adieu au monde, *le peintre de l'espace se jette dans le vide* et bon vent, *exit* le concret du monde, spiritualisme d'abord... Ce qui peut-être était le fond secret de Restany, d'ailleurs, et ce qui l'unissait si fortement à Klein, en dépit du fait que Klein, comme les autres « nouveaux réalistes », aurait concouru décisivement à rendre compte de la « nature moderne de l'art », comme le disait Restany avec insistance – tu sais cela ? Restany, chez lui, avait près de son fauteuil deux choses : une petite sculpture bleue d'Yves Klein, un portrait photographique du Dalai-Lama, je m'en souviens bien, cela ne m'avait pas surpris ; à dire vrai, lui rendant visite, un jour, je m'attendais à ce qu'il me sorte un moulin à prières bouddhiste mais non, finalement... Les révolutionnaires sont des mystiques qui ne s'ignorent pas toujours... Tu as remarqué ? Ce qui manque chez Klein, c'est la merde. Quand tu penses à Manzoni, au même moment, puis aux actionnistes viennois, ces allumés du pipi-caca... Bon, je m'égare. Greenberg, donc, puisque tu as l'air d'y tenir lors même qu'au contraire il faudrait l'oublier, à présent, l'enterrer définitivement. Greenberg a concouru aussi, lui et les artistes sur lesquels il écrivait, notamment le groupe expressionniste américain, à asseoir l'impérialisme américain au niveau global, au moment

de la Guerre froide. C'est une chose à ne jamais oublier. Paradoxalement, ces types-là sont de gauche en Amérique, mais ils vont contribuer à nourrir hors de l'Amérique une idéologie considérée par le bloc soviétique, non sans raison, comme fondamentalement bourgeoise. Confer les critiques exprimées depuis le bloc communiste, celles du Komintern, des congrès du réalisme socialiste, pas forcément aussi stupide que l'a été historiquement le communisme soviétique. Que voit-on dans l'art défendu par Greenberg, en U.R.S.S. ? L'art de la bourgeoisie par excellence : une formule décorative, une expression pour finir sans discours, qui ne dit rien ou alors tout, qui ne combat rien, qui d'une certaine façon oblige le spectateur à s'arracher de la réalité et à décoller vers les hautes sphères immatérielles. L'importance qui a été donnée à la pensée greenbergienne, dans les faits, me paraît plus tenir à la situation hégémonique de la culture américaine entre les années quarante et quatre-vingt. Je voudrais choquer un peu, à présent : je considère, j'ai toujours considéré, sans être convaincu d'être totalement dans l'erreur, que l'expressionnisme abstrait américain était surestimé. Des artistes comme Barnett Newman, comme Mark Rothko, Franz Kline, Robert Motherwell, etc., eu égard notamment à ce qu'a été avant eux le mouvement de l'art abstrait européen, à partir de Kandinsky. Autant dire des épigones, des suiveurs.

R. M. : C'est une redécouverte. Les groupes comme Cercle et Carré, par exemple dans les années trente...

P. A. : Michel Seuphor, etc. Je ferai ici une remarque biaisée. J'ai pu voir récemment l'accrochage du nouveau MOMA à New York. Un accrochage très problématique, à mon sens. On y décèle bien la gêne des nouvelles générations américaines de conservateurs de musée ; d'une certaine façon ceux-ci semblent avoir compris à présent que tout n'était pas si simple, que l'Amérique n'a pas forcément fait l'art du XX^e siècle – ou que, si elle l'a fait, c'est peut-être sur le mode de l'exploitation éhontée de critères définis autre part. Des gens qui ont grandi dans l'idée que le grand art du XX^e siècle était forcément l'art américain, ne pouvait être que le Uncle Sam Art, une création mirifique qui avait forcément supplanté l'art européen, celui du prétendu « vieux monde » (avec Bush aux commandes aux États-Unis, entre parenthèses, demandez-moi où est le « vieux monde »... Quant à New York, peut-être as-tu vu, autour du réservoir de Central Park : on a remplacé cette année le fameux grillage qui entourait le lac par une rambarde art déco, à l'image du Rockefeller Center... Tout un symbole, celui d'une ville pour bo-bos en quête d'ancrage sympathique), mais des gens, aussi bien, qui étudient, et qui en étudiant découvrent la part majeure des avant-gardes européennes, indépassable en fait. Le nouvel accrochage du MOMA est intéressant dans la mesure où l'on y sent cette gêne. On te met là du Jasper Johns, de l'expressionnisme abstrait US mais sans trop d'arrogance cette

