

Vadim Korniloff

Raté ! Les tribulations
d'un artiste contemporain



À Mylène,

« Chaque fois qu'on produit un effet, on se donne un ennemi. Il faut rester médiocre pour être populaire. »

(Oscar Wilde)

Artiste peintre ?

« La peinture de chevalet a fait son temps. Elle vit en ce moment les derniers instants, encore sublime parfois, d'un long monopole. » (Paul Restany, le premier manifeste du nouveaux réalisme, 1960)

Originaire de Metz, ville moyenne de l'est de la France, je vis depuis toujours dans cette commune où, il y a peu, le Centre Pompidou a ouvert ses portes. Mon milieu familial n'y étant pas très favorable, rien ne me destinait à l'art, à la peinture. Je suis le « parfait » autodidacte. Aucun diplôme. Aucune formation.

La peinture a été pour moi une rencontre fortuite, vers l'âge de trente ans. Une femme en est à l'origine, rien de très exceptionnel.

Je pense sincèrement que si l'on veut devenir plombier, pâtissier, boulanger, dentiste, mécanicien, etc. une formation est nécessaire, indispensable. Le statut d'artiste ne requiert à mon sens rien de tout

cela. On ne choisit pas d'être artiste ! On ne choisit pas de transformer, de sublimer nos sentiments et nos émotions. Cela arrive comme une évidence, on ne le décrète pas. Naturellement j'imagine et je pense que certains environnements sont propices à la création. Un déterminisme environnemental, social, géographique, économique, etc. existe, il ne faut pas le nier. Cependant, cela n'a pas été mon cas et c'est tant mieux : je n'ai donc pour ma part aucune explication rationnelle au fait de créer, de dessiner et de peindre.

Ma peinture est perçue comme étant difficile, elle ne plaît pas au plus grand nombre (en me lisant, vous allez comprendre que c'est plutôt bon signe !) mais elle touche les personnes qui me sont chères et d'autres qui sont en général très exigeantes, critiques et sans concession ; écrivains, peintres, journalistes, etc.

A la demande d'un galeriste, j'ai posé par écrit « ma démarche artistique ». C'est une synthèse concentrée. Je l'affiche lors de mes expositions, elle est sincère et explique dans les grandes lignes ce que je crois pouvoir appeler ma véritable expression artistique.

Voici le texte en question :

« Nicolas Gogol écrivait dans *Confession d'un écrivain* (1855) ce qui suit :

« *J'ai toujours eu une passion pour la peinture (...)
J'aimais particulièrement un de mes paysages au
premier plan duquel se dressait un arbre sec et*

rabougri. A cette époque, je vivais à la campagne et mes juges étaient nos voisins. L'un d'eux, ayant considéré le tableau, hocha la tête et dit : » Un bon peintre choisit un bel arbre, vigoureux, couvert de feuilles bien vertes, et non un arbre sec et rabougri. » Ce jugement vexa l'enfant que j'étais alors. Ce n'est que plus tard que je compris sa signification, que je compris ce qui plaisait à la foule. »

Depuis longtemps ce consensus du « bon » goût, lisse et sans âme, nous est massivement imposé et ma peinture est une forme de résistance à cette dictature du simple plaisir de la forme (l'esthétisme primaire). Le caractère grave de mes sujets n'est que le reflet d'une société anorexique qui s'efforce de standardiser et de faire disparaître l'individu au profit de l'apparat, du superficiel, de l'argent et de la marchandise.

De plus, ma volonté n'est pas de peindre des « femmes », mais ces dernières représentent pour moi une symbolique plus appropriée, étant plus exposées à cette tyrannie de l'esthétisation sans limite, sans âge, obscène et imbécile.

Pour conclure, mes « femmes » sont belles, très belles, car elles sont enfouies dans une sensibilité et une sincérité (suprasensible) qui tendent à disparaître dans le conscient collectif.

« La "belle" peinture c'est l'apparence de l'apparaître, l'image d'un sentiment. » (Diderot).

Aussi le spectateur qui ferait de ma peinture une interprétation esthétique primaire selon des critères formatés et dictés¹... qu'il reste dans « *la foule* ». »

¹ « *Pour que vous aimiez quelque chose il faut que vous l'ayez vu... entendu depuis longtemps tas d'idiots* » (1920, Francis Picabia)

W.C. National !

*« S'il vous plaît, laissez en partant l'Etat
dans les toilettes où vous l'avez trouvé. »*

(Graffiti, anonyme)

Très engagé dans ma création, mes convictions et mes idéaux, je me retrouve rapidement désenchanté par ce « monde » que je découvre : le « monde de l'art ». Je constate que la sincérité et la spontanéité comme dans beaucoup d'autres domaines d'activités ne sont pas des atouts, bien au contraire. Les mécanismes de fonctionnement de la plus vulgaire et banale entreprise commerciale sont les mêmes de ceux de celle l'art : la qualité de votre réseau (amical, professionnel, etc.) ainsi que votre propension à l'opportunisme, détermineront votre réussite. De plus je m'aperçois qu'une grande partie de la production artistique contemporaine est largement négligée et ringardisée par nos institutions au profit de l'art

conceptuel. Un peu comme si à l'apparition de l'écriture nous avions cessé de parler !

Je m'en indigne, écris un manifeste et crée une action concrète autour de celui-ci. C'est le manifeste W.C.National dont voici le texte intégral :

« Alors que l'on exhibe des W.C.* dans les Musées, les artistes exposent dans les W.C.

Derrière ce slogan, une action et une volonté bien réelle de dénoncer et d'exposer des artistes peintres contemporains « snobés », dans les toilettes publiques de restaurants, cafés, etc. Peut-être les derniers lieux qui leurs sont réservés... !

En effet, une réalité m'est apparue : le cynisme et la vanité d'une grande majorité des acteurs des institutions publiques et privées de l'art qui donnent une importance quasi religieuse et sans bornes aux « idées » plutôt qu'aux médiums classiques de l'art (peinture, sculpture, etc.), ce qui conduit à offrir une visibilité à bon nombre d'« artistes » dit conceptuels, démunis pour la plupart de savoir-faire, voire de talent, dans tous les F.R.A.C. (Fonds Régionaux d'Art Contemporain) et autres galeries subventionnées de France. D'après le philosophe Bernard Stiegler, la prolétarianisation des masses s'est opérée par la dépossession du savoir-faire des ouvriers, puis celle d'autres catégories socioprofessionnelles. De nos jours tout me fait penser que nous assistons à la prolétarianisation des métiers des Arts plastiques, avec le consentement d'experts... prolétariés !

La boucle est bouclée, l'urinoir de Marcel Duchamp baptisé La Fontaine² en 1917 n'était autre qu'une forme de révolte vis-à-vis des Institutions passées, et la notion (le merchandising !) de *ready-made* n'est apparue que plus tard. C'est donc en hommage à l'humour du premier responsable de cette plaisanterie que j'ai choisi d'ouvrir les W.C. comme lieux d'exposition aux artistes contemporains boudés, et d'en faire notre Salon des Refusés³ d'aujourd'hui. »

² La « *Fontaine* » est un ready-made de Marcel Duchamp consistant en un urinoir en porcelaine renversé signé « *R.Mutt* » et daté de 1917. L'œuvre fut refusée lors de la première exposition de la Société des artistes indépendants de New York en 1917 avant de disparaître. Seules des répliques certifiées par Duchamp dans les années 1960 sont aujourd'hui exposées dans les musées. La Fontaine passe pour l'œuvre la plus controversée de l'art du XX^e siècle.

³ Exposition autorisée par Napoléon III. Ce Salon est l'une des illustrations de l'émergence, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, d'une modernité en peinture, en opposition avec le goût officiel.

Une exposition collective autour du manifeste W.C. National !

*« Nous ne reconnaissons aucune théorie.
Nous avons assez des académies cubistes et
futuristes : laboratoires d'idées formelles.
Fait-on de l'art pour gagner l'argent et
caresser les gentils bourgeois ? »*

(Tristan Tzara, 1916)

Je parviens à réunir trente-quatre artistes venant de tous les domaines et expressions artistiques : peinture, gravure, photographie, collage, rogue-taxidermie, etc. et je réussis à les convaincre d'exposer pendant une durée d'environ un mois dans des toilettes publiques de restaurants, bars, etc. de la ville de Metz et ses environs.

Le conservateur d'un musée de France, le musée de la Cour d'Or à Metz, entend parler de mon projet et me propose de participer à cette action. Il me confie

alors les toilettes publiques de « son » musée afin d'y exposer mes œuvres durant toute la durée de l'exposition collective W.C.National. Bénéficiant de ce soutien inespéré et redoublant d'efforts et d'énergie, cette action rencontra un succès médiatique local et régional relatif, mais non négligeable.

En fait ma déception fut ailleurs. C'est l'incompréhension quasi générale du fond de cette démarche qui me fit comprendre qu'il était vain d'essayer d'attirer l'attention sur une problématique qu'une grande partie d'entre vous qualifieriez d'intellectuelle donc de secondaire.

La majorité de mes interlocuteurs n'y a vu et compris qu'un concept artistique rigolo de plus. Un gag ou un canular d'artiste contemporain ! Cependant, le côté transgressif de l'exposition W.C.National, le fait d'exposer dans des toilettes publiques, c'est bien pour capter l'attention et faire le lien avec l'urinoir, *La Fontaine* de Marcel Duchamp. Le prétexte de toutes les excentricités, le plus souvent incompréhensibles, qui pullulent (et polluent !) le « monde de l'art » aujourd'hui, c'est *parce que* Marcel Duchamp. Mais pour mieux comprendre cela ainsi que mon indignation, mon désenchantement et mon écoëurement, il faut commencer par le début, par ma prise de conscience... par ce qui suit.

Obispo vaut Céline !

« Je ne vais plus au musée du Louvre depuis plus de vingt ans à cause de ce doute que j'ai sur la valeur des jugements qui ont décidés que telles œuvres y seraient et telles autres non, alors qu'elles auraient pu y être... ! »

(Marcel Duchamp, Paris, 1967)

Un orthodontiste, Jean Claude B., nous avait invité mon épouse et moi-même à dîner. Mon statut d'artiste peintre de province me confère cet « honneur » : être convié à la table de certains notables de ma ville ! Les professions libérales telles que dentistes, ophtalmologues, radiologues, notaires, etc. sont, à l'image des films de Claude Chabrol, des personnalités très « importantes » dans le paysage d'une ville moyenne. Il y avait sept convives en comptant leur petit garçon Hugo, âgé alors de six ans.

Il aura toute son importance dans ce qui suit et il est peut être même responsable en partie de ce témoignage. Dans la pièce où se déroulait le dîner se trouvait, placé en hauteur, un téléviseur de taille démesurée. Il était face à nous, ma femme, Hugo et moi. À l'écran on pouvait y voir l'émission « The Voice » (c'est Hugo qui me l'a dit), une sorte de jeu télévisé qui consiste à faire chanter des victimes de la télécratie, dans l'unique but de leur faire miroiter un destin tel que celui de Britney Spears. Le plus drôle, et ce fut heureux, le son était éteint. Je demandais donc poliment à Jean-Claude de bien vouloir éteindre ce téléviseur. Il me fit comprendre que son intérêt était de divertir son fils pendant le dîner. Je ne tiens pas à m'étendre sur le sujet de tels agissements, mais vous devinerez je pense, mon sentiment en me lisant. Je lui fis alors remarquer que l'unique intérêt de ce genre de divertissements était celui d'entendre, d'écouter chanter ses participants. Mais je lui confiais surtout que le fait d'avoir deux mètres carrés de couleurs criardes et vives en face de moi durant tout le dîner m'était extrêmement déplaisant et incommodant. Par conséquent, l'éteindre me paraissait une excellente (et salvatrice) idée.

