

Article

« Où va donc l'art contemporain? Autopsie d'une controverse »

Guy Bellavance

ETC, n° 48, 1999-2000, p. 11-16.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/35509ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

OÙ VA DONC L'ART CONTEMPORAIN ? AUTOPSIE D'UNE CONTROVERSE



Rose-Marie Goulet, *Paysage culturel*, 1989-1990. Installation présentée à Vision, au CIAC, en 1990.

Photocopies d'exemplaires de l'ensemble des revues d'art disponibles sur le marché montréalais entre 1989 et 1990, papier, acier, bois, objets trouvés et encre de Chine.

Ce texte prolonge et schématise deux articles antérieurs¹ suscités par ce qu'il est maintenant convenu d'appeler la « crise de l'art contemporain en France ». Cette polémique, typique des années 90, s'est en effet surtout localisée en France, quoique, à mon avis, on en retrouve les mêmes grands vecteurs aussi bien au Canada qu'en Amérique ou en Europe, depuis bien plus longtemps déjà, au moins depuis l'après seconde guerre mondiale. Cette polémique aura été simplement plus vive, et plus concentrée, en France principalement, à cause de la visibilité accrue de ces formes d'art dans le contexte d'une augmentation rapide des soutiens publics à la création contemporaine au cours des années 80, et compte tenu du caractère très centralisé de l'autorité culturelle dans ce pays, comparé au Canada par exemple. La polémique se tient en outre dans le contexte plus général d'une remise en cause de l'État, de son volontarisme et, en l'occurrence, de son prosélytisme culturel. La critique, souvent sans le savoir, prend pour cible conjointement André Malraux – premier titulaire du ministère français de la Culture en 1959 – et John Maynard Keynes, non seulement concepteur de l'État-providence mais également du

premier *British Arts Council* qu'il présidera d'ailleurs dès sa fondation en 1946. Le Québec, qui a hérité de ce double modèle de gestion des arts, est aussi particulièrement susceptible d'éprouver ce genre de tensions. On sait en effet que le palier de gouvernement fédéral adopte le modèle à l'anglaise – avec notamment la création, en 1957, du Conseil des Arts du Canada –, alors même que le palier provincial adopte le modèle à la française, avec la création du ministère des Affaires culturelles en 1961. Ceci fut par ailleurs à l'origine de toutes sortes d'autres controverses, plus constitutionnelles que proprement culturelles celles-là.

La polémique de l'art contemporain s'avère d'ailleurs elle-même un peu du même ordre, plus systémique que proprement esthétique. Elle est liée au fait que, au moins depuis le dix-neuvième siècle européen, mais plus encore depuis la seconde guerre mondiale, la définition de l'art est devenue un enjeu social et politique. L'intervention contemporaine de l'État dans le domaine des arts et de la culture, ajoutée à la masse-médiatisation croissante d'un domaine culturel autrefois réservé et privé, participent de fait à une pluralisation conflictuelle des esthétiques. De ces transformations organisationnelles



Rose-Marie Goulet, *Monument pour A*, 1996-1997. Élément de l'installation, hall d'entrée du Centre des Congrès de Québec, l'une des vingt-et-une bandes au plancher; résine d'époxy et tuile de granitex. Photo: Louise Bilodeau.

découlent la question de savoir non plus tellement ce qu'est une bonne œuvre d'art mais plus radicalement, ce qu'est tout simplement une œuvre d'art. La crise de l'art contemporain paraît dès lors se situer plutôt au niveau de la diffusion de l'art que de la création proprement dite d'œuvres d'art. Comment parler des œuvres ? Par quelles voies les faire circuler ? Un problème de médiation de formes d'art aux contours flous, ou à l'image incertaine – compte tenu du caractère expérimental de ces esthétiques –, créées dans un univers de mise en marché qui supporte très mal ce genre d'incertitude. Dans un univers également marqué par la croissance de l'intervention publique, qui intensifie les exigences de démocratisation, ou de démocratie culturelle et de diffusion universelle des œuvres. Dans ce contexte, l'art devient non seulement un nouvel objet d'administration publique mais surtout, enjeu socio-politique au sein duquel intervient inextricablement une « opinion publique ». Entre l'opinion publique et l'État, l'art contemporain doit apprendre à gérer les controverses qu'il suscite, volontairement ou non.