fois. On t'expose aussi un beau mur récupéré de Gordon Matta-Clark, beaucoup plus représentatif, lui, de ce qu'est le grand art américain. Rappelons ne serait-ce que l'exemple du Pop Art, que les Américains se sont approprié, avec l'aide complaisante, il faut bien le dire, de certains vendus à la cause – je pense au chocolatier Peter Ludwig et à son dépôt muséal à Cologne, entre autres. Une grande partie de l'esprit pop existe déjà dans le dadaïsme, dans l'esthétique du collage, dans les photomontages des années dix à trente, sans rien dire de son initiateur, Eduardo Paolozzi, dès les années quarante, et de l'Independent Group anglais dans les années cinquante...

R. M. : Richard Hamilton, etc.

P. A. : Voilà. Tout ça, c'est l'Europe. Je ne suis pas en train de dresser l'Europe contre les États-Unis. Mettons concrètement que tout ce que je te dis là est d'ordre méthodologique, sans plus : le vrai travail de l'historien de l'art, à savoir un travail de reclassement légitime. Et un travail qui doit être fait quand bien même cela casse les hiérarchies établies. Il faut remettre les choses à leur place, autant que faire se peut. Puis s'y perdre, pour le plaisir des sens – mais après seulement.

R. M. : Une chose que j'ai remarquée : tu as travaillé au niveau de l'architecture, je connais ça ; l'évolution des pratiques américaines, avec le minimalisme et le conceptualisme, je remarque que ça arrive avec la construction des musées. Autrement dit, dans les années cinquante et soixante aux États-Unis, on a construit beaucoup de musées. Alors c'est comme si les pratiques sont faites en fonction de ces constructions. En même temps qu'il y a l'hégémonie greenbergienne, il y a aussi les premiers essais de Cage avec l'indétermination qui va nous donner Fluxus, les happenings de Kaprow ; c'est en même temps !

P. A. : Qui sont beaucoup plus intéressants, mais qui dérivent des recherches de Russolo et des futuristes sur la musique. Le bruitisme, par exemple.

R. M. : Cage est très important aussi...

P. A. : Je veux pas enlever sa grandeur à John Cage. Cela étant, il s'inscrit aussi dans un continuum d'expériences radicales qui étaient au départ des expériences européennes. Lui-même a été formé chez les post-Viennois, si mes souvenirs sont bons. Sur la question des musées, à présent : le musée c'est, très précisément, la négation de la situation. Pourquoi ? Parce le musée est un tombeau. Les musées sont des structures de cryogénéisation de l'art. On n'y montre que des œuvres mortes, quand bien même on y développe des expositions d'art actuel ou des laboratoires. Tout ce qui est l'aventure de l'art, la création même, cette intensité de l'œuvre en train de se faire y est aboli au profit de la présentation sublimée d'un objet voué à une contemplation religieuse. Les musées aussi – de même que les ambitions « poétiques » de certains de leur personnel : impulser la création dans leurs murs, accueillir les artistes directement, etc. – doivent être remis à leur place : celle du somptuaire, de la mort divinisée.

R. M. : Une ostentation...

P. A. : Voilà. Ce qui résulte du développement de ce qu'on a appelé le *white cube*, le fameux cube blanc. Ce qui est intéressant dans le *white cube* et dans l'expansion concomitante de musées qui sont toujours plus des écrans, de grands écrans pour une production considérée comme sublime, des chasses, c'est très précisément la concomitance entre, d'un côté des gens qui veulent encore l'art du bord de la transcendance, du supplément d'âme, de l'idéalisme, du soulèvement, de l'arrachement, de ce qui console de la dureté de la réalité et nous permet d'en sortir l'âme mouillée, et de l'autre côté un modèle architectural d'exposition qui va obstinément annuler et gommer de son propos tectonique tout ce qui pourrait venir contaminer l'œuvre, tout ce qui pourrait introjecter de la réalité dans l'espace d'exposition. Le *white cube*, par définition, c'est le lieu où toute réalité a été bannie, où toute réalité a été chassée, ce qui institue le musée comme église. C'est le principe du tabernacle : l'œuvre, c'est l'objet sacré, c'est l'hostie dans son tabernacle. Triomphe du musée-temple, comme l'a formulé naguère Duncan Cameron.



Yves Klein, *Saut dans le vide*, 1960.

