Hervé Fischer (1941 -)

Artiste-philosophe et sociologue de l'art et de la cyberculture

(1981)

L'histoire de l'art est terminée

Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi

Courriel: jmt_sociologue@videotron.ca

Site web pédagogique : <http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/>

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"

Site web: http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi

Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Hervé Fischer (1941 -)

L'histoire de l'art est terminée. France : Balland, Éditeur, 1981, 219 pages.

M. Hervé Fischer (1941 -) est un artiste et un philosophe de l'art de réputation internationale.

[A l'occasion du congrès de l'[ASTED](#), l'association pour l'avancement des sciences et techniques de la documentation, tenu à Québec le 25 octobre 2004, M. Fischer nous a autorisé à diffuser ce livre. Cette autorisation nous a été confirmée par écrit quelques jours plus tard, soit le 29 octobre 2004. Merci de votre gentillesse et de votre générosité, M. Fischer. JMT.]

Courriel : hfisher@cgocable.ca

Site web de M. Hervé Fischer: <http://www.hervefischer.net/>

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times, 12 points.

Pour les citations : Times 10 points.

Pour les notes de bas de page : Times, 10 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format
LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition numérique réalisée le 17 novembre 2004 à Chicoutimi,
Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

Table des matières

[Présentation de l'œuvre et de l'auteur](#)

[Du même auteur](#)

[Introduction](#)

I. [Commencement et fin de l'histoire de l'art](#)

1. [La mort hégélienne de l'art](#)
2. [Le déclin de l'art occidental selon Spengler](#)
3. [L'anti-art](#)
4. [Marcel Duchamp, l'inceste et le meurtre](#)
5. [Fluxus : l'art Selavy](#)
6. [La négativité dans la peinture](#)
7. [Une scolastique artistique](#)
8. [La critique situationniste](#)
9. [Ceux qui cessent](#)
10. [La mort](#)
11. [L'obsession muséographique](#)

II. [Hygiène de l'art](#)

1. [Hygiène de la peinture](#)
  - a) *[Pédagogie de l'essuie-mains \(1971-1974\).](#)*
  - b) *[La contre-empreinte de main.](#)*
  - c) *[L'usage de la couleur.](#)*
2. [La déchirure des oeuvres d'art](#)
3. [Les pilules anticonceptuelles](#)
4. [L'hygiène du plastique](#)
5. [Hygiène du musée](#)
6. [Hygiène de la galerie](#)
7. [Hygiène des chefs-d'œuvre](#)
8. [Cent panneaux de signalisation artistique dans les rues de Paris](#)
9. [« Un événement historique »](#)
10. [L'avant-garde en gare terminus des Brotteaux](#)

III. [La mort des avant-gardes](#)

1. [L'idéologie avant-gardiste](#)
2. [La crise du marché](#)
3. [La crise du public](#)
4. [L'épuisement des media artistiques](#)

IV. [Les réactions](#)

1. [Le musée intemporel](#)
2. [Kitsch international](#)
3. [Les recours au passé](#)
4. [Les recours ailleurs](#)

V. [Mort de l'histoire](#)

1. [L'histoire, un concept de l'impérialisme bourgeois...](#)
2. [...et du matérialisme marxiste](#)
3. [La dialectique en question](#)
4. [Le mythe de l'histoire](#)
5. [L'illusion du progrès](#)
6. [Le temps présent](#)
7. [Le mythe élémentaire](#)

VI. [Art et société](#)

1. [Inventaire des fonctions de l'art](#)
  - a) [*Fonction magique et religieuse*](#)
  - b) [*Fonction politique de l'art*](#)
  - c) [*Fonction psychique de l'art*](#)
  - d) [*Fonction cathartique de l'art*](#)
  - e) [*Fonction euphorisante de l'art*](#)
  - f) [*Fonction transformatrice de l'art*](#)
  - g) [*Fonction interrogative de l'art*](#)
  - h) [*Fonction éthique de l'art*](#)
  - i) [*Fonction perceptive de l'art*](#)
2. [Les media contemporains](#)
3. [Le statut social de l'artiste](#)

VII. [Mythe art](#)

1. [Limites de la sociologie](#)
2. [Mythanalyse](#)
3. [Le mythe art comme questionnement du mythe](#)
4. [Le mythe art comme art de la représentation du monde](#)
5. [La signalétique sociale](#)
6. [Questions ouvertes](#)

[Deux ans après...](#)

1. [Le masque de l'ermite](#)
2. [Le secret de la fenêtre](#)
3. [Écrit en plein soleil avec des lunettes noires](#)

Présentation de l'œuvre et de l'auteur

[Retour à la table des matières](#)

Artiste de renommée internationale, théoricien de l'art sociologique, dont il a proposé le concept en 1971, Hervé Fischer mène de front depuis 10 ans recherche pratique et théorique. À travers de multiples expériences collectives à l'étranger et en France, à travers l'École Sociologique Interrogative et ses Cahiers, il a questionné l'art et la société. Pratique philosophique ? Sociologie interrogative ? Art ? L'originalité de son engagement critique et provocateur suscitent les polémiques.

La fin de l'Histoire de l'art ne signifie nullement la mort de l'art. Au contraire. Car en échappant à l'illusion historicienne et au mythe prométhéen du progrès en art, nous redécouvrons ses liens avec le mythe faustien : l'art est une expérience-limite de lucidité, pour éclairer l'image du monde.

La fin des avant-gardes s'est accomplie à notre insu pendant les années 70. Le thème réel et commun à toutes les avant-gardes, après la découverte de l'idée d'Histoire au XIXe siècle, apparaît aujourd'hui par-delà toutes les images réalistes, abstraites, aléatoires, conceptuelles ou corporelles : c'est le désir pulsionnel d'être des créateurs d'HISTOIRE de l'art. Crispation sexuelle du mythe prométhéen, symbole activé de la "création" capitaliste ou révolutionnaire.

Mais aussi : morbidité des avant-gardes fascinées par la logique inéluctable de leur fin, emprunts exotiques ou sursauts réactionnaires, tel le kitsch, promu style officiel de notre époque par André Malraux, néo-rétro,

rien n'a manqué à l'épopée prométhéenne, pas même le bec rongeur de l'aigle/nouveauté, ni l'automutilation de l'artiste.

Redécouvrir la fonction anthropologique de l'art - en s'aidant de la sociologie interrogative et de la mythanalyse -, c'est fier mythe, art et liberté, et renouer avec l'origine de l'art : un art post-historique.

H.F.

Du même auteur:

[Retour à la table des matières](#)

Art et communication marginale, 1974, *Balland, Paris* (texte trilingue, français, anglais, allemand).

Art et communication marginale, 2. 1981, *Écart, Genève*.

Théorie de l'art sociologique, 1977, *Casterman, Paris*.
(Traduction italienne, 1979, *La Salamandra, Milan*.)

Citoyens/Sculpteurs (*collectif*), 1981, *éditions S.E.G.E.D.O., Paris*.

Hervé Fischer a fondé les Cahiers de l'école sociologique interrogative (trois numéros parus, en 1980 : 1. L'art comme pratique philosophique, 2. Crise, 3. Deux expériences d'art sociologique.)

L'histoire de l'art est terminée (1981)

Introduction

[Retour à la table des matières](#)

Quand Platon voulait chasser les artistes et les poètes de la république, même s'il « touchait juste », selon le commentaire moderne de Proudhon ¹, il ne prédisait pas la mort de l'art - qui n'avait pas encore d'histoire. Il dénonçait seulement les artistes comme menteurs néfastes. Curieusement, l'idée de la mort de l'art est née aussitôt qu'est apparue la conscience historique, au début du XIXe siècle. L'idée était alors nouvelle. Tel n'est plus le cas. Et, depuis bientôt deux siècles qu'on en parle, l'idée de la mort de l'art est devenue vieillotte et d'autant moins crédible que l'histoire de l'art semble remettre sans cesse sa mort à plus tard.

De Hegel à aujourd'hui, pourquoi serait-ce par hasard maintenant que l'art rendrait son dernier souffle ? Par quel hasard historique ma question et l'histoire coïncideraient-elles ? Cette coïncidence à elle seule jette le doute sur le débat. Nous en connaissons trop qui, chacun à leur tour, ont cru être nés au moment précis où l'histoire prenait le tournant radical qu'ils annonçaient : les Fourier, les Auguste Comte, les Marx, les hommes d'espoir comme aussi les catastrophistes.

---

¹ Proudhon, *Du principe de l'art et de sa prédestination sociale*.

Trop de doutes pesaient sur ma question même. Avant de jeter les dernières pelletées de terre, il fallait donc s'efforcer de dépasser la problématique actuelle de l'art :

renouveler les supports ou media,

mener l'analyse sociologique de l'art (idéologie et institutions) pour dépasser le blocage et sortir du ghetto artistique,

éprouver la force des arguments en polémiquant dans le milieu artistique.

La critique, par rapport à l'art en cours, ce fut *l'hygiène de l'art*.

Parallèlement (1971), nous avons recherché une autre voie : l'art *sociologique*¹.

Depuis dix ans je m'interroge sur la mort des avant-gardes et observe autour de moi, parmi d'autres, avec attention les démarches des artistes pour voir s'ils libèrent l'art de l'essoufflement avant-gardiste et relancent son histoire. Or je ne vois personne découvrir d'issue.

Et nous nous interrogeons aussi sur *l'art sociologique* bien qu'il ait pris aujourd'hui valeur collective. S'il a développé sa capacité d'interrogation critique, c'est sans doute plus vis-à-vis de lui-même en tant qu'art, que vis-à-vis de la société comme *sociologie interrogative*. En d'autres termes sa force s'est vivement exercée à l'intérieur du micro-milieu, comme interrogation polémique ; il n'a certainement pas la capacité de transformer la société. Possibilité qui est même un non-sens selon l'analyse freudienne de l'art, mais paraît d'autant plus importante aujourd'hui que l'art sociologique, s'il ne peut y répondre positivement, risque cependant de perdre dans cette tentative son statut d'art.

Serait-ce un avantage ou un inconvénient ?

Si l'art sociologique, dans la mesure où il offre une issue dans l'impasse de l'art, devient nettement autre chose que l'art que nous avons connu depuis des siècles, cela veut-il dire que la problématique de l'art ait changé ? Cette rupture dans l'histoire de l'idéologie artistique - déjà annoncée par Maïakowski par exemple - signifie-t-elle un tournant radical, une mutation de l'idée d'art, de sa fonction, de ses valeurs, de ses supports ? Ne parle-t-on pas sans cesse de mutation à notre époque ?

L'analyse freudienne nous assure de la nécessité sociale de l'art, de la pérennité de sa fonction imaginaire. Mais la crise généralisée de l'idéologie avant-gardiste nous suggère une fin ou une mutation.

---

¹ Cf. Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique*, éd. Casterman, Paris, 1977.

La volonté de formuler ces questions et de les mettre à l'épreuve, tant des faits que des théories en présence, fonde la nécessité même de l'essai qu'on va lire.

Avant d'étudier la fin de l'histoire de l'art, évoquons son commencement. D'autres que moi diront si le premier historien d'art important fut Stendhal, auteur d'une *Histoire de la peinture en Italie* (1817), Chennevières *Peintres provinciaux de l'ancienne France* (1847-1862), Henri Focillon *Vie des Formes* ou Salomon Reinach *Histoire générale des Arts plastiques* (1904) ou Arnold Hauser *Histoire sociale de l'art* ou Aloïs Riegl, Frederick Antal, E.H. Gombrich, H. Wölflin, ou tout autre qui aborda cette histoire d'un point de vue social et formel au lieu des traditionnelles vies d'artistes et des narrations littéraires.

Quant à la conscience d'une esthétique nouvelle impliquant le rejet de la précédente, elle est sans doute ancienne déjà et il serait impertinent de la situer du temps de Charles Perrault avec son *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688) plutôt qu'à la Renaissance ou bien avant...

Nous soulignerons seulement, pour ce qui concerne notre époque, qu'une rupture très nette dans la conscience des artistes apparaît avec les Futuristes qui veulent un art nouveau pour une nouvelle société et rejettent le passé. Cette attitude inaugurerait, pour quelques décades à venir, une conscience historique aiguë parmi des artistes qui revendiqueront désormais *l'avant-gardisme* comme une valeur nécessaire, voire suffisante.

L'histoire de l'art est terminée (1981)

Chapitre I

Commencement et fin de l'histoire de l'art

*C'est peut-être le moment de raconter
l'histoire de l'histoire de l'art...*

1. La mort hégélienne de l'art

[Retour à la table des matières](#)

La prophétie hégélienne de la mort de l'art vers les années 1820 est sans doute antérieure à tout écrit important d'histoire de l'art et à la naissance même d'une telle conscience historique. C'est un paradoxe apparent. À vrai dire il était sans doute plus facile de prendre un tel risque théorique à l'époque. Aujourd'hui, tous les artistes et critiques d'art se réfèrent à cette héroïque histoire de l'art et ne jugent que par elle. On rappelle souvent cette déclaration hégélienne sur la mort de l'art, justement pour montrer que les prophéties de mort n'ont pas empêché l'histoire de l'art de continuer de plus belle... Reportons-nous donc au texte même de Hegel. Il souligne dans son *Esthétique* que « si l'art a dans la nature et les domaines finis de la vie son *avant*, il a aussi un *après* ». Dans la quête de *l'Esprit absolu* à laquelle Hegel soumet l'Être et l'Histoire, l'art est appelé à être dépassé/remplacé par la religion, puis celle-ci par la philosophie, la « forme la plus pure du savoir ». Hegel déclare : « L'art porte en lui-même sa limitation : aussi fait-il place à des formes plus hautes de conscience. » C'est considérer l'art comme un mode de connaissance

sensible, alors que l'esprit est capable d'aller bien au-delà de « l'apparence et de l'illusion de ce monde mauvais et périssable » pour faire apparaître « le vrai contenu des phénomènes et donner à ceux-ci une réalité supérieure née de l'esprit ». Hegel pense que la religion s'approche davantage de l'Absolu, mais que « la philosophie, qui a le même contenu et le même but (elle réunit l'art et la religion) est le mode le plus haut de saisie de l'Idée, par le concept ¹ ». Hegel pense que le moment vient, où l'esprit va se détourner de l'Art : « En général, dans le développement de chaque peuple, il arrive un moment où l'art ne suffit plus. Ainsi, les éléments historiques du christianisme, l'apparition du Christ, sa vie et sa mort, ont donné à l'art, notamment à la peinture, de multiples occasions de se développer ; l'Église elle-même a grandement favorisé l'art ; mais lorsque le désir de savoir et de chercher, ainsi que le besoin de recueillement et de spiritualisme eurent amené la Réforme, la représentation religieuse fut dépouillée de l'élément sensible et ramenée à l'intimité de l'âme et de la pensée. Ainsi l'après de l'art consiste en ce que l'esprit est habité par le besoin de se satisfaire lui-même, de se retirer chez lui dans l'intimité de la conscience, comme dans le véritable sanctuaire de la vérité. L'art, en ses débuts, laisse encore une impression de mystère et de secret, de regret, parce que ses créations n'ont pas présenté intégralement à l'intuition sensible leur contenu dans toute sa richesse. Mais lorsque ce contenu entier trouve dans l'art une représentation entière, l'esprit qui regarde plus loin se détourne de cette forme objective, la rejette, rentre en lui-même ². »

Cette prophétie hégélienne n'a pas été confirmée par l'histoire de l'art. Elle a aussi le tort de prendre en considération essentiellement l'art comme mode de connaissance et de dévaloriser - c'est un aspect de l'ensemble de la philosophie hégélienne - les connaissances sensible et imaginaire, non réductibles au concept.

Depuis Freud nous pouvons ajouter qu'elle ignore la fonction psychique fiée à l'inconscient individuel ou collectif. Depuis Marcel Duchamp, nous pouvons souligner qu'elle n'a pas idée des critères d'invention ou de nouveauté formelle.

L'hégélianisme date d'une époque où l'histoire de l'art, tournée de fait vers l'imitation du passé, n'avait pas encore connu le rebondissement formel de l'impressionnisme. Peu ou rien, pas même le début du Romantisme allemand ne pouvait faire attendre quelque événement nouveau de ce côté où le néo-classicisme avait durablement bloqué toute évolution.

En d'autres termes, il est clair que le thème hégélien de la mort de l'art ne correspond plus aux termes du débat contemporain et ne saurait nous convaincre, ni nous atteindre. Même si Adorno, en plein milieu de ce XXe siècle,

¹ Hegel, *La science de la logique*, 1812, II, 484. - *Aesthetik, cours de 1818 à 1829*, traduction Jankelevitch, Aubier, 1945, I, p. 136 sqq.

² Id., tome I, p. 136.

maintient cette idée selon laquelle « dans le concept d'art est mêlé le ferment de sa suppression ¹ ».

Même au moment où la surenchère à la nouveauté de l'avant-garde semble connaître une crise profonde de toutes les formes plastiques possibles explorées et épuisées tour à tour depuis quelques décades.

Quand j'écrivais moi-même : « L'essentiel me paraît être aujourd'hui que l'art *dise* la vérité sur l'art ² », il ne s'agissait pas tant d'une volonté hégélienne de vérité que d'une position critique par rapport à la compromission politique de l'art avec les classes dominantes successives au cours de son histoire jusqu'à nos jours. Le recours aux sciences humaines, à la sociologie et à la psychanalyse notamment, n'avait pas pour but d'utiliser l'art comme illustration de ces sciences, mais d'en appeler à ces sciences critiques pour démystifier l'art et, à travers son analyse et sa pratique, interroger plus lucidement les fonctionnements idéologiques et institutionnels de notre société.

Vouloir comprendre, c'est peut-être vouloir se protéger contre une angoisse obscure, ou maîtriser, voire posséder. Mais la sociologie interrogative et critique se situe bien loin de la religion philosophique de Hegel. Nous ne considérons la raison critique que comme un outil parmi d'autres moyens d'exploration. Hegel se voulait prophète et prosélyte de l'Absolu.

2. Le déclin de l'art occidental selon Spengler

[Retour à la table des matières](#)

Avec Spengler, nous sautons un siècle. Il écrit au moment de la Première Guerre mondiale et il rejette l'idée d'histoire universelle et linéaire de l'humanité. Il pense comme le jardinier devant un parterre de fleurs dont il reconnaît les espèces principales. Chaque société connaît un développement organique : préculture (printemps), culture (été), civilisation (automne). Et nous arrivons à l'hiver occidental pour le jardinier : notre civilisation a connu son apogée et va mourir. *Le déclin de l'Occident* ³ se manifeste dans tous les domaines, social, politique, scientifique, artistique.

¹ Th. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 13.

² Manifeste, « Pour une pratique artistique socio-pédagogique », publié dans *Artitudes International*, no 1, en 1972.

³ Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident*, éd. Gallimard, Paris, 1948, tome 1, p. 233.

La sociologie et l'histoire qu'Auguste Comte et Marx successivement avaient promues au rang de sciences des sciences, font place à une *morphologie* de l'histoire. Cette histoire perd toute orientation vers une finalité divine ou prométhéenne. De même que la transformation d'une chenille en papillon ou la mort d'un vieux chêne ne signifient pas plus qu'un cycle saisonnier.

« Chaque culture, écrit Spengler, a ses possibilités d'expressions nouvelles qui germent, mûrissent, se fanent et disparaissent sans retour. » Il pense reconnaître dans le stade actuel de la civilisation occidentale la répétition morphologique de la civilisation grecque au moment où elle dut céder devant l'impérialisme romain : « Nous n'avons, écrit-il, qu'à nous transporter en Alexandrie de l'an 200 av. J.-C. pour connaître le tapage artistique avec lequel une civilisation cosmopolite sait s'illusionner sur la mort de son art. Là, comme dans nos grandes villes de l'Europe actuelle, c'est la quête aux illusions de la continuité dans l'art, de l'originalité personnelle, du « style nouveau », des « possibilités insoupçonnées » ; c'est le bavardage théorique, la prise d'attitudes magistrales par ceux qui donnent le ton, comme des acrobates au manège maniant des poids de 50 kg en carton ¹... »

Spengler poursuit la diatribe et s'en prend aux « faiseurs d'art », dénonce l'impressionnisme, l'expressionnisme, l'industrialisation de la pensée, le marché de l'art, bref la fameuse *décadence*. Sous Alexandrie déjà la nouveauté, affirme-t-il, avait pris le devant de la scène culturelle, après avoir emprunté de tous côtés à l'Assyrie, à l'Égypte, comme autant, dirions-nous, d'exotismes, de larcins culturels et de kitsch.

Il y a peut-être assez d'analogies troublantes dans une telle comparaison pour ceux qui s'attendent à ce que le pragmatisme nord-américain par exemple l'emporte bientôt sur le vieil humanisme usé de l'Europe occidentale, à la manière des Romains colonisant la Grèce antique.

N'est-il pas vrai aussi que l'Empire romain, très doué dans les domaines techniques, juridiques, bureaucratiques, n'a pas apporté beaucoup du point de vue culturel, ni philosophique, ni artistique ?

L'autre aspect de la position de Spengler, c'est évidemment une attitude réactionnaire vis-à-vis de l'avant-garde qui a su pourtant sortir de l'impasse néo-classique et qui constitue sans doute un des moments les plus riches de notre histoire artistique. Une attitude réactionnaire qui rejoint les détracteurs de l'art abstrait, de Picasso, de Dada, nouvelles théories du style absolument erronées, selon Spengler, et qui n'est guère tenable quand bien même elle rejoint le sens commun. Il faut dénoncer chez Spengler la triste justification qu'y trouva un peintre nommé Hitler pour condamner l'avant-garde comme « art dégénéré » et imposer le réalisme nazi.

¹ O. Spengler, op. cit., p. 282.

Et en effet à lire Spengler on se rend vite compte qu'il n'a pas eu la curiosité de s'informer sur l'évolution artistique moderne, dont il ignore presque tout et qu'il rejeta sans doute parce qu'elle ne répondait plus à ses propres références de valeur, strictement classiques ou provinciales.

Son influence n'en fut pas moins considérable non seulement en Allemagne, mais aussi en France, pour un Malraux par exemple qui y a rencontré beaucoup de ses idées fondamentales. Ce grand pessimisme affirmant le déclin occidental n'a pas peu contribué à l'idée d'une mort de l'art.

3. L'anti-art

[Retour à la table des matières](#)

Parmi ceux qui innovèrent dans l'histoire de l'art en associant étroitement l'art à l'évolution sociale, les Futuristes et les Constructivistes tentèrent un renouvellement parallèle et positif. Seuls les Dadaïstes condamnèrent simultanément et la société bourgeoise - effondrée, il est vrai, au terme absurde de sa logique humaniste dans la boucherie de 14-18, - et l'art qu'avait nourri cette société.

Les Dadaïstes cependant n'étaient pas tout à fait les premiers à lancer la condamnation. Les anarchistes du XIXe siècle, Proudhon, Bakounine, Kropotkine et d'autres, avaient mis rudement en question l'art bourgeois, classique (de classe). Georges Sorel en 1901 dans un texte intitulé *La valeur sociale de l'art*¹ condamnait d'un même élan société et art bourgeois, y dénonçant une décadence où l'art touchait à sa fin.

Parmi les Dadaïstes, les tendances furent variées, voire divergentes. Pour ne s'en tenir qu'aux plus nihilistes, il semble qu'ils eurent conscience de renouveler l'an en le détruisant. *L'anti-art* est encore de l'art : tous les *anti-artistes* se sont déclarés *artistes*.

Tristan Tzara, dans ses manifestes, est radical : « L'art s'endort. Art-mot perroquet, remplacé par Dada. » « L'art a besoin d'une opération. L'art est une prétention chauffée à la timidité du bassin urinaire... »

Et Hans Richter² commente : « Ces délimitations négatives de Dada sont nées du refus de refuser. Mais le refus jaillissait du désir de liberté spirituelle et psychique. Aussi différentes qu'aient pu être les interpellations individuelles

---

¹ Georges Sorel, *La valeur sociale de l'art*, in *Revue de métaphysique et de morale*, vol. 9. On pourra consulter aussi *L'esthétique anarchiste*, d'André Reszlet, Paris, P.U.F., 1973.

² Hans Richter, *Dada, art et anti-art*, éd. de la Connaissance, Bruxelles, 1965.

de cette liberté (et elles ont été très différentes, allant de l'idéalisme presque religieux de Ball au nihilisme ambivalent de Sterner et de Tzara), c'était toujours un même et puissant élan qui nous stimulait. Il nous poussait vers la dissolution, la destruction de toutes les formes d'art existantes, à la rébellion pour la rébellion, à la négation anarchiste de toutes les valeurs établies... Une bulle d'air qui se perçait d'elle-même, un anti, anti, anti enragé, lié étroitement à un pour, pour, pour tout aussi passionné. »

En fait de nihilisme, le dadaïsme a nourri l'histoire de l'art en poursuivant certaines découvertes du futurisme (typographie, bruitisme, poésie visuelle, théâtre de provocation), en inventant le collage, le montage, véritable style, en préparant - malgré lui - le surréalisme qui en a retenu notamment la technique du hasard.

4. Marcel Duchamp, l'inceste et le meurtre

[Retour à la table des matières](#)

On classe toujours Marcel Duchamp à part des dadaïstes. Il a fait de son indifférence affichée vis-à-vis de l'art une nouvelle forme d'art : un jeu d'échec et mat de l'art. Mais cette indifférence, qui lui donne un visage d'employé des pompes funèbres, cache quelque chose. Le cas de Duchamp voque cette pensée d'Adorno : « L'art lui-même cherche refuge auprès de sa propre négation et veut survivre par sa mort ¹. »

On a assisté depuis quelques années, de la part des amateurs nostalgiques de la peinture que la postérité de cet anartiste gênait sans doute, à une curieuse tentative de récupération de Marcel Duchamp comme peintre-peintre de la quatrième dimension, notamment avec le *Grand Verre*, et *Étant donné*, au prix de quoi les ready made, les jeux de mots, les calembours, tout cet humour flegmatique ne serait que de seconde importance. Il me semble plutôt que l'ensemble de l'œuvre de Duchamp pourrait s'appeler le *Grand piège*.

Après avoir démontré que n'importe quoi, même le plus banal, peut être art (ready made), Duchamp a tenté exactement à l'opposé d'inventer l'œuvre indéchiffrable : *Étant donné*. Il a signé le scénario, la mise en scène, le mystère ; il a habilement monté l'énigme d'une œuvre dont l'importance équivaldrait à ses yeux celle de la Joconde de Léonard de Vinci, tant elle semble-

¹ Adorno, introduction première, in *Présence d'Adorno*, U.G.E., coll. « 10/ 18 », 1975, p. 21.

rait sibylline et fascinante. Et cela n'a pas manqué, depuis qu'abondamment s'écrivent tant de pages contradictoires de critique d'art consacrées à Duchamp. Le piège a fonctionné. Entrons-y à notre tour!

Selon nous, Étant donné a exactement le même statut artistique que *l'Urinoir/Fontaine*. *L'un* atteint l'extrême limite de la démystification, l'autre le point nec plus ultra de la mystification. Les dates confirment qu'il n'y a pas coupure entre deux périodes de la vie de Duchamp, l'une de démystification, l'autre de création ; les ready made ont été réalisés, au rythme calme d'un par an de 1913 à 1917 et le *Grand Verre*, première version d'Étant donné, a été préparé et réalisé entre 1912 et 1923.

Sinon, comment l'intellectuel Duchamp aurait-il pu renier à ce point, par sa dernière oeuvre, les *ready made* qu'au contraire il assumait toute sa vie ? Regardons-y de plus près : il conçoit et réalise Étant donné en secret - mais un secret qu'il laisse soigneusement filtrer - déjà en présentant à la Tate Gallery un petit relief peint portant le même nom, en déclarant à plusieurs reprises qu'un artiste doit travailler dans la clandestinité, en rédigeant un document expliquant le montage à la fois secret et pourtant purement factuel, en fermant par une porte l'accès à cet environnement (porte percée de deux petits trous pour regarder), en compliquant à souhait - aux limites de l'inextricable - les indications énigmatiques qui pourront faussement orienter une vaine interprétation.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que Duchamp, le champion des *petites énergies* et de la paresse, n'a rien négligé pour créer les conditions de l'énigme. Mieux que le Sphinx.

Cela c'est le! stratégie apparente. Nous n'en resterons pas là.

Je penserais volontiers que son admiration pour l'esprit de Léonard de Vinci (ses machines, son goût de la géométrie et de la perspective, etc.) et l'exemple de la postérité grandiose de la Joconde ont inspiré Duchamp. Il en avait sans doute trop conscience pour ne pas s'efforcer de dissimuler cette admiration, sauf à mettre des moustaches à la Joconde. Que les peintures de Léonard de Vinci aient servi de source d'inspiration à Étant donné, cela apparaît nettement dans la mise en scène de l'environnement : analogie avec les fonds de paysage léonardesques : nature d'arbres, d'eau et de rochers ; analogie entre les premiers plans de grottes de la Vierge aux Rochers et le mur démantelé dans le trou duquel s'encadre la scène de Duchamp ; analogie érotique entre la Joconde dont Duchamp écrivait qu'elle a chaud au cul (L.H.O.O.Q.) et le sexe offert -mais imberbe comme s'il en avait mis le poil à la Joconde du mannequin d'Étant donné ; importance égale de la main.

La psychanalyse révèle que la Joconde a sans doute troublé les esprits de ses admirateurs par un visage énigmatique qui serait celui d'un jeune homme travesti en femme, ayant à la fois le sourire tendre de la mère et érotique de l'amante, activant par une telle ambiguïté au troisième degré l'homosexualité

androgynisme et le complexe d'Oedipe refoulés en chacun de nous. De même la psychanalyse - et elle est déjà en chemin ¹ - est sans doute la seule approche capable de déchiffrer - malgré la stratégie de Duchamp pour amorcer et brouiller toutes les pistes - la cohérence inconsciente de ce simulacre.

Et ce n'est assurément pas par hasard que Duchamp a repris -en l'explicitant beaucoup plus - le thème éternel de l'éros, énigmatiquement présent dans l'image de la Joconde. Une assurance de plus sur la postérité désirée par Duchamp pour son oeuvre.

Démystification et remystification extrêmes de l'art, aussi consciente l'une que l'autre, dans une union mortelle bien digne de celle du Célibataire et de la Mariée, où l'on pourra peut-être même remarquer la sexualité phallique présente dans les *ready-made* en opposition avec la sexualité féminine offerte d'Étant donné.

L'ensemble de la symbolique apparaît alors : Duchamp est le Célibataire, celui qui met l'art (la Mariée) à nu : La *mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

Cette mariée mise à nu, à terre même (célibataire, même) «m'aime » (même) dit Duchamp. Et nous devinons, aussi intellectuelle et théorique qu'apparaisse la démarche de Duchamp, que son moteur réel est tout autre : un événement enfoui dans sa vie érotique personnelle et un récit de famille. Cette mariée pourrait bien être sa sœur Suzanne, qu'il aurait mise à nu, aimée incestueusement et qui, bien que mariée, l'aime encore.

Freud affirmait que le complexe d'Oedipe est à l'origine de l'art, comme de la morale et de la religion ².

Ce qui nous fait croire - à la différence de Arturo Schwarz -que l'inceste a réellement eu lieu, c'est la force constante du thème dans l'œuvre de Duchamp et les complexes de culpabilité et de castration qui l'accompagnent, jusqu'au passage à l'acte symbolique. C'est aussi l'association de la mère punitive à la fille, ce qui semblerait suggérer que la mère de Duchamp le savait. En outre, Duchamp parle lui-même d'une infamie de famille (*nymphette amie* de famille). Cela suggère de reconstituer la scène suivante :

Marcel Duchamp et sa sœur Suzanne furent surpris dans une situation érotique par leur mère, dans l'obscurité ³. La mère ouvrit la porte (celle conçue par Duchamp pour interdire la vue de Étant donné). Le thème de la porte

¹ Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp*, éd. Georges Fall, Paris, 1974, p. 248 sqq. Il soutient la thèse d'une tendance incestueuse non réalisée de Marcel Duchamp pour sa sœur Suzanne.

² Freud, *Totem et tabou*, Payot, Paris, 1977, p. 179. [Œuvre disponible dans la bibliothèque numérique, [Les Classiques des sciences sociales](#). JMT]

³ Cf. « Étant donné, dans l'obscurité 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage dans l'obscurité, on déterminera les conditions de l'exposition extra-rapide (apparence allégorique) de plusieurs collisions ».

revient souvent dans l'œuvre de Duchamp¹. Elle alluma la lumière (dans *État donné, la lampe à gaz éclaire le corps nu et offert de la femme*). Elle vit les vêtements étalés qui évoquent les deux *Cimetières des uniformes et livrées*, 1913 et 1914, les vêtements étant associés à la mort (preuve visible de la transgression de l'interdit). Cela a pu se passer en Normandie qu'évoque le paysage d'arrière-plan d'*État donné*, non seulement dans une chambre de la maison, mais aussi en plein air, à terre, dans les buissons : *Le Buisson*², 1910-1911, et *Jeune homme et jeune fille dans le printemps*³. 1911, peintures à l'huile qui peuvent dater ces événements à 1910. Duchamp a vingt-quatre ans, sa sœur Suzanne, vingt-deux ans.

La mère, ayant découvert l'inceste, y est associée dans l'inconscient de Duchamp, sous la forme d'un fort complexe de castration et d'une culpabilité profonde virant souvent dans une attitude de défense, au scepticisme ou à l'ironie qui traversent la vie et l'œuvre de Duchamp.

Duchamp en a gardé aussi un goût du secret, très marquant dans son attitude et sa production artistique, qu'il aura pourtant besoin de transgresser pour se libérer et se venger de l'interdit social.

La présence de sa mère apparaît aussi dans son oeuvre. Outre *Sonate* de 1911, où elle est peinte comme la Loi régnant sur ses trois filles (dans l'axe du tableau, le visage aurolé de volutes comme sur une icône religieuse, avec deux grands yeux fixes et des traits durement dessinés au pinceau brun), nous la rencontrons dans des contextes révélateurs.

Ainsi *Le Paradis*, une peinture de 1910, montre un Adam, jeune homme nu cachant son sexe devant une Ève d'âge plus mûr et maternelle, détournant le regard et qui évoque l'association de la mère à la scène incestueuse.

Un dessin de 1925 *Nous nous cajolions* (nounou, cage aux lions) montre une mère éloignant l'enfant de la cage aux lions.

Dans ces relations d'inceste, découvertes par la mère, la sœur a été déflorée (la *Vierge* est le thème de deux oeuvres de Duchamp en 1912) et le *Passage de la Vierge* à la mariée (huile sur toile) date de 1912. Quand Suzanne s'est mariée, elle avait déjà été mise à nu par ses *célibataires*, Duchamp étant le célibataire lui-même qui aimait Suzanne. il y a l'évocation d'une impossibilité dans le couple de mots *mariée/célibataires* qui évoque cette situation incestueuse.

¹ Porte à double entrée, 1927, Porte pour Gradiva, 1937, seize mille de ficelles, qui empêchent l'accès à l'Exposition surréaliste de New York, 1942 ; comme les fenêtres, *Fresh widow*, 1920, *La bagarre d'Austerlitz*, 1921.

² Le *Buisson* représente deux femmes dont l'une, la brune debout, porte sur le ventre le dessin assez explicite d'un phallus dont le gland se confond avec le sein.

³ La structure de ce tableau est manifestement évocatrice du corps de la mère. Le V du pubis relie les deux sexes des deux adolescents, le ventre est rond comme la pomme de connaissance qui tombe devant lui ; s'y inscrivent en abysse, les deux personnages, comme des foetus ; le haut suggère un buste.

De même la *Voie lactée* désigne sans doute simultanément l'éjaculation et le fait que cela doit rester secret : un acte voilé. Cette voie lactée, qui évoque selon Duchamp le savon à barbe ¹, l'incitera à raser, dans *Étant donné*, le poil pubien.

Que la mariée soit déshabillée (mise à nu) par le célibataire, c'est la transgression de l'interdit ; le frère qui déshabille sa sœur. Mais aussi que la « mise à nu » soit décalquée de l'expression « mise à mort », c'est ce qui annonce le dernier acte : celui d'*Étant donné* où la mort liée à la transgression de l'interdit est accomplie.

Rose Sélavy, selon le nom que Duchamp déguisé en femme se donne à lui-même, écrivait en 1922 : « Un insecticide doit coucher avec sa mère avant de la tuer ; les punaises sont de rigueur. ² »

Venons-en donc à *Étant donné*.

Clairement dit : en tuant sa sœur et en se castrant lui-même par substitution, en dévoilant ce souvenir, Marcel Duchamp répète en la maîtrisant la scène d'inceste découverte par la mère. Il se libère en jouant tous les rôles : le célibataire qui a joui incestueusement de sa sœur, la mère qui découvre (lampe) la scène, l'autopunition libératrice (que la mère n'avait pas accomplie) consistant à castrer le jouisseur (par substitution, sur le corps féminin auquel il enlève la tête, un bras, les deux pieds ³) et à tuer la sœur, objet sexuel vaincu, dont le pubis a même pu être rasé et décidément dévoilé.

Dans *Étant donné*, par substitution Duchamp peut revivre (répéter), au niveau de l'art, la scène traumatisante de la découverte de l'inceste par la mère, mais cette fois-ci en étant maître du jeu, en maîtrisant, par la forme artistique, les souvenirs angoissants et culpabilisants.