La polémique de l'art contemporain associe également deux ordres de problèmes relativement différents mais liés : d'une part, celui de l'évolution interne du champ, de l'institution ou du monde des arts plastiques/visuels, ce monde qui, il n'y a pas si longtemps encore, se nommait les Beaux-Arts; et celui, plus général, du statut de la création dans les sociétés contemporaines, indépendam-

ment des formes d'arts, le problème de « l'art élargi » et de l'art au sens générique tout à la fois. Le fait que les arts plastiques aient été placés ici au centre de la tourmente tient sans doute à l'intrication étroite du moment de conception à celui de production dans la personne d'un même créateur, plus accentuée dans un secteur où se dissimule mieux qu'ailleurs le plus vaste ensemble des « médiateurs » intervenant et interagissant sur les œuvres et la valeurs des œuvres : critiques, marchands, professeurs, etc. Contrairement à l'univers de la musique, par exemple, la division du travail social y semble interdite par principe. On ne trouve pas ici, contrairement aux arts de la scène par exemple, de distinction entre l'artiste-interprète (d'un répertoire, d'une tradition) et l'artiste-concepteur (auteur, compositeur, « créateur »). L'artiste visuel contemporain est de plein droit créateur, deux personnes en une seule, auteur-interprète, le terme servant manifestement à désigner à la fois une fonction symbolique prestigieuse et un « faisceau de tâches » (H.S. Becker) par ailleurs assez mal identifiées, ou laissées volontairement dans le flou.

La controverse n'a pas connu au Québec l'ampleur qu'elle a pu connaître ailleurs en Europe, spécialement en Angleterre et surtout en France. Elle a peut-être été plus vive ici dans le secteur de la création musicale contemporaine (voir notamment un numéro spécial de la revue *Circuit* sur la question)². On n'a pas connu notamment de remise en cause aussi brutale de « l'aide à la création » que celle qu'a pu connaître l'Angleterre de Margaret



Rose-Marie Goulet, *Monument pour A*, 1996-1997. Élément de l'installation, hall d'entrée du Centre des Congrès de Québec, l'une des vingt-et-une bandières au plancher; résine d'époxy et tuile de granitex. Photo: Louise Bilodeau.

Tatcher dans les années 80, période où furent en effet abolis un grand nombre d'organismes de soutien, créés sous les divers gouvernements travaillistes. Ou on ne l'a pas traversée encore, sinon de façon plus sournoise, plus rampante. On ne trouve rien non plus de l'intensité de la polémique qui sévit dans l'Hexagone depuis le début des années 90. Comme le soulignait l'un de mes amis, la critique de l'art contemporain semble être en train de s'imposer là-bas comme une véritable petite « industrie culturelle », segment ou créneau du nouveau marché culturel ou encore, pour citer cette fois Yves Michaud, comme un genre littéraire à part entière. Au Québec, il y a bien eu une flambée de critiques au début des années 90, alimentée par des lecteurs québécois de la revue *Esprit* notamment (Jacques Dufresne et Jean-Claude Leblond). Et il y a bien aujourd'hui des écrivains-plus-que-peintres qui, périodiquement, essaient de rallumer la flamme qui couve sous la braise, spécialement à la veille du lancement d'un de leurs propres romans. Mais ça ne prend pas, ou ça ne lève pas. Qui donc en effet souhaite vraiment ici amorcer ce genre de combat ? À part les « littéraires » bien sûr.

Il n'est pas question ici de refaire une fois de plus ce débat sur l'art contemporain, une réalité beaucoup plus complexe et moins homogène que ce qu'en présentent les détracteurs. Le milieu de l'art contemporain me semble plutôt lui aussi à l'heure du relativisme culturel, parfaitement en phase avec sa société, de ce point de vue, le problème étant plutôt aujourd'hui celui de critères un peu

partagés dans le contexte d'une pluralisation des esthétiques. Il s'agit en quelque sorte pour chaque artiste, et ses amis, de faire triompher les critères par lesquels il sera jugé. Et la question est d'ailleurs moins de savoir qui mérite une bourse ou une subvention, que de savoir qui mérite de juger qui en mérite. Le milieu se présente de la sorte plutôt comme un ensemble où diverses communautés de goût rivalisent pour faire triompher leurs propres critères de qualité, d'excellence ou d'« artisticté ». Un milieu dont la cohérence est à chercher aussi beaucoup moins à l'échelle locale ou nationale, qu'à l'échelle internationale, chaque milieu local traduisant pour l'essentiel la segmentation du marché international de l'art. En ce sens, le milieu de l'art contemporain est une agglomération particulière de réseaux (et de réseaux de réseaux) culturels mondialisés.