La télé est là pour divertir son fils, la télé restera donc allumée... débat clos.

Je pris donc un autre biais pour faire éteindre cette maudite télévision muette : j'expliquais que je ne comprenais pas que l'on puisse regarder et s'intéresser

à ce genre de programme. J'expliquais également que le pouvoir d'influence d'une telle connerie (je commençais à m'échauffer) sur les téléspectateurs pouvait avoir des conséquences dramatiques : c'était pour moi une espèce de formatage et de conditionnement à la nullité (j'étais énervé) qui conduisait à une perte généralisée de la perception d'une certaine idée que j'avais de l'art, de la beauté, etc. Je donnais l'exemple de la dernière manifestation d'art contemporain *Nuit Blanche* (à Metz) qui était à mon sens d'une niaiserie infantile et grotesque que je qualifierais au mieux d'animation culturelle, de pur divertissement digne de l'émission « The Voice ». Jean-Claude commença alors à s'énervier en me disant que son fils Hugo avait adoré et par conséquent c'était génial, c'était fun.

La télé muette était toujours allumée.

Il ajouta que je n'avais pas à m'exprimer ainsi sur le sujet, que c'était très présomptueux de ma part de juger de la sorte une exposition qui avait plu à... Hugo. Je lui rappelai alors que j'étais artiste peintre et que je ne me permettrai pas d'émettre des jugements concernant telle technique de « redressage » de dents plutôt qu'une autre. Les « chicots » c'était son domaine de compétences et je ne m'y aventurerai jamais.

La télé muette était toujours allumée.

Il me dit alors que tout ça c'était des conneries et que si la sélection des œuvres contemporaines de la

manifestation *Nuit Blanche* ne me plaisait pas, j'avais forcément tort puisque ces dernières avaient été sélectionnées par des connaisseurs ... des experts. Et c'était très bien ainsi car il n'avait pas le temps ni l'envie de lire, de s'intéresser à tout ça. Le « redressage de dents » lui prenait tout son temps et celui qui lui restait était consacré aux divertissements familiaux, à ce genre de manifestation et d'émissions qui correspondent à ses attentes.

La télé muette était toujours allumée.

Jean-Claude finit enfin par me dire le plus sérieusement du monde :

« Je ne vois pas la différence de talents artistiques qui puisse exister entre Pascal Obispo et... Louis Ferdinand Céline. » (Je n'invente rien !).

La télé muette était toujours allumée

Je pense qu'elle l'était encore après notre départ et sûrement encore aujourd'hui.

L'image du sublime

« Elle était le sourire qui illumine tout autour de soi (...) Évitant de la regarder en face comme le soleil, mais de même que le soleil, il n'avait pas besoin de la regarder pour la voir. »

(L.Tolstoï, Extrait de « Anna Karénine » :
Levin (Constantin Dimitriévitch)
voit pour l'une des premières fois Kitty
(Catherine Stcherbatska.))

C'est donc lors de ce dîner que je partageais avec des personnes de classe sociale supérieure car disposant de revenus supérieurs, que *tout* m'est apparu. Ce *tout* est la perte de ce que je m'obstinais encore à croire, imaginer et rêver différent, autrement dit du conformisme ambiant. La perte de ce qui m'apparaît être le sensible, le beau, ceux qui sont liés à une certaine idée du romantisme, à cette forme de

grandeur qui ne s'habille pas de ces appareils grotesques que l'on retrouve dans les histoires sans histoire, caressant juste la forme prévisible et caricaturale d'un simulacre de mon idée du sensible. Mon beau est un beau qui embellit le vaincu, le temps, le banal et peut-être même la laideur. Il ne s'explique pas, il existe juste parce qu'on le sent, le ressent. Ce « beau » n'est pas une vision, une odeur ou un son, il est la quintessence de ceux là. C'est le résultat de la somme de sentiments et d'émotions que l'on ne rationalise pas, une absence du réel, que je nomme ici : *Image du sublime*.

Cette *image* est une chose rare mais elle peut être plus facilement perceptible dans des domaines artistiques autres que ceux dont il est question ici (peinture, sculpture, gravure, etc.). La musique et le cinéma par exemple sont deux expressions artistiques popularisées et vulgarisées à outrance car elles sont toutes deux d'excellents vecteurs économiques et par conséquent très lucratives. Leurs marchandisations et commercialisations sont plus simples donc nos sociétés ont développé toute une économie technologique de masse pour promouvoir ces deux médiums. C'est parce que nous sommes constamment exposés à ces différentes productions artistiques (et malheureusement trop souvent commerciales !) cinématographiques et musicales, que nous développons alors une sensibilité naturelle envers ces médiums. Cette *exposition* est notre

apprentissage. Cette sensibilité se traduit par des émotions plus ou moins intenses qui vont du simple rire aux bouleversements émotionnels : tristesse, pleurs, etc. Cette *image du sublime* n'est pas du domaine du sensationnel mais bien celui de l'émotion.

C'est donc lors de ce dîner, subissant les discours et autres « expertises » approximatives des convives sur les questions afférentes au domaine de l'Art, que mon sentiment du sensible, du beau, fut balayé, littéralement liquidé. La disparition d'une chose si importante et si bouleversante ne se fait pas sans l'apparition d'une autre... c'est ce que l'on peut nommer ici l'innovation !

Cette innovation est donc la liquidation de cette *image du sublime* au profit d'une autre chose.

Les Verdurin* modernes

Au nom d'une obsession égalitaire qui prône l'horizontalité de tous et de tout... tous et tout se valent. Nos propres systèmes d'appréciation et de jugement ont été et sont abandonnés et confisqués. La représentation de cette *image du sublime* dans la littérature, la peinture, la sculpture, etc., toute expression artistique s'efforçant de produire cette *image*, devient suspicieuse. C'est le spectre du don, de l'inné, d'une certaine forme d'élitisme autre que celui de la performance financière, monnayable et bien réelle qui est inacceptable et intolérable. Le talent et le don de celui qui crée, l'artiste, ce que j'appelle *l'image du sublime*, sont niés, méprisés. Seule la valeur marchande évaluée par cette même classe sociale supérieure, que l'on peut qualifier de *Verdurin*⁴

⁴ Madame Verdurin est un personnage du principal roman de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Elle tente de rassembler autour d'elle un groupe de « fidèles » auxquels elle veut imposer, avec leur consentement, ses goûts artistiques... Madame Verdurin est l'archétype

moderne, remplace toute légitimité à la notion d'« œuvre d'art ». Et le résultat d'une équivalence exclusivement économique détruit par conséquent la notion même de l'unicité qui caractérise l'existence d'une œuvre d'art. Ce qui est équivalent n'est pas unique.

L'arriviste économique est le grand expert contemporain de la valeur art.

de la moyenne bourgeoisie parisienne, stupide, prétentieuse et malveillante.

Les nouveaux prolétaires

Karl Marx avait raison, lorsqu'il écrivait que nos sociétés capitalistes occidentales ne sont que des *fabriques* à prolétaires. Le prolétaire est celui qui se fait déposséder de son savoir-faire... puis de son savoir-vivre. Les premiers étaient issus de la classe sociale « inférieure », la classe ouvrière. Et puis mécaniquement, inlassablement cette *fabrique* gangrène toutes les classes sociales pour arriver enfin à celle que l'illusion de la possession élève au-dessus des autres : l'« élite ». C'est cette « élite », ces *Verdurin* modernes, l'instigatrice de l'innovation qui crée les diktats du goût nouveau. Une forme inédite de conformisme apparaît, celle du goût universel, pioché dans la notion galvaudée du tout design, du tout art. Pour fédérer le plus grand nombre, le quantitatif, une sorte de tyrannie de la majorité l'emporte sur le qualitatif. La perception de ce « qualitatif » prenait ses racines dans notre subjectivité construite entre autre, sur l'apprentissage de la connaissance. Cette dernière

est transmise et digérée du passé au présent vers l'avenir.

Ironie du sort, les fondements de cette société design, lounge, ne se déroulent plus dans le temps. La nouvelle élite ne s'inscrit que dans un présent, elle ne vieillit plus, elle patine... elle se fige. En appliquant la politique des modes, des *préférences imprimées par les circonstances*⁵, dans le domaine de l'art, ce dernier se condamne à plaire, et non plus à créer du désir. Toute notion de désir est relayée à néant, laissant place aux nouveaux ordres d'universalité des sens communs : le ludique, le fun, l'humour, la mort, le sexe... la merde !

⁵ Formule de René Huyghe dans « De la philosophie à l'art, entretien. », 1991.

Mickey Mouse

« Le contenu des croyances collectives auxquelles personne ne croit vraiment est le produit direct des bureaucraties au pouvoir dans l'économie et l'Etat, et leurs adeptes ne font qu'obéir en secret à des intérêts personnels atomisés et là même inauthentiques ; ils n'agissent que comme simples rouages économiques »

(Max Horkheimer,
« Zeitschrift für Socialforschung », 1941)

Armes ultimes de l'innovation artistique : le transgressif, le subversif et la blague généralisée...

Walt Disney rêvait d'un parc à thème, non pas comme celui d'Eurodisney (ou Disneyland), mais avec des vrais gens vivant dans une ville artificielle, sorte de ghetto amusant, ludique et aseptisé. Cette ville aurait été visitée par d'autres *vrais* gens : le

« Projet Floride » (1964) une ville « Loft Story » (« Big Brother »). Aujourd'hui son rêve est devenu réalité, finalement le réel serait peut-être dans ses parcs à thème. Le monde de Disney a envahi le royaume de l'art, le ludique en est le maître mot. Des villes françaises organisent des grand-messes de l'art « contemporain » (les guillemets sont pour souligner le fait que le terme contemporain n'est pas correct, puisque non représentatif de la production artistique globale contemporaine), pour une nuit seulement, une *Nuit Blanche*.

Au nom d'un art contemporain qui se veut et se doit (!) populaire, ces villes sont transformées en parc à thème. Walt Disney n'était pas pris au sérieux concernant son premier dessein, son premier rêve.

Vous êtes né et mort trop tôt Monsieur Disney.

Un soir d'été sur une terrasse je rencontrais le conseiller municipal à Metz en charge d'une de ces fameuses manifestations *Nuits Blanches*. Je lui ai alors exposé mon point de vue sur la *dysneylandisation* de cette exposition artistique nocturne, sa vindicte fut sans appel. Ma critique est aisée, mais surtout motivée par mon « *manque de générosité* ». Il est vrai que dépenser pour une nuit seulement, des sommes allant jusqu'au million d'euros afin de promouvoir le concept du créateur de Mickey Mouse est, je l'admets qualifiable de bouffonnerie, mais certainement pas d'avarice.

Les animateurs culturels et les petites lampes torches !

« La lumière plaît davantage que l'obscurité. »

(Edmund Burke, 18^{ème} siècle)

Autre exemple de simulacre de l'art. En décembre 2012, voilà ce que l'on pouvait lire dans la presse concernant une exposition *créée* par la directrice du F.R.A.C. (Fonds Régionaux d'Art Contemporain) de Lorraine dans une des galeries du Centre Pompidou-Metz :

« Le concept a de quoi surprendre. Déambuler dans l'obscurité à travers 1000 m², voilà une idée originale. Il faut dire que le Centre Pompidou-Metz a laissé carte blanche à la directrice du Frac Lorraine, et que dans ce domaine-là, celle-ci n'est jamais à court d'inspiration. »

Le concept en question est la visite et la découverte d'une partie du fonds d'images (œuvres

photographiques) de ce F.R.A.C. plongés dans l'obscurité totale mais muni de petites lampes torches ! En fait, la conclusion de cet article est bien révélatrice des conséquences de ce que je cite plus haut. C'est bien l'inspiration et par là même le talent d'un technocrate de l'*entertainment*⁶ cultur(€)l qui sont ici reconnus, salués et mis en valeur. Le medium de création utilisé par la directrice de cette institution n'est autre que la qualité artistique (celle-ci bien réelle) des œuvres photographiques exposées. Que dirait-on d'un pseudo-artiste peignant directement sur une toile de Balthus ? Cette parodie absurde de création conceptuelle vient gâcher, dépouiller et spolier le réel talent. Réduire des œuvres d'art en vulgaire « faire-valoir » afin d'assouvir les ambitions artistiques des frustrés et des sans-talents. Dans ce domaine, ces animateurs de divertissements culturels ne sont effectivement « *jamais à court d'inspiration.* ».