Étant donné accomplissait complètement au niveau d'un simulacre et exposait publiquement l'inceste. Duchamp voulut que cette oeuvre ne soit connue qu'après sa mort. Malgré les circonstances atténuantes ou justificatives (selon l'expression *Étant donné...*) *Duchamp* se libère ainsi de cette « infamie de famille » : *Étant donné* l'attirance sexuelle, cela avait dû arriver ; mais *étant donné* l'interdit (l'incompatibilité de l'eau et du gaz ou des rapports sexuels entre frère et sœur) qui pèse sur une situation pourtant bien naturelle (il peut y avoir de l'eau dans le gaz) : Duchamp semble dire avec ce titre qu'il fallait bien qu'il en arrive à produire cette oeuvre.

¹ Cf. Arturo Schwarz, op. cit., p. 183.

² Cité par Arturo Schwarz, op. cit., p. 110. Les punaises sont-elles là pour suggérer le mot « insecticide » ? Elles évoquent les clous pour se percer les yeux, comme fit Oedipe.

³ Duchamp exprime par ailleurs symboliquement son complexe de castration : « se mordre le pouce ».

On comprend maintenant que Duchamp ait voulu réaliser *Étant donné*, *c'est-à-dire* exposer l'inceste avec sa sœur, en étant seul à connaître son aveu. D'où simultanément la peine qu'il s'est donnée pour brouiller les pistes des interprétations qui auraient pu faire apparaître l'inceste, avec l'énergie même de la culpabilité inconsciente. On comprend aussi pourquoi il a ce geste de respect pour le corps mutilé d'*Étant donné* : dans son carnet de notes « Approximation démontable » (carnet secret interdit à la publication qui explique comment monter cet environnement), Duchamp demande qu'on soit deux pour soulever délicatement le corps ¹. La multitude de détails réunis dans le carnet de Duchamp expliquant le montage de *Étant donné* évoque l'obsession d'un crime rituel.

Duchamp a d'ailleurs traité le thème *d'Oedipe et le Sphinx* à partir du tableau d'Ingres, avec cette différence qu'il caresse les seins (maternels) du Sphinx, opérant ainsi une condensation saisissante du mythe ². Arturo Schwarz note à propos des calembours de Duchamp, auxquels le freudisme nous a appris à être attentif, que dans la plupart de ses jeux de mots l'amour est associé à la mort. Le masochisme de Duchamp vis-à-vis de la femme transparait fréquemment ³. Deux indices parmi d'autres appuieraient cette thèse. D'une part notons le fait que les deux trous prévus dans la porte pour regarder cette scène d'assassinat après l'orgasme sont normalement obturés par deux clous ⁴ qui pourraient « symboliser ceux dont se servit Œdipe pour s'aveugler quand il eut découvert la véracité de sa vision ». D'autre part nous savons que Duchamp déclarait une répulsion à l'idée *d'exposer*. « Quant à moi, disait-il, en accord avec mes principes, je n'exposerai rien. » Et il ajoutait : « Le mot exposer ressemble à épouser ⁵. » Pourquoi cette ressemblance, si dans l'inconscient de Duchamp, exposer son art ne signifiait épouser sa sœur (en public) ? Mais pourquoi identifie-t-il l'art avec la femme (associant dans la conscience de l'infamie la sœur et la mère) ? Sans doute l'art est-il une histoire de famille (grand-père, frères, sa sœur Suzanne). La pulsion érotique qui l'a lié à sa sœur (et indirectement à sa mère) et la sublimation de cette pulsion dans l'activité artistique confirment la théorie freudienne de la sublimation. C'est la même pulsion forte qui le porte vers la femme et par substitution vers l'art. Se libérer de l'art, le mettre à nu, en jouir et l'assassiner, c'est par réciprocité de l'activité pulsionnelle, se libérer de la femme et de l'acte culpabilisant qui le lie à elle depuis l'accomplissement de l'inceste. Tel était déjà le thème de la *Mariée mise à nu par ses célibataires*. Duchamp n'a eu de cesse d'avoir mis à nu (démystifié) symboliquement le substitut de la femme : l'art.

¹ Précision rapportée par René Micha dans le numéro de la revue *L'arc*, 1974, consacré à Marcel Duchamp.

² *Morceaux choisis d'après Ingres*, II, 1968 (condensation vengeresse).

³ Citons quelques-uns de ses jeux de mots : « Faut-il mettre la moelle de l'épée dans le poil de l'aimée ? », « se livrer à des foies de veau sur quelqu'un » (voies de fait) ; mais les objets eux-mêmes, broyeuses et autres machines le suggèrent souvent (*objet-dard*, *coin de chasteté*) comme aussi cette peinture : « Yvonne et Magdeleine déchiquetées. »

⁴ Arturo Schwarz lui-même suggère cette interprétation des clous.

⁵ Correspondance avec les Arensberg, citée par Arturo Schwarz.

Duchamp avec sa triste figure de croque-mort est celui qui dévoile ce qu'est l'art, en démonte la machinerie, en démystifie l'illusion. Après en avoir joui, il tue l'art et y trouve un plaisir de lucidité immense (la lampe d'*Étant donné*). Cette lampe éclaire le corps nu de l'art et son sexe que Duchamp a su pénétrer phalliquement. Car cette femme, c'est l'art enfin vaincu par la connaissance sublimant la pulsion érotique. La force de cette pulsion, chacun reconnaîtra qu'elle est constamment présente dans l'art de Duchamp ¹.

C'est de fait le même thème incestueux que nous retrouvons dans *Étant donné* de Duchamp et la Joconde de Léonard de Vinci, son maître. Dans l'œuvre de la Renaissance, la femme trahit par son sourire le désir retenu ; dans l'œuvre de Duchamp l'inceste a été accompli et achevé par un assassinat où Duchamp s'est puni, castré et libéré tout à la fois. Une longue histoire est achevée ².

Notre interprétation ne signifie pas que Duchamp ait été conscient lui-même du sens psychanalytique de chaque détail. C'est même peu probable. Si nous avons eu la curiosité de percer le secret de Duchamp pour mieux comprendre son attitude générale vis-à-vis de l'art, si cela a exigé ce long commentaire, l'important demeure la stratégie de brouillage, par Duchamp lui-même, d'une oeuvre qu'il a voulue fascinante par son thème (conscient) mais aussi dont le mystère devait rester indéchiffrable aux autres (y compris partiellement pour lui-même).

Ainsi démystifier l'art jusqu'à ses limites extrêmes, cela signifie-t-il une réduction mortelle de l'art ? Oui et non.

Oui avec les *ready-made* ; mais non avec la poursuite de l'œuvre, même dans le chiffage secret d'*Étant donné* qui a consolidé l'idéologie du mystère et de l'onirisme esthétique pour longtemps.

De plus Marcel Duchamp a de fait cautionné l'idéologie avant-gardiste naissante en substituant le critère de nouveauté à celui de Beauté, puisque n'importe quoi peut être art. De ce point de vue, il a inauguré un rebondissement de l'histoire de l'art. Rebondissement dont l'accélération (la surenchère à la nouveauté) a sans doute conduit à l'épuisement actuel de l'avant-gardisme : une mort sûre mais à retardement !

¹ Cf. un calembour de Duchamp explicite : « Inceste ou passion de famille/À coups trop tirés » (À couteaux tirés ? Mais aussi évoquant l'acte sexuel lui-même).

² Il n'est pas exclu que Duchamp ait connu le texte de Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, écrit en 1910.

5. Fluxus : l'art Selavy

[Retour à la table des matières](#)

Duchamp avait réduit de plus en plus consciemment sa production artistique, suggérant par son comportement qu'il voulait faire de sa vie même une forme d'art.

Duchamp fonde deux postulats :

1. N'importe quoi peut être de l'art (appropriation du ready made).
2. L'art = la vie.

L'influence de ces deux postulats, qui n'en font finalement qu'un, va accélérer le processus historique de l'art. L'étude du mouvement *fluxus* devrait nous permettre d'en mettre en scène les effets.

Ce mouvement est apparu de fait au début des années 50, redécouvrant Dada et Marcel Duchamp. On fait souvent remonter son origine à 1951, lors d'un concert organisé au Black Mountain College (N.C.) par John Cage, David Tudor, Merce Cunningham, Rauschenberg, etc. : un premier happening, dont la pratique sera développée par Allan Kaprow à partir de 1958 ¹.

Les uns et les autres de ces artistes Fluxus, d'Amérique du Nord comme d'Europe, ont multiplié les déclarations selon lesquelles non seulement la vie peut être une forme d'art mais l'art peut devenir la vie elle-même, c'est-à-dire s'y perdre. Rauschenberg, par exemple, tout en n'ayant rien abandonné des privilèges du statut d'artiste, bien au contraire, survalorise la vie sur l'art dans un jeu de langage : « Je suis pour l'art, mais pour l'art qui n'a rien à voir avec l'art. L'art a tout à voir avec la vie. » De sorte que la distinction essentielle et ancestrale entre le sacré et le profane devenait caduque. Le banal, le quelconque pouvant être promu à la sacralisation artistique. Autrement dit, nous assistons à une profanation ou désacralisation de l'art, inaugurée certes par Marcel Duchamp, mais dont cette fois les conséquences sont systématisées par un large mouvement artistique. Cette transgression prend souvent la forme d'un jeu, à la limite du profane et du sacré, jeu consistant à désigner le profane

---

¹ Le lecteur pourra, entre autres, se référer à *Happening und Fluxus*, catalogue du Kölnischer Kunstverein de 1970, établi par H. Sohm et Harald Szeeman, qui comporte aussi une bibliographie.

comme sacré et inversement. C'est la mort de l'une des valeurs les plus fortes, les plus essentielles, les plus anciennes de l'art. L'art y risque son être.

Deux modes de sauvegarde fonctionnent encore cependant : la fétichisation (souvent par le lieu ou par la signature) et la pseudo-sacralisation de la valeur marchande, capable de revaloriser l'œuvre profane - et chacun sait que l'argent est sacré de nos jours. Mais admettons que ce soit là une séquelle du passé non essentielle à l'intention de Fluxus.

Nombreux sont les ethnologues qui ont insisté sur le rôle social des rites de séparation entre le profane et le sacré. Or l'art n'a pas encore perdu son statut sacré au début du XXe siècle. Le lieu cultuel, culturel (ou à tout le moins le cadre séparateur de la peinture) et l'idéologie idéaliste de l'ailleurs, de l'onirique, du mystère ont encore toute leur force, à peine entamée par Dada. « Ne pas toucher le tableau. » L'interdit tabou sépare le sacré d'avec tout ce qui est profane ¹.

Mircea Eliade ², après tant d'autres, étudie les « rites de passage » qui nous intéressent par rapport à ce jeu du profane et du sacré, du non-art et de l'art où les artistes fluxus proposent aux profanes de devenir artiste et de s'initier à un nouveau regard sur les événements et les choses de la vie. Car c'est le plus souvent une valorisation de la vie qui résulte de l'intervention fluxus ; les attitudes négatives, pessimistes ou catastrophiques y sont présentées aussi mais moins nombreuses (Günter Bruss, Bazon Brock).

Bien entendu la tradition religieuse du sacré est trop proche encore pour que Fluxus puisse basculer carrément dans la vie : son lieu d'action est la ligne de passage entre art et non-art, art et vie, sacré et profane, profane et sacré. Allan Kaprow précise que « la ligne de démarcation entre l'art et la vie doit être conservée aussi fluide que possible ». Ce n'est pas un hasard si le sacré joue un rôle si grand dans l'œuvre de beaucoup d'artistes fluxus, notamment avec les cérémoniaux de communion et les repas, les évocations religieuses de la sexualité dans de nombreux happenings, le concert Morski où le chef d'orchestre donne face à la mer la mesure et le rythme des vagues, les comportements de vieux chef sorcier d'un Joseph Beuys...

Mais il faudrait ici faire une distinction plus nette entre les happenings, à forte tendance expressionniste et religieuse, parfois violente, et la plupart des performances fluxus. Certes certains artistes fluxus sont assez violents ou radicaux, comme si la désacralisation de l'art - profanation du tabou comme nous l'enseigne Freud - impliquait la destruction de l'art - cadavres et linceuls de A. Kaprow (Colling 1965), de H. Nitsch, d'Otto Mühl...

¹ Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, P.U.F., Paris, propose une analyse des rites « ascétiques, négatifs et positifs » qui ne manque pas d'analogies avec l'étude du comportement des visiteurs d'un musée ou d'une galerie d'art aujourd'hui encore.

² Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, coll. « Idées », Paris, 1965.

Parmi eux, un Henry Flynt, qui revendique aussi d'avoir été le premier artiste conceptuel ¹, attaque l'idéologie artistique par le biais d'une analyse marxiste et économique violente : *Down with art* (À bas l'art) a été rédigé à New York en 1968 (Flux press).

En 1961, Gustav Metzger fait à South Bank (Londres) une action qu'il appelle « Auto-Destructive Art ». L'artiste diffuse de l'acide chlorhydrique sur une toile de nylon de 7' x 12' ; le matériau plastique étant immédiatement anéanti sous l'effet de l'acide.

Le D.I.A.S. (*Destruction in Art Symposium*) de 1966 à Londres souligne que la force de destruction a augmenté dans le monde depuis 1945, dans une atmosphère de cataclysme qui trouve son écho aussi dans l'art moderne, tandis que se multiplient les programmes de recherche et les moyens d'agression et de destruction.

D'autres sont plus attentifs au dérisoire, à l'aléatoire, au presque rien.

George Brecht, dans une comparaison entre l'Art et l'amusement artistique (*Fluxus Art Amusement*) déclare que pour établir le statut de non professionnalisme de l'artiste dans la société, il faut démontrer que l'artiste n'est pas indispensable et qu'il est un individu comme les autres, que le public peut se suffire à lui-même sans intervention d'un artiste, enfin que n'importe quoi peut être de l'art et peut être fait par n'importe qui. Il en résulte selon lui que l'amusement artistique doit être simple, distrayant, sans prétention, ne mettre en scène que des choses insignifiantes, n'impliquant ni habileté, ni répétitions nombreuses, et n'avoir pas de valeur marchande ou institutionnelle. La valeur de l'artamusement doit être abaissée par la faculté de le répéter de façon illimitée, de le véhiculer dans les mass media ; de sorte que chacun puisse y accéder et éventuellement que tous puissent le faire.

George Brecht conclut indifféremment que l'amusement artistique fluxus est d'arrière-garde, sans prétention, ou bien qu'il incite à entrer dans la compétition avant-gardiste des génies supérieurs ; il s'efforce d'atteindre les qualités non théâtrales d'un événement (*évent*) naturel, à structure simple, tels un jeu ou un gag. C'est un mélange du vaudeville, du gag, des jeux d'enfant et de Duchamp ².

L'influence orientale, notamment celle du zen, a été grande sur Fluxus, en particulier à travers Nam June Paik et John Cage.

John Cage est sans doute l'un de ceux qui a le plus nourri et explicité sa réflexion théorique ³.

¹ Henry Flynt, *Concept art* (essays) in *Anthology*, éd. La Monte, Young et J. Mac Low, New York, 1963.

² D'après George Brecht, cité in *Happening und Fluxus*, op. cit.

³ Notamment dans des entretiens entre 1968 et 1972, avec Daniel Charles, parus sous le titre *Pour les oiseaux*, éd. Pierre Belfond, Paris, 1976.

« Par la musique, déclare-t-il, la vie prendra de plus en plus de sens. Mais vous voyez bien qu'il faut, d'une certaine manière, abandonner la musique pour qu'il en soit ainsi. Ou du moins ce que nous appelons musique. Pour la politique, c'est la même chose! Et je veux bien parler de "non-politique", comme on parle à mon propos de "non-musique". C'est le même problème. Si nous acceptons de laisser de côté tout ce qui s'intitule "musique", toute la vie deviendrait musique : un monde "pour les oiseaux"! » John Cage propose « l'art en tant que vie ». Et il précise que l'inverse conduirait à un esthétisme, voire à un dandysme. Il recherche un art sans but, un art où le rien, le non-mental, le non-vouloir adviennent. Il hésite entre le non-mental du zen et le non-agir taoïste. Son souhait serait : « Ne rien imposer, laisser être. » À la limite de la renonciation à une attitude de créateur artistique, Cage nous propose aussi de renoncer à l'intervention dirigée vers le public. Lorsque Daniel Charles remarque :

D. C. - Il est vrai que beaucoup d'œuvres signées John Cage ont donné lieu à des réalisations qui diffèrent du tout au tout, selon les interprètes. Avec vous l'interprète devient compositeur.

J. C. - Oui et le public peut devenir interprète.

D. C. - Que devient le compositeur ?

J. C. - Il devient auditeur. Il se met à l'écoute.

Ce n'est pas seulement renverser les rôles et renoncer complètement au rôle de créateur ; c'est souligner que tous écoutent la « vie des sons », préexistante à tous, y compris au compositeur. Nous sommes dans une pensée confucéenne. L'« esthétique ouverte » de John Cage, c'est, pour le citer lui-même : « la possibilité de voir n'importe quoi survenir ».

Nous sommes confrontés à un rejet de l'art comme volonté esthétique codée, à un rejet de la volonté d'imposer un style, une école, une sensibilité, fussent-ils nouveaux. La nouveauté n'est plus historique, elle est aléatoire.

Dans la distinction qu'il établit avec Kaprow ou Higgins, John Cage marque bien en quoi il renonce à une attitude fondamentale de l'art : dans leur cas, dit-il, « il y a présence d'intention. Si quelque chose survient d'imprévu, cela ne peut signifier à leurs yeux qu'une interruption. Ils font de leurs *happenings* de véritables objets. Je m'attache au contraire à ce que tout puisse arriver, à ce que tout soit acceptable ». Est-ce encore se vouloir artiste, que d'accepter d'avance tout ce que l'artiste n'a pas voulu ? Sans doute le *dispositif* est-il le fait de l'artiste. Mais il est clair qu'on atteint là une position limite. L'artiste, à la limite, doit-il encore vouloir un dispositif ? Ou ne peut-il pas décider que tout ce qui se produira autour de lui, sans son intervention, sera de l'art ? Être présent, être là, n'est peut-être pas une condition suffisante de la catégorie art. Oui, pourtant, aux yeux de Cage, si le *dispositif* mis en place est

capable de *dérégler les règles* (le temps, les relations logiques, l'espace, les comportements). À tout le moins, le dispositif de dérèglement ou de production du hasard serait voulu.