À mon avis, ces attaques contre l'art contemporain ne concernent de la sorte que très superficiellement la dimension esthétique de ces formes d'art, – dans la mesure en tous cas où cette dimension esthétique reste pensée comme essentiellement distincte, « interne », par rapport à ces dimensions que l'on disait autrefois « externes » à l'art, les fameuses dimensions « institutionnelles » ou « organisationnelles » à travers lesquelles n'a cessé effectivement d'évoluer la pratique de l'art, depuis les années 50. Ces attaques contre l'art contemporain concernent de fait moins une esthétique qu'un système, moins des œuvres d'art – et leurs idéologie, ou les utopies dont elles procè-

dent – qu'un « système » qui les rend possibles, ou impossibles. Car, selon les détracteurs, il n'y a tout simplement pas d'œuvres à critiquer : elles sont inexistantes. On aurait affaire dans cette perspective à un système totalement disfonctionnel qui, permettant la production de « n'importe quoi » ou de « presque rien », empêcherait en fait la création d'œuvres d'art véritables, authentiques, originales... et qui mériteraient à ce titre d'être diffusées, montrées et éventuellement collectionnées et conservées.

Les œuvres d'art contemporain visées ne sont pas pour autant l'ensemble indifférencié des œuvres d'arts plastiques produites aujourd'hui dans le cadre des sociétés contemporaines. Ce sont plutôt des œuvres d'arts plastiques « intentionnellement » contemporaines, c'est-à-dire qui veulent être « contemporaines », ou prétendent l'être, non pas tant d'ailleurs au sens où elles chercheraient à être en avance sur le goût social moyen, mais plutôt parce qu'elles cherchent à être en phase avec le champ (autonomie) de l'art contemporain, ses problématiques et ses organisations, de façon autoreférentielle et autoreflexive. On me dira que « en avance » ou « en phase », cela revient à peu près au même, dans la mesure où ces œuvres restent, dans un cas comme dans l'autre, décrochées de la société globale. Mais l'esprit reste à mon avis très différent. En outre, l'idée même de « société globale » tient aujourd'hui difficilement la route. On se représente bien mieux la société comme un ensemble de tribus, de réseaux, ou d'organisations diverses, plus ou moins autonomes, précisément comme se conçoit le champ actuel de l'art contemporain lui-même. En ce sens, aussi, ce qui est attaqué c'est encore un peu l'idée d'art moderne (la dimension d'autonomie et d'autoreflexivité), mais ce n'est plus tout à fait cela non plus. Ce n'est plus l'art moderne au sens classique en tous cas. C'est plutôt ce que j'appelais l'art « moderne-contemporain », c'est-à-dire une pratique à la fois esthétique et organisationnelle, qui se situe encore dans l'orbite de la modernité, mais qui s'en écarte suffisamment pour mériter une attention différente, et une réflexion autre. C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques de la dénonciation actuelle, et son principal paradoxe, que de se faire ainsi au nom de valeurs modernes (classiques), plutôt que de valeurs banalement traditionnelles comme dans la première phase de la modernité. Ce qui est dénoncé, en effet, c'est une forme de domination et des processus d'exclusion ayant acquis une dimension quasi systémique. Une dénonciation d'une certaine modernité au nom d'une autre modernité. Laquelle donc est la bonne ?