⁶ Terme anglais désignant les contenus dérivés de l'industrie du divertissement (TV, musique, cinéma, jeux vidéo, etc.).

Cynisme ?

« Un cynique est un homme qui connaît le prix de tout mais la valeur de rien »

(Oscar Wilde)

Mais sortons de la connivence (in)consciente et facile de certains acteurs institutionnels de ce que je nomme ici, l'innovation. En effet, pour essayer de comprendre les raisons de ce changement, de cet abandon (forcé ?) généralisé de la perception du beau et du sensible, ce sont les fondements des processus de cette mutation qu'il faut analyser, déchiffrer afin d'en trouver le but.

Le fait de promouvoir un art qui se veut populaire, n'est en aucun cas bienveillant ni altruiste. La valorisation, d'un objet plutôt que d'un autre n'est pas sans but basement mercantile. Les prix délirants, et non valeurs, du marché de l'art « contemporain » en sont une parfaite démonstration.

Mais comment peut-on croire, laisser croire, qu'un chien (*Dogballoon* de Jeff Koons) en forme de ballon d'une envergure de 4 mètres, fabriqué de manière industrielle, aux allures infantiles, rigolotes et grotesques soit présenté comme une œuvre maîtresse de la fondation d'un grand collectionneur⁷ de l'art contemporain. La « blague » réside donc également dans l'existence d'une telle imposture... « contemporaine ».

Pourquoi ceux qui ont la charge de nous apprendre à voir, sentir, ressentir et comprendre la sensibilité et la force que dégagent certaines œuvres se vautrent-ils dans le domaine de la farce ?

⁷ Le milliardaire français, François Pinault.

Le Ready-made ou la destruction du « réel »

« (...) Je leur ai jeté un porte-manteau et un urinoir à la tête comme une provocation et voilà qu'ils en admirent la beauté. »

(Duchamp à Richter, 1962)

Pour comprendre les fondements d'un art « contemporain » qui cautionne et sacralise la farce, il faut remonter le temps. Au début du 20^{ème} siècle Marcel Duchamp soulevait une réflexion révolutionnaire, en introduisant le banal dans l'esthétisme, et l'esthétique dans la banalité. Le concept du *ready-made* était né. En fait on peut constater que ce dernier pose la réflexion bien au-delà du seul champ du domaine de l'art.

La notion de *ready-made* repose sur l'idée de croire en la véracité du statut d'œuvre d'art, celui d'un

objet fini, *déjà fait* (ready-made en français), par la seule volonté de l'artiste. Il ne s'agit donc pas d'un médium classique (toile, papier, argile, etc.) « transformé » par ses soins et talents. C'est un *objet*, de préférence de notre quotidien, banal, « (...) *ni beau, ni laid, qui n'a aucun intérêt/..* »⁸ et à peine amélioré ou modifié, voire pas du tout.

Duchamp voulait démontrer ici que dans nos sociétés tout est question de croyances et de simulacres. La valorisation artistique d'un urinoir (*La Fontaine*, 1917) n'est possible qu'avec la complicité et surtout la croyance du spectateur, du *regardeur*.

Dans cette démonstration, Duchamp nous questionne donc sur notre capacité à croire ce qui détermine notre réel.

Que cette démarche purement intellectuelle suscite en nous un questionnement d'ordre philosophique, cela paraît logique. Mais suivre cette réflexion en dehors du domaine littéraire me semble dénué de sens. C'est pourtant ce que s'efforce de faire l'art « contemporain » aujourd'hui, du moins ceux qui en détiennent les leviers : musées, galeries, fondations, etc.

⁸ Extrait de l'interview de Marcel Duchamp, janvier 1967 à la galerie Gavaudan. Source : www.youtube.com.

Le paradoxe schizophrénique Duchampien

« Il (Duchamp) se méfiait de la consécration, du succès attaché à la personne même de l'artiste, et il refusait, pour lui personnellement, toute compromission (...) »

(Marc Jimenez,
« La querelle de l'art contemporain »,
Gallimard 2005 »

Le *ready-made* de Marcel Duchamp ne soulevait pas seulement cette réflexion. Lors d'une exposition de la rétrospective de ses *ready-made*, une ultime interview télévisuelle en 1967 à la galerie Claude Gavaudan lui fut accordée. On découvre alors un vieux monsieur surpris par la dimension revival de sa propre exposition ; cela faisait trente ans que personne ne parlait plus de ses *ready-made*, et « moi

non plus »⁹ confia-t-il ! Il prédisait également que « *dans cinq ou six ans on n'en parlerait plus* » !

Dans cette interview il dénonçait le sensationnel, « *la sensation esthétique* » que provoque l'art abstrait, « *qui ne cherche pas autre chose qu'à plaire* » le spectateur, le « *regardeur* ». Il appelait cela « *l'effet rétinien* ». Une œuvre abstraite pour lui n'avait aucun sens, « *car elle ne cherche pas autre chose qu'à vous plaire (...) et avec beaucoup de mots naturellement qui n'expliquent jamais rien, enfin les mots sont là.* ».

Il ajoutait également :

« *On vulgarise une « œuvre » de façon inutile si elle est vue par trop de gens, alors qu'elle pourrait avoir un intérêt si elle était moins vue (...) Il faut supprimer le nombre des gens qui regardent.* »

À en croire cette interview télévisuelle, les acteurs et agitateurs de l'art « contemporain » sont bien loin des réflexions soulevées par Marcel Duchamp, dont ils tirent pourtant toute légitimité.

Il y a cependant longtemps que le sensationnel a liquidé la valeur émotionnelle dans la grande majorité des œuvres labellisées art « contemporain ». Et que dire de l'obsession malade de tous ces temples¹⁰ de l'art « contemporain » de se muer en sorte d'abattoirs culturels, où le quantitatif en nombre de visiteurs est la valeur qualitative suprême !

⁹ Entre les « », extraits de l'interview de Marcel Duchamp, janvier 1967 à la galerie Gavaudan. Source, www.youtube.com.

¹⁰ Musées, fondations, galeries, etc.

Enfin, la contestation première de Marcel Duchamp, à en croire son ralliement en 1916 au mouvement DADA¹¹, était bien celle de dénoncer l'existence de ce que l'on peut appeler un goût officiel ou un art institutionnalisé.

On peut donc en déduire que les institutionnels de l'art « contemporain » et de leurs temples ont pour référent divin Marcel Duchamp, qui n'est autre que celui qui les conchiait il y a de cela près d'un siècle.

Chapeau l'artiste !

¹¹ Mouvement (an)-artistique du début du 20^{ème} siècle se caractérisant par un rejet des modèles d'expression traditionnels et de leurs valeurs esthétiques et sociales.

La connaissance immédiate ?

« *Le Beau qui n'est que beau n'est pas beau* »

(Charles Baudelaire, 19^{ème} siècle)

Comme l'explique le philosophe Bernard Stiegler la *Bêtise* est systémique¹², elle se nourrit d'elle-même. Il démontre également que celle-ci n'est pas innée mais bien le produit d'un apprentissage.

Personnellement je pense que l'art se nourrit également de lui-même. Des artistes tels que Charles Baudelaire écrivaient des textes magnifiques sur la production artistique de ses contemporains : la beauté, la puissance, la sensualité, la force, le tragique, la mélancolie, etc. Tout ce qui émanait des œuvres d'art inspirait d'autres œuvres d'art, dans toutes les formes d'expression artistique. Une interaction d'une

¹² « *Etat de choc, Bêtise et savoir au XX^e siècle* », Bernard Stiegler, édition Mille et une nuits (2012).

grande richesse existait entre tous les différents médiums de l'art (littérature, poésie, peinture, etc.)

Un monde de l'art (celui de l'art « contemporain ») qui prône la laideur, le kitsch, le vulgaire et le facile ne donnera naissance à rien d'autre, à rien de mieux. La perception de l'image du sensible, du sublime demande également un apprentissage, il n'est pas inné. La *connaissance immédiate* n'existe pas. On peut reproduire ce que l'on voit et comprendre ce que l'on peut reproduire.

Et nous *donner* des « petites lampes torches »¹³ n'arrange rien !

¹³ Lire plus haut « *Les animateurs culturels et les petites lampes torches !* »

Marc Lévy dans La Bibliothèque de la Pléiade !

Dans la présentation des *Pléiades* (nom ronflant donné aux séries d'expositions pour fêter les 30 ans des F.R.A.C. ; les Fonds Régionaux d'Art « Contemporain ») la ritournelle des discours de tous les officiels se félicitant du constat positif (?) de la politique culturelle menée par leurs fonds durant ces trois dernières décennies, est le partage ! Les F.R.A.C. seraient donc des lieux de PARTAGE ! Et par conséquent l'objet du partage serait leurs idées ou concepts avant-gardistes et sans appel, de ce que doit être l'art et surtout sa représentation. Quelques exemples pour illustrer ce type de concepts : un fil tendu entre deux bouchons cloués sur une cimaise, l'agrandissement monumental de la photo de la queue d'un chien avec en fond une porte de garage, un sol en polystyrène qui se désagrège durant le temps de l'exposition, etc.

Toutes les interprétations des spectateurs (les plus imaginatifs, je vous l'accorde) de ce genre de représentations artistiques, sont purement fantaisistes et forcément inappropriées. Elles demeurent le plus souvent enfermées dans le contenu, ou plutôt le discours de l'artiste (généralement matérialisé par un polycopié). Plus le discours est incompréhensible, plus la crédibilité artistique et intellectuelle est indiscutable.

La première hypothèse serait celle de Jean Baudrillard : Ces représentations artistiques se plaçant en dehors de tous jugements esthétiques fondés (Beaux-arts), elles « (...) *spéculent sur la culpabilité de ceux qui n'y comprennent rien ou qui n'ont pas compris qu'il n'y avait rien à comprendre* »¹⁴.

La deuxième hypothèse de l'incompréhension que peut rencontrer le spectateur lambda, est à mon sens que tout partage intellectuel nécessite un apprentissage. Pourquoi offrir des livres à ceux qui ne savent pas lire ? À cette question, une seule réponse semble acceptable et cohérente. Peut-être qu'en maintenant dans l'ignorance « ceux qui ne savent pas lire » il est plus facile de désigner un livre aux pages immaculées (ou un roman de Marc Lévy, au choix !) comme étant une œuvre d'art de premier plan, voire une œuvre de la...Bibliothèque de la *Pléiade* ... en fait c'est peut-être cela le « lien » !

¹⁴ « *le Complot de l'Art, illusion et désillusion esthétiques* » Jean Baudrillard, édition sens&tonka (2005).

Le spectateur contemporain ce nouveau récepteur passif !