Il s'agit là d'une méthode heuristique de *l'inconnu*. Elle rompt délibérément avec les *règles* de l'art, c'est-à-dire avec l'art lui-même selon son idéologie occidentale liée à des canons, des modèles, des académies, une responsabilité de l'artiste par rapport à sa création ; elle est à la limite d'une perte de l'art, selon le principe du tout est dans tout. L'art comme avènement de l'être naturel, social, comme écoute ne nécessite plus le recours à un concept particulier d'art. L'inutilité de cette catégorie art n'en marque peut-être pas la mort, mais au moins la fin de son histoire.

Cela n'a pas été sans critique, ni résistance ; la tentative de « non-vouloir » « écologique » de John Cage est parfois considérée comme réactionnaire ou comme un « gigantesque processus de dégradation ».

-Celui qui a affirmé le plus systématiquement ce postulat : l'art = tout = n'importe quoi = rien, c'est l'artiste niçois Ben.

Avec Ben la boucle est bouclée, puisque « l'absence d'art = art (art total) » ou « faites comme d'habitude » est de « l'art total ».

« La musique = tout = bruit = son = quelque chose = absence de musique = intention = moi (prétention, intention) = pas de moi (intention) = doute (je ne sais pas) = copier (pourquoi pas) = le reste = autre chose = même = où allez-vous après avoir lu ce texte ? (1963) »

Ben signe l'absence d'œuvre d'art comme art. Dans une telle indifférence entre art et absence d'art, la signature de l'artiste approprie toujours - et souvent elle seule - l'idée ou l'objet. C'est simplement la reprise de la démarche de Duchamp signant un *ready-made*. Cette fois, les *ready-made* peuvent être son propre corps, celui d'un autre (cette démarche a aussi intéressé Yves Klein), un concept abstrait, tel que la liberté, l'ignorance, le temps, Dieu, une personne (« j'expose et je signe le pape Jean XXIII en tous ses instants et tous ses gestes, sculpture vivante et mobile », Ben, 1961), une eau sale, la baie de Nice, la ville de Nice (« œuvre d'art ouverte »), « la mort de l'art, libre expression comme art total », le choix entre deux points, sa vie quotidienne, ses intentions, sa propre mort.

Bref, l'art est n'importe quoi qui est signé par Ben. Et le principal souci de Ben est de ne rien oublier d'important dans ce n'importe quoi.

Après Henry Flynt proposant au Musée d'art moderne de New York *Demolish serious Art*, Ben, entre autres affirmations, déclare indifféremment que « l'art est inutile, pas d'art, à bas l'art ». Dans un texte qu'il date de 1967-1968, il déclare « abandonner l'art », ce qu'il considère encore comme art.

On aurait tort de rire seulement. La caricature de la situation artistique issue de Duchamp et de John Cage, que nous propose Ben en allant jusqu'au bout de la contradiction, a le mérite de la démystification radicale. La séparation du sacré et du profane est tombée et l'on a le choix entre l'athéisme provocateur, profanateur de Ben et la religiosité (peut-être mystificatrice) d'un John Cage « célébrant » la Nature. Sauf qu'un athée aussi agité et agressif que l'artiste Ben se montre encore trop préoccupé par ce qu'il profane à tour de bras pour l'avoir vraiment quitté. Il signe encore rituellement, comme Manzoni, ses boîtes de « merde d'artiste ». Le geste demeure, artistique et religieux, comme celui d'un mécréant qui a plaisir à jurer avec le nom de Dieu. Épiphénomène caractéristique de la crise idéologique et formelle de l'art. Obsession, crispation réactionnelle à la fin de l'histoire de l'art.

6. La négativité dans la peinture

[Retour à la table des matières](#)

L'histoire de la peinture contemporaine a développé une critique interne qui l'a conduite à sa fin.

Certes Malevitch, dès 1913, à partir du *carré noir*, réduction ultime de la forme, degré zéro de l'écriture picturale, veut mettre fin à l'histoire de la peinture comme représentation d'autre chose qu'elle-même. Mais les explications qu'il en donne bientôt sont métaphysiques. Cette réduction négativiste se poursuit inéluctablement au XXe siècle sous des formes très diverses selon les contextes sociaux et les artistes. Parmi tant d'autres, Fontana, en mutilant la toile, commente : « Bien au-delà des perforations nous attend une liberté nouvellement gagnée mais nous attend aussi, et avec autant d'évidence, la fin de l'art. » Le *planisme* de Barnett Newman allant jusqu'à la suppression même du plan en réduisant la surface peinte à un montant de châssis, les monochromes multiples, blancs ou noirs ou gris, voire bleus, la dématérialisation de l'art, sa réduction conceptuelle à sa seule idée non effectuée, tel apparaît le courant de négativité.

La démarche d'Ad Reinhardt, le « moine noir », apparaît comme l'une des plus conséquentes. Les six *non* qu'il a revendiqués¹ rejettent tout réalisme ou existentialisme, impressionnisme ou expressionnisme, fauvisme ou constructivisme, surréalisme ou trompe l'œil, matière ou graphisme, subjectivité ou naturalisme. Que reste-t-il ? Un dogme selon lequel *art in art is art, the end of art is art as art* (1965). Ce peintre, pendant douze ans, à partir des années 50, n'a peint que des monochromes noirs, grand format à partir de 1960, toujours

¹ Ad Reinhardt, Twelve rules for a new academy.

le même recommencé et uniquement le même, de cinq pieds de côté ¹ jusqu'à sa mort en 1967. Il attachait la plus grande importance au passage rectiligne et répétitif de sa touche (*all over*) à main levée, selon un geste vidé de sens, si ce n'est celui de la négativité radicale exprimée picturalement de façon minimale. Ce moins ne serait plus rien, au-delà de cette *ultimate painting* se on sa propre expression. On pourra écrire sur Ad Reinhardt tous les propos positifs que l'on voudra, voir dans le noir un extrême intérêt pour la couleur, pour le travail du peintre qui répète consciencieusement la touche et la fait ainsi vibrer ² ou autres contresens manifestes : cela, on l'a déjà écrit pour défendre la peinture et surtout son marché. Nous sommes de fait en face d'un rituel de mort, solennel et religieux comme un service funèbre. Sinon l'obsession répétitive pendant plus de dix ans du même geste quotidien aurait fait place à plus d'expérimentation, au lieu de ce respect sacré pour le néant purifié de toute vie et de toute illusion. Tel un rite de passage du peintre fasciné par le non-sensible et le non-mental, vers sa propre mort « hors du temps ».

Après, nous pouvons évoquer les panneaux gris de Marden (le gris est moins présent que le noir d'Ad Reinhardt), les toiles au crayon gris d'Edda Renouf ou les monochromes gris de Charlton, etc., les toiles blanches de Ryman (qu'on ne distingue plus du mur), les carrelages orthogonaux de Carl André, etc., nous sommes déjà si près de la fin que les toiles blanches évidées de couleur de Sam Francis, ou la déconstruction artisanale - et si décorative - des éléments du *support* et de la *surface* (toile, maille, châssis, clous, mortaises, touche du pinceau, imprégnation, verticalité murale, aplat sur le sol, endroit, envers) dans les exercices d'écoles d'art en France, perdent, avec le recul, de leur importance. Ces démarches réintroduisent de la couleur, de l'anecdote et du plaisir esthétique (du goût) dans la négativité picturale et favorisent sa récupération marchande et idéologique.

Dans le *minimal art* sans doute faut-il souligner que la négativité picturale n'est pas si nette, du fait de l'hymne à la géométrie euclidienne, qui domine l'environnement urbain de notre siècle et évoque, par un dernier éclat, l'ultime moment de l'histoire linéaire - celle de l'art et peut-être celle de la galaxie Gutenberg.

Le groupe B.M.P.T. (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) fondé en 1967 a accentué la critique interne à la peinture par une pratique assez radicale, Buren et Parmentier réduisant leur travail à des bandes alternées parallèles, l'un verticalement, l'autre horizontalement, Mosset proposant des toiles vides marquées d'un cercle noir en leur centre, Toroni travaillant sur le processus de *couverture* de la surface, par exemple avec de grandes toiles blanches portant « des empreintes de pinceau no 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm) » et se refusant à toute autre explication : « Aucun texte ne sera distribué pour être accolé comme étiquette - justification - faire valoir au travail-peinture présenté. » Olivier Mosset a, par la suite, copié les toiles de Buren pour

¹ Cette dimension de la toile carrée est établie par Ad Reinhardt en fonction de l'ampleur du mouvement du bras.

² Contrairement à la volonté de Ad Reinhardt « la trace du pinceau doit être invisible ».

réaffirmer la cessation anonyme que Buren avait de fait annulée en identifiant sa signature personnelle à cette *image de marque* : les bandes verticales. Buren de son côté, a outrepassé la rupture en poursuivant son travail critique par rapport au contexte social (lieu) d'exposition de ces bandes, démarche où l'ambiguïté, le non-sens contextuel, les effets décoratifs des bandes de couleur l'emportent le plus souvent sur la critique. Mais Buren a sans doute réorienté sa démarche critique pour opérer sur les rites de passage entre l'art et la vie sociale banale, au risque, peut-être accepté, d'une perte totale de sens, voire même d'attention sociale à la présence très discrète de l'intervention théorique / artistique dans le lieu. Ce qui serait peut-être l'interprétation la plus intéressante de cette démarche : l'annulation effective de la séparation entre art et vie sociale, pour la population qui passe sur le lieu ; à l'extérieur, mais non pas dans le micro-milieu artistique où des publications de Buren attirent l'attention sur ce travail en le documentant dans sa spécificité artistique.

La dématérialisation conceptuelle de l'art procède par un autre chemin. La réduction de l'image à un concept, l'ineffectivité même de ce concept dans une démarche comme celle de Lawrence Weiner :

1. L'artiste peut réaliser la pièce.
2. La pièce doit être réalisée par quelqu'un d'autre.
3. La pièce ne doit pas nécessairement être réalisée.

Pire peut-être que l'indifférence à la réalisation ou non-réalisation de la pièce, l'indifférence à sa forme et à sa valeur : l'indétermination du contenu de certaines oeuvres conceptuelles.

En cela héritières de John Cage et de Fluxus, comme aussi ce tampon de Robert Filliou, avec mentions à cocher dans le « principe d'équivalence de la création permanente » :

- « Bien fait -
- « Mal fait -
- « Pas fait -

7. Une scolastique artistique

[Retour à la table des matières](#)

Cette négativité, celle de l'art en situation auto-critique, fait souvent penser à une scolastique artistique : l'art comme commentaire de lui-même.

Certes le développement des textes théoriques d'artistes a favorisé cette attitude.

Il semble curieusement que depuis l'art minimal et l'art conceptuel, avec ses conséquences de définition, ses *art as art as art asidea*, etc. l'art ait tendu à survaloriser le commentaire sur l'œuvre. L'art en est arrivé à se produire comme commentaire. Cela apparaît aussi bien dans les variations sur la Joconde, dans les copies, à la manière des bandes dessinées, de l'art consacré par un Roy Lichtenstein, ou dans la série à la manière des grands peintres du groupe espagnol « Equipo Cronica » (parmi beaucoup d'autres qu'il faudrait citer), que dans les démarches du groupe français « Support/Surface ».

La recherche artistique contemporaine est tombée dans un cul-de-sac très comparable à celui où s'est enfermée l'avant-garde philosophique : commentaires de commentaires, exégèses du langage, une sorte de philosophie pour la philosophie, ne parlant que d'elle-même, coupée de toute pratique, ne cherchant même plus à interpréter la société contemporaine. Les philosophes contemporains sont malades de schizophrénie livresque et s'enferment dans leurs textes et leurs cabinets de travail plutôt que de s'aventurer là où « ça » se passe : drugstores, métro, bureaux, paysage, autoroutes, etc.

Philosophie pour la philosophie - art pour l'art : l'avant-garde artistique a donc connu parallèlement sa tendance scolastique, ne parlant plus que de l'art lui-même, de la façon de faire une peinture, par-devant ou par-derrrière, tendue ou détendue... S'il n'y avait pas eu un peu de pulsion freudienne dans ces exercices d'école, l'ennui aurait été total. Conséquemment, par mode et nécessité commerciale, beaucoup de ces artistes ont voulu justifier cette scolastique picturale en identifiant la matière (toile, clous, pigment, etc.) et le matérialisme dialectique, d'autres en jouant sur la « logique du sens » entre le signifié et le signifiant, avec des naïvetés d'autodidactes essoufflés à suivre dans leurs méandres rhétoriques des précieuses ridicules soi-disant révolutionnaires qui leur servaient de critiques d'art.

Ce fut là une des conséquences de la situation de ghetto idéologique, où se sont enfermés beaucoup de philosophes et d'artistes contemporains. Attitude typique de « fin d'époque » pour une culture qui se tourne narcissiquement vers elle-même, dans la conscience de son incapacité à se confronter aux nouvelles données sensibles, scientifiques et idéologiques.

Cette scolastique qui tenait le pouvoir à Paris et en province n'a pas été l'une des moindres causes de la rupture de l'art sociologique, pour se dégager de cette coquetterie - en fait un véritable terrorisme culturel - et se plonger jusqu'au cou dans la réalité sociale urbaine qui nous lançait des défis autrement agressifs et d'une nécessité plus réelle.

8. La critique situationniste

[Retour à la table des matières](#)

Si n'importe quoi en art est devenu possible, c'est, sans doute, parce que l'art est devenu attitude spectaculaire, sans racine profonde dans le temps et le vécu social. Dans la « société du spectacle » que décrivent les situationnistes, tout devient image, représentation. « Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant. » C'est le dépérissement de l'art, que constate Guy Debord. Si une culture n'est plus l'expression de la vie d'une société, en relation directe avec son vécu, avec son rythme, son espace, son temps, ses valeurs, ses comportements, elle perd son sens, son lien social d'expression, en quelque sorte son public créateur, elle s'autonomise en devenant spectacle artificiel. Où artificiel signifie : perte de la nécessité sociale. Cette *séparation* signifie sa *mort*.

Évidemment la critique situationniste lie la question de l'art au problème politique, le spectacle étant une marchandise : « Le *capital* à un tel degré d'accumulation qu'il devient image. »

La critique situationniste renoue avec Proudhon. Du *principe de l'art et de sa destination sociale*, publié en 1865, condamnait le chef-d'œuvre, le génie, l'artiste unique, le musée, la salle de concert et revendiquait un « art en situation, populaire et spontané, proche de la vie, qui serait engagé politiquement, sans préoccupation ou référence à l'histoire de l'art ». Proudhon critiquait même la séparation de l'art et de la vie sociale, en des termes qui au moralisme près, pourraient être situationnistes : « La société se sépare de l'art ; elle le met hors de la vie réelle ; elle s'en fait un moyen de plaisir et d'amusement, un passe-temps, mais auquel elle ne tient pas : c'est du superflu, du luxe, de la vanité, de la débauche, de l'illusion ; c'est tout ce qu'on voudra. Ce n'est plus une faculté ni une fonction, une forme de la vie, une partie intégrante et constituante de l'existence. »

À force d'occulter Proudhon, même en France, on a ignoré, dans les analyses de mai 1968, cette évidence : la tradition *proudhonienne* du situationnisme. Mai 1968, c'était une révolution proudhonienne, très étrangère à l'esprit du marxisme et que le Parti communiste ne pouvait pas récupérer. Proudhon a été le premier théoricien du gauchisme contemporain.

Et si Proudhon est si soigneusement occulté - difficilement disponible même aujourd'hui dans l'édition - ce n'est pas seulement à cause de Marx et du pouvoir des partis communistes dans de vastes parties du monde. C'est, sans

nul doute, parce qu'il menacerait bien plus dangereusement l'idéologie de l'État que le communisme qui l'a renforcée. La critique situationniste du capital et de sa culture est radicale.

Dans une société du spectacle, pense Debord, le musée et les reproductions d'œuvres d'art nous permettent une consommation complète et mélangée de la totalité du passé historique. L'art n'ayant plus de relation nécessaire à notre vécu social, n'importe quel art de n'importe quelle époque de n'importe quelle société équivaut tout autre et peut lui être juxtaposé, dans une sorte de bazar culturel qui est notre mémoire historique - et dont j'ajouterai que le *Musée* imaginaire d'André Malraux est l'institution par excellence. Là se côtoient un tableau de Greuze, une sculpture inca, une image du Bouddha, un masque nègre, avec le même statut culturel, dans un même système de valeur universaliste, qui marque, selon Debord, « la fin du monde de l'art ¹ ». L'équivalence de ces images signifie leur perte de valeur ou indifférence par rapport à la société particulière où nous vivons. Cette sorte d'art mondial devient pacotille kitsch. Il ne nous apporte plus aucune communication avec la société où nous vivons aujourd'hui. Il est mort et les musées sont ses cimetières.

Cette critique situationniste suppose que l'art nègre ou inca, s'ils avaient un sens nécessaire dans les sociétés qui les ont célébrés, n'en ont plus dans la nôtre. La preuve en serait que nous négligeons leurs différences radicales pour les accrocher indifféremment au même clou. Voire. Même critiquée comme mystifiante, l'idéologie universaliste d'un Malraux a eu un tel impact sur notre société bourgeoise qu'il nous faudra l'analyser.

Une autre critique situationniste s'en prend à « la dissolution moderne de tous les moyens artistiques ». De ce point de vue, « la libération des formes artistiques a pourtant signifié leur réduction à rien ² ». C'est dénoncer cette fois non pas le mélange des arts du passé dans notre conscience contemporaine mais la liberté des « n'importe quoi » avant-gardiste. La démarche de Ben par exemple ne serait plus que l'autopsie du cadavre artistique.

On peut s'étonner de cette critique qui prend une allure réactionnaire. Ce n'est pas le moindre des paradoxes situationnistes, en condamnant l'avant-gardisme bourgeois considéré comme un « dépérissement de l'art » et une « pseudo-communication », de s'être implicitement tourné vers le mythe d'un art qui retrouverait la vraie dimension vécue, spontanée et collective. (A cet égard, la peinture du mouvement Cobra, qui a joué un rôle actif dans la naissance du situationnisme, n'est pas toujours très convaincante ...) En dernière analyse, c'est bien au nom du mythe de l'unité perdue (art-vie-société) que procède l'internationalosituationniste, y compris dans sa critique politique : « La question de la culture, c'est-à-dire en dernière analyse, de son intégration

¹ Guy Debord, *La société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris, 1972.

² *Internationale situationniste*, 1958-1969, réédition par Van Genneep, Amsterdam, 1972, no 3, décembre 1959.

à la vie quotidienne, *est suspendue* à la nécessité du renversement de la société actuelle ¹. »

Pour l'i.s., après la fin de l'avant-garde - la fin de la société actuelle - nous pourrions espérer dans l'Unité retrouvée, la fête vécue spontanément par tous : ce sera « la construction des situations, la construction libre des événements de la vie ». Car selon eux, « la prochaine forme de société ne sera pas fondée sur la production industrielle. Elle sera une société de *l'art réalisé* » ou autrement dit, une « société sans art » ².

