

Artistes, ne rangez pas tout de suite vos armes

Vanguardia de Marc James Léger

After the great refusal de Mikkel Bolt Rasmussen

Valences de l'avant-garde de Olivier Quintyn

Émile Bordeleau-Pitre

Numéro 272, été 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/93929ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bordeleau-Pitre, É. (2020). Compte rendu de [Artistes, ne rangez pas tout de suite vos armes / *Vanguardia* de Marc James Léger / *After the great refusal* de Mikkel Bolt Rasmussen / *Valences de l'avant-garde* de Olivier Quintyn]. *Spirale*, (272), 92–94.

ARTISTES, NE RANGEZ PAS TOUT DE SUITE VOS ARMES

VANGUARDIA

MARC JAMES LÉGER

Manchester University
Press, 2019, 256 p.

AFTER THE GREAT REFUSAL

**MIKKEL BOLT
RASMUSSEN**

Zero Books, 2018, 160 p.

VALENCES DE L'AVANT-GARDE

OLIVIER QUINTYN

Questions Théoriques,
2015, 168 p.

Au cas où vous n'auriez pas reçu le mémo, artistes révolutionnaires, il serait à présent temps de ranger pinceaux et stylos : faites-vous à l'idée, l'avant-garde artistique est bel et bien morte. Ou du moins, c'est ce qu'on entend vous faire comprendre depuis les années 1960 – poncif dont les postulats décadentistes sont en général basés sur trois interprétations (non exclusives). La première renvoie à l'idée que l'avant-garde se conçoit d'abord et avant tout à partir d'un paradigme temporel et qu'il existerait des œuvres « *en avance* » sur leur temps ; ayant pour moteur une « *problématique de la fin* », la mort de l'avant-garde coïnciderait avec celle des grands récits et l'émergence du postmodernisme (Jean-Pierre Cometti). La deuxième interprétation pose l'hypothèse de l'échec de ce qu'on appelle les mouvements d'avant-garde historiques, dont l'objectif unique aurait été de s'attaquer à l'institutionnalisation de l'art et de lutter pour sa réintégration dans la pratique de la vie (Peter Bürger). La troisième interprétation met en lumière le fait que le processus de rupture sous-tendant l'avant-garde serait si aisément appropriable par le marché que celle-ci serait en quelque sorte devenue, au fil du temps, le « *département de recherche et développement* » du capitalisme (Thomas Crow).

Contre cette injonction à accepter la fin de l'avant-garde, de nouveaux livres sont publiés chaque année sur le b.a.-ba d'une pratique qui, consciente des expérimentations artistiques et littéraires du passé, répondrait aux impératifs sociaux et politiques du présent. Ces ouvrages flirtent tous plus ou moins avec la même « méthode ». Dans un premier temps, l'analyse est diagnostique : il s'agit d'identifier la maladie particulière de notre époque, exposant au passage quelques évidences à toutes celles et tous ceux qui se savaient déjà malades. Ensuite, il faut remonter aux causes spécifiques de ce mal. Généralement, pour les théoriciens de l'avant-garde, ça commence à se corser à partir de la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle – c'est-à-dire avec l'apparition des avant-gardes artistiques historiques, à peu près concomitantes des avant-gardes marxistes. Troisièmement, à partir des objectifs établis par certaines de ces avant-gardes originelles, on nous propose la potentialité d'une utopie, d'un futur rendu sain (même s'il est vrai que les théoriciens de l'avant-garde ne se reconnaissent pas particulièrement par leur optimisme bon enfant). Finalement, on propose aux artistes quelques pistes basées sur ce fil tendu entre passé fondateur, présent pathologique et futur théorique. À la fois diagnostique, analytique, utopiste et prescriptive, cette formule de la théorie type de l'avant-garde a maintes fois été éprouvée.

L'AVANT-GARDE COMME CRITIQUE INSTITUTIONNELLE

Cet état des lieux ne signifie certainement pas que les récentes théorisations de l'avant-garde n'ont plus rien à nous apprendre de neuf, et ce, même lorsqu'elles fondent leurs savoirs sur d'autres théories dont les limites ont déjà été exposées auparavant. Olivier Quintyn, dans *Valences de l'avant-garde*, revient ainsi sur la très célèbre (mais contestée) *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger, originellement publiée en 1974. Le plus grand apport de Bürger, selon Quintyn, aurait été de « dénaturaliser le rapport entre les pratiques artistiques contemporaines et les cadres institutionnels, aujourd'hui extrêmement différenciés et complexes, au sein desquels l'art est produit, autorisé, distribué et activé publiquement ». Le concept d'avant-garde serait à cet égard un « analyseur de l'art contemporain ». Il aurait le potentiel de révéler une situation institutionnelle donnée, d'exercer une critique en vue de la décomposition et de la recomposition des rapports sociaux qu'elle met en branle pour ensuite agir comme « opérateur », c'est-à-dire que l'avant-garde contribuerait à « mettre au jour l'inconscient politique de l'institution, son impensé idéologique et social ». Son objectif serait donc la « mise en crise locale de l'institution », mise en crise permise par l'explicitation « du lien réel autant qu'imaginaire [que l'institution] entretient à la totalité sociale et à l'idéologie dominante ». Reformulant avec une clarté exemplaire les lignes de force de la pensée de Bürger, Quintyn expose la manière dont sa *Théorie de l'avant-garde* peut nous être d'une aide majeure dans l'analyse de l'art contemporain – qui serait défini par la prédominance du paradigme « post-conceptuel spectaculaire », et affecté par les complexes art-architecture, art-mode et art-luxe.