L'obsession de l'innovation de la mise en exécution du fond, de l'idée de l'œuvre est également symptomatique de l'art « contemporain ». L'innovation technologique (vidéo, ordinateur, etc.) devient le prétexte du renouvellement de la forme de l'œuvre. La politique de l'obsolescence (programmée ?) des biens de consommation touche également le domaine de l'art, de sa forme et ses médiums. Peindre, dessiner, sculpter dans et sur des supports techniques dits classiques (toile, feuille de papier, etc.) est l'aveu d'un conservatisme arriéré, au mieux d'un acharnement nostalgique primitif. Cependant la création concrète du contenu d'une œuvre d'art fait partie intégrante de la singularité de l'œuvre *finie*¹⁵. C'est justement l'équilibre du fond, de

¹⁵ « *finie* » est en italique pour souligner que la particularité et l'originalité d'une œuvre d'art telle que je la décris ici, est de n'être

l'idée, du contenu et de sa mise en œuvre, en exécution, qui déterminera sa qualité et sa valeur artistiques. Si contrainte de médium il y a (toile, pinceau, papier, etc.) c'est justement pour concentrer la quintessence du talent, de l'âme de l'artiste dans le contenu de sa création. Seule l'alchimie de la forme et du fond fait l'œuvre, et elle seule représente une innovation artistique, une œuvre d'art.

Une idée, un concept fabriqué, réalisé, transformé par une technologie innovante (contemporaine) ne sera en définitif qu'un produit innovant technologique. Il est question ici d'hobbies technologiques. L'art est ailleurs.

Au nom de cette même innovation technologique, je constate qu'une autre forme d'expression artistique est également en péril : le cinéma contemporain. Le progrès technologique liquide toute la magie qui caractérise si bien ce médium artistique. L'illusion disparaît. Le progrès technologique permet le contrôle total des réalisations cinématographiques. Celles-ci en deviennent plus réelles que notre réel. Elles sont des réels mâchées, digérées, interprétées sans l'imaginaire du spectateur.

Le spectateur devient un récepteur passif.

jamais « *finie* ». Son interprétation est à mon sens multiple puisqu'elle dépend de la perception singulière de chaque individu. Le « dénouement » artistique d'une œuvre appartient au spectateur. Une œuvre d'art est donc « *in-finie* ». J'entends donc ici par « *finie* » la fin de sa réalisation technique.

Comme dans l'art contemporain on ne lui demande plus son avis, son interprétation, son ressenti. Le prêt à penser, à rêver, à imaginer ... voilà la vraie innovation dont il est question ici.

Dans « *le Nouvel Hollywood* »¹⁶, Peter Biskind raconte la genèse du film de Francis Ford Coppola : « *Apocalypse Now* » (1979). Aujourd'hui la politique, ou plutôt la dictature du Blockbuster (production cinématographique destinée à engendrer d'énormes recettes) menée par l'industrie du cinéma américain ne permettrait pas la réalisation d'une telle œuvre cinématographique. La contrainte économique qu'impose l'innovation technologique cannibalise littéralement la créativité artistique. Cette escalade financière conduit à des contraintes de rentabilité et les coûts gargantuesques que nécessite cette débauche technologique sacrifient toute notion de prise de risques, et par conséquent d'accidents. La vraie innovation provient pourtant de l'accident.

Dans le cinéma contemporain : le triomphe de la valeur économique est la défaite de la valeur art.

¹⁶ « *Le nouvel Hollywood, Le portrait sauvage du dernier grand âge d'or du cinéma d'Hollywood* », Peter Biskind, Le Cherche Midi (2002).

« Leaving Las Vegas »

Le personnage alcoolique suicidaire de Nicolas Cage, *Ben Sanderson* dans le film de Mike Figgis, « *Leaving Las Vegas* » (1995) se trouve dans un dilemme existentiel fatal et mortel. En effet, l'histoire de cette fiction met en scène son addiction vertigineuse à l'alcool. Son suicide par absorption colossale d'alcool ne fait pas de doute quant à l'issue de sa triste et malsaine pathologie. Cependant son dilemme est qu'il ne sait plus pourquoi il boit et par conséquent pourquoi il se meurt !

Il se pose donc deux questions auxquelles il ne peut répondre, faute de lucidité :

– Est-ce à la suite du départ de sa femme et ses enfants qu'il commença à entamer sa cure destructive ?

Ou,

– Est-ce que sa femme et ses enfants l'ont quitté car il commençait à boire ?

En fait le dilemme de *Ben* est similaire à celui du constat esthétique dans la vie ordinaire de notre société actuelle. Car si le cinéma est une forme d'expression artistique, il reste également un témoin irréfutable de l'évolution des différents modes et goûts qui définissent l'esthétique de ces dernières décennies. Aux prémices de l'avènement du cinéma, fin du XIX^e siècle, jusqu'à celui de nos jours, ce constat est bien réel. D'un esthétisme manufacturier, vestimentaire, architectural, etc. qui prônait une certaine idée de l'élégance, du raffinement, du style, de la grâce ... de la beauté, nous sommes passés au règne du mauvais goût, que l'on peut qualifier de vulgaire, kitsch, etc.

Donc comme *Ben* je me pose deux questions similaires à son dilemme :

– Est-ce la qualité esthétique de la société dans laquelle nous vivons qui détermine, influence les productions artistiques contemporaines et se répercute sur elles ?

Ou,

– Est-ce la production artistique contemporaine reconnue, labellisée, et donc visible qui influence et détermine l'esthétique de notre société ?

L'autosatisfaction et la complaisance permanentes soutenues par toutes les plus grandes institutions d'art sur leurs choix artistiques contemporain sont notre « enivrement ». C'est donc peut-être également en raison de ceci que tout comme ce malheureux *Ben* nous manquons cruellement tous de lucidité et de

raison. Et par ce fait nous nous trouvons dans l'incapacité de trouver la bonne question à laquelle répondre. Mais une chose est certaine, si à la dernière question la réponse est positive, qui donc sont les responsables ?

Anesthésie générale

« *C'est la merde, c'est la merde !* »

(Joey Starr, 2006)

Dans « *La vie liquide* »¹⁷, Sigmund Bauman explique que les instigateurs et responsables de cette gabegie de la culture sont les *gestionnaires de la culture* (les responsables des institutions d'art privées et d'Etat) et non pas les *créateurs de la culture* (les artistes). Les premiers sont indispensables aux seconds : la visibilité (c'est à dire être vu, entendu ou écouté) est nécessaire et vitale pour les *créateurs de la culture*. Ces derniers, pour la plupart, n'ont pas d'autre dessein comme le formule si bien Sigmund Bauman, que celui d'« *améliorer le monde* ». Ils ont donc besoin des outils et leviers de communications

¹⁷ « *La vie liquide* »(2006), Zygmunt Bauman, édition *Pluriel*. Chapitre « *Ingérable et tapageuse culture* ».

et de valorisations (musées, galeries, etc.) des *gestionnaires de la culture* afin d'atteindre leurs buts.

Pour rencontrer et faire connaître mon manifeste W.C.National et son action collective au plus grand nombre de *gestionnaires de la culture* de ma région, ainsi qu'aux présumés intéressés de la culture, nous nous sommes rendus une amie et moi-même au vernissage « *Vues d'en haut* » du Centre Pompidou Metz. La scène se déroule dans le gigantesque hall de ce centre d'art. Lourdemment « armé » de tracts (des manifestes W.C.National), je repère le directeur du lieu et je lui donne un manifeste. Il le prend, ne le lit pas, le plie soigneusement et le range dans sa poche. Il me sourit tout en m'expliquant qu'il savait de quoi il s'agissait. Lui-même avait organisé ou participé, je ne suis plus sûr, à une exposition¹⁸ à Paris dont le thème était « *les toilettes du monde entier* ». Je lui fis remarquer que je ne voyais pas le rapport. Il bafouilla que j'avais raison, et qu'il ne savait pas pourquoi il me racontait son histoire de toilettes ! Fin de cette entrevue décevante avec ce *gestionnaire*. Un peu plus loin j'en ai reconnu un autre : Disney-maniac, Monsieur *Nuit Blanche* ... Le fameux conseiller municipal messin en charge de ce divertissement. Toujours dans l'attente de percevoir une réaction à la lecture de mon manifeste, je m'empresse donc de lui remettre un tract. Il se met à le lire à voix haute et une

¹⁸ Je pense qu'il faisait référence à l'exposition de photos « *Chiottissime* », Paris, septembre et octobre 2010.

fois lecture faite, il me dit que c'est très bien. Juste « *c'est très bien.* » ! J'étais déçu : aucune réaction hostile. Dans un élan de provocation, je lui fis part du fait que j'allais commencer à distribuer des manifestes à tous les convives. Il interpella alors le chef de la sécurité et lui expliqua qu'il devait nous laisser distribuer tout ce que l'on voulait. J'étais extrêmement déçu. Mais je compris qu'une telle indifférence n'était pas une marque de mépris, non, c'était bien plus grave. « *La fin du courage* »¹⁹ de Cynthia Fleury (philosophe, psychiatre) est en fait ici parfaitement illustrée. Au-delà de l'abandon collectif de nos propres systèmes d'appréciation et de jugement au profit des diktats de nos *gestionnaires de la culture*, experts de la pensée dominante (sophistes modernes), le manque de courage, celui de l'indignation et de la révolte fait cruellement défaut. La tyrannie molle mais constante et imperturbable de la pensée dominante de nos technocrates culturels l'a remporté au final et conduit à un consentement général tacite. Tout est toléré, puisque les vaincus consentent d'être vaincus ! Le ministère de la culture peut distribuer des légions d'Honneur à des acteurs américains et décorer Chevaliers des Arts et des Lettres des animateurs télé, des chanteurs de variétés et autres créateurs d'audience, d'audimat, de fric et de toc. Tout le monde consent, tout le monde s'en fout. Dans un

¹⁹ « *La fin du courage* » (2011), Cynthia Fleury, édition *Le Livre de Poche*.

monde au service de l'économie, c'est la valeur économique qui règne. Ce sont les *gestionnaires de la culture* qui règlent le curseur de cette valeur, ils en sont les garants.

Le constat d'Yves Michaud (philosophe) me paraît juste : la Culture, cette espace dans lequel l'esthétique est célébrée et admirée, est depuis longtemps vide d'œuvres d'art.

J'assistais donc à la fin du conflit des *gestionnaires* et des *créateurs de la culture*.

De la réclame ?

« Quand on y songe, les grands magasins sont un peu comme des musées. »

(Andy Warhol, dans les années 1970)

En 2011 l'exposition inaugurale du Centre Pompidou Metz s'intitulait « *Chefs-d'œuvre ?* ». Une immense rétrospective des productions artistiques (peinture, sculpture, photographie, cinéma, etc.) des grands noms de l'art de 1905 à nos jours. Le point d'interrogation à « *Chefs-d'œuvre ?* » venait remettre au goût du jour la même réflexion que Marcel Duchamp soulevait un siècle plus tôt. Voici ce que l'on pouvait lire sur la présentation de cette exposition²⁰ :

²⁰ source : www.centrepompidou.fr.

« Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre aujourd'hui ? Qui décide et détermine ce qu'est chef-d'œuvre ? Un chef-d'œuvre est-il éternel ? »

New York 1964, le philosophe et critique d'art Arthur Danto a été l'un des premiers à pressentir le curieux virage que prenait le monde de l'art. Dans une des premières expositions d'Andy Warhol, une œuvre de l'artiste le plongea dans une profonde réflexion, à savoir :

– Est-ce de l'art ?

Il considéra alors l'entassement de boîtes de tampons à récurer de la marque *Brillo*. Cette installation artistique se plaçant en dehors de tous critères d'appréciations fondés du domaine des beaux-arts, il ne sut répondre. Il s'interrogea alors :

– Pourquoi est-ce de l'art ?

Lors d'une conférence l'économiste Frédéric Lordon confronte la valeur esthétique avec la valeur économique. Dans sa démonstration il explique qu'il y a aujourd'hui une corrélation entre les mécanismes de valorisation de ces deux valeurs.