C'est ce que Lucien Goldmann disait dans la perspective marxiste de l'avenir : « Comme le droit, l'économie ou la religion, l'art en tant que phénomène autonome, séparé des autres domaines de la vie sociale, sera amené à disparaître dans une société sans classes. Il n'y aura probablement plus d'art séparé de la vie parce que la vie elle-même aura un style, une forme dans laquelle elle trouvera son expression adéquate » (*Recherches dialectiques*) ³.

L'I.S. s'en explique clairement : « Les temps de l'art sont révolus. Il s'agit maintenant de réaliser l'art, de construire, à tous les niveaux de la vie, ce qui auparavant n'a pu être qu'illusion ou souvenir artistique, rêvés et conservés unilatéralement. Il faut objecter à l'état présent de la société, qui supprime l'art en le remplaçant par l'automatisme d'un spectacle encore plus hiérarchisé et passif, que l'on ne pourra supprimer l'art qu'en le *réalisant* ⁴. »

Freud analysait l'art comme un *plaisir de substitution* pour ceux qui évitent de se confronter au *principe de réalité* ou comme un rêve éveillé ; l'I.S. propose que la *substitution* devienne *réalité*. Dans ce cas, *l'illusion artistique* est supprimée. Reste à s'interroger sur la possibilité d'une telle transformation psychique et sociale. L'I.S. ne prend-elle pas son désir pour des réalités, c'est-à-dire ne revendique-t-elle pas elle-même l'exemple de ce changement avec quelque naïveté ?

Ce mythe de l'unité retrouvée, dans une harmonie innocente et sans conflit avec la mère, Guy Debord en a, semble-t-il, conscience malgré lui, quand il écrit : « La culture est le lieu de la recherche de l'unité perdue. Dans cette recherche de l'unité, la culture comme sphère séparée est obligée de se nier elle-même ⁵. »

La perspective est parente du point de vue de John Cage et du mouvement écologique dans son anxiété de la séparation avec la Nature, Grande Mère qui donne la Vie. Ceux qui se réclament de cette trilogie : Art - Nature/Vie - Mère, qui craignent toutes les menaces technologiques contre la nature, souffrent - et peut-être ont-ils raison - de cette angoisse-là.

¹ *Internationale situationniste, op. cit., p. 24.*

² *Ibid.*, no 7, avril 1962, p. 17.

³ Cité par l'I.S., no 3, p. 4.

⁴ *Ibid.*, no 9, août 1964. « Réponse à une enquête du centre d'art socio-expérimental. »

⁵ Guy Debord, *La société du spectacle, op. cit., p. 149.*

Il faut donc aussi percevoir le mythe qui anime le militantisme politique des situationnistes et des écologistes. Cela ne saurait cependant rendre compte de l'ensemble de leur attitude politique, ni la juger.

La critique de la société du spectacle apparaît, avec toute sa violence, ses excès de langage, comme l'angoisse de celui qui, ayant quitté l'utérus maternel, séparé désormais de la mère, est contraint d'en reconnaître l'image, le spectacle autonome à l'extérieur de lui, craint pour cette image et aspire à retrouver l'unité perdue avec elle. A l'intérieur de l'utérus, il n'y a plus une image de la mère, mais une vie intime, quotidienne, obscurément mêlée à elle, avec ses bruits, ses sensations kinesthésiques, comme dans les fêtes des quatzarts qui réunissent joyeusement tous les sens.

Guy Debord maudit ces « couleurs éclatantes » du spectacle extérieur devenu indépendant et qui signifie, selon lui, un vieillissement de la vie.

La critique de la société du spectacle est, à bien des égards, une attitude régressive et ses valeurs politiques, une formation réactionnelle.

Une fois séparé de sa mère, l'homme ne peut cependant espérer retrouver l'unité perdue avec elle que par le biais de l'inceste, acte interdit par le père. D'où peut-être la hargne situationniste ou écologiste contre la loi, l'État, la Technologie qui symbolisent le père. Pour les situationnistes, cet État, ce Père, c'est le capitalisme, qu'il faut tuer, contre lequel il faut faire la révolution.

La culture, l'art sont la communication avec la société, avec la mère, qu'il faut sauver. Si donc l'art se compromet avec la marchandise capitaliste, si dans les recherches avant-gardistes, il perd sa vertu communicative, s'il devient autonome, les situationnistes le dénoncent, le condamnent, l'accusent de dépérissement, clament sa mort qu'ils considèrent comme leur mort, en tant qu'elle les sépare de la Mère.

9. Ceux qui cessent

[Retour à la table des matières](#)

De ceux qui cessent, il est difficile de parler, parce qu'ils n'ont pas toujours abandonné l'art avec des explications fracassantes.

Les uns ont cessé parce qu'ils ne sont pas parvenus à se faire une place dans le micro-milieu concurrentiel. D'autres ont consciemment rompu avec l'art pour des raisons politiques. Ils ont refusé le système apparemment inévitable de l'art-marchandise, du public élitiste, du musée ou de la galerie ;

ils se sont cassé les dents avec l'art dans la rue (qui n'en voulait pas). Ayant pris conscience de la compromission historique de l'art avec les classes dominantes successives, ils n'ont pas trouvé d'alternative. Quelques-uns d'entre eux ont tenté diverses formes « d'art pour la masse », d'ouvriérisme et là où le kitsch, sous-produit de l'art bourgeois, domine, ils se sont heurtés à trop de difficultés infranchissables dans leurs tentatives de communication non élitaires pour ne pas renoncer à être artistes.

Beaucoup sont alors devenus animateurs culturels et sociaux. Seule issue possible, malgré les inévitables ambiguïtés d'une animation payée et contrôlée par le pouvoir.

C'est une exigence politique, au sens moral, qui en a conduit plusieurs à abandonner un milieu trop compromis. Les événements et les espoirs déçus de mai 1968 ont précipité leur décision. Peut-être un exemple typique serait celui de Piero Gilardi, italien, né en 1942, déjà bien installé dans la carrière internationale, qui cesse en 1968, par conviction politique, et devient brancardier. Un autre cas serait celui de Cadéré, qui pendant des années avant que la mort l'interrompe, a réduit son activité à promener, en tous lieux culturels, un bâton constitué de segments colorés dont la série était permutable ¹.

Michel Parmentier, du groupe B.M.P.T. ², réduit, de 1965 à 1968, sa peinture à des bandes horizontales alternant avec des bandes égales et vierges de la toile (l'effet étant obtenu par pliage de la toile avant de peindre), travail strictement répété pendant ces trois années, sauf à changer chaque année de couleur pour n'en privilégier aucune. En 1968, il considère que cela ne suffit pas encore et décide de cesser définitivement de peindre. Considérant avoir atteint un point limite de la peinture, il déclare quelques années après : « La trace limite devait cesser d'être produite ; cessant, elle dénonçait et avouait ses limites en situation ³... » Parmentier cesse parce qu'il perçoit l'inefficacité subversive de son travail pictural : « Pour mémoire, la cessation, elle, est subversive, irrécupérable. » Voire : irrécupérable par l'artiste sans doute, et c'est peut-être l'essentiel pour Parmentier. Mais quant aux institutions culturelles... il n'en est pas de même. L'histoire de l'art est elle-même institution culturelle, tout comme la rétrospective 72/72. La décision de Parmentier est-elle efficacement interrogative ? Ce serait une question stratégique très incertaine.

Lech Mrozek, polonais, publie en 1978, sous le titre *L'art existe-t-il encore ?* une déclaration mettant en cause l'impact trop fort de la tradition, le fourre-tout de la notion d'art, la fiction du public et conclut à l'abandon de l'art : « A mon avis, pour évoquer la situation authentique de la réalité actuelle où nous vivons, il faut considérer, phénomène démodé, parce qu'il n'évoque

¹ Perturbation dans la régularité sérielle étrangement prémonitoire de la combinaison cellulaire déréglée du cancer dont est mort Cadéré.

² Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, groupe fondé en 1967.

³ Lettre au Commissaire général de l'exposition 72/72, à Paris où il accepte que son travail soit présenté à titre rétrospectif. Publié dans le catalogue.

plus la conscience sociale qui, selon moi, est la finalité essentielle de l'art. Ainsi j'abandonne l'art. »

« De nos jours, nous ne pouvons discuter ce problème qu'en termes d'axiologie sociale par rapport à l'activité d'un groupe social particulier. Mon abandon signifiera alors le rejet du cadre, illusion dans lequel l'art a fonctionné historiquement. » Lech Mrozek conclut à la mystification de l'art par le capitalisme et estime que celui qui veut démasquer cette mystification doit, en conséquence, rejeter la notion d'art.

D'autres, par engagement politique, reprenant l'idée selon laquelle l'art a servi la classe dominante, tentent un passage de l'art à l'action politique où « le sens de l'art devient la réalité de la lutte des classes ». C'est ainsi que l'australien Mike Parr (*Pensées à la carte*, 1975), dans une sorte de manifeste, propose de dénoncer les « criminels » de l'art. « En tant qu'artistes radicaux, nous devons faire entendre le rôle d'agonie de l'art dit moderne... Nous libérer de l'art, c'est libérer l'homme. »

Certains membres new-yorkais du groupe *Art and langage* ont adopté la même attitude.

Ce radicalisme politique critique l'art comme idéologie bourgeoise et pense qu'il faut en finir avec l'art en même temps qu'avec le capitalisme bourgeois. Et comme chacun sait, la révolution ne se fera pas avec l'art, mais avec la politique.

Ainsi c'est devenu une pratique courante que de retirer ses œuvres de telle ou telle exposition, pour protester politiquement. L'exposition 72/72 nous en a donné maint exemple, parmi d'autres.

Un artiste yougoslave, Goran Dordevic, appliquant les méthodes anarcho-syndicalistes, propose aux artistes de faire grève. Dans une lettre circulaire de 1979, il écrit : « Accepteriez-vous de participer à une grève internationale d'artistes ? Pour protester contre la répression incessante du système de l'art vis-à-vis des artistes et contre l'aliénation de sa pratique, il importe de démontrer la possibilité de coordonner notre activité de façon indépendante visa-vis des institutions et d'organiser une grève internationale d'artistes. Il devrait s'agir d'un boycott du système artistique pendant plusieurs mois. La durée, la date de la grève et ses modalités seront décidées par l'ensemble des artistes qui se seront ralliés à l'idée. »

On peut douter de la réalisation effective d'une telle grève ; on peut douter de ses effets, alors que la plupart des artistes dont le nom est assez connu pour donner du poids à cette initiative sont installés dans le système ; mais on ne peut pas douter de la signification d'une telle idée, comme révélateur de la crise internationale.

Parmi ceux qui cessent, quelques-uns reviennent occasionnellement à l'activité artistique ; parmi ceux qui continuent, un doute persistant apparaît fréquemment. La plupart des artistes qui ont retenu la leçon de Duchamp - et c'est l'un des deux grands courants actuels - sont hantés par cette question obsédante de la crise de l'art et de sa fin éventuelle.

Marcel Duchamp avait fait semblant à plusieurs reprises de cesser toute activité artistique, notamment en 1925, laissant même inachevée *La mariée mise à nu...* Avant lui, Arthur Cravan, personnage incroyable du début du siècle, éditeur en 1912 à Paris de la revue *Maintenant*, qui s'était fait une célébrité de pratiquer l'insulte dans le Tout-Paris avec la même ardeur que la boxe, fascina par sa violence contre la société bourgeoise et son art. Il évita lui-même de produire autre chose que son personnage à scandales et disparut dans la mer des Caraïbes en 1916. Hans Richter a écrit de lui : « La thèse selon laquelle tout art était superflu, mort, et rien d'autre que l'expression d'une société pourrie, et que l'intervention de la personne devait remplacer l'art, fait de Cravan l'exemple admiré de la jeunesse. » On a vu ainsi en lui un précurseur du Dadaïsme poussant l'acte à la limite : le suicide probable.

L'énigmatique Jacques Vaché est peut-être le premier à avoir délibérément cessé, avec plus d'indifférence que de nihilisme, et sans provocation. André Breton, dans *l'Anthologie de l'Humour noir*, rappelle que Jacques Vaché n'avait pas jugé digne de mourir dans la guerre de 14-18 où il fut soldat quelconque, mais dont il haïssait la stupidité ; il se suicida en 1919 seulement en déclarant : « Je mourrai quand je voudrai mourir... mais alors je mourrai avec quelqu'un ! Mourir seul, c'est trop ennuyeux... »

Ce qu'il fit. À vingt-trois ans.

Nihilisme ? Peut-être. Mais rien à voir avec le rejet politique de ceux qui veulent transformer la société, ni avec des démarches de simple référence interne à l'art comme celle de Keith Arnatt décidant que sa participation à une exposition serait l'idée de « ne rien exposer », ou celle de Robert Barry proposant que son exposition consisterait à fermer la galerie pendant le temps prévu pour l'accueillir.

Nihilisme ? Rien à voir non plus avec la *décréation* (1973) de Jacques Jeannet. Né dans le quartier pouilleux du Panier à Bruxelles en 1931, mort en 1977, interrompu dans une étonnante vie de bourlingueur qu'il a racontée sous le titre « Archimède, chien de poubelle »¹. Matelot, coureur de bordels, devenu par hasard tenancier de la galerie lolas à Genève, il se découvre artiste et se révolte contre l'art. Avec la *décréation*, Jeannet s'en prend à l'idéologie avant-gardiste qui contraint chaque artiste à créer par rapport à l'histoire de l'art : « Par des actes répétés sur les oeuvres d'art, la décréation met fin au processus traditionnel d'une histoire de l'art appliqué... Lorsqu'il n'y aura plus d'artistes, encore moins de public, l'art appartiendra à tous. »

¹ Manuscrit inédit.

Jacques Jeannet est intervenu sur les œuvres qu'un certain nombre d'artistes contemporains lui ont données pour en supprimer (avec leur accord) les éléments poétiques ou de style et en quelque sorte, réduire ces objets à rien.

Et il note (texte daté 1973-1976) : « En ce qui me concerne, l'achèvement par un geste radical d'une histoire de l'art comme développement continu est capital. Car je suis conscient que c'est la première fois qu'un acte immédiat (la décréation) peut englober la totalité de l'histoire de l'art pour l'engloutir ¹. »

Jeannet s'est ainsi cabré, intuitivement, contre la conception avant-gardiste de l'histoire de l'art et y a ainsi mis fin symboliquement à sa manière.

A leur manière aussi, John Latham et Barry Flanagan s'étaient livrés à l'acte iconoclaste, en août 1966, lorsque, professeurs d'école d'art, ils avaient mâché les pages du livre célèbre de Clément Greenberg *Art and Culture*, puis attaqué à l'acide sulfurique le reste pâteux.

Une grande affiche, envoyée par la poste, est parvenue dans le courant de l'année 1978 chez de nombreux artistes et critiques d'art à Paris, avec la déclaration anonyme suivante : « L'art ne sera vivant que le jour où le dernier artiste sera mort. »

Cet anonymat a eu le courage de le rester. Reste à élever un monument aux artistes inconnus qui ont cessé!

10. La mort

[Retour à la table des matières](#)

Cette situation générale de crise idéologique et de *fin de l'histoire* de l'art où quelques-uns même croient reconnaître ou espérer une *mort* de l'art, a créé un climat de morbidité artistique, bien en rapport avec l'atmosphère générale de crise de société et de catastrophisme nucléaire ou autre annonçant la fin d'un millénaire.

La mort est si présente dans l'art contemporain qu'on ne saurait songer à en citer toutes les manifestations. Elle a suscité une très large production culturelle, tant sociologique que littéraire au-delà du micro-milieu artistique français.

---

¹ Ceci dit, sans méconnaître, selon Jeannet lui-même, l'action de Robert Rauschenberg qui, en 1953, avait complètement effacé à la gomme, puis exposé, un dessin de De Kooning.

Christian Boltanski nous a sensibilisé à cette atmosphère morbide, thème central de son œuvre. Comme pour échapper à la mort, il s'efforce de reconstituer tout son passé : « L'arrivée de mes grands-parents en France en 1894 » ; « La recherche et présentation de tout ce qui reste de mon existence de 1944 à 1950 », « La reconstitution des gestes effectués par C. B. entre 1948 et 1954 », « Le récit de six souvenirs de jeunesse de C. B. », « Tout ce dont je me souviens » ; mais aussi une « Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort » (1969). L'exposition *Pour mémoire* qui s'est tenue à Bordeaux et à Paris en 1974 témoigne partiellement de ce thème.

On nous permettra une accumulation sans nuance, mais dont l'effet quantitatif ne laisse pas de doute.

La photo de Jean Le Gac, allongé sur les rails de chemin de fer, les télégrammes d'On Kawara annonçant continuellement à ses amis : *I am still alive*, comme si la survie immédiate était hypothétique, la mort de l'animal que Sonfist compare à celle de son propre corps, la tombe de Timm Ulrichs (*Denken sie immer daran, mich zu vergessen*), les cercueils de Jean-Pierre Reynaud, l'action posthume de Gina Pane (son visage se couvre de vers), les petits oiseaux morts alignés par Annette Messager, les cimetières de Hucleux, les objets d'Alexandre Bonnier, les images du vieillissement d'Urs Lüthi, les meurtres de Monory, les jeux à la roulette russe, les actions (y compris le tir au pistolet dans le bras) de Chris Burden et de tant d'autres représentants de l'art corporel. On ne peut manquer de ressentir, quand bien même la plupart s'en défendent avec violence, le caractère sado-masochiste aigu de beaucoup d'actions d'art corporel dont l'odeur de mort nous atteint. Je pense à Herman Nitsch, à Günther Brus, à Otto Mühl, à Rudolf Schwarzkogler qui s'est suicidé en se castrant, mais aussi au boudin de sang humain et aux contrats pour squelettes de Michel Journiac ou de Curt Stenvert qui « lègue (en 1964) en tant que manager défunt, son propre squelette doré à sa ravissante veuve » ou titre « Être forcé de respirer la mort ». Les actions de Jürgen Klauke (action avec une corde de pendu), des artistes qui s'ouvrent les veines dans une performance, les anesthésies (avec risque de mort) proposées à la Documenta par Günter Saree qui peignit aussi son drap funéraire, le portrait photographique d'Erik Dietmann dont la vitre cassée et la tache rouge sont un simulacre de meurtre, les balafres sur son propre visage d'Arnulf Rainer, le service pour les morts d'Allan Kaprow (1962), les multiples rituels funèbres, Ian Schwind faisant annoncer sa mort, Ben anticipant la mort pour la signer comme art (*mourir est une œuvre d'art*)... Je n'évoque ici que ce qui a été cité ou montré en France. Très partiellement sans doute ; et d'autres exemples étrangers ne manqueraient pas d'allonger la liste.