R. M. : La différence entre les pratiques des 15 ou 20 dernières années : avant, le public allait à l'art, maintenant c'est l'art qui va vers le public. Et je pense que c'est une grosse constante dans les pratiques des dernières années. Je le remarque ici et ailleurs, le *in situ*, le contexte...

P. A. : Oui, ça s'est banalisé, aucun doute sur ce point.

R. M. : On a aussi l'esthétique relationnelle, que tu connais, de Bourriaud. Il parle beaucoup du passage de l'objet à l'événement, là-dessus on s'entend, on voit le passage...

P. A. : Sauf que tout ça n'a pas eu lieu dans les années quatre-vingt-dix mais dès les années dix, il y a cent ans...

R. M. : Sauf qu'il est venu confirmer. Je voudrais savoir ce que tu penses de ceci, c'est : l'esthétique relationnelle vient beaucoup de l'art des femmes ; je remarque que la montée de l'art des femmes, le féminisme, ça correspond aussi aux années soixante-dix, quatre-vingt (- Oui) et je pense que ça l'a influencée dans la manière de présenter et de faire la pratique artistique. Et je crois que l'art féminin est beaucoup plus proche de l'idée de la rencontre, de créer des zones de micropolitique justement.

P. A. : Oui certainement, du fait déjà d'un communautarisme. Pour exister, le mouvement des femmes s'est communautarisé, du moins à ses débuts. Ce qui fut sans doute une

erreur politique intense, quoique peut-être inévitable eu égard au contexte. On ne veut pas reconnaître une communauté dans une société ? Résultat, cette communauté se referme sur elle-même, elle s'auto-institue, aurait dit Castoriadis, elle s'affirme comme telle. Cela, si possible, jusqu'au moment où on la reconnaît comme une communauté qui peut être socialement intégrable, et qui devient dès lors, soit une composante solidaire du système, soit un lobby qui roule pour lui. C'est ce qui s'est passé avec le mouvement des femmes, parti du féminisme essentialiste, très « femme-femme », à l'origine en grande partie lesbien, puis devenu avec le postmodernisme une instance de revendication intégrée.

R. M. : Ce qui est plus évident dans les pays anglo-saxons, avec ce qu'on appelle le *politically correct*.

P. A. : Le mouvement des femmes, *mutatis mutandis*, s'est intégré dans la société, du moins : les mouvements de femmes, au pluriel, une nébuleuse complexe, entre viragos essentialistes, du côté de la castration du phallus, et gouines postmodernes dépolitisées, du côté de tous les plaisirs, y compris d'essence phallique... Je pense pour ma part que cette intégration est mieux venue que l'inverse. Vaste débat de toute façon, en relevant toutefois l'extrême importance des femmes dans l'art actuel : par le nombre, et plus encore par la qualité de leur production, réellement dans le coup parce que définitivement

revenue de l'autosantification du féminin qui avait prévalu dans les premiers temps du féminisme artistique, celui des Judy Chicago, des Suzanne Lacy, des Leslie Labowitz, des Carolee Schneemann, des Mierle Laderman Ukeless et autres Mary Beth Edelson, des pionnières respectables mais néanmoins plutôt *sexorigides*.

R. M. : Oui, c'est un vaste débat.

P. A. : Sur la question de l'« esthétique relationnelle », à laquelle tu sembles tenir, telle du moins qu'elle a été théorisée dans les années quatre-vingt-dix, il y a à ce propos une formidable imposture, qu'il convient de lever une fois pour toutes. Un critique d'art brillant, en bon adepte du marketing symbolique, crée la formule et un bon coup d'autopromotion du même tenant. Rien à redire, c'est la loi du genre, celle de l'école critique postzeemanienne, celle des Collins & Milazzo et consorts. La « construction » sociale du critique, aujourd'hui, est fondée sur l'affiliation siglée à un *gimmick*, à un concept *fast food* qui doit faire mouche et s'assurer d'une renommée élargie. Le principe du logo. C'est absolument caricatural, mais c'est ainsi : le système aime ce genre de colifichets théoriques ; ils permettent à bon compte les classements, les affinités branchouilles, Restany évoqué avec le nouveau réalisme...