L'analyse institutionnelle, depuis Bürger, semble effectivement inévitable lorsqu'on cherche à cerner le terrain d'action de l'avant-garde. Elle est la seule qui permette une interprétation satisfaisante de ce que Marcuse a qualifié de caractère « affirmatif » de la culture, caractère qui permet la contestation de l'ordre existant tout en confinant cette contestation à des satisfactions esthétiques qui en subliment la portée révolutionnaire. Pour Mikkel Bolt Rasmussen (*After the Great Refusal*), c'est notamment à travers le caractère affirmatif de la culture qu'il faut comprendre l'appropriation par une certaine frange de « l'institution-art » d'enjeux sociaux et politiques ne trouvant que peu de place à l'extérieur des murs du musée. Si les commissaires sont effectivement invités à défendre des démarches « subversives », ils et elles doivent le faire en respectant le cadre néolibéral auquel souscrivent les

subventionnaires, adoptant la rhétorique de la « responsabilité sociale » et de la « sensibilisation à la diversité ». Plutôt qu'à une véritable entreprise radicale, nous avons affaire ici à une gestion de l'art radical, qui donne aux institutions un vernis de tolérance face à certaines pratiques les remettant en question. C'est cette facilité à jouer le jeu double de la radicalité et de l'oppression qui pousse Rasmussen à rejeter les appels de Mark Fisher et de Chantal Mouffe à investir les institutions artistiques et médiatiques pour les mettre à contribution dans la lutte anticapitaliste. Dans la continuité de Rudi Dutschke, l'auteur suggère que la seule solution révolutionnaire (et non pas banalement réformiste) serait plutôt de s'emparer de ces mêmes institutions pour les détruire de l'intérieur.

L'AVANT-GARDE COMME PROJET « DE GAUCHE »

Dans un essai sur la mondialisation, l'architecture et les conteurs commerciaux, Rasmussen évoque la collaboration entre BMW et Zaha Hadid pour la conception d'une toute nouvelle usine de fabrication de voitures (BMW préfère les appeler des « machines à conduire ultimes »). Horizontale, mettant l'accent sur la circulation et la « collaboration », l'usine opère un déplacement de la société disciplinaire vers une société de contrôle. « [A]u lieu d'un pouvoir externe qui supervise la production, nous avons un espace transparent et dynamique dans lequel les travailleurs sont toujours visibles les uns pour les autres », forcés d'être en constante communication. Si l'architecte étoile Hadid s'est fortement inspirée du vocabulaire visuel de mouvements dits d'avant-garde pour la création du nouveau bâtiment de BMW (principalement du suprématisme russe), la dimension politique révolutionnaire s'en trouve totalement absente. Serait-il possible d'être à la fois avant-gardiste et initiatrice d'espaces prestigieux destinés à l'accumulation capitaliste ? Pour Rasmussen, il est bien certain que non. Si c'était le cas, écrit-il, cela voudrait dire que l'avant-garde aurait été complètement vidée des ambitions intrinsèquement progressistes ayant construit son histoire.

Cette affirmation, qui semble manifester une évidence, doit absolument être mise en question : après tout, les *a priori* qui la sous-tendent forment le cœur de la plus grande part des théorisations passées et présentes de l'avant-garde. Historiquement, le premier noyau d'avant-garde (au sens moderne), celui du néo-impressionnisme en 1886, s'est notamment construit autour de son affiliation avec le mouvement anarchiste. Cette origine n'a pas manqué de teinter certaines lectures de l'avant-garde, qui y voient encore aujourd'hui un mouvement révolutionnaire de gauche. À plusieurs égards cependant,

pour des chercheurs comme David Cottington et Stephen C. Foster, cette compréhension d'une avant-garde culturellement et politiquement militante (et essentiellement progressiste) s'avère partielle et partielle, incomplète et partisane. Après tout, il existe – et le fait est connu bien que savamment refoulé – des avant-gardes apolitiques ou carrément « *de droite* » (le futurisme italien est bien sûr le premier exemple qui vient en tête).

L'AVANT-GARDE COMME VECTEUR DE LUTTE(S)

N'en déplaise aux théoriciens, il est tout à fait possible de développer des techniques esthétiques d'avant-garde pour les mettre au service d'une position sociale et politique fasciste. Il faut donc rester dubitatif face à des affirmations révisionnistes comme celle de Marc James Léger (*Vanguardia*) qui soutient, sur la base de la non-existence d'une expérience purement esthétique, qu'il faille absolument analyser dans les œuvres la concomitance des pratiques révolutionnaires esthétiques et politiques, deux aspects qui pour l'auteur font partie de l'expression superstructurelle du changement social. Cela pose plusieurs problèmes dans l'analyse des mouvements et des œuvres, mais je n'en nommerai ici qu'un. Penser « le » changement social comme unité, c'est l'inscrire tacitement dans une perspective téléologique en l'extrayant de la complexité objective des rapports sociaux. Pour identifier à l'aune du « *changement social* » un corpus d'œuvres d'avant-garde, il faut nécessairement se rendre aveugle à toutes les oppressions dont on affirme qu'elles ne sont pas constitutives de ce changement social.

Pour Léger et de nombreux autres théoriciens de l'avant-garde, il n'existerait ainsi de lutte artistique légitime que celle contre le capitalisme. Selon eux, il semblerait que les rapports de domination entre hommes et femmes et ceux entre Blancs et personnes racisées, par exemple, ne représentent que des sous-produits de l'idéologie néolibérale. Pire encore, pour Léger : les luttes féministes et antiracistes joueraient le jeu du néolibéralisme en détournant notre attention de la lutte des classes. Les revendications différentialistes « *basées sur le corps* », les luttes identitaires de « *lifestyle* » (l'expression est directement tirée de *Vanguardia*), l'obsession universitaire pour la « *micropolitique* » seraient des écrans nous empêchant de nous concentrer sur le problème véritable. Dans un exemple paradigmatique de cette argumentation, Léger met face à face l'appui de l'ex-directrice générale du FMI Christine Lagarde – qui ne se soucie pas authentiquement du sort des travailleuses – au mouvement #MeToo et le renvoi d'Al Franken, sénateur démocrate progressiste accusé d'inconduite sexuelle. Pour Léger, cette situation met en lumière le fait que la « *politique victimaire* », dans son ciblage imprécis des bons et des méchants, constitue indéniablement un tournant vers la droite.

La faiblesse de l'analyse de Léger vient de sa complète réversibilité. En effet, l'auteur de *Vanguardia*, dans sa critique des femmes et des personnes racisées au pouvoir, ne se pose jamais la question : pourquoi, indépendamment de la position de classe occupée, les logiques de domination et d'appropriation sexuelles et raciales restent-elles intactes ? Fondant son « contre-discours » sur la base d'anecdotes qui ne reflètent pas réellement la force des mouvements d'avant-garde féministes et antiracistes, réduisant leurs réflexions et aspirations à celles des féministes dites postmodernes, se référant comme à une bible aux pensées les plus conservatrices de Lacan et de Žižek, Léger témoigne malheureusement de son incapacité à comprendre les mécanismes sous-jacents à l'oppression. En postulant que les luttes féministes et antiracistes ne sont pas des luttes sociales mais des luttes biologiques (fondées sur le corps et sur l'idée de nature), *Vanguardia* fait montre des limites de son matérialisme. Aussi, Léger serait sans doute surpris de lire que nombreuses sont les chercheuses (Danielle Juteau, Danièle Kergoat et Elsa Galerland, pour n'en nommer que quelques-unes) qui ne défendent pas des positions corporatistes de « *représentation* » et de « *célébration de la différence* », mais qui cherchent plutôt à comprendre (et ultimement à détruire) le processus de différentiation et de marquage sur lequel se construisent « toutes » les oppressions. On souhaite d'ailleurs à l'auteur de faire cette rencontre intellectuelle, car plusieurs de ses essais forcent le respect – notamment son analyse exhaustive des théories contemporaines de l'avant-garde et son interprétation originale, à partir des situationnistes, des manifestations de la grève étudiante québécoise de 2012.

Ces ouvrages, qui suggèrent tous quelques pistes intéressantes sur les voies d'avenir de l'avant-garde, n'épuisent cependant pas l'une des questions fondamentales soulevées par le travail des artistes radicaux des dernières décennies. À quoi donc pourrait ressembler, au XXI^e siècle, une avant-garde artistique authentiquement révolutionnaire ? Critique de l'essentialisation des catégories institutionnelles, l'avant-garde artistique révolutionnaire met en lumière ce qui reste refoulé dans l'art traditionnel ou commercial. Elle s'attaque, à travers l'éventail de ses pratiques et de ses discours, à l'oppression idéelle et matérielle des groupes sociaux. Qu'elle prenne garde, cependant : son existence en tant qu'avant-garde ne doit pas dissimuler son inscription dans une lutte, dans un rapport social. Chez les réactionnaires, il existe aussi des artistes qui développent des techniques d'avant-garde au service de l'oppression. Celles et ceux qui s'enrôlent sous la bannière de l'avant-garde révolutionnaire ont donc le devoir de procéder, en plus de la critique sociale, à un examen autocritique. Sans quoi le risque serait de reprendre à leur compte, sous le couvert commode de l'étiquette de l'avant-garde, le travail de nos oppresseurs.