Le thème est souvent présent de façon moins centrale. Depuis le dernier meurtre de Duchamp, dans un siècle traversé de guerres si meurtrières, le misérabilisme et la morbidité témoignent certes de l'époque, comme jadis les massacres de Callot ou les horreurs de la guerre de Goya. Mais l'insistance de ce thème aujourd'hui, comme peut-être aussi tant de violence présente dans le

monde de l'art actuel, font écho à une angoisse de fin d'histoire et évoquent la mutilation du corps comme punition divine de Prométhée.

11. L'obsession muséographique

[Retour à la table des matières](#)

Au-delà de la mémoire obsessionnelle mais individuelle du passé qui a inspiré beaucoup de ces artistes, les institutions culturelles ont fait une large place à des démarches artistiques évoquant le passé de l'humanité.

Duchamp - toujours lui - avait déjà dans un « élevage de poussière » de 1920, dont la vue évoque un site archéologique antique, éveillé cette sensibilité. Christian Boltanski, pour participer à une Biennale de, Paris, choisit de remonter des sous-sols une maquette, couverte de poussière, des bâtiments de l'exposition. Beaucoup d'artistes, comme lui, comme Anne Oppermann, exposent d'anciennes cartes postales, de vieux albums de photos, la collection des objets quotidiens ayant appartenu à un défunt.

Un critique d'art, Harald Szeemann, a orchestré ce thème comme responsable de la Documenta 5.

Cette mémoire prend de l'envergure avec les reconstitutions archéologiques de l'antique Ostie, de la Domus Aurea par Anne et Patrick Poirier qui déclarent leur fascination pour les ruines et se livrent à un travail minutieux et géant qu'ils présentent volontiers dans une demi-obscurité. Charles Simonds aime aussi ces reconstitutions en terre cuite, dans le creux de son corps ou d'un mur démantelé. Dorothee von Windheim nous propose des restaurations de vieux murs, de balcons, de traces architecturales. Gordon Matta-Clark perçait de vastes trous en perspective dans les immeubles des chantiers de démolition, sciait des façades de maisons...

Ce « ruinisme » rappelle celui d'Horace Vernet au XVIII^e siècle et caractérise l'une des sensibilités de l'art actuel. Jean-Jacques Levêque lui a consacré depuis 1972 une série d'articles, puis en 1977, un essai intitulé le *Complexe de Pompéi* ¹.

---

¹ Jean-Jacques Levêque, *Le complexe de Pompéi*, Paris, éd. Horay, 1978.

Cette démarche spectaculaire prend un aspect plus géologique avec les travaux de Nikolaus Lang qui étiquette et expose des terres de différentes couleurs, ou des dalles de pierre pigmentée par l'âge.

L'ethnographie domine avec les reconstitutions primitives, préhistoriques ou antiques de Paul Thek dont les expositions rivalisent avec celles du musée de l'Homme à Paris. Beaucoup d'artistes présentent des photos du milieu primitif ou du folklore rural (visages de paysans, leurs outils, leurs maisons, etc.).

L'anthropologie préhistorique fascine Claudio Costa qui nous montre, dans des boîtes et des vitrines étiquetées, l'évolution du crâne humain depuis l'Australopithecus jusqu'à l'Homo sapiens, les différentes colonisations des races humaines, les différents types ethniques, ainsi que des reconstitutions d'outils préhistoriques (pierres, os, dents) ou de découvertes ossuaires dans des fouilles.

Cette tendance trouve aussi son écho dans le formalisme contemporain de ceux qui sculptent ou dressent des totems, des objets de style primitif, des bâtons imités des expositions ethnographiques, si possible ramassés au bord des rivières ou des mers qui les ont usés et arrondis, éventuellement emmanchés de plumes ou inscrits au couteau par l'artiste. Beaucoup d'autres comme Jean-Marie Bertholin qui fabriquent des collections de petits objets d'allure primitive ; d'autres encore qui peignent sur des galets ; sans compter les nombreux sculpteurs, tels Robert Morris, ou Richard Long qui construisent, quelquefois dans la nature sauvage, loin des publics culturels (informés par photos) des cercles de pierres, des dolmens, des amas de gros cailloux bruts ou de vieux bois évoquant des rites et des lieux préhistoriques, que certains se contentent de photographier pour leurs futures expositions.

Quelques artistes, notamment ceux qui ont voulu « déconstruire » les matériaux de la peinture, montrent au public les petits objets de l'artisanat pictural (ficelles nouées, cailloux peints, outils de travail) dans des vitrines traditionnelles, voire, comme Christian Jaccard, peignent avec des moyens choisis comme « primitifs », par exemple sur des peaux de bêtes.

Cette muséographie, où se complaît une avant-garde qui met en scène sa production immédiate comme si elle appartenait déjà à un lointain passé de l'humanité, trouve son apogée dans une curieuse activité : les « musées d'artistes » dont plusieurs furent présentés à la Documenta 5 par Harald Szeemann. Le premier en date (1941) est celui de Marcel Duchamp réunissant une collection de reproductions de ses propres oeuvres dans une petite valise astucieusement combinée. Marcel Broodthaers avec son *Musée d'art moderne, Département des Aigles*, Herbert Distel avec son *Musée des Musées* (meuble à tiroir), Claes Oldenburg avec son *Musée de la souris* (qui contient des objets de récupération, plus ou moins abîmés, de son atelier et de l'extérieur, ainsi que des décors de scénographie pour des opéras qu'il n'a pas encore composés - dimension 2,80 m x 2,40 m), Ben Vautier avec *L'Armoire* contenant tout ce

qu'il a signé, et quelques autres ont institué ainsi symboliquement la mort muséographique de l'art.

Sachant que l'œuvre est destinée au musée, l'artiste lui donne directement la forme convenable à la mise en scène muséographique (par exemple le grand format de la peinture américaine), puis identifie l'œuvre au musée. Car le musée apparaît comme le but de l'activité artistique, le but de l'histoire de l'art, quand bien même c'est là une aliénation de l'art comparable à celle de dire que le but de notre vie, c'est le cimetière.

Inversement des directeurs de musées considèrent les expositions thématiques qu'ils organisent comme des œuvres d'art où les particularismes des différents artistes invités sont annulés au profit de l'image globale de l'exposition.

Tel est le cas d'Harald Szeemann. C'est aussi un abus de pouvoir de l'organisateur-artiste employant les œuvres des artistes comme des matériaux pour sa propre création, que Daniel Buren a dénoncé dans son travail sur le thème du musée.

L'histoire de l'art est terminée (1981)

Chapitre II

Hygiène de l'art

[Retour à la table des matières](#)

L'hygiène de l'art était dans l'air, en 1971, quand je m'y suis attelé¹. Il y a une sorte de tradition d'hygiène culturelle. C'est un paradoxe curieux. Peut-être est-ce naïvement l'idée que la culture pèse trop lourdement sur l'invention culturelle et la freine, comme si l'on pouvait penser *mieux* - ou même simplement *penser hors culture*. « Brûle les livres », disait un décret impérial de la Chine ancienne. « Pour avoir les livres qui ne sont pas encore écrits, interdis la lecture de ceux qui sont aux rayons². »

En 1936 Antonin Artaud part au Mexique avec l'intention d'expérimenter les effets hallucinogènes du peyotl. « J'allais donc vers le peyotl pour me laver³. »

A l'inverse l'hygiène de l'art à laquelle je pensais procédait par un effort de lucidité culturelle ; l'information, la réflexion critique devant permettre de se désillusionner, à la façon dont Sorel a pu dire dans ses *Réflexions sur la*

---

¹ Dans *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1977, j'en rappelle quelques idées.

² Cité par André Reszler, *L'esthétique anarchiste*, Paris, P.U.F., 1973.

³ A. Artaud, *Les Tarahumaras*, Gallimard, 1974. Etienne s'est préoccupé aussi d'*Hygiène des lettres*, Gallimard, Paris, 1958.

violence : « *Pendant* vingt ans, j'ai travaillé à me délivrer de ce que j'avais retenu de mon éducation ; j'ai promené ma curiosité à travers les livres, moins pour apprendre que pour nettoyer ma mémoire des idées qu'on lui avait imposées. » Cette hygiène de l'art, basée sur l'analyse sociologique de la fonction politique de l'art, de ses symboles et de ses institutions sociales, prit un caractère pédagogique et polémique, mettant en cause l'idéologie artistique dominante, ses effets mystificateurs, dans une pratique spécifique au micro-milieu artistique. C'est celle-ci que je vais évoquer, en citant quelques-uns des textes qui accompagnèrent ces actions.

1. Hygiène de la peinture

a) Pédagogie de l'essuie-mains (1971-1974).

[Retour à la table des matières](#)

Une peinture s'accroche au mur. Un support d'essuie-mains (rouleau de bois mobile) est donc très adéquat pour suspendre la toile. Et en fait de peinture, il est alors logique de peindre des mains. Tourner la toile, il est vrai, peut paraître décevant, car elle est toujours la même : il n'y a pas de mystère. En outre, il est contraire aux habitudes que chacun soit ainsi invité à manipuler la toile, au risque de la froisser et de la salir, risque par lequel chacun transgresse un interdit : « ne pas toucher » et rompt avec son comportement « normal » culpabilisé devant l'image sacralisée.

D'autant plus qu'un essuie-mains, c'est un objet vulgaire, qu'on voit plus souvent à côté des lavabos des cafés que sur la cimaise d'un musée ou sur un mur de salon.

J'ai aligné sur le mur quatre essuie-mains. D'abord celui qui vient directement du bazar et que je n'ai modifié en rien, si ce n'est par sa juxtaposition aux autres sur la cimaise. Puis le même exactement, sur lequel j'ai peint les contre-empreintes de main. Puis le même exactement, sauf que j'ai remplacé la toile du bazar par de la toile à peindre. Enfin le quatrième est le même que le troisième, mais exécuté sur du plastique transparent par un procédé sérigraphique.

Essuie-mains, hygiène de la peinture.

Dans cette série, où commence la peinture ? La toile à peindre fait-elle la peinture ? Ou ce rôle revient-il à la contre-empreinte de main ? Le chlorure de vinyle fait-il l'esthétisme du quatrième essuie-mains ? Il faut bien admettre que le matériau joue un rôle important dans l'idéologie du beau. Mais à tout le moins, si je doute que l'essuie-mains du bazar est une peinture à lui seul, il le devient par la présence des trois autres et surtout par la connotation du lieu culturel, qui est le support idéologiquement le plus signifiant. L'urinoir de Marcel Duchamp, ready-made d'un goût plus vulgaire que l'essuie-mains, présenté au Musée d'art moderne de New York, avait déjà parfaitement démontré que le support réel de la peinture, ou ce que j'ai appelé la quatrième dimension de la peinture, c'est son lieu, son cadre social, qui la met en scène

comme oeuvre d'art, la sépare du monde profane, et lui donne statut d'objet sacré.

La dérision de la peinture, son hygiène surgit dans l'opposition entre la catégorie du sacré que confère le lieu muséographique et la vulgarité évidente de l'essuie-mains, qui ne peut fonctionner sous cette catégorie.

L'interrogation qui en résulte sur le statut de la peinture et sur son fonctionnement idéologique est évidemment liée à la signification syntagmatique de l'ensemble des quatre essuie-mains. Mais l'analyse de la structure linguistique de la proposition, qui ferait apparaître les relations internes ou les seuils de rupture opératoire entre les quatre objets et qui déciderait de l'attribution du concept d'art dans le jeu des signifiants et des signifiés, serait très insuffisante et purement idéaliste. En effet, c'est l'ensemble de la proposition qui est artistique : elle est désignée comme telle par le lieu qui la met en scène et qui est non pas linguistique, mais social : la galerie ou le musée.

La fonction interrogative propre à l'art sociologique s'appuie sur les ruptures internes de la proposition, d'une part entre les quatre objets exposés, d'autre part entre eux et leur lieu social. Ces ruptures opèrent par rapport à des *codes*, qui sont *idéologiques* (expression des systèmes de valeur) et non pas linguistiques.

À la suite de ces quatre essuie-mains apparaissent des toiles suspendues au mur par des brides de torchon. Ces brides jouent exactement le même rôle, selon le même code largement répandu, que les supports de bois des essuie-mains : elles dénotent le caractère hygiénique paradoxal de l'oeuvre d'art, elles mettent en scène la rupture du code de l'oeuvre d'art, elles remettent en question son idéologie.

b) La contre-empreinte de main.

[Retour à la table des matières](#)

La répétition de la contre-empreinte de main sur la toile annule sa signification émotionnelle possible et lui donne son caractère signalétique. Geste élémentaire du peintre sur le support sans profondeur qu'il désigne, la contre-empreinte de main réduit la peinture à sa seule signalisation, comme le confirme encore le recours à un panneau de tôle émaillée analogue à ceux que l'administration des Ponts et Chaussées place sur nos trottoirs ou sur les bords des routes.

J'adopte volontairement pour cette signalisation artistique un niveau de langage et un mode d'expression graphique non discriminatoire, celui de la culture de masse dans les pays où règne l'automobile.

Ce panneau de signalisation avec une contre-empreinte de main est équivalent au panneau ART ! AVEZ-VOUS QUELQUE CHOSE À DÉCLARER ? que je place préventivement au seuil des lieux culturels (musées ou galeries) et qui marquent leur discrimination sociale : ce sont des lieux réservés à l'élite, que la majorité des autres n'osent pas pénétrer. Panneau de douane culturelle, qui correspond à un clivage socio-culturel. L'entrée dans ce lieu social tabou, qui expose les signes de la légitimité du pouvoir culturel et donc politique de la classe dominante, implique un comportement de type religieux (recueillement, silence, défense de toucher, de gesticuler), qui s'accorde avec le respect dû à une appartenance de classe.

71% des Français déclarent n'avoir jamais visité une exposition d'art moderne (sondage SOFRES 1972). Ils n'ont rien à dire au sujet de ce qu'ils n'ont jamais vu. Il ne faut donc pas se dissimuler les clivages culturels et la discrimination sociale où s'inscrit le travail de l'artiste contemporain. Il faut même admettre que dans la plupart des cas, même quand il se réclame d'une *théorie* révolutionnaire, celui-ci renforce cette discrimination par son travail. Susciter ce type de prise de conscience, mettre en évidence la discrimination sociale qu'implique l'art contemporain, développer une analyse systématique de la nature réelle de l'art, et l'exprimer avec les moyens mêmes de l'art, c'est ce que j'appelle une *pratique socio-pédagogique de l'art*.

Cette signalisation préventive rappelle celui qui se laisserait *fasciner* par l'art à une certaine distanciation qui doit lui permettre d'exercer un esprit plus critique.

Cette *distanciation* paraît essentielle pour désamorcer les pièges de l'émotivité ou de l'imaginaire où l'œuvre d'art exerce son pouvoir aliénant - ce genre de « dialogue avec l'invisible » dont nous parle un René Huyghe parmi tant d'autres psychologues et religieux de l'art.

La question ART ! AVEZ-VOUS QUELQUE CHOSE À DÉCLARER ? inscrite sur le panneau de signalisation, implique une lecture intellectuelle, l'analyse de la pensée qu'exprime l'œuvre d'art. Cette distanciation fait appel chez le lecteur à ses facultés d'analyse lucide, à l'encontre de son psychisme mystificateur.

En outre, la contre-empreinte de main, que je répète sans mystère, et que chacun serait capable aisément de reproduire, est un geste non seulement élémentaire, mais archaïque et que nous retrouvons un peu partout tout au long de l'histoire de l'humanité. À l'opposé de toute surenchère à la création formelle, il situe mon travail en dehors de la concurrence et de l'idéologie avant-gardiste, caractéristique de la production artistique contemporaine dans une économie de marché impliquant l'innovation et un statut de marchandise pour l'œuvre d'art. Les objets ou les images que je fabrique pour les exposer, même si je recours à leur mise en scène artistique pour y faire surgir la dérision et la mise en question critique, ont statut de *matériel pédagogique*.

c) L'usage de la couleur.

[Retour à la table des matières](#)

Ce ne sont pas davantage les harmonies subtiles, ou les effets de contraste de couleur, ou la fascination des espaces monochromatiques, ni la giclure pulsionnelle de la couleur, qui peuvent contribuer à une démarche sociologique de l'art.

Le code tricolore bleu - blanc - rouge dont je me sers marque la relation idéologique de l'art à la société qui le produit. Toutes les autres pratiques chromatiques, fussent-elles justifiées par le principe de plaisir, occultent cette relation fondamentale de l'art à la classe dominante de la société, et me paraissent de ce fait suspectes. L'alternance ordonnée des séries verticales bleues et rouges sur fond blanc constitue le code idéologique le plus signifiant pour la société dans laquelle je travaille. Si le spectateur est sensible à ce signal tricolore, c'est à juste titre, parce que je fais apparaître la compromission entre l'art et la classe politique dominante.

Déclarer que la couleur est « le fond pulsionnel sexuel » de la peinture, ou que la couleur « introduit dans le champ idéologique dominant une charge sexuelle que l'idéologie dominante refoule », croire, dans une optique picturale faussement matérialiste, que la couleur est « la base matérielle réelle » de la peinture, qu'il faut libérer dans la peinture, en opposition avec le dessin, considéré comme expression de l'ordre social refoulant et opprimant, c'est renouer en 1974 avec l'idéologie fauviste de la couleur.

Mais ce qui était révolutionnaire au début du siècle (« un pot de couleurs a été jeté à la figure du public », écrivait Camille Mauclair pour protester contre le Salon fauviste de 1905), face à une classe bourgeoise puritaine et qui rejetait les couleurs « voyantes », cette pulsion libératoire et révolutionnaire de la couleur est devenue aujourd'hui, dans la société de consommation, simple argument de vente, couleur-marchandise.

Aujourd'hui, la couleur est à la mode, la couleur se vend bien, elle euphorise notre milieu urbain technologique. Drôle de révolution picturale que de jouer le jeu de la couleur-marchandise ! Matérialisme ? Ou Marketing ? Les tenants de la couleur esthétique en seraient-ils totalement inconscients, alors que certains d'entre eux se réclament de Mao ? Ignorent-ils que la couleur est devenue l'arme privilégiée de la publicité concurrentielle ?

La couleur a été recodée, depuis les Fauvistes. C'est à partir de sa fonction signalétique qu'il faut désormais travailler.

d) Mise en scène d'une proposition démonstrative.

[Retour à la table des matières](#)

Entre un essuie-mains de bazar et un panneau de signalisation analogue à ceux du code de la route, se déroule une proposition ordonnée : toiles détendues accrochées à des brides d'essuie-mains, étroites, puis plus larges, et qui, lorsqu'elles prennent l'apparence de grandes peintures tendues sur la cimaise, sont réduites à quelques contre-empreintes de main indiquant virtuellement les séries répétitives verticales, et renforçant le caractère exclusivement signalétique de ces peintures. À la limite, quelques contre-empreintes de main en série ordonnée bleu et rouge suffisent à signaler comme telle une grande toile de plusieurs mètres, ainsi réduite à sa seule fonction idéologique de signe culturel.