« Les hommes se trompent quand ils se croient libres, opinion qui consiste en cela seul qu'ils sont conscients de leurs actions et ignorants des causes qui les déterminent » (Spinoza)

En partant de ce raisonnement il explique que la valorisation n'est rien d'autre qu'une adhésion. Ce sont nos affects individuels qui déterminent notre adhésion. Pour valoriser un objet, un concept ou un

artiste, seuls ceux qui détiennent des leviers et/ou supports de valorisation en ont les moyens. Ces derniers dans le domaine de l'art sont les milieux institutionnalisés qui bénéficient déjà de notre crédibilité, donc de notre croyance. Ils sont les musées, galeries, fondations, etc. Ils détiennent donc le pouvoir, « *d'affecter, de produire des effets sur une ou plusieurs choses* »²¹.

Ce que décrit très bien Frédéric Lordon n'est autre que la base d'un processus que l'on appelle plus vulgairement : le marketing. Donc derrière « *chaque valeur se cachent des réseaux de valorisation* »²² qui déterminent les valeurs esthétiques, qui sont aujourd'hui intrinsèquement liées à la valeur économique. Et comme le conclut Frédéric Lordon :

« *La valeur esthétique qui se rapproche de la valeur économique en détruit les fondements* »²³

On peut donc maintenant répondre à la question d'Arthur Danto :

– Pourquoi un entassement de boîtes de tampons à récurer est-il de l'art ?

Tout simplement parce que cela se trouve dans une galerie d'art !

²¹ Extrait de la conférence « *valeurs esthétique-valeurs économique* » de Frédéric Lordon, source www.youtube.com

²² Extrait de la conférence « *valeurs esthétique-valeurs économique* » de Frédéric Lordon, source www.youtube.com

²³ Extrait de la conférence « *valeurs esthétique-valeurs économique* » de Frédéric Lordon, source www.youtube.com

Buren, Buren, Buren, Buren, Buren, Buren !

« Cet artiste (Daniel Buren) arrive à réaliser par son œuvre ce qui semble être l'idéal absolu du marchand à toutes les époques : vendre du vide surmonté d'un nom. »

(François Chevalier,
La société du mépris de soi, 2010).

Quant aux questions de même nature soulevées par l'exposition « *Chefs-d'œuvre* » du Centre Pompidou Metz, ce dernier y a répondu de la façon la plus naturelle et involontaire qui soit, par l'exposition qui a suivi la première :

« *Echos, travaux in situ* »²⁴ de Daniel Buren !

Daniel Buren avait investi l'une des galeries du Centre Pompidou Metz et la scinda en deux parties.

²⁴ Titre des expositions de Daniel Buren, Centre Pompidou Metz 2011.

La première était une installation de cabanes de couleurs vives (« (...) éclatées imbriquées, travail *in situ* »)²⁵ et la deuxième partie, la plus intéressante ici, était vide (et oui encore !). Mais les murs (cimaises) et le plafond de la galerie étaient tapissés de miroirs...

Ayant eu la *chance* d'avoir été convié au vernissage de cette exposition, je pus donc avoir des explications de Daniel Buren lui-même. Lors de sa précédente visite de ce lieu d'art il avait fait le constat suivant : les visiteurs se précipitent toujours vers la gigantesque baie vitrée de cette galerie afin d'en admirer le panorama qu'offre la vue de ce lieu : le paysage de la ville de Metz ! Il en déduit donc que l'extérieur (le paysage urbain) est plus intéressant esthétiquement que tout ce qui peut se trouver à l'intérieur de cette galerie... de ce lieu d'art : le Centre Pompidou Metz. C'est donc en partie dans un élan empathique qu'il a tout simplement *fait* entrer le paysage extérieur à l'aide de ses murs et plafonds en miroirs, à l'intérieur.

Au-delà de la faiblesse du discours (et de cette œuvre !) de l'artiste, ce qui me frappe ici c'est cette volonté obsessionnelle de poser toujours et encore la même question sans jamais y répondre. Marcel Duchamp fut le premier (voir plus haut) à pousser la réflexion à son paroxysme et Daniel Buren, le directeur du Centre Pompidou Metz et ses

²⁵ source : www.centrepompidou.fr.

collaborateurs nous reposent encore et encore les mêmes questions :

« Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre aujourd'hui ? Qui décide et détermine ce qu'est chef-d'œuvre ? Un chef-d'œuvre est-il éternel ? »

« Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre aujourd'hui ? Qui décide et détermine ce qu'est chef-d'œuvre ? Un chef-d'œuvre est-il éternel ? »

« Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre aujourd'hui ? Qui décide et détermine ce qu'est chef-d'œuvre ? Un chef-d'œuvre est-il éternel ? »

Comme si un artiste se mettait à *créer* des bandes verticales de dimension identique encore et encore et encore... Que dirait-on de telles œuvres ?

Mais répondons plutôt à la question que soulevait l'exposition « chefs-d'œuvre ? » :

– Pourquoi une installation de Daniel Buren est-elle de l'art ?

Tout simplement parce que cela se trouve dans un lieu d'art, un musée !

Le centre d'art Faux mouvement

« On est placé en face d'un constat de carence, celle de la création dans l'art contemporain. L'indigence mentale en est réduite à essorer la cervelle pour en tirer encore quelques gouttes. »

(René Huyghe, 1991,
« De l'art à la philosophie »)

Dernièrement je me suis rendu à l'exposition de l'un des centres d'art « contemporain » les plus anciens (1983) et emblématiques de la ville de Metz : le centre d'art *Faux Mouvement*. Elle s'intitulait « *Plus Tendre* ». En sous titre on pouvait également lire :

« *Le plus tendre au monde résiste à ce qu'il y a de plus dur* » (Lao-Tszu, chapitre 43)

Cette exposition nous questionne (toujours ces questions...) sur les différents sens du terme « *plus tendre* » en le proposant dans tous les sens : « *tendre*

plus » invoque la tension, « *plus tendre* » la douceur ou la mollesse, « *tendre vers* » un rapport avec l'espace, etc. Comme disait si bien Marcel²⁶ : « (...) *avec beaucoup de mots naturellement qui n'expliquent jamais rien, enfin les mots sont là.* »

Le plasticien y proposait toute une série d'installations dont je vais vous infliger ici une description (sommaire je vous rassure) afin que vous réalisiez à quel point il est difficile de s'intéresser à cet art « contemporain » :

À l'entrée du centre d'art, sur sa gauche, on pouvait découvrir une enfilade de 26 mètres de photos souvenirs, banales, de formats classiques (10/15cm, style *monsieur tout le monde* !) dont je n'ai pas compris le sens (ou trop bien). Un peu plus au fond était disposé à même le sol, un élastique géant de couleur marron (!), pour s'y mettre à plusieurs afin de sentir et de matérialiser physiquement la *tension* qu'il peut exister entre les individus. Le problème est que vous vous retrouvez souvent seul dans ce genre d'endroit. Au centre de la galerie, des piliers recouverts de miroirs (déjà !) afin de déstructurer l'architecture intérieure du centre d'art. Sur la cimaise du fond, sur toute sa longueur, une feuille de papier large d'une dizaine de mètres sur laquelle vous devez marquer d'une croix avec l'aide d'un crayon la hauteur de votre nombril afin de vous

²⁶ Marcel Duchamp

« *inscrire dans l'espace* » (je n'invente rien)... un tracé relie toutes ces marques et devient donc le « *centre de gravité* » (là encore je n'invente rien). Sur la droite, encore une enfilade de plusieurs mètres (mais moins longue que la première) de photos souvenirs banales (toujours du même format et style *monsieurtoutlemonde* !) dont je n'ai toujours pas compris le sens. Au milieu de la pièce principale se trouvait également un présentoir sur lequel trônait une sculpture en forme de semelle de godasses argentée que vous devez vous mettre devant le visage afin d'en faire disparaître une partie, enfin je crois mais je ne sais toujours pas pourquoi. Dans une pièce adjacente à droite, on pouvait y voir une boîte énorme en forme de jumelle en bois, peinte grossièrement en noir, avec un écran-projecteur au fond de celle-ci sur lequel passe en boucle un film : une fille qui parle tout le temps, de tout et de rien et surtout de rien. Enfin vers la sortie, le dernier objet qui est à mon sens tout simplement le clou de cette exposition :

Un « témoin » de course de relais²⁷ en verre ! Fabriqué pour l'occasion par un artisan verrier, dans un ancien atelier de verriers pour symboliser quoi ? Je vous le donne dans le mille :

La fragilité de la transmission de la connaissance des savoir-faire dans le domaine de l'art !

²⁷ Un relais est une course où chaque membre d'une équipe court l'un après l'autre, l'enchaînement se faisant par le « passage de témoin » : en athlétisme, il s'agit d'un bâton que les athlètes se transmettent.

Je me suis alors emparé de ce « témoin » et me suis dirigé vers l'entrée où se trouvait un médiateur. Avec toutes les questions que posait cette exposition, j'espérais qu'il pourrait m'éclairer. Je lui fis part alors de mon étonnement dû au fait que ce « témoin », cette *œuvre* était inachevée. Il m'a dit qu'il ne comprenait pas. Je lui demandais alors s'il était exact que l'un des fondements de l'art « contemporain » soit bien la rupture avec le passé et par conséquent un aveu de non transmission du passé au présent, donc à l'avenir. Il me dit de façon très détendue (cela avait peut être un rapport avec le thème de l'exposition !) que oui, effectivement j'avais raison. Il était sorti deux ans auparavant de l'école des Beaux arts de Metz, ce qui lui permettait d'être formel (!) : oui, l'art « contemporain » se veut et existe comme une rupture avec le passé ! Je lui suggérais alors de casser ce « témoin » car il n'était plus question de « fragilité » de transmission mais bien de rupture, de cassure ! N'étant pas l'artiste, il ne se soumit pas à ma recommandation. Je lui proposais alors de soumettre mon idée à l'artiste de cette exposition et d'organiser un finissage afin de briser ce « témoin ». Le médiateur reprit alors délicatement le bâton de verre, l'*œuvre* inachevée, et la rangea avec beaucoup de précaution dans un étui luxueux en cuir. Il m'expliqua qu'il ne pensait pas que tout cela allait être possible car l'artiste tenait beaucoup à cet objet, ce « témoin ». Il

est vrai que de toutes les installations exposées, c'était de loin celle qui bénéficiait de la meilleure facture.

Il portait finalement bien son nom ce « témoin ». Témoin du symbolisme et matérialisme *imbécile* d'un objet sans valeur artistique (au mieux artisanale) qui ne peut, dans ce contexte d'exposition, accéder à sa sacralisation, son accession au rang d'œuvre d'art uniquement en se brisant (enfin selon les codes de ce centre d'art)! Témoin donc de l'ignorance des fondements même de l'art dont on se réclame! Ce « témoin » était la pièce maîtresse de cette exposition, sa pierre angulaire, son dénouement heureux, mais le médiateur *détendu* et l'artiste, à mon sens, ne l'avaient pas compris. Le symbole était pourtant bien trouvé ici, mais l'œuvre inexistante.

Je n'insistais pas et je pensais juste à cette phrase que j'avais entendue de Régis Debray :

« J'emmerde le présent avec ma connaissance du passé. La connaissance du passé c'est ce que l'on appelle la Culture ».

Je partis un peu plus *tendu* qu'en arrivant. C'était l'exposition « *Plus Tendre* », celle d'un artiste de l'art « contemporain »...

Les conséquences !

« Putain ! Mais qu'est ce qui s'est passé pour que tu en arrives là ? Comme tu étais pourtant magnifique, avant ! »

(Ordell Robbie à Louis Gara agonisant,
après l'avoir froidement *liquidé*.
« *Jackie Brown* », 1997, Quentin Tarantino)

Début 2013, un article publié dans le magazine en ligne « Le Gorafi.fr » a été relayé en boucle sur le réseau social Facebook. Il relatait les remords d'un artiste de l'art « contemporain », un certain Hugo Marchandier. Ce dernier a rencontré un réel succès dans le monde de l'art « contemporain » et compte parmi les collections les plus prestigieuses : musées nationaux, fondations, etc.

Conscient de la supercherie de sa production artistique et de l'escroquerie intellectuelle, morale et naturellement économique, cet artiste décide donc de

se rendre à la police. Comme le nom de ce magazine web le laisse présager, une anagramme du Figaro, ainsi que cette improbable prise de conscience salvatrice, cet article est bien un canular ! Mais ce qui m'a troublé ici n'est pas le contenu de cette histoire, qui m'a par ailleurs fait sourire, mais c'est plutôt la nature des réactions des internautes. Malgré cet invraisemblable récit, le nombre de commentaires questionnant la véracité de cet article est édifiant et affligeant. Ce qui démontre ici la posture absurde dans laquelle se trouve l'art « contemporain ».

Une partie des lecteurs a donc cru cette histoire et l'autre a compris qu'il s'agissait naturellement d'une farce. Il y a bien deux lectures possible. Mais ceci soulève une question.

Si la lecture au premier degré crée un sentiment de justice ainsi qu'un soulagement palpable de voir enfin un imposteur de l'art « contemporain », culpabilisé, se rendre à la police, et si la lecture au second degré est là pour susciter le rire et la moquerie sur le fait que celle au premier degré est plausible, alors :

– Son contenu n'est-il pas finalement fondé ?

Chuuuuuuuuut, je n’y vois rien !²⁸

Pour répondre à cette ultime question et suivant les préceptes de Sun Tzu²⁹, je me suis donc rendu à un vernissage du F.R.A.C. de Lorraine (Fonds Régionaux de l’Art « Contemporain »). Comme je l’ai écrit plus haut, ces institutions d’état sont des acteurs politiques incontournables dans le devenir de la valeur artistique et esthétique de notre société. Une fois dans les lieux, une personne qui me semble très influente commence dans un silence respectueux et soumis de l’assemblée son discours. Et là, surprise ! Aucun son ne sort de sa bouche, seuls quelques murmures. Je regarde autour de moi et constate qu’à part moi-même, personne ne s’en étonne. Je regarde médusé cette assemblée qui fait mine d’écouter ce que l’on ne peut pas entendre ! Je décide de m’approcher de l’oratrice muette et c’est à ce moment-là que je la reconnais. Mais oui, mais

²⁸ Lire plus haut « *Chuuuuuuuuuuuuut, je n’y vois rien !* »

²⁹ « *L’art de la guerre* »

c'est bien sûr, c'est elle : la directrice des lieux. C'est la fameuse animatrice culturelle des petites lampes torches³⁰. Tout s'éclaire, étant dans un des temples de la performance du « vide », je me dis qu'elle nous refait le coup, mais pas le même. Celui des lampes de poches dans une galerie plongée dans l'obscurité ? Obsolète, ringard, puisqu'elle l'a déjà fait ! Et l'innovation est l'un des fondements de l'art « contemporain ».

Je retourne donc à l'entrée du temple afin de me munir d'un sonotone qui doit, j'imagine, faire partie de « l'idée originale » du concept de cette exposition. Mais rien de tout cela. Un habitué de ces vernissages me renseigne et m'apprend que c'est toujours ainsi : elle reste toujours inaudible, le bruit du vide ... un truc « contemporain », j'imagine. La pauvre ! À sa précédente exposition, celle dans le noir, en plus de ne pas l'entendre on ne devait même pas la voir.

J'en ai conclu que le silence dans l'obscurité ne m'apporterait aucune lumière sur mes réflexions obsessionnelles concernant l'art « contemporain ». Mais dans le fond elle a peut-être raison :

Si tu « fermes ta gueule », dans le noir, personne ne viendra jamais t'en poser, des questions !

J'ai bu un verre.

Je suis parti.

³⁰ Lire plus haut « *Les animateurs culturels et les petites lampes torches !* »

Madame La Ministre !

« La tradition hautaine de la culture de Cour aura persisté en France jusque sous les gouvernements actuels, toujours habités de la même fureur, loin des goûts particuliers du peuple, d'imposer un art le plus souvent artificiel, c'est-à-dire « universel » et sans goût. »

(Jean Clair, *L'hiver de la culture*,
2011, éditions Flammarion)

Ayant pris conscience que les questions qui me hantaient jusqu'à maintenant autour de l'art « contemporain » ne trouveraient pas de réponses au niveau local, je décidais donc d'en faire part à la personne la plus compétente en la matière à mon sens : le Ministre de la Culture et de la Communication.

Je lui écrivis une lettre expliquant mon désarroi quant à la sur-visibilité qui était accordée à l'art dit « conceptuel » (fer de lance de l'art contemporain) dans tous les *centres d'art* et autres lieux subventionnés d'Etat au détriment de l'art dit *classique* (médiums classiques : peinture, dessin, gravure, etc.). J'en profitais donc pour lui faire part de l'action concrète venant illustrer mon manifeste W.C.National (voir plus haut). Et lui précisais que le conservateur du musée de la Cour d'Or (Metz) s'était joint à cette manifestation contestataire qui avait rassemblée 35 artistes. Je lui expliquais qu'il était important à mon sens de maintenir et d'aider les métiers d'art dit classique afin de permettre une évolution cohérente, sans rupture, d'un patrimoine artistique commun. Je pense que la transmission intergénérationnelle des savoir-faire artistiques est l'enjeu et l'une des priorités de son ministère.

« Celui qui oublie son passé n'a pas d'avenir »
(Régis Debray)

J'insistais également sur la politique désastreuse de certains directeurs de F.R.A.C. (Fonds Régionaux de l'Art « Contemporain ») qui ringardisaient les artistes peintres, dessinateurs, graveurs, sculpteurs, etc. en favorisant de manière générale un art des idées, de l'immatériel. Cela conduit, à mon sens, irrémédiablement à la paupérisation matérielle et bien réelle d'une grande majorité d'artistes en France. Pour conclure, je lui indiquais que ma démarche avait pour

unique but d'obtenir pour les artistes aux médiums classiques, dotés d'un savoir-faire, une plus grande considération et donc un équilibre de visibilité de tous les artistes contemporains.

Deux mois plus tard je reçus un courrier du Ministère de la Culture et de la Communication. Le chef-adjoint de Cabinet en était l'auteur. Je compris alors que les dysfonctionnements dans notre société contemporaine ne sont vraisemblablement pas le fruit du hasard, et vous allez comprendre pourquoi.

Voici la lettre :

« Monsieur,

Vous avez appelé l'attention de Madame La Ministre de la Culture et de la Communication, sur la manifestation « Manifeste W.C.National » que vous avez organisée en faveur des artistes contemporains lorrains et qui s'est tenue du 15 mai au 20 juin dernier (2013) dans les environs de Metz (...) »

Vous noterez que la substance même du manifeste W.C.National et par conséquent son caractère contestataire est, dans cette lettre, totalement ignoré, liquidé. C'est « **en faveur des artistes contemporains lorrains** » et non **contre** la politique culturelle française qu'est décrite ici ma démarche.

Je n'aime décidément pas les politiques.

« (...) La ministre, sensible à toute initiative visant à mettre le public en contact avec la création, a pris

connaissance avec le plus grand intérêt ainsi que de votre dossier de presse³¹ (...) »

Petit rappel pour Madame la ministre et ses collaborateurs : le côté transgressif du concept d'exposition de W.C.National (la forme !), celui d'exposer dans des toilettes publiques, n'est là que pour capter l'attention (donc secondaire) et faire le lien avec *La Fontaine* de Marcel Duchamp. Cette « initiative » ne vise donc pas « à mettre le public en contact avec la création », mais uniquement à l'informer du traitement pitoyable et injuste que subit une grande partie de la production artistique contemporaine en France !

Je n'aime décidément pas les politiques.

« (...) Toutefois, elle m'a chargé de vous préciser que les acquisitions des Fonds Régionaux d'Art Contemporain ne relèvent pas du choix exclusif de leur directeur, mais s'appuient sur des comités techniques composés de spécialistes de l'art, et d'artistes, dans le but d'assurer la plus grande représentativité des œuvres achetées. (...) »

Cher Monsieur le Chef-adjoint de Cabinet et chère Madame la Ministre, je me permets « de vous préciser » que les directeurs de ce genre d'institutions sont souvent sollicités par les journalistes. Ils donnent des interviews dont la magie numérique qu'est l'outil

³¹ J'avais pris le soin d'envoyer un dossier de presse présentant tous les artistes qui participaient à la manifestation W.C.National.

Internet, nous permet de lire encore aujourd'hui. Voici donc les propos de la directrice du F.R.A.C. de lorraine recueillis par le journaliste Boris Daireaux pour le compte du magazine en ligne Evene.fr (Figaro.fr/Scope) en février 2006 :

*« À l'origine, lorsque j'ai été nommée au Frac en Lorraine, en 1993, j'étais seule (...) J'ai tout monté et commencé à réfléchir à cette idée de collection. L'idée de collectionner des idées est venue aussi du fait qu'au départ, j'étais seule à porter les œuvres, ne disposant d'aucun personnel (...) C'est moi qui faisais les accrochages, physiquement, et conduisais les camions. J'ai donc été amenée à me poser la question : « **Est-ce que c'est vraiment ça, l'art contemporain ?** » (En gras dans le texte)*

Auguste Rodin a eu beaucoup de chance de ne pas être son contemporain !

Il est clair ici que les choix artistiques, et par conséquent les acquisitions d'un F.R.A.C. relèvent bien *« du choix exclusif de leur directeur »*. Quant à la raison de ce choix, celui de favoriser l'art conceptuel et immatériel au détriment d'œuvres matérielles, telles que des tableaux comme il est question ici, il est selon ses dires, une question de confort personnel : *« C'est moi qui faisais les accrochages, physiquement (...) »*. Quant à son questionnement sur ce qu'est vraiment l'art contemporain, elle y répond dès le début. Sa définition de l'art « contemporain » est la suivante : toute production artistique lourde et encombrante

telle que tableau ou sculpture n'ont pas le droit de cité dans le (son) monde de l'art « contemporain ». C'est un peu simpliste et grossier mais efficace !

« Le but est de repousser ses limites : qu'est-ce qui est achetable, qu'est-ce qui ne l'est pas?... Cela correspond aussi à un certain refus du système du marché qui survalorise certaines œuvres. »

Ici encore je ne sais pas si cela rentre dans le cadre de la mission d'une fondation d'art d'Etat, « de repousser » des « limites ». Et la directrice des F.R.A.C. de Lorraine oublie ou ne semble pas comprendre que sa fondation est un levier de valorisation et peut-être même de survalorisation de « certaines œuvres ». Pourquoi ses choix seraient-ils plus objectifs que ceux « du système du marché » ? Et ne peut-on prétendre que les institutions d'Etat fassent parties de ce système de « marché » ? N'ont-elles pas un rôle analogue à celles des agences de notations ? Personnellement je pense qu'il faut être d'une grande naïveté pour imaginer le contraire. Mais la suite de cette interview est encore plus éloquente :

*« J'essaye d'acheter des performances, des droits de diffusion de films, des choses qui en principe ne rentrent pas dans les collections publiques traditionnelles. **J'essaye de collectionner des idées plus que des objets** ».* (En gras dans le texte)

Pour mémoire, un extrait de la lettre du chef-adjoint de Cabinet du ministère de la Culture « (...) les acquisitions des Fonds régionaux d'art

contemporain ne relèvent pas du choix exclusif de leur directeur (...) »

Sans commentaires...