Je souhaite m'en tenir ici à attirer l'attention sur ces dimensions organisationnelles que sous-tend la polémique. La virulence des dénonciations traduit de ce point de vue beaucoup moins le rejet pur et simple d'une esthétique, une aversion, qu'un étonnement irrité, un ressenti-

ment, quant à la réussite au moins relative de ces formes d'art, au plan institutionnel justement. La dénonciation de l'art contemporain est d'abord une dénonciation de l'« institutionnalisation des avant-gardes » et une contestation de ce discours de légitimation que constitue ce que j'appelais le « paradigme avant-gardiste ». Ce qui est visé, c'est l'intégration d'un ensemble de pratiques artistiques, considérées à tort ou à raison comme anti-institutionnelles, à un réseau institutionnel complexe, systémique. La dénonciation de l'hégémonie esthétique du « lobby avant-gardiste », cette nouvelle « académie invisible », c'est d'abord celle d'une organisation, celle de l'art contemporain, qui recoupe à la fois le système scolaire (l'enseignement des arts), les politiques culturelles (les aides à la conservation, à la diffusion, à la création, les bourses et les commandes publiques) et un segment du marché de l'art (le marché international de l'art contemporain, avec son réseau de Foires et de Biennales). Ce qui est attaqué dans l'art contemporain, et ce qui inquiète sans doute même les commentateurs les moins pamphlétaires, c'est le caractère apparemment conjugué ou concerté des actions de l'École, de l'État et du Marché sur la pratique de l'art, et leur légitimité. On découvre derrière l'art l'existence d'un système de l'art et de fil en aiguille, on se laisse séduire par la théorie du complot des professionnels coalisés.

Les pamphlets récents, de même que les critiques plus analytiques que l'on peut faire du rapport à l'art dans la société contemporaine, témoignent avant tout de la visibilité accrue des changements affectant ces trois grands pôles organisationnels que sont l'École, le Marché et l'État, changements dont on a vraisemblablement pas encore su tirer toutes les conséquences, et dont les effets peuvent par ailleurs être ressentis très différemment selon les différentes générations d'artistes, de publics et de médiateurs. Les résistances ou les rejets plus globaux ne se présentent peut-être pas tant dans ce contexte comme la réfutation d'une esthétique particulière mais comme l'effet de la difficulté à envisager les réalités de l'organisation dans le domaine des arts (et de les assumer), sans toucher à ses fondements conventionnels : l'idée de création, d'abord, elle-même intimement liée à celles d'inspiration, d'authenticité, d'autonomie, de liberté d'expression, de souveraineté du moi, de vocation, de don, etc., qui fondent et garantissent à la fois l'authenticité des œuvres (ou des reliques) et de l'artiste, cet « être inspiré » en contact direct avec Dieu (ou son équivalent). La religion du salut par l'art a la vie dure. Le monde de l'art est de la sorte, de tous les mondes sociaux, le plus proche de ce « monde de l'inspiration » décrit ailleurs par Thévenot et Boltanski : un monde « dans lequel les êtres doivent se tenir prêts à accueillir les changements d'état, au gré de l'inspiration », et qui se doit dès lors de rester « peu stabilisé et faiblement

équipé »; un monde aussi qui se construit entièrement autour du paradoxe de ne pouvoir se transmettre sans devoir se compromettre.³

Dans ce contexte « moral », le développement de moyens pour soutenir les arts apparaît inévitablement plus que suspect, déconcertant. L'émergence d'un système de bourses et de subventions un peu efficace, et de commandes publiques, s'avère dès lors une cible privilégiée. Elle permet de démontrer la dépendance des artistes autonomes à l'égard de l'État et d'en déduire leur inauthenticité. Mais ce système de bourses n'est vraisemblablement aussi que l'élément le plus visible, ou le plus curieux, d'un ensemble de transformations organisationnelles affectant le monde de l'art depuis la seconde guerre mondiale. Outre le fait que la création plastique n'est ni le seul, ni le principal bénéficiaire de ce système de financement culturel public, par ailleurs assez récent, d'autres facteurs d'intégration doivent être pris en considération, notamment aux plans du système scolaire et du marché international de l'art. Le développement d'une formation artistique spécialisée, produite en milieu universitaire le plus souvent – et qui peut se prolonger jusqu'aux troisième cycles maintenant – a ainsi été le préalable nécessaire à l'intervention de l'État dans le secteur de l'aide à la création, son premier champ d'intervention et, de fait, encore son plus étendu aujourd'hui. De plus, l'émergence face aux produits artistiques traditionnels d'une plus vaste nébuleuse d'*industries culturelles*, plus ou moins concurrentes, plus ou moins parties prenantes du secteur des arts, avec lesquelles les arts plastiques entrent dans une sorte de rivalité symbiotique, est un autre facteur au moins aussi déterminant. À cet égard, où situer par exemple le musée : élément de l'ancien monde des Beaux-Arts ou toute dernière branche des industries culturelles ? Institution culturelle ou mass-media à part entière ? On doit également compter avec le progrès des techniques publicitaires dans ce secteur, qui tendent elles aussi à faire de l'art contemporain un élément à part entière ou parmi d'autres de la culture de masse et, de l'avant-garde, une marque de produit sur un marché culturel de plus en plus concurrentiel.

Tout ceci représente un ensemble de tendances contradictoires, qui ne vont pas inéluctablement dans la même direction, mais qui désorientent et contribuent à épuiser le crédit dont jouissait le « paradigme avant-gardiste ». Ce paradigme était fort utile. En plus de fournir une théorie à l'usage des artistes, il a sans doute permis d'assurer la cohérence idéologique du milieu des professionnels de la création artistique. Utopie régulatrice, il fournit non seulement une interprétation cohérente de l'évolution de l'art moderne et des œuvres, mais aussi un code de conduite pour les artistes, publics et médiateurs, à la fois principe explicatif du développement de l'art moderne et contem-

porain, au plan formel-esthétique, et principe de légitimité socio-politique. Ce paradigme n'est sans doute pas tout à fait mort. Il se survit en quelque sorte à lui-même faute de solutions de rechange acceptables, qui soient aussi probantes ou intéressantes. Comme l'a dit un jour un artiste d'« avant-garde » (Jochen Gertz), celle-ci n'a été qu'une hypothèse parmi bien d'autres, que l'on peut bien abandonner mais sous conditions, à la condition notamment d'en abandonner beaucoup d'autres, à commencer sans doute par celles de l'art comme divertissement ou spectacle, ou encore de l'art comme industrie ou partie des industries culturelles, pour l'instant seules alternatives un peu cohérentes et organisées de notre « postmodernité ».

L'épuisement de ce paradigme, lié aux transformations organisationnelles, contribue à la désorientation actuelle. Où va donc l'art contemporain ? Le problème évolue sur plusieurs fronts, selon des tendances contradictoires, et recoupe le problème plus général de la modernité dans son éventuel passage à la post-modernité. La modernité ne s'oppose plus ainsi simplement à la tradition, dans une perspective classique d'émancipation et de progrès, mais à une postmodernité ou, selon d'autres versions, à une hypermodernité, une modernité avancée, une seconde modernité. Il y a plusieurs versions possibles en effet. Mais il y a de toute façon une sorte de deuxième front qui, de façon inattendue, semble s'être ouvert au sein même de la modernité, entraînant une sorte de déplacement du centre de gravité : de l'axe présent/passé vers l'axe présent/futur. Alors que les débats classiques de la première modernité portent ainsi tous plus ou moins sur le premier axe, pour se poser en terme d'opposition au passé, les débats récents se déplacent plutôt sur le second, pour traduire une nouvelle inquiétude face à l'avenir, la modernité faisant dès lors office de valeur stable, sinon de tradition. Cette seconde modernité, plutôt que de tirer simplement profit du triomphe de la modernité, paraît plutôt en subir les « effets pervers », cet ensemble de conséquences non voulues ou tout bonnement imprévues. La rupture avec le futur se substitue ainsi à la rupture avec le passé, la modernité se voyant infligée dès lors à peu près la même médecine que la Tradition à une autre époque, pour jouer dans ce nouveau schéma sensiblement le même rôle que la Tradition. Ce déplacement suppose par ailleurs une modification significative des enjeux. Alors que la première modernité semblait viser d'abord une libération ou une émancipation de la prédétermination du présent par le passé, et s'ériger à l'encontre de l'immobilisme conservateur traditionnel, la seconde paraît viser au contraire de toutes nouvelles formes d'immobilisme, liées à une beaucoup plus étrange prédétermination du présent par le futur, dans un contexte général d'adaptation plus ou moins forcée au futur, à un futur prévu et prévisible auquel on dit ne pouvoir échap-