La pédagogie de l'essuie-mains est ainsi complétée par la réduction sémantique que j'opère par rapport au message esthétique de l'art. Réapparaît alors sa fonction politique réelle. Elle peut se lire soit à partir du panneau de signalisation, soit à partir de l'essuie-mains, dans sa dérision.

L'hygiène de l'art, c'est une campagne prophylactique, ironique, une mise à nu de la culture consacrée, un nettoyage, qui doit permettre de nouvelles prises de conscience, et la mise en situation de rupture avec le respect que suscite généralement le caractère sacro-saint de l'objet d'art.

Chaque exposition est accompagnée d'un texte critique. L'œuvre est inséparable du texte et réciproquement. Ce travail théorique est fondamental, en ce sens qu'il fonde toute la pratique artistique, précise son sens et écarte assez largement les risques de polysémie de l'image.

Cette pratique est à la fois illustrative, démonstrative de la théorie sociologique de la peinture, et exploratrice, expérimentale. La pratique nourrit dialectiquement la théorie qui la fonde. Ce travail est en cours. Il est sans doute utile de souligner ici quelques points fondamentaux et de répondre ainsi à diverses objections.

L'hygiène de l'art ne signifie pas la volonté de renoncer à l'art dans la société actuelle. Elle ne tombe pas dans ce piège idéaliste de la mauvaise conscience bourgeoise qui serait, à l'instar de ce que Roland Barthes dit de la littérature, « le degré zéro de la peinture », ou une « peinture blanche », com-

me on dit une « écriture blanche ». Elle est au contraire un travail socio-critique productif, qui vise à être actif, politiquement efficace.

Tel est bien le sens de ma campagne prophylactique. A la pulsion suicidaire que suscite le déchirement de la mauvaise conscience bourgeoise, je pense qu'il faut opposer, autant que de besoin, le principe de plaisir.

L'hygiène de l'art critique évidemment tous les succédanés de l'ancienne nature religieuse de l'art : inspiration, subjectivité, génie, esthétique, imaginaire, surréalisme, etc., produits de l'idéologie idéaliste.

L'hygiène de l'art aboutit à une pratique matérialiste de l'art, c'est-à-dire une pratique fondée sur le matérialisme historique et qui s'exerce sous une forme socio-pédagogique. Mystification depuis toujours, l'art doit ainsi devenir sociologique et didactique. L'analyse sémiologique et structuraliste serait elle-même mystifiante si elle ne s'articulait pas, en dernière instance, avec l'analyse sociologique.

L'hygiène de l'art est une pratique politique, qui opère dans le champ spécifique de l'art, mais dont le but lui est extensif.

L'hygiène de l'art est un travail critique portant sur la réalité objective de l'art, champ idéologique crucial, à l'opposé de tout positivisme ou scientisme, du fait de la reconnaissance d'une difficulté majeure, irréductible, qui est la nature mythique du langage, même le plus rationnel, et de la situation originellement irrationnelle des hommes dans le monde. Là se situe, sans doute définitivement, une limite de notre travail, qui recule devant nous... comme l'arc-en-ciel.

2. La déchirure des oeuvres d'art (1971)

[Retour à la table des matières](#)

L'art jouant le rôle politique antérieurement dévolu à la religion, au service de la classe dominante, la crise était inévitable. L'ART ÉTAIT COMPROMIS.

Avec l'essor des consciences bourgeoises déchirées, nous avons connu des artistes déchirés - pas tous - et tout un grand retournement de l'art contre lui-même. L'ART DÉCHIRÉ : je lève mon chapeau. Maintenant nous allons tête nue et je suggère la déchirure, ou l'art de déchirer sans art, qui sera l'une des attitudes fondamentales de l'hygiène de l'art.

La déchirure, telle que l'exige une véritable hygiène de l'art, doit rejeter le formalisme des démarches antérieures, elle doit être inesthétique : son but est pédagogique. Plutôt que de jeter les oeuvres déchirées, ce qui se réduirait à une manie solitaire, sans efficacité, j'ai préféré organiser des expositions hygiéniques, où je montre les oeuvres reçues et déchirées, conditionnées sous sachet plastique hygiénique. Près de 300 oeuvres originales, reçues de tous les coins du monde industriel, sont ainsi rassemblées. L'ensemble témoigne de la prise de conscience du caractère mystificateur de l'art, reconnu par les artistes eux-mêmes.

La déchirure n'est pas, comme je le pensais d'abord, un acte radical, définitif. Il s'inscrit dans la suite des techniques antérieures, qui furent le dripping de Pollock, toutes les formes de peinture gestuelle, le tir à la carabine sur une oeuvre ou les machines autodestructrices, les recherches par le feu ou la sublimation d'Yves Klein, le cisaillement esthétique de la toile par Fontana.

Il s'agit selon nous d'une attitude réaliste, qui vise à dénoncer la sacralisation de l'art et la pauvreté d'un imaginaire factice. Je vous suggère, si vous en avez les moyens, de vous attaquer à un Vasarely, à un Mathieu, à un Carzou, à un Bernard Buffet, etc., pollution culturelle de la bourgeoisie.

Ce genre d'« exposition hygiénique » a suscité chaque fois la polémique. C'était son but et le débat fut souvent très agressif. Je suis étonné que plus de 300 artistes aient finalement accepté de participer à ces expositions en me donnant une oeuvre à déchirer. Certes cela ne les a pas empêchés de continuer à produire, mais du moins leur propre doute sur leur démarche est-il apparu massivement à travers cette action. Ce doute n'a cessé d'augmenter depuis chez beaucoup d'entre eux, tant du point de vue esthétique (les limites d'un renouvellement possible) que politique.

3. Les pilules anticonceptuelles (1972)

[Retour à la table des matières](#)

En polystyrène expansé, elles étaient distribuées généreusement aux artistes conceptuels, bricoleurs dignes du concours Lépine qui manque encore dans le domaine de l'art et qui pourrait récompenser les inventeurs de nouveautés avant-gardistes...

Sous le signe de la « campagne prophylactique », elles rappelaient aux artistes imbus de jargon néologique et creux qu'il ne faut pas trop se prendre au sérieux, pour que ne soit pas oubliée l'ironie, qui est l'une des meilleures armes de l'hygiène de l'art.

4. L'hygiène du plastique (1972)

La matière plastique est un vecteur idéologique significatif de la modernité, de l'hygiène, du conditionnement, de l'ersatz universel. Différents travaux ont visé à mettre en évidence ou à utiliser ces significations, notamment les pilules anticonceptuelles, puis celles de la Pharmacie Fischer (ersatz universel), l'essuie-mains plastique, les sachets pour oeuvres déchirées, la tête d'artiste sous sachet plastique hygiénique à jeter, l'usage ultime du chlorure de vinyle pour les morts, le conditionnement sous plastique de l'individu du XXe siècle, etc.

5. Hygiène du musée (1972)

[Retour à la table des matières](#)

6. Hygiène de la galerie (1973)

[Retour à la table des matières](#)

La quatrième dimension de l'espace pictural : analyse de la fonction sociologique du cadre.

Étant laissés de côté le vêtement, le tatouage et le marquage, dont les fonctions religieuses et sociales sont évidentes, l'origine de la peinture occidentale est principalement murale : rupestre, puis architecturale.

Les déplacements seigneuriaux de château en château imposèrent la tenture, pliable et transportable ; d'autre part, les Italiens inventèrent la toile tendue sur châssis, plus légère que le panneau de bois.

Séparée du mur, l'image impliquait une bordure ou un cadre, celui-ci se substituant aux limites traditionnelles de la forme architecturale et opérant cette distanciation radicale entre la réalité profane et l'univers sacré de l'image, que j'appelle la quatrième dimension de l'espace pictural et qu'assurait auparavant la qualité particulière du lieu : demeure religieuse ou royale où était isolée l'œuvre.

À mesure que la société s'est désacralisée, cette séparation symbolique entre le monde profane et le sacré devenait de plus en plus impérieuse, jusqu'au jour où la désacralisation de l'art lui-même impliqua la suppression du cadre séparateur.

Cette séparation subsiste cependant de façon évidente au niveau des clivages socio-culturels, où l'art opère de façon discriminatoire. C'est aujourd'hui le rôle du musée ou de la galerie d'isoler l'art de la vie profane, d'en réserver l'usage aux privilégiés, d'y fonder un système de valeurs initiatiques et d'en garantir le respect, au service du pouvoir de l'élite. A celui qui veut abolir cette quatrième dimension sociologique de l'art, ce cadre apparaît cependant comme une sorte de ghetto, dont il ne peut sortir.

Space 640, rue du Château à Saint-Jeannet, village de l'arrière-pays niçois, peut apparaître comme un espace neutre, susceptible de se prêter à la démonstration. Je me suis proposé d'en marquer tous les murs de contre-empreintes répétitives de main, en séries verticales alternativement bleues et rouges à même l'enduit blanc. Plafond et sol sont traités de même. Quatre idées se dégagent :

1) La contre-empreinte de main, c'est le geste élémentaire et répétitif qui renvoie au support.

2) Par cette intervention sur les murs, j'expose cet espace en tant que galerie d'art. A l'inverse du processus habituel, c'est ici la peinture qui expose la galerie, ce qui démontre le lien essentiel et réversible entre art et galerie. Avec les *ready made*, Marcel Duchamp a déjà fait la démonstration de la proposition réciproque.

3) L'alternance en séries ordonnées bleues (blanc) rouges met en évidence le caractère social privilégié de l'art et de son support.

4) Le cadre de cette pratique sociale, ou quatrième dimension de la peinture, est marqué par le seuil même de cet espace : la marche et la porte d'entrée, l'huissier, pourrais-je même dire, négatif du châssis d'une toile, qui opère symboliquement la séparation d'avec le monde profane.

Pour n'être pas dorées à la feuille, comme les cadres traditionnels et à la façon des auréoles des saints, qu'on veut séparer des hommes ordinaires, l'huissier et la porte n'en sont pas moins la limite, le cadrage évident de cet espace neutre devenu galerie et donc support social de l'activité artistique.

Ce que j'appellerai hygiène de la galerie, ce n'est pas seulement la critique de ce cadrage social de la galerie et de la pratique artistique qu'elle implique, ce doit être, en contrepartie, la valorisation de la vie profane, contre la mystification bourgeoise du sacré (et de ses succédanés modernes que sont l'imaginaire surréaliste ou le fantastique).

7. Hygiène des chefs-d'œuvre

[Retour à la table des matières](#)

Série HYGIÈNE DU MUSÉE, 1974.

La visite au Musée des chefs-d'œuvre que nous proposent les mass media (reproductions, publicité) - ou l'anti-musée imaginaire de notre époque :

En 1974, les Japonais ont défilé, à raison de 10 secondes chacun sur un tapis roulant devant la Joconde. Hommage rendu par l'Asie moderne à un chef-d'œuvre de la Renaissance italienne. Ceux que choque cette consommation rapide du SIGNE MUSÉOGRAPHIQUE par excellence qu'est *la Joconde*, oublient que les visiteurs des musées se comportent naturellement comme ces Japonais que débite le tapis roulant.

Dans le grand bazar culturel des musées imaginaires, silencieux, recueillis, mais incapables de contempler « l'invisible », ni d'écouter « les voix du silence », nous consommons salle par salle, numéro par numéro (titre de l'œuvre, nom du peintre) les signes culturels que nous a légués l'histoire de l'art aristocratique et bourgeoise. Icônes, reliques : nous passons devant les autels du temple que n'habite plus aucun dieu, mais les œuvres/signes disent encore efficacement le prestige, le pouvoir des classes dominantes qui ont fait l'histoire... Les signes ne disent plus que cela, mais leur accumulation, leur répétition affirment encore la force de l'idéologie dominante. Car ils disent tous, à travers les époques, les écoles, ou les salles, quels que soient les auteurs, les formats et les thèmes, strictement la même chose ; ils sont l'institution culturelle des signes idéologiques. Ils sont la légitimité spirituelle de l'idéologie dominante. Ils fonctionnent comme tels et nous les consommons comme tels. Ce qui justifie leur lecture rapide au long des salles.

Cette idéologie de l'art s'analyse assez facilement. Depuis la trilogie platonicienne qui identifia le beau au vrai, au bien - et finalement à « Dieu » -, le beau a pris un caractère d'éternité et d'universalité, qui lui a permis d'échapper jusqu'à nos jours à la critique sociologique. Au service de la gloire de Dieu, puis des grands chefs de guerre, les rois croisés et tous ceux qui affirmaient la légitimité religieuse de leur pouvoir, il a contribué bientôt au prestige des grands marchands génois et hollandais. De cette longue histoire, malgré le contrecoup de la crise de la société au XIXe siècle, il a gardé un caractère d'objet tabou. L'œuvre d'art signifie un interdit. Or cet interdit n'évoque plus l'ancienne fonction magique de l'art, ni même sa fonction religieuse ; mais il signifie encore le pouvoir social qui était lié à ces fonctions. Il appelle

généralement le respect et l'interdit social. La spéculation bourgeoise a su compenser une évidente perte de pouvoir religieux.

L'HYGIÈNE DE L'ART, ce que j'appelle ainsi, c'est donc le « décrassage culturel », le rejet de la culture au pouvoir, la démystification du fonctionnement politique de l'art. La pratique socio-pédagogique de l'art que je propose est un *travail sur l'idéologie de l'art*. Ce travail porte très largement sur les signes artistiques, considérés comme valeurs symboliques, valeurs d'échanges, et sur les codes qu'implique leur fonctionnement collectif. Le vidéo-tape HYGIÈNE DES CHEFS-D'OEUVRE s'inscrit dans une série de travaux portant sur *l'hygiène du musée* et sur la *déchirure des œuvres d'art*.

Faute de pouvoir déchirer ces chefs-d'œuvre et opérer la rupture démystificatrice qu'impose leur statut politique, nous les maltraitons symboliquement en exploitant les possibilités de l'écriture vidéo. Le travail sur la bande magnétique (perturbations, écrêtages, effacements, biffures, etc.) permet de donner à voir ces chefs-d'œuvre réduits à leur minimum signalétique. On constatera qu'à ce point limite, dès lors que les œuvres sont encore juste reconnaissables, en tant que signes, elles fonctionnent encore de la même façon que les œuvres originales non dénaturées.

Le travail sémiologique que nous opérons ainsi, à titre de démonstration, est une contribution à un *art sociologique*. Un travail parallèle est en cours, utilisant un autre média que le vidéo-tape : travail sur panneaux de signalisation, qui permettent d'opérer une réduction analogue des signes, au niveau de codes signalétiques.

8. 100 panneaux de signalisation artistique dans les rues de Paris

[Retour à la table des matières](#)

A Paris, de juin à octobre 1974, pendant cinq mois, tous les panneaux d'interdiction de stationner des rues situées entre Saint-Germain-des-Prés, la Seine, la place Saint-Michel et la rue des Saint-Pères, c'est-à-dire dans le quartier rive gauche où étaient situées les galeries d'art ancien et d'avant-garde les plus actives, furent recouverts d'un disque de papier collé mentionnant selon un graphisme imité des panneaux de douane, la question : ART, QU'AVEZ-VOUS À DÉCLARER ? La police municipale, malgré quelques complications, toléra cette action en raison d'une expérience piétonnière dans ce quartier pendant quelques semaines avant l'été. C'est avec l'aide des étudiants de l'École des Beaux-Arts, située dans ce quartier, que j'ai pu réaliser

ce projet. Aujourd'hui encore, certains de ces panneaux, anonymement grattés, portent toujours la mention ART et le point d'interrogation en travers de la signalisation routière d'interdiction.

9. « Un événement historique ¹ »

[Retour à la table des matières](#)

La salle s'emplit du tic-tac répétitif d'un réveil branché sur les micros. Hervé Fischer, muni d'un décamètre-ruban, mesure, avec une solennité affichée, la largeur de la salle face au public.

De gauche à droite, H. F. marche lentement face au public. Il est habillé en vert, et d'une chemise indienne blanche brodée de fleurs. Il se guide d'une main à la corde blanche suspendue à la hauteur de ses yeux. De l'autre main il tient un micro dans lequel il dit au long du chemin :

« D'origine mythique est l'histoire de l'art. Magique. Jeux. Age. Anse. Isme. Isme. Isme. Isme. Isme. Neoisme, Isme. Isme. lque. Han. Ion. Hie. Pop. Hop. Kitsch. Asthme. Isme. Art. Hic. Tic. Tac. Tic. »

Arrivé à un pas du milieu de la corde, il s'arrête et dit

« Simple artiste, dernier-né de cette chronologie asthmatique, ce jour de l'année 1979, je constate et je déclare que L'HISTOIRE DE L'ART EST TERMINÉE. »

Il avance d'un pas, coupe la corde et dit

« L'instant où j'ai coupé ce cordon fut l'ultime événement de l'histoire de l'art. »

Laissant tomber à terre l'autre moitié de la corde, il ajoute :

« Le prolongement linéaire de cette ligne tombée n'était qu'une illusion paresseuse de la pensée. »

---

¹ Performance réalisée le 15 février 1979 dans la « petite salle » du Centre Pompidou à Paris, à l'occasion de la soirée inaugurale des « journées d'art corporel et de performances » organisées par le C.A.Y.C. (Centre d'art et de communication que dirige Jorge Glusberg).

Les trois portes du Palais du Louvre Paris

Position des trois portes par rapport au Palais :

Musées & galeries d'avant-garde dans le Tiers monde.

Action sous chlorure de vinyle 1972.
Envoi postal à l'occasion du 1^{er} janvier 1975.

LE CONDITIONNEMENT DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIX^e SIECLE

Action sous chlorure de vinyle 1972
Envoi postal à l'occasion du 1^{er} janvier 1975 -

Il laisse aussi tomber la première partie de la corde :

« Désormais libres de l'illusion géométrique, attentifs aux énergies du présent, nous entrons dans l'ère événementielle de l'art post-historique, le META-ART. »

Deux banderoles sont dépliées dans la salle : ART POST-HISTORIQUE et META-ART.

H. F. dit alors :

METARTIFILS
je suis,
Regardez le motard,
quels que socio l'apprêt,
la logique et la mode,
arnaquer l'inconscient!

Car ni tôt mi tard
il perce les meaux
tombés dans les panneaux.

Puis Hervé Fischer lance sur le public, par poignées, des bonbons multicolores.

10. L'avant-garde en gare terminus des Brotteaux

[Retour à la table des matières](#)

Rendez-vous était pris dans la salle d'attente Ile classe de la gare terminus des Brotteaux, à 17h 30. Orlan, après de multiples négociations menées avec les responsables de la S.N.C.F. avait réussi à obtenir cette possibilité selon mon désir.