Je n'aime décidément pas les politiques.

Et enfin la conclusion de cette interview :

« Ce n'est peut-être pas uniquement avec les yeux qu'on voit les choses. Ce n'est peut-être pas uniquement la dictature des yeux qui nous aide à voir. »

Cela ne vous rappelle rien ... « Si tu « fermes ta gueule », dans le noir, personne ne viendra jamais t'en poser, des questions ! »

Mais récemment, il y a eu malheureusement plus grave ! En février 2012, la directrice de ce F.R.A.C. réitère dans un entretien donné dans le quotidien Le Monde. Sans complexe et surtout sans... grand-chose ! :

*« La jeune femme, féministe en diable, a commencé par mener un drôle d'inventaire : combien d'œuvres signées par des femmes figurent dans les collections des musées de la région ? » **Résultat, 5 % ! 95 % des œuvres étaient masculines***, s'étonne-t-elle encore aujourd'hui. (...) »

Sa mission :

[Délivrer l'art contemporain de l'omniprésence des mâles, ce point de départ d'une politique qui va s'épanouir entre 2000 et 2006 : l'achat exclusif d'œuvres émanant d'artistes féminines.] « Certaines sont doublement invisibles : un, parce qu'elles sont

femmes, deux, parce que leur travail est immatériel », analyse-t-elle.» (Souligné et en gras dans le texte)

Auguste Rodin a eu Décidemment beaucoup mais beaucoup de chance de ne pas être son contemporain !

Au-delà de l'ignorance patente du ministère de la Culture et de la Communication sur le fonctionnement des institutions d'art en France (digne d'une performance artistique de l'art « contemporain », j'en conviens !), c'est le caractère politique nauséabond et sectaire qui me trouble ici. Que dirait-on si ce directeur était un homme et tenait de pareils propos en faveur de la gent masculine ? L'aveu ici est explicite : le F.R.A.C de Lorraine prône donc une forme de discrimination positive dans ses acquisitions artistiques et par conséquent favorise non pas la compétence, le talent, le don ou soyons fous, même le génie, mais bien la nature du sexe de l'artiste !

Je ne tiens pas à m'étendre sur la conclusion de cet entretien qui mentionne la double peine d'invisibilité dont souffrent les artistes femmes. Celle-ci relève elle aussi de la performance, mais certainement pas celle du domaine artistique.

Ce n'était pas mieux avant, c'est juste nul aujourd'hui !

*« La majorité n'a pas forcément raison.
Mais si c'était le cas, ce ne serait pas pour
les bonnes raisons ! »*

(Baptiste Rappin, 2013)

Le protocole d'exposition de ma manifestation W.C.National prévoyait une deuxième exposition : celle du photoreportage de la première. Bénéficiant d'une médiatisation toute relative pour la région et le soutien d'un musée de France (Le musée de la Cour d'Or), c'est sans grandes difficultés que j'arrivais à obtenir le hall de l'hôtel de ville de Metz, ainsi que son magnifique Grand Salon afin d'y organiser une conférence sur les questions soulevées par le Manifeste W.C.National. Je fus accompagné dans ma démarche par deux universitaires : Baptiste Rappin (Maître de conférences à l'Université de Lorraine) et

Benoît Goetz (Professeur des Universités à l'Université de Lorraine). Ce dernier pressent le même traitement à la Philosophie que celui que j'avais infligé symboliquement aux métiers³² des Beaux-arts, c'est-à-dire : finir dans les « chiottes ». Il me fit tout de même remarquer que je ne pouvais pas réduire l'art « contemporain » à l'art conceptuel uniquement. Sur ce point il avait raison et j'avais moi-même été surpris par la qualité (ou la pertinence !) de certaines œuvres conceptuelles contemporaines, comme par exemple celles qui furent exposées par la galerie Saatchi au Tri postal de Lille fin 2010, début 2011 : les corps moulés en résine et fibre de verre (« *Chinese Offspring* », 2003) de l'artiste chinois Zang Dali, suspendus dans le vide, illustrant la précarité et l'impuissance d'une partie de ses concitoyens, ces oubliés de la mondialisation. C'est une installation, une œuvre bouleversante. Sun Yuan et Peng Yu, tous deux artistes chinois également : leur installation troublante et dérangeante est matérialisée par treize vieillards (« *Old Persons Home* », 2007), aux traits qui rappellent ceux de « grands » dirigeants internationaux (sculptures de grandeur nature). Ils se déplacent de façon aléatoire sur des fauteuils roulants. Sans bruit, dans le silence, ils se croisent, se cognent les uns aux autres et s'éloignent les uns des autres... vestiges des illusions diplomatiques orchestrés par des hommes de

³² J'entends ici par *métiers* : le cumul des savoir-faire.

nationalités et religions différentes atteints du même mal, la vieillesse ! Il y avait aussi les dizaines de moulage de corps en feuilles d'aluminium (« *Ghost* », 2007) de l'artiste français Kader Attia qui représentent des « être » en prière et illustrent de façon inquiétante et puissante une certaine idée sur l'identité individuelle dans la (ou les) religion, ou croyance...

J'avoue que ma colère (le plus souvent justifiée à mon sens) à l'encontre de la politique des institutions artistiques Publiques ou privées, me conduit à des jugements excessifs. Mais je crois aussi que « *l'exception confirme la règle* » !

Je pense qu'il y a effectivement des œuvres conceptuelles contemporaines qui ont le droit de cité, non pas dans le domaine des Beaux-arts, mais dans celui de la littérature, de la philosophie. La (brillante) démonstration conceptuelle, telle que le *ready-made* de Marcel Duchamp ainsi que celles de certains de ses suiveurs, soulève surtout une réflexion d'ordre intellectuel et philosophique.

Je me demande finalement si le problème de certains artistes contemporains ne serait pas celui-là ? :

Ils sont trop démunis des savoir-faire des beaux-arts pour réaliser une œuvre dite classique (peinture, sculpture, dessin, etc.) et pas assez érudits et talentueux pour écrire un essai philosophique !

Benoit Goetz me fit remarquer également qu'une institution d'art tel que le Centre Pompidou Metz

organise des expositions de grande qualité à succès populaire telles que « *Chefs-d'œuvre* » en 2011, « *1917* » en 2012 et « *Vue d'en haut* » en 2013. J'en convenais. Mais le succès de ces expositions n'était-il pas dû au fait que c'étaient des œuvres « modernes » et non « contemporaines » qu'avait exposées ce centre d'art contemporain ?

L'ennui avec tout ce que je défends, ce que j'écris et ce qui m'indigne ici est que certains d'entre vous me taxeront de passéiste et de réactionnaire. Si nous pouvions voyager dans le temps, comme *Gil* le héros du film « *Minuit à Paris* » (2011) de Woody Allen, nous serions témoins du même désenchantement des interlocuteurs que l'on croiserait. Ils nous diraient tous la même chose : « *C'était mieux avant !* ». Personnellement je ne crois pas que ce fut « *mieux* » avant. Je pense seulement que c'est vraiment nul aujourd'hui... Cela fit sourire Benoît Goetz, et il me dit alors :

« Toutes les générations disent que c'était mieux avant. Mais je pense que nous sommes la première à avoir raison ! »

Fin

**Conférence « lieux d'art » du 17 septembre 2013
pour le vernissage du photoreportage
« W.C.National » à l'Hôtel de Ville de Metz.**

Commissaire de l'exposition : Vadim Korniloff.

**Texte de Baptiste Rappin, Maître de
Conférences à l'ESM-IAE de Metz, Université de
Lorraine et chercheur au CEREFIGE, (EA 3942).**

« Si l'art est bien rentré dans l'ère de sa définition, comme l'annonce sans ambages le titre d'un ouvrage du critique d'art Harold Rosenberg(1), alors nous ne devrions plus savoir où donner de la tête : où trouver l'art ? Où se cache-t-il ? Comment le reconnaître si l'on ne peut plus le définir ? En existe-t-il des lieux légitimes ? Ou bien les musées et les toilettes sont-ils à placer sur un pied d'égalité ?

Nous sentons bien à ces interrogations liminaires que la question des lieux d'art ne relève pas d'une simple et banale question de localisation, et qu'elle la dépasse en de multiples directions : vers l'ontologie (l'existence même de l'art et le statut de l'œuvre d'art),

vers l'éthique et la sociologie (le statut de l'artiste), vers la politique (La place de l'art dans nos sociétés hypermodernes)

Mais enfonçons les portes ouvertes, cela peut constituer un bon début. Et s'il faut situer l'art, énonçons une trivialité : l'art se trouve dans les œuvres d'art. Je me délecte d'un opéra de Mozart ou de Verdi ; je contemple l'univers tourmenté et mouvant de Van Gogh ou celui plus sécurisant, plein d'assises, de Cézanne ; je suis comme transporté par l'architecture illusionniste du Bernin : voici autant d'occasions de trouver de l'art, de faire face à ses manifestations, de les éprouver mais aussi, du même coup, de les identifier comme œuvre d'art. A vrai dire, ce que nous saisissons de l'art, tant sur le plan sensible qu'intellectuel, se réduit entièrement à notre saisie des œuvres d'art : l'Art n'existe pas comme pure Idée, et si d'aucuns font du concept leur matériau, c'est que toute une tradition fondée sur la mise en forme de la matière les a précédés et leur a permis, en quelque sorte, de se montrer subversifs.

Définissons avec René Huyghe l'œuvre d'art comme une composition(2) : par exemple, dans une peinture de maître, lignes, formes, matières et couleurs se fondent en un tout, en une entité qui possède sa propre identité ; le visible donne accès à un invisible, à un sens qui déborde le cadre de la peinture et fait accéder celle-ci au statut d'œuvre et, par voie de conséquence, à son autonomie.

Bien sûr, cette tradition occidentale de la composition et de la mise en forme n'est pas monolithique. Et je dirais qu'elle évolue entre deux pôles qui sont à la fois ses deux tentations et ses deux ornières : d'un côté, la réalité dont la séduction peut entraîner l'œuvre d'art du côté de la copie et de la reproduction ; de l'autre, la pure forme (ou le formel comme pur concept) dont l'attrait conduit à faire apparaître la convergence de l'infini réduisant l'œuvre à une figure géométrique, voire à une ligne ou même une couleur. Toutefois comme le souligne René Huyghe, « en fait et quoi qu'on en dise, les cas extrêmes n'existent pas : il n'y a pas de réalisme absolu ; le peintre a toujours dû consentir quelque concession aux moyens dont il dispose. Il n'y a pas d'abstraction pure, car si l'œil cessait de s'alimenter de souvenirs dans la réalité visible, il n'aurait plus à lui que la complète inanité du blanc »(3).

Si chaque œuvre d'art est, comme représentation, venue à la présence d'un monde, d'un univers, d'un possible qui augmente la réalité de la sienne, si donc chaque œuvre d'art fait autorité (au sens étymologique d'augere, augmenter), c'est parce que la composition ne se limite à ses seules dimensions techniques. Malgré le ton péremptoire qu'adoptent les positivistes, le comment ne se substituera jamais au pourquoi. La composition va au-delà du savoir-faire, elle est souffle, elle est transport vers un ailleurs (je ne dis pas un au-delà) :

l'œuvre d'art gagne ainsi son autonomie. Attention, autonomie ne veut pas dire indépendance : la peinture doit au peintre tous ses éléments constitutifs : son intention, son projet, sa technique, sa touche, ses choix de couleurs et de matières, etc. Elle doit très certainement à la réalité, fût-elle naturelle, sociale ou artefactuelle, des éléments d'inspiration et des questionnements inchoatifs. Mais la composition réussie échappe autant à son auteur qu'à la réalité. Et il n'est pas dit que certains critiques d'art nous parlent mieux de l'œuvre que les artistes eux-mêmes.

A titre d'illustration, ces quelques lignes du sculpteur Nicolas Alquin : « Je ne suis qu'un passage. Un vecteur ébloui. L'artiste est un miroir dont le travail consiste à se polir intérieurement. Jusqu'à ce qu'il soit capable de capter et de renvoyer l'orage, la force ou la tendresse. Il ne s'agit pas d'être célèbre, mais de célébrer. D'agir à un très haut degré d'intimité. Comme les derviches tourneurs, lorsque le cosmos les traverse ». (4)

Une ascèse donc, mais qui fait du soi un passage et un élan vers l'œuvre. Or, c'est cette autonomie de l'œuvre d'art que je voudrais, pour revenir sur notre question liminaire des lieux de l'art, mettre en tension avec deux éléments du contexte contemporain de l'art. Car il appert que le devenir-autonome de l'œuvre d'art devient de plus en plus difficile eu égard, d'une part au statut de l'artiste, d'autre part à la modalité actuelle de présentation des œuvres d'art

qu'est l'exposition. Nous devons au philosophe Paul Audi un très récent Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste(5). L'auteur montre tout d'abord que la légitimation de l'artiste provient d'une instance de légitimation, d'un tiers extérieur reconnu lui-même comme légitime et qui peut alors, de jure, autoriser l'être-artiste de l'artiste. Il n'est pas exagéré de penser que cette fonction instituante était réservée, il y en a encore un siècle, à l'art lui-même : le statut de l'artiste découlait de la valeur de l'œuvre d'art, attestant très certainement d'un rapport au Beau. Le XX^e siècle aura été celui d'un renversement à l'issue duquel l'artiste autoproclamé accorde le statut d'œuvre d'art à tel ou tel artefact matériel ou mental, entraînant dans la foulée l'éviction du Beau du domaine de l'art. Paul Audi distingue trois procédés de légitimation, qu'il accole à trois noms célèbres :

1. Avec Marcel Duchamp, le lieu de la légitimation se déplace vers le discours performatif : « ceci est de l'art » visant à transformer la fonction de l'objet(6) ;

2. Avec Joseph Beuys, le lieu de légitimation se déplace vers le corps comme force créatrice et productrice : on passe en quelque sorte de la performativité à la performance ;

3. Avec Yves Klein, le décret d'essence se suffit à lui-même : déclarer « je suis un artiste » témoigne de l'autocréation de l'artiste par lui-même, avec tout le

risque que cette demande de reconnaissance n'aboutisse qu'à du mépris, selon le couple de concepts que j'emprunte ici à Axel Honneth.

Ces trois modèles de légitimation accordent tous un primat à l'artiste ; mais plus l'on progresse vers Yves Klein, et plus la matérialité de l'œuvre d'art disparaît. Ce qui apparaît désormais prioritaire, c'est la démarche plus que le résultat : « L'art s'intéresse au COMMENT et non au QUOI ; non au contenu littéral, mais à l'exécution du contenu factuel. L'exécution – le comment de la réalisation – tel est le contenu de l'art »(7) affirme ainsi sans surprise Anni Albers, membre du Bauhaus puis du Black Mountain College.

Ainsi le lieu de l'art s'est déplacé de l'œuvre d'art vers l'artiste, son être, ses actes, ses dires. On comprend alors, qu'indissolublement attachée à son créateur, pieds et poings liés, elle ne puisse plus gagner son autonomie : l'arbitraire du décret d'essence de l'art et de l'artiste, s'il a certainement été à ses débuts une réaction légitime à ce Walter Benjamin appelait « l'ère de la reproductibilité technique », s'enfonce aujourd'hui dans les marécages de l'indifférence : l'indifférence comme ignorance placide ou mépris feints (« j'aurai pu le faire ! ») et l'indifférence comme négation de la distinction puisque chacun est appelé, dans le grand bouillon de la culture festive, à devenir ce qu'il est, à savoir un artiste et un créateur(d'où les jeux sociologiques mis en exergue

par la sociologue Nathalie Heinich). Ces marécages sont identiques à ceux que le baron de Münchhausen dut affronter : assis sur sa monture, il tentait de s'en extirper par la seule force de ses genoux ; mais sans extériorité (l'appui d'une branche par exemple), dans le mauvais jus de la pure horizontalité, son geste se révéla bien vain.

Venons-en à la seconde tension qu'il faut cette fois-ci situer entre l'autonomie de l'œuvre d'art et cette modalité particulière de sa présentation, aujourd'hui si prisée, qu'est l'exposition. Vous comprenez bien qu'il n'est pas question ici de juger de la qualité de telle ou telle exposition donnée, mais bien d'interroger la forme générale de l'exposition dans son rapport aux œuvres d'art exposées, et à l'œuvre d'art en général.

Catherine Grenier, directrice-adjointe du Musée national d'art moderne, vient de commettre un ouvrage de réflexion sur l'avenir des musées(8). Elle y expose tout d'abord l'actuelle situation des musées, qui souffrent de mille maux : perte d'identité, disqualification des métiers traditionnels comme celui de conservateur, non-renouvellement du public, positions contradictoires des politiques, etc. La réponse apportée par l'auteur consiste à élaborer un nouveau modèle de musée, dynamique et générateur de savoirs, situé à mi-chemin du musée classique (comportant des collections permanentes) et du centre d'art (fonctionnant sur les seules expositions).

Son objectif est d'en finir avec la lourdeur bureaucratique des collections permanentes, et de gagner en souplesse et flexibilité afin de gagner la course à l'innovation. La question est : ce discours relève-t-il de l'art ou du management ?

Du management, c'est très clair : politique de flux tendus tendant à réduire les stocks, stratégie typiquement low cost visant à limiter le temps de rotation des œuvres d'art (comme Easy Jet le pratique dans le domaine aérien avec les vols), organisation matricielle et management de projet (l'exposition), pratique marketing de ciblage et de segmentation des publics et enfin, je l'imagine, mise en place d'indicateurs de disciplinarisation et de contrôle des employés.

Mais que devient l'œuvre d'art dans un tel contexte ? J'indique ici deux pistes de développement :

1. La managérialisation des musées implique un déplacement du musée comme lieu vers le musée comme temps, et pas n'importe lequel, le temps de l'évènement. Non plus sanctuaire d'accueil des œuvres d'art, mais entreprise événementielle d'organisation d'expositions temporaires, le musée participe aujourd'hui pleinement du tout-culturel et de la festività généralisée : « Qu'est ce qu'un évènement culturel ?, se demande Michel Deguy. L'expression est devenue analytique, tautologique : culturel est l'évènement par lui-même (la soirée, la « manifestation », la « journée » – de la poésie, des

orphelins, etc.) en ce qu'il rassemble le disparate. Le phénomène culturel est celui de cette performance – qui performe un événement. Ça colle ; le culturel est la colle : ce qui fait tenir ensemble quoi que ce soit d'indifféremment différent, ces danseurs, ces textes, ces personnalités, ces projections, ce buffet...Le problème est celui de colle ; elle doit être plus forte que tout ce qui s'indiffère ou s'oppose ou se répugne ou s'affine. « Sous le signe » du culturel n'importe quoi peut s'accoler »(9). Engluée dans la colle du management culturel, tel le capitaine Haddock qui n'arrive pas à débarrasser sa main du morceau de scotch, l'œuvre d'art n'est plus susceptible de prendre son envol (de dé-coller) et d'accéder à son autonomie : alors qu'auparavant le musée comme lieu s'adaptait à l'œuvre d'art, c'est désormais l'œuvre d'art qui est sommée de participer à des événements culturels et festifs.

2. Mais quels dispositifs de l'exposition la « colle » de Michel Deguy désigne-telle ? Nous les regrouperons tous sous le terme générique de « storytelling », cette fabrique d'identités que la police du commissaire d'exposition impose aux œuvres d'art en leur assignant une place dans la petite histoire qu'il raconte. Circuit fléché, panneaux explicatifs et visites guidées, vidéos projetées, jeux de lumière et transparence organisée, catalogue de l'exposition, sont autant de dispositifs concrets de ce storytelling auquel l'œuvre d'art ne saurait échapper. Sous

prétexte d'émancipation et de libération (la lutte contre l'Identité avec un I et contre l'Histoire avec un H), les expositions enchaînent à l'infini, car il y a autant de chaînes que d'expositions, les œuvres à des récits d'identités étrangers à leur être-propre, leur ôtant ainsi la possibilité même de leur autonomie.

En résumé, l'œuvre d'art peine actuellement à maintenir son autonomie, et par là-même son statut. Tributaire de l'artiste qui en reste le propriétaire par ses mots, son corps voire son être ; devenue partie intégrante des dispositifs aliénants de l'exposition, l'œuvre d'art ne peut plus s'arracher à ces boulets pour nous transporter vers cet ailleurs que toutes les explications du monde ne pourront jamais arraisonner.

Laissons le mot de la fin à l'écrivain Pierre Bergounioux : « Tout va très vite, désormais. Nous avons, à n'en pas douter, changé d'ère. Quels que soient les noms qu'on lui donne, société post-industrielle, supra-modernité, démocratie néo-libérale, fin de l'histoire, elle s'annonce à un bouleversement de l'expérience ordinaire, à une révolution du paysage où prédomine ce que le sociologue Marc Augé a qualifié, voilà une dizaine d'années, de non-lieu. L'utopie, au sens strict, est en train d'envahir l'étendue où nous tentons de vivre, avec cette conséquence que nous n'avons plus nulle part où aller »(10).

Il en va ainsi de l'art d'aujourd'hui, son devenir-utopique faisant écho à son état gazeux et diffus (avec tout le lot de kitch et de design que cela implique) que soulignait Yves Michaud(11). L'art n'est plus nulle part car il est partout. »

(1) Harold Rosenberg, *The de-definition of art*, University of Chicago Press, 1972.

(2) René Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, 1993, p.185 et suivantes (première édition : 1955).

(3) René Huyghe, op. cit., p.71.

(4) Artension, mai/juin 2013, p.34.

(5) Paul Audi, *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*, Encre Marine, 2012.

(6) Rappelons tout de même la célèbre phrase de Duchamp que l'on trouve dans une lettre de 1962 adressée au peintre Hans Richter : « Ce Néo-Dada qui se nomme maintenant Nouveau Réalisme, Pop Art, assemblage, etc., est une distraction à bon marché qui vit de ce que Dada a fait...Je leur ai jeté le porte-bouteilles et l'urinoir à la tête comme une provocation et voilà qu'ils en admirent la beauté ».

(7) Citation extraite de Roselee Goldberg, *La performance. Du futurisme à nos jours*,

Thames&Hudson, 2012, p.121 (première édition : 2001).

(8) Catherine Grenier, *La fin des musées ?*, Editions du regard, 2013.

(9) Michel Deguy, *Ecologiques*, Hermann, 2012, p.75.

(10) Pierre Bergounioux, *La fin du monde en avançant*, Fata Morgana, 2011, p.32 (première édition : 2006).

(11) Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Arthème Fayard/Pluriel, 2010 (première édition : 2003).

Cet ouvrage a été composé par Edilivre

175, boulevard Anatole France – 93200 Saint-Denis

Tél. : 01 41 62 14 40 – Fax : 01 41 62 14 50

Mail : client@edilivre.com

www.edilivre.com



Tous nos livres sont imprimés
dans les règles environnementales les plus strictes

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction,
intégrale ou partielle réservés pour tous pays.

ISBN papier : 978-2-332-70774-1

ISBN pdf : 978-2-332-70775-8

ISBN epub : 978-2-332-70773-4

Dépôt légal : avril 2014

© Edilivre, 2014

Imprimé en France, 2014