R. M. : L'arte povera avec Celant.

P. A. : Oui, encore que c'est assez bien vu, l'arte povera selon Celant. Tous les artistes que Celant avait réunis en 1969 à la Bretesca, à Milan, ont une grande proximité d'intérêt pour les éléments formels corrélés à la nature, notamment. Une grande communauté d'attention et de travail les unit, autour de notions telles que le recyclage, la récupération de l'objet naturel, la question de l'intégration de l'objet naturel dans la réalité culturelle. Cela, même si le terme *povera* n'est guère significatif dans ce cas-là (Grotowski, le théâtre « pauvre », c'était tout autre chose), et flaire bon l'étiquette.

R. M. : Mais en même temps ce qui est un peu paradoxal, excuse-moi de t'interrompre, c'est que le mouvement en question de *povera* n'a eu aucune influence en Italie.

P. A. : Soit. Mais quelle importance ?

R. M. : Mais à l'extérieur oui.

P. A. : Je ne suis pas tout à fait d'accord, à propos de l'absence prétendue d'influence de l'arte povera en Italie. L'exposition de Kounellis avec les chevaux vivants, à Rome, a eu un impact extraordinaire. Et a suscité un débat impressionnant. S'agissant de l'« esthétique relationnelle », c'est tout autre chose, du bluff. Il convient d'être sérieux, à la fin, et de ne pas légitimer n'importe quoi au prétexte que c'est sympathique, promu de surcroît par des jeunes gens de bonne tenue intellectuelle qui parlent ou écrivent divinement bien. Être sérieux, en l'espèce, cela veut dire quoi ? Cela veut dire faire un travail d'histoire, simplement, un travail d'histoire pour constater que la « relation », ça a toujours existé dans l'art, où toute œuvre est de toute façon un objet relationnel. Freud l'a dit très bien à sa manière, plus subtile je trouve, quand il évoque la dimension transnarcissique de l'art, le lien traversier unissant la création et la réception de l'œuvre. L'artiste crée parce qu'il est en demande, dit Freud, en demande narcissique d'amour, en demande du regard bienveillant de l'autre, le spectateur. Et le spectateur, lui, a besoin de l'artiste pour être élu comme quelqu'un apte à apprécier l'œuvre, dès lors intégrable dans cette sphère très particulière qui est celle de l'art, considérée comme l'on sait comme une sphère de haute distinction sociale, évidemment valorisante. Le modèle transnarcissique, je le crains, est universel ; il signale à l'envi que la dimension de relation est une dimension mémoriale et transhistorique de l'art, que l'on parle des œuvres archaïques, à contenu sacré, ou des œuvres les plus modernes qui soient. Certes les critères qui président à la création ne sont pas les mêmes, mais la dimension de relation, elle, est toujours là. Par définition, l'art est « cimentaire ». Sinon, rien, pas d'art, des artistes qui travaillent mais en vain, hors l'humain, donc hors le monde même.

R. M. : L'esthétique relationnelle a toujours été existante...

P. A. : Il ne s'agit pas de polémiquer, ça n'a aucun intérêt. Il ne s'agit pas non plus de dire l'un à raison sur ce point, l'autre à tort, etc. Le point intéressant que Nicolas Bourriaud, en tant que promoteur de l'esthétique relationnelle, a mis en avant – il faut lui reconnaître cette justesse d'analyse, tout de même, et beaucoup d'autres qualités, d'ailleurs : soit dit en passant, je le tiens personnellement pour une des figures les plus brillantes de la scène théorique actuelle, quand bien même je ne partagerais pas toutes ses vues –, ce que Nicolas a mis en avant de concert avec son « esthétique relationnelle », donc, c'est du moins l'idée que certains artistes, dans les années quatre-vingt-dix, et de plus en plus nombreux, ont eu un certain mal à concevoir des œuvres qui soient des objets simplement *autoritaires* (comprendre : des objets qui incarnent un rapport à l'œuvre impliquant de la part du spectateur un rapport de soumission, une sujétion, une position d'adoration transie). En conséquence, de quoi ces artistes ont cherché à travailler de manière à offrir à leurs spectateurs la possibilité, ou d'une intervention leur revenant pour partie, ou d'une médiation, ou d'une opération artistique dont ils pouvaient libérer tout ou en partie le développement (ceci sans confondre bien sûr avec la vaste tarte à la crème de l'« interactivité » dont se sont aussi saisis, au même moment, les artistes virtualistes, ceux utilisant l'ordinateur et l'Internet : des procédés, dans leur cas, tenant surtout du gadget, comme tu l'as peut-être constaté au ZKM de Karlsruhe, le musée le plus idéologique qui soit dans le mauvais sens du terme, te vendant l'art numérique comme le *terminus ad quem* de l'art). Mettre de la viscosité dans les rapports artiste-public, instituer une plus grande fluidité dans les liens entre la création de l'art et sa consommation. Le problème – parce que c'est là la donnée *historique*, je l'ai déjà dit –, c'est que cette inflexion artistique-là existait bien avant, et en particulier notoirement avant les années quatre-vingt-dix, voire les années cinquante et soixante, n'est-ce pas ? La deuxième donnée problématique propre à l'esthétique relationnelle, une donnée qui lui a valu d'être attaquée, c'est sa nature consensuelle, son être « alibi », tombant d'ailleurs à pic, lors même que les politiques n'avaient que le « lien social » à la bouche (on ne célèbre jamais autant le « lien social » dans nos collectivités que quand il s'est évanoui dans les faits, comme tu sais). Très précisément, il s'est agi de l'art dont la société libérale a eu alors besoin pour faire valoir son mythe – sa mystification, en l'occurrence, en ce qui la concerne – de la « reliance », comme le dit Maffesoli. Et ce, lors même que l'histoire de l'Occident libéral en était surtout à produire selon un mode inverse, de la solitude, de l'abandon social, de la discrimination, sur fond de renforcement global de la société de contrôle. En apparence, un art qui vous libère, vous rend participatif, vous agrège à la grande symbolique sociale, à son mime, plutôt. Et en réalité l'impossibilité d'être un individu accompli et *relié*, tandis que les processus de personnalisation ne sont jamais plus que des processus de personnalisation planétaire,



Guy Debord en tournage. Merci à Carlotta Film.

c'est-à-dire la même personnalisation – la même aliénation – pour tout le monde. C'est là que l'attaque a été portée, avec justesse somme toute, de montrer qu'au fond l'« esthétique relationnelle » – qui n'avait de relationnelle que l'intention, en dépit de l'éthique de la bonne volonté réparatrice lui servant de fond – était très précisément l'alibi dont l'institution avait besoin pour signifier qu'elle entretenait un rapport d'exception avec l'art, lors même, à travers la mainmise opérée sur lui, qu'elle en cadenassait le discours. Dernier point intéressant, tous les artistes qui ont été élus grâce à ce mouvement ont cette particularité : tous sont des artistes « d'institution », des artistes vite devenus officiels, vite passés au service des autorités (fournir de l'exposition, répondre à de la commande publique, etc.), des promoteurs, pour finir, d'œuvres en général faussement relationnelles, qui ne fonctionnaient pas, des œuvres relationnelles « de musée », comme on l'a dit alors, toujours à peu près inaccessibles au *quidam* mais en revanche parfaitement soluble dans l'économie du marché.

R. M. : Une fumisterie...

P. A. : Oui, mais ce n'est pas cela l'important, à mon sens. L'important, c'est la foi mise dans ce type de proposition, la foi et l'attente parallèle de quelque chose comme une illusoire rédemption, à laquelle on ne croit de toute façon pas (où a-t-on vu que l'art avait vocation à sauver le monde ?) mais en quoi on affecte tout de même de croire, en héroïsant les artistes promoteurs de cette pseudo-*reliance* montée en épingle. On est dans la représentation, ici, dans la soumission à la représentation du salut possible de la société par l'art : du Beuys tardif et dépoussiéré de ses oripeaux chamaniques. Ce que confesse du moins l'esthétique relationnelle, en creux, c'est du *désir*, une espérance, certes vaine mais tout de même formulée. Beauté de la naïveté. On est dans l'enfance de l'art mais quoi, *tôt ou tard il faut bien croire*, ou alors quoi ? Le problème, dans cette histoire, c'est que le public a été à l'évidence plus naïf et crédule que les artistes du mouvement ou leurs mentors institutionnels. Ne jamais oublier ces cohortes de crétins, à l'abri d'un centre d'art, piétinant sagement un bol vide à la main en attendant que Rirkrit Tiravanija, l'artiste officiel du mouvement, vienne leur servir une soupe de crevettes offerte gratuitement (comprendre : payée par l'institution). Un spectacle touchant mais difficile à soutenir, nauséux. D'un côté, donc, cette comédie de l'intégration ; et de l'autre, au concret cette fois, une société qui nous lamine, nous étrangle, libricide au possible, dont tous les constituants idéologiques et pratiques travaillent dans l'autre sens, c'est-à-dire travaillent à produire de l'oppression, à broyer de l'humain. Le réel n'a jamais été aussi oppressif qu'aujourd'hui. D'un côté cette farce esthétique, de l'autre la société suréconomique qui est la nôtre, où l'individualisme même est rendu impossible, où les contraintes symboliques de la vie courante obligent l'individu *lambda*, s'il veut simplement exister autrement que comme une merde, à se mouler dans des postures prétendument oppositionnelles, des postures d'accomplissement qui dans les faits