Le personnel des chemins de fer n'était guère convaincu de l'intérêt d'une performance d'artiste dans leur salle d'attente. Peu sûrs de leur accord définitif, nous sommes entrés discrètement nous asseoir sur les bancs de chêne. Un employé est venu cependant prier les voyageurs dont l'aspect semblait à ses yeux mieux cadrer avec la salle d'attente de 2e classe de quitter les lieux

(valises, vêtements et couleur de peau des travailleurs émigrés semblèrent être ses critères).

Pendant la performance d'autres voyageurs vinrent s'asseoir parmi nous, respectueusement surpris des événements qui se passèrent.

Voici ces événements : l'artiste sortit de son sac une petite locomotive en plastique noir et rouge munie de piles lui assurant un déplacement circulaire autonome sur le carrelage (d'époque) de la salle. On entendait aussi les trains arriver en gare et chaque fois, pendant le grincement des freins, l'artiste devait s'arrêter de parler.

L'artiste cheminot d'occasion s'en prit dès le début à l'avant-garde qu'il compara de façon hétéroclite, tantôt au concours Lépine de la nouveauté, tantôt à une petite société secrète initiatique, tantôt - et ce fut son principal argument - à une gare terminus, au-delà de laquelle il n'y a plus de voie à suivre, plus d'histoire à inventer, plus de destination pour aucune locomotive, que de passer sur les aiguillages à moteur et repartir dans la direction d'où les trains sont venus.

Que faire ? Élevant le débat, l'artiste imagina qu'il avait parcouru le monde entier en avion, qu'il n'espérait plus découvrir aucune terre inconnue, inventer aucun continent. Mais ce voyageur de luxe se mettrait-il alors à reparcourir à pied les grands itinéraires survolés avec la vitesse des machines volantes de l'avant-garde ?

C'est vrai que la terre est comme un terminus pour nous autres hommes. Quand nous l'avons parcourue en ligne droite et quel que soit le sens, nous revenons toujours et inmanquablement au point de départ.

Quel est le sens de tout cela ? Alors, on ne peut plus aller toujours de l'avant et découvrir toujours du nouveau.

...Il va falloir inventer quelque chose d'autre à faire. On ne peut quand même pas espérer devenir un grand artiste destiné aux marges du dictionnaire historique en faisant du surplace ou en refaisant ce qui a déjà été fait!

Vraiment, ce n'est pas juste, pour quelqu'un qui aurait normalement pu devenir un grand artiste avec sa barbe dans le dictionnaire, d'être né justement maintenant, dans la gare terminus, quand il n'y a plus d'histoire de l'art à poursuivre. Plus de rails, plus de voie...

L'artiste se plaignait à haute voix, monologuant tristement dans cette salle d'attente, assis sur le banc de chêne, sans valise, répondant aux questions des autres voyageurs en attente. Un train arriva encore, dont le grincement des freins l'obligea à s'arrêter. On se quitta. (Avril 1979.)

L'histoire de l'art est terminée (1981)

Chapitre III

La mort des avant-gardes

1. L'idéologie avant-gardiste

[Retour à la table des matières](#)

S'il est difficile de préciser la date historique d'apparition de l'attitude avant-gardiste, il est en revanche aisé de voir se dessiner progressivement la valeur de nouveauté qu'elle implique, parallèlement au développement du capitalisme concurrentiel au XIXe siècle. L'influence du saint-simonisme (l'art comme avant-garde sociale) et du positivisme et le boom capitaliste du Second Empire préparent la possibilité idéologique de la rupture impressionniste, au nom du nouveau. Cette logique encore inconsciente en 1874 - Monet et les autres parlent de nature, de lumière, de couleur - est explicitée pour la première fois avec les Futuristes qui injurient le passé et veulent une sensibilité et un art nouveaux pour une nouvelle société, celle de la ville, de la technique, de la vitesse, de la violence (1909).

Ce rapport de l'art à la société, pensé par les Futuristes en termes affirmatifs sous les catégories de nécessité et de nouveauté, est repris par Dada en termes négatifs, pour rejeter l'un et l'autre, mais aussi par le Constructivisme en termes positifs : la construction de l'art d'une nouvelle société. La

nouveauté nécessaire de la société doit trouver son expression dans la nouveauté nécessaire de l'art. C'est de la croyance au progrès social dans une perspective historique de l'évolution humaine qu'est née l'idéologie du nouveau dans l'art et de la valeur avant-gardiste, avec, sans aucun doute, la croyance à un *progrès* de l'art, très contradictoirement vers plus de spiritualisme (Kandinsky), vers plus d'autonomie (Malevitch), vers plus de capacité transformatrice de la réalité sociale (constructivisme engagé politiquement), vers plus de pureté (Ad Reinhardt), vers plus de vie (Fluxus), vers plus d'interrogation sociale (art sociologique), etc.

Chaque mouvement a basé son « progrès » sur le rejet du précédent. « L'idée d'avant-garde est à la base de presque toute interprétation de l'art du siècle », écrit Pontus-Hulten ¹.

Il en est résulté une conception avant-gardiste d'une histoire de l'art qui procéderait par étapes successives le long d'une ligne logique où chaque artiste aurait à deviner en pionnier, pour être reconnu, le palier à venir et dont il devrait se hâter d'exprimer en avant-garde les thèmes et les formes, dans un climat de méfiance et de concurrence avec les autres artistes susceptibles de lui voler son idée, de le coiffer au poteau ou d'antidater une démarche qui pourrait aussi avoir précédé le héros de cette course contre l'histoire et le ramener au néant historique d'un simple suiveur.

Cette conception s'est forgée à partir de l'idéologie évolutionniste du XIXe siècle. Avant d'en critiquer l'absurdité achevée aujourd'hui, il est permis d'en reconnaître la beauté épique, comme d'un chant de croyance prométhéenne dans l'avenir d'une humanité accélérant le pas vers son but. Chacun veut brûler les étapes et dans son ardeur à atteindre une cime toujours plus haute, monte sans pitié sur les épaules de la génération vieillissante. Que dis-je la génération... Attention! Chaque avant-garde en cache une autre, au rythme des décades, puis des biennales, bientôt des années, comme le bec rongeur de l'aigle/nouveauté qui tourmente Prométhée.

La fin des avant-gardes s'est accomplie à notre insu pendant les années 70. Le thème réel et commun à toutes les avant-gardes du XXe siècle, après la découverte de l'idée d'Histoire au XIXe siècle, apparaît aujourd'hui par-delà toutes les images réalistes, abstraites, aléatoires, conceptuelles ou corporelles : c'est le désir pulsionnel et génital d'être des créateurs d'HISTOIRE de l'art. Les avant-gardistes ont voulu nous montrer la gestation créatrice de l'Histoire immédiate de l'art, rendue visible par l'accélération soudaine d'un rythme jusqu'alors séculaire. Crispation sexuelle du mythe prométhéen.

Et nous voilà à la *post-avant-garde* dont l'Italien Antonio Ferro prend acte en 1978. Étrange paradoxe que de courir ainsi contre le temps, rejetant le passé, oubliant le présent et anti-datant le futur, auquel on ne laisse même plus

¹ Pontus-Hutten, *L'idée d'avant-garde et Malevitch, homme de ce siècle*, catalogue de l'exposition Malevitch, Centre Beaubourg, Paris, 1978.

le temps de passer au présent. Inversement de perspective où le futur passe directement dans le passé. Mythique, le futur ? Même plus. Un point seulement, gommé à peine inscrit. L'emballlement de la course perd tout point fixe et ne laisse plus aucune possibilité d'exploration.

Aurions-nous accumulé un capital d'inventions superficiellement étudiées dont le temps serait venu d'exploiter les multiples aspects ?

La réponse à ces questions viendra sans doute d'une modification radicale de la perspective linéaire où nous sommes engagés depuis Euclide, mais surtout depuis la Renaissance.

Car les artistes du Quattrocento n'ont peut-être pas seulement inventé l'illusion spatiale de l'espace pictural en perspective. Ils ont sans doute formulé les cadres sociaux de notre schématisme mental et sensoriel pour cinq à six siècles, au moins jusqu'à nos jours. Ils ont construit non seulement la perspective picturale, mais sans doute aussi la perspective linéaire de l'histoire de la peinture elle-même, comme un vaste espace-temps d'un déroulement linéaire dont le point de fuite serait l'histoire, sur la ligne d'horizon imaginaire du futur.

Sans doute le développement de cette structure ne s'est-il pas fait sans accident, tel l'espace convexe de la peinture classique au XVII^e siècle français et son développement dans les espaces baroques ¹ mais ni cet incident de parcours au temps du Roi-Soleil, centre du monde, ni l'Impressionnisme, ni le Cubisme, ni l'Art abstrait, ni les exercices de perspective en quatrième dimension de Marcel Duchamp n'ont jusqu'à présent réussi à détruire cette structure spatiale de notre comportement mental et sensoriel. La conception de l'histoire de l'art s'y est inscrite elle-même *tout naturellement*. Si nous voulons briser cette structure spatiale, ce qui serait peut-être la tâche des artistes, puisque aussi bien les artistes jouèrent un grand rôle dans sa constitution au Quattrocento, ce ne sera pas facile ni rapide ; cela supposera d'abord le rejet de l'idéologie avant-gardiste linéaire.

Pourtant l'état caricatural de l'idéologie avant-gardiste laisse espérer une prise de conscience. Qu'en est-il, en effet, aujourd'hui ? depuis Duchamp, depuis le n'importe quoi est art ? Ben est sans doute l'artiste qui a incarné le plus typiquement l'idéologie avant-gardiste et la conscience de son impasse.

Dans le *Manifeste laboratoire* 32 de 1958, il affirme : « Le beau est dans le nouveau. » Dans un autre texte manifeste de 1965, il réaffirme ce qu'il ne cesse de répéter : « Ma première profession de foi est que l'acte de création est

¹ La sociologie de l'art n'a pas encore remarqué que la peinture classique abandonnait souvent l'espace profond en perspective pour lui substituer le miroir convexe où le personnage vient sur le devant de la scène, et rayonne de sa propre lumière mise en valeur par les clairs-obscur latéraux où apparaissent les éléments connotatifs de son rôle social central. Francastel l'a ignoré, sautant directement au néo-classicisme et à la rupture impressionniste.

synonyme de Nouveau. La seconde est que le Nouveau sert à la Vie. C'est-à-dire que la recherche et la préservation du Nouveau est la seule activité valable de l'homme. Qu'elle seule éloigne l'homme de la mort et de la stagnation. Qu'elle est évolution, transformation, progrès. Ma troisième profession de foi est que le Nouveau chez l'individu créateur est le résultat d'agressivité intelligente. On ne fait du nouveau que pour être supérieur aux autres. À partir de ces principes, auxquels je reste fidèle, je cherche depuis 1959 toutes les voies ouvertes possibles à l'art. »

À ce titre, Ben a tout signé, y compris l'Histoire de l'art et se préoccupe d'inventer une machine à voyager en avance sur le temps pour créer et signer à l'avance l'art de demain, de sorte qu'à l'avance il ne soit plus nouveau, c'est-à-dire ne soit plus. Le parcours-limite est accompli dans la quatrième dimension. Inutile de se hâter plus loin dans cette direction. Le concept de nouveauté est d'avance, et selon sa propre logique, réalisé, épuisé, il s'accomplit dans sa propre négation à la limite de notre structure mentale. Le point de fuite perspectif sur la ligne d'horizon imaginaire de l'histoire est atteint. La nouveauté meurt en existant. La nouveauté est morte d'avance. Il faudra donc changer de logique, de structure et de valeur.

Faisons le point sur les valeurs idéologiques investies dans l'élan avant-gardiste.

Le *nouveau* renvoie au mythe de *l'avenir*, du *futur* où l'homme aura accompli la tâche mythique de créateur. En témoigne la conception saint-simonienne de 1825 « C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide... Quand la littérature et les beaux-arts se seront mis à la tête du mouvement, et auront enfin passionné pour son bien-être la société... Quelle plus belle destinée pour les arts que d'exercer sur la société une puissance positive, un véritable sacerdoce et de s'élancer en avant de toutes les facultés intellectuelles, à l'époque de leur plus grand développement ¹ ! » Les Futuristes ne disent pas autre chose à partir de 1909 : Marinetti affirmant ses « conceptions esthétiques, politiques et sociales » veut régénérer l'homme italien, en faire un Homme nouveau, Héroïque, un Guide du Futur, capable de remorquer « les masses humaines, ténébreuses, flasques, aveugles, sans lumière, ni espérance, ni volonté ».

Le nouveau est considéré non pas pour la richesse de son contenu, mais en tant que nouveauté parce qu'il équivaut la création. C'est le *mythe* prométhéen de l'homme créateur qui est en scène. Comment s'étonner que ce mythe connaisse un succès idéologique bien en accord avec la conception bourgeoise de l'individu, un individu conquérant, puissant, triomphateur ; selon l'idée même de Hugo ou de Lamartine au XIXe siècle, un Mage, un Phare, un Voyant, candidat aux Législatives !

¹ Consulter l'article de Nicos Hadjinicolaou sur « L'idéologie de l'avant-gardisme » in *Histoire et critique des arts*, juillet 1978.

Le concept de l'art comme *conscience possible* de Lucien Goldmann reprend l'idée saint-simonienne.

Comment s'étonner de la tentation politique de ce Mage, plus apte que tout autre à éclairer l'histoire humaine vers son progrès, vers une nouvelle conception sociale, où les utopies rencontrent les mythes et les grands-prêtres!

Le *progrès* est la valeur positive attachée au mythe de la création. L'homme prométhéen crée le bien, contre le mal. N'était-ce pas déjà le cas de Dieu le père créateur, incarnant le beau et le bien contre le mal ? Simple déplacement du mythe, jadis incarné par Dieu le père, aujourd'hui revendiqué par l'homme, le fils, quand l'athéisme et le positivisme du XIXe siècle lui font croire qu'il a tué le père. L'idéologie du progrès n'a-t-elle pas pris force de loi au XIXe siècle ?

Si le mythe est inversé, le bien n'est plus la valeur originelle de la création divine, il est devenu la valeur finale de la création humaine. Il aura donc une Histoire. C'est l'histoire théologique de la création humaine, de la réalisation du Bien. Comme l'ont annoncé Hegel, Saint-Simon, Auguste Comte ; après les étapes successives de l'enfance, l'humanité arrivait à l'âge de la pensée, à l'âge positif, à l'âge adulte, l'âge d'être soi-même Père.

L'Histoire devient donc au XIXe siècle le Temps religieux de l'accomplissement humain, le Temps de la création, temps mythique masqué par le discours mécanique linéaire, positiviste.

Avec la Science, le mythe est investi de la croyance au Verbe, au *Vrai* de la trilogie déiste. Mais c'est le Verbe de l'Homme. Le scientisme date aussi du XIXe siècle. À l'avant-garde de l'Histoire se tient, lucide, voyant, celui qui sait et qui annonce aux autres, qui accomplit les rites de la Création. L'artiste d'avant-garde est investi de cette mission, de cette valeur : il cherche en pionnier, il découvre et révèle le savoir ; il sait et les autres pourront suivre. L'avant-garde renvoie donc au mythe déiste de la création, du beau, du bien, du vrai :

Le nouveau	=	la création ;
le nouveau	=	le beau ;
le nouveau	=	le bien (le progrès) ;
le nouveau	=	le vrai.

On ne saurait expliquer la substitution du nouveau au beau sans la présence du mythe.

Dans ces conditions idéologiques, les avant-gardistes se sont parfois accaparé un pouvoir culturel exorbitant, soutenu par l'idéologie capitaliste, et qu'on a pu qualifier à juste titre de « terrorisme culturel », fort présent dans le milieu intellectuel parisien par exemple, où se constituèrent souvent des groupes de pression, maniant les excommunications, les invectives, les mépris et occasionnellement les mass media.

Dire que la création par l'homme, fils de Dieu, est l'exacte inversion de la représentation humaine de la création divine serait inexact. Il y a eu dans l'inversion quelques modifications. L'homme se sait imparfait ; il n'a pas encore réalisé la Perfection qui est renvoyée maintenant au terme de l'Histoire. Il a partie liée aussi avec le mal. C'est une particularité du mythe prométhéen de la création humaine de faire place aussi à l'esthétique du mal et du bizarre (Baudelaire).

Tant d'infantilisme, comme le disait Freud de la religion déiste dans *L'avenir d'une illusion*, tant de naïveté dans l'appropriation du mythe de la création après le meurtre du Père, ne manque pas de surprendre. Pourtant c'est ainsi, comme dans la croyance religieuse. Chacun est aveugle au mythe qui le gouverne. Et avec quel ton religieux, solennel n'a-t-on pas déclamé depuis lors sur les *chemins de la création*, le génie de l'artiste, du *créateur*!

Que les doctrines saint-simoniennes aient contribué tout à la fois au socialisme du XIXe siècle et au capitalisme libéral du Second Empire (jusqu'à nos jours), c'est à coup sûr un destin contradictoire. Mais l'Histoire est pleine de ce genre d'ironies, parfois tragiques. L'idéologie de l'avant-gardisme a connu la même ambiguïté, en s'identifiant simultanément aux aventures prométhéennes, comme symbole activé de la « création » capitaliste ou révolutionnaire.

Les collectionneurs capitalistes des oeuvres d'avant-garde (créateurs d'argent avec les banques, les industries, le commerce ; hommes d'État comme Pompidou, qui, outre sa collection personnelle, a créé le Centre Beaubourg comme symbole de cette alliance) savent bien - à l'exemple de la politique nord-américaine - quel bénéfice idéologique ils peuvent tirer de ce mécénat.

Dans le même temps, le mythe de la création s'est aussi incarné dans l'idée de la Révolution sociale. C'est ainsi qu'a été fondée l'Histoire prométhéenne en 1789. C'est encore ce qui a motivé les enthousiasmes révolutionnaires de 1830, de 1848, de 1871, de 1905, de 1917 : accélérer l'Histoire, pour créer une société, voire une humanité nouvelle et meilleure. John Berger, dans son étude sur « L'art et la Révolution », ou un philosophe moderne comme Herbert Marcuse, se sont attachés à cette idéologie. Il en est résulté une curiosité culturelle qui mérite attention. Si les impressionnistes, ces « révolutionnaires » de la peinture, n'ont guère suivi Courbet ou Pissaro dans leur engagement socialiste, si les Futuristes ont en effet voulu être tout à la fois des révolutionnaires picturaux et politiques (en choisissant hélas, pour la plupart le fascisme...), il est vrai que d'autres grands révolutionnaires de l'art ont aussi voulu apporter leur soutien à la Révolution sociale. N'insistons pas sur les déceptions des peintres russes accourus en 1918 à Moscou, et chassés rapidement par Lénine. Mais le Picasso de « Guernica » a adhéré au parti communiste français. Beaucoