

L'art à l'ère de la dilution de son concept : “ décept ” et relativisme esthétique

L'œuvre d'art, c'est ce qui est reconnu comme tel par un groupe.

Marcel Mauss, Manuel d'ethnographie

La question de l'évaluation artistique d'un point de vue philosophique apparaît bien futile au premier abord, dès lors que l'on met celle-ci en concurrence avec des problématiques éthiques ou écologiques imposées quotidiennement et brutalement par “ l'inventivité ” débridée des technologies.

Néanmoins, si l'on considère l'art comme ce supplément improductif qui nous permet de nous distinguer des choses inanimées et des animaux, comme un des modes d'expression privilégiés pour symboliser notre humanité, et non comme une simple activité de divertissement, alors, effectivement, au regard de ce pouvoir inhumain de destruction totale inventé au xx^e siècle, il est urgent de comprendre la vocation de ce “ sauvetage par l'œuvre ” évoqué par Proust.

Nous voudrions ici, en revendiquant le statut d'un artiste qui essaye de penser son champ de pratiques de manière élargie, et en anticipant sur les contradictions qu'il sera facile de pointer, soumettre quelques réflexions critiques sommaires sur la fonction de l'art dans une culture occidentale mondialisée, incompétente à penser l'invention techno-scientifique qui modèle sans ménagement son devenir.

La culture occidentale valorise depuis plusieurs siècles la rupture sélective avec la tradition, la sortie du sujet “ hors de l'état de minorité où il se maintient par sa propre faute ” (Kant), la domination illimitée sur la nature, le progrès techno-scientifique infini qui modèlerait favorablement le devenir de l'espèce humaine... Les valeurs les plus raisonnables et profitables de cet Occident, initialement universalisées par l'intermédiaire de ses intérêts expansionnistes militaro-économiques, se trouvent être véhiculées plus facilement depuis un siècle environ par des technologies de la mise à distance (enregistreur-lecteur, émetteur-récepteur radio, télévision, etc.). On voit par exemple comment l'industrie hollywoodienne — et l'américano-centrisme dont elle fait l'exclusive promotion — a réussi à s'imposer “ universellement et sans concept ”, sans que le moindre réalisateur n'ait eu à assumer les conséquences de cette colonisation transculturelle de l'imaginaire.

Ce qu'accomplissent actuellement les dites “ nouvelles technologies ”, révolution numérique savamment orchestrée entre autres par les marchands d'ordinateurs, c'est la concentration et l'assemblage potentiels d'outils et de savoir-faire précédemment mis en œuvre de manière isolée. L'ordinateur est un concentré d'outils et de savoirs singuliers sophistiqués, un méta-outil bon marché,

si l'on veut, un atelier virtuel dématérialisant où l'on peut — que l'on soit artiste professionnel, amateur ou bidouilleur occasionnel — créer, hybrider des textes, des sons (musicaux ou non), des images fixes ou animées, des modélisations d'espace, etc., avec un degré de rendement très élevé. L'ordinateur peut être à la fois un outil de création, un outil de médiation et un espace de présentation, sorte d'espace “ hétérotopique[1] ”, objet de pratiques et d'usages inattendus.

La question qui nous est posée est donc celle de savoir quelles sont les conséquences, pour l'évaluation et l'interprétation des œuvres, de l'usage de ces nouveaux outils à des fins de production ou de démonstration artistiques. Mais nous devons examiner cette question dans une perspective plus large, en la mettant en rapport avec les attentes et les craintes généralement suscitées par l'apparition de nouveaux outils de présentation ou de représentation et par les reconfigurations symboliques que ceux-ci imposent.

PEUT-ON PRODUIRE UN ART HEUREUX DANS UNE SOCIÉTÉ QUI NE L'EST PAS?

L'Occident s'épuise dans une société consumériste qui, sur un mode euphorique, jubilatoire, met en scène sa déchéance même. Afin de surmonter cette culture désenchantée pour laquelle “ toute œuvre d'art est un témoignage de barbarie ” (W. Benjamin), une expérience positive du beau paraît encore possible à certains. Elle est motivée par deux attitudes esthétiques qui s'opposent :

— D'un côté, l'on se réfugie dans un hédonisme oublieux, dans l'utopie (qui peut être “ eutopia ” : lieu de bonheur) d'un monde “ positivé ”, motivé par le raffinement, par l'intelligence sensible partagée, par la rareté, par le précieux. L'art contemporain au sens large (lequel inclut la musique, la peinture, l'architecture, etc.) voit dans la naturalisation de ces nouveaux outils la promesse de nouvelles formes réussies et l'expression d'un réenchantement volontariste — modernisme parfois naïf qui va jusqu'à placer le processus technique au cœur de l'œuvre, comme on le voit par exemple dans de nombreuses œuvres interactives où le déplacement du corps d'un spectateur intervient en temps réel sur l'agencement d'éléments sonores ou visuels mis en mémoire dans un programme informatique. Le spectateur est alors censé devenir acteur, voire co-auteur de l'œuvre.

— D'un autre côté, l'on s'abandonne au commerce de la sensation. Cette valorisation de la sensation, de l'effet et du plaisir immédiat est prise en charge de manière magistrale par le marketing dont les stratégies ont transformé l'espace de la vie quotidienne en un immense parc d'attractions. On pourrait montrer par exemple que les progrès techniques en audiovisuel ont facilité le passage d'un cinéma de l'intellection (où le spectateur, par des efforts d'imagination, réinvente le film) à un cinéma de la sensation, appliquant des recettes proprement sensationnelles (son *surround*, montage dynamique, effets spéciaux, etc.) dont la virtuosité et l'efficacité sont partagées avec la publicité. On pourrait démontrer la même chose pour la musique : les techniques de reproduction numérique (comme pour la MAO, la musique assistée par ordinateur) et de médiation (dans l'industrie du disque et de la communication) affaiblissent l'élaboration et l'appréciation d'un projet musical au profit d'un bain sonore apaisant permanent et dominant (*easy listening*, musiques à danser).

ESTHÉTIQUE DU “ DÉCEPT ”

Walter Benjamin a depuis longtemps parfaitement montré le désarroi de l'individu face à un

monde où la présentation et la représentation sont mises au défi par les techniques de reproduction (analogique ou numérique) : création anonyme d'objets industrialisés, perte de la " valeur culturelle " de l'œuvre, perte d'unicité (singularité, rareté), déterritorialisation, inauthenticité généralisée, etc. Ces facteurs ont amorcé par déflagration un processus qui tend à banaliser l'exception, à imposer un principe d'équivalence pour lequel tout se vaut et, enfin, à démultiplier l'offre à un niveau tel qu'une peine immense nous envahit à l'idée de toutes ces expériences que nous ne pourrions faire faute de temps (le " trop d'œuvres, trop peu de temps " qui est à la source du désenchantement postmoderne lyotardien).

L'esthétique du désenchantement, qui n'est pas nécessairement désenchantée, nous l'appelons " décept ". Elle n'est pas seulement représentative des modifications perceptives et sensibles apportées par la mécanisation de l'expérience sensible, de la démultiplication incommensurable des images reproduites techniquement, mais bien sûr, et plus largement encore, elle rend compte, sur un mode négatif, de " l'inhumanisation " de l'homme et de l'inutilité de l'œuvre pour l'améliorer.

Ce rapport malheureux à l'art produit une esthétique qui expose crûment et ostensiblement sa faiblesse, son inconsistance, son inaboutissement, sa dissolution dans le grand tout communicationnel. Il peut être la marque d'une démission face à une tâche insurmontable, face à l'arrogance prométhéenne de l'efficacité technique. Mais il peut aussi être le révélateur d'une sorte d'abandon à la médiocrité, une complaisance pour la facilité, alors que bon nombre de critères d'évaluation normatifs ne trouvent plus d'usage auprès des spécialistes (que l'on s'en réjouisse ou que l'on s'en plaigne). Ce désenchantement a de nombreuses origines endogènes et exogènes à l'univers artistique, dont on doit résumer ici les principales manifestations.

Une interrogation plurivoque étouffe l'artiste lucide (trop lucide) et effraie le spectateur lorsqu'il mesure l'emprise qu'elle a sur la création contemporaine. Elle se résume en deux mots : que faire? Que peut, en effet, l'artiste singulier et modeste dans ses moyens face à la puissance de l'industrie culturelle, face à une ingénierie ultra sophistiquée, face aux stratégies mercantiles uniformisantes qui ont formé, in-formé et dé-formé la culture mondialisée dont il est partie prenante? Vieille question à laquelle les dadaïstes et les néo-dada ont répondu par une attitude esthétique épiméthéenne : le non-fait (absence d'œuvre), le mal-fait (désœuvrement), attitude subversive qui s'opposait à une idéologie dominante, la modernité, en diluant l'art dans la vie — ce qui s'est finalement accompli sans qu'ils y soient pour beaucoup.

Que peut l'espace d'exposition (le musée, la galerie, la salle de spectacle, etc., dédiés à un large public d'anonymes), lorsque tout fait spectacle : l'économie, la politique, l'expérience spirituelle, etc., lorsque pour la grande majorité, la vie est devenue plus intéressante que l'art? Il ne reste plus alors aux artistes qu'à déconstruire, non sans nostalgie, leur support et leur espace d'expression : un art impuissant, idiolectal, autoréférentiel (un art pour les artistes) qui montre l'impossibilité de faire de l'art et qui isole encore un peu plus les artistes au sein de la cité (disqualification sociale).

Révolte ou provocation désespérée pour certains, mais aussi parfois cynisme raffiné chez d'autres qui ont intégré les règles du jeu de la " médiocratie " culturelle et s'en accommodent en prétendant critiquer le système de l'intérieur lorsqu'ils œuvrent pour la télévision, Internet et d'autres dispositifs de communication. Mais ne soyons pas ici naïfs, la médiocratie culturelle est comme le capitalisme qui se renforce en assimilant ce qui contredit même le plus radicalement son projet.

Que peut le profane (pour peu qu'il fasse l'effort d'essayer de comprendre l'art produit par certains de ses contemporains) ou l'amateur éclairé, lorsque le critique est totalement débordé par un contexte d'évaluation très complexe et qu'il finit par démissionner face aux exigences des compétences demandées? Ces compétences sont dépendantes de champs de production en extension permanente, qui, en outre, s'hybrident de plus en plus — comme le multimédia par exemple, qui

reprend à son compte des problématiques littéraires, cinématographiques, musicales, etc.

Dans un même sens, les compétences du critique et du spectateur sous-entendent que ceux-ci aient une parfaite connaissance des outils techniques et de leurs potentialités artistiques. Si l'on prend le cas du cinéma, trouve-t-on un seul critique ou un seul spectateur qui soit capable d'analyser une œuvre dans son ensemble en mettant sur un plan d'égalité la conception sonore, la musique, le cadrage, le montage, le mixage, le jeu d'acteur, l'éclairage, etc., au regard des possibilités offertes par chacun de ces éléments cinématographiques et de leurs influences mutuelles? La plupart du temps, là comme ailleurs, la critique — même immanente — demeure à la surface, laissant le lecteur, quoique compatissant, démuné et déçu devant tant de vague, d'imprécision et de complexité.

ÉSOTÉRISME ET RELATIVISME ESTHÉTIQUE

D'un point de vue anthropologique, la conception, la réception, l'appréciation et l'évaluation d'une œuvre sont déterminées par un consensus entre partenaires, entre spécialistes, par la mise en place d'un cadre d'interprétation ésotérique, voire ritualisé (fétichisation du vernissage de l'exposition, du catalogue, du lieu de monstration). Artistes, critiques, directeurs d'institutions culturelles, médiateurs, collectionneurs et amateurs sont des initiés qui ne s'entendent jamais que relativement sur la valeur des travaux qui leur parviennent de manière sélective. Ils indiquent des niveaux de pertinence pour une diffusion exotérique de leur choix vers un public aux intérêts confus et divergents. Une approche archéologique, généalogique de " l'ordre d'un quelconque discours esthétique " peut en montrer rapidement les limites conceptuelles et la partialité.

Toute critique est nécessairement relative, car toute appréciation et toute évaluation artistiques sont incomplètes au regard de la complexité des savoirs sédimentés dans une œuvre, des configurations symboliques auxquelles elle renvoie, des références cachées et de son inscription dans des dispositifs de légitimation souvent contradictoires.

Toute expérience artistique (du point de vue du spectateur, mais aussi de l'artiste, sachant que l'artiste est le premier spectateur de son travail) reste inachevée et dévoile à chaque reprise des relations nouvelles : en fonction du contexte de présentation, du degré d'attention, de la compréhension qui s'effectue dans la durée, de l'affectivité, etc.

Lorsque l'évaluation artistique est presque totalement déritualisée, ce qui est le cas pour la grande majorité du public (qui n'est pas passé par l'université ou par l'ouvrage ou texte critique), ce qui fait œuvre pour certains peut être insignifiant pour d'autres qui n'y voient que forme informe, que matière non informée. Les débats maladroits pour distinguer ce qui relève de la culture populaire ou de la culture savante en témoignent, comme on le voit par exemple avec les enjeux artistiques de la musique techno, sous-estimés par les acteurs d'une musique contemporaine qui a depuis longtemps intégré les nouvelles lutheries électroniques et la composition assistée par ordinateur. Les projets artistiques n'ont pas les mêmes ambitions, les mêmes références, quoiqu'il puisse y avoir dans les deux cas un même niveau d'exigence, d'inventivité ou d'inconsistance, voire d'appauvrissement. On parlera alors " d'esthétique potentielle ", pour un travail qui est soumis à notre appréciation sans cadre d'interprétation imposé, et " d'esthétique circonstancielle ", lorsque ce travail a fait l'objet d'une évaluation en pleine connaissance, mais inachevable, d'un contexte de réception particulier. Il nous faut accepter ce qui ne fait pas ou peu œuvre pour que nous puissions combler des attentes artistiques pour d'autres. Ni quantifiables ni mesurables, les expériences esthétiques classiques ou celles techniquement médiatisées par de nouveaux outils en voie de naturalisation, restent perpétuellement ouvertes, à recommencer, et c'est ce qui nous les rend si précieuses.

Dans une société ouverte comme la nôtre, où le conditionnement du jugement esthétique n'est plus contrôlé autoritairement par des gardiens du goût nommés d'en haut, il nous faut accepter cette fragmentation du monde représentable, ce " désœuvrement ", ce relativisme esthétique sélectif, cette errance sans repère, non comme une fin en soi, mais comme un état permanent et créatif d'instabilité parfaite nous incitant à interroger sans cesse les agencements symboliques par lesquels l'existence se donne à interpréter : voilà une attitude anartistique généralisée, enfin.

Bruno Guiganti*

NOTES

* Bruno Guiganti est un artiste plasticien qui enseigne actuellement l'esthétique à l'École supérieure de réalisation audiovisuelle de Paris. Il a été rédacteur en chef de la revue électronique *Synesthésie* (www.synesthésie.com) de 1996 à 2001.

1. Dans son texte " Lieux et autres lieux ", Foucault définit comme espaces " hétérotopiques " ces lieux de nulle part situés au sein de la communauté où peut être montré, actualisé ce qui ne peut être réalisé ailleurs. Par exemple, la chambre d'hôtel pour la défloration de la jeune fille lors de la nuit de noces, mais aussi les prisons, les cimetières, le théâtre, le cinéma — auxquels nous pouvons ajouter la galerie et le musée d'art contemporains, où peut s'exposer ce qui serait ne serait pas montrable, ob-scène ailleurs. Cf. " Lieux et autres lieux ", in M. Foucault, *Dits et écrits*, t. 4, Paris, Gallimard, 1994, p. 752.