n'accomplissent absolument rien si ce n'est notre assujettissement à l'oppression, y compris l'oppression libertariste... L'« esthétique relationnelle », cette mascarade, nous parle aussi de notre déchéance, contre son vœu générale. *Y souscrire, c'est adopter en fait une de ces conduites ou postures d'opérette que nous sommes peu ou prou forcés d'adopter pour ne pas simplement crever de honte à nos propres yeux, à la fin devenus de parfaits esclaves du système et de ses appareils de domination. La mascarade du mythe, de la relation, de la réalisation. Je suis ici, à Québec, pour un colloque sur le cynisme dans l'art. Relevons aujourd'hui à ce propos que le cynisme est une bonne posture, dans ce système de faux dupes qui structure la foi politique contemporaine. C'est volontiers qu'on valorise *urbi et orbi* des artistes comme Cattelan, Motti, Delvoye... au prétexte qu'ils seraient subversifs. Mais en fait, ce ne sont que des bouffons (talentueux, il est vrai). Que dit-on ? Ces artistes-là sont dans la différence, la non-conciliation, l'opposition ? Ils ne marcheraient pas avec tout le monde, produiraient des œuvres décalées par rapport à la norme (à propos, c'est quoi, la « norme ») ? Moi, je dis : où est-il, le décalage par rapport à la norme, s'agissant de tels artistes, les plus intégrés qui soient dans le système ? La question, aujourd'hui, est la suivante : comment peut-on encore être libre ? Une des rares possibilités de la liberté aujourd'hui, c'est cela, hélas : le *pseudos*, le mime. Se projeter dans la représentation de la pensée ou de la posture libertaire et croire que l'on pense ou que l'on est libre, en espérant qu'un maximum de gens (dont on espère qu'ils ne *bluffent* pas, ou qu'ils ne se *bluffent* pas) opèrent de la même manière que vous. On le sait bien : l'illusion collective de la liberté réchauffe le cœur des esclaves.*

R. M. : Alors comme il ne nous reste que deux minutes, on conclut comme ça ?

P. A. : Oui.

R. M. : L'art aura toujours besoin de son contexte, finalement !

P. A. : Non mais... Non c'est pas de contexte que l'art a besoin, je vais dire une stupidité, gifle-moi si tu veux : c'est de lucidité qu'a besoin l'artiste, c'est tout. De lucidité. Parce que les contextes peuvent être des contextes d'oppression. On le voit bien aujourd'hui, il faut y faire très attention. Que l'art opte pour l'action en contexte micropolitique, de la sorte, ne signifie en rien que ce contexte-là, au prétexte qu'il n'est pas livré à l'universel, au holisme, au « molaire », disait Deleuze (qui l'opposait au « moléculaire », au fragmenté), n'est pas lui-même plus oppressif. L'intimité même, l'univers de l'intimité qui serait *a priori* l'univers le moins oppressé qui soit par la société, voilà pourtant en réalité un univers devenu complètement oppressif, saturé par la présence télévisuelle, l'invasion médiatique multiforme : le micro investi de toutes parts par le macro, en somme...

R. M. : L'Internet.

P. A. : Etc., etc. Oui, j'y insiste, au risque de passer pour un beuysien bélant (beuysien, cependant, je ne le suis pas, tu l'auras compris) : c'est de lucidité que l'art a besoin, sinon est-ce la peine ? L'art peut certes continuer pour ce qu'il est d'ailleurs dans la plupart des musées : une énorme machine à illusions nous permettant de mieux vivre l'oppression. Ou, plutôt, de survivre tant bien que mal dans l'oppression en affectant de la voir le moins possible. Mais je repose la question, aux artistes en particulier : est-ce assez, cependant ? L'art, dans ce cas, a-t-il encore un sens ? En a-t-on encore besoin ? ■

Transcription > Louis-Pierre Charbonneau.



Michèle Bernstein, Asger Jorn, Colette Caillard, Guy Debord.
Extrait du film *Sur le passage de quelques personnes*.



Ben Vautier, *Brosse à dent*, festival Fluxus, Nice, 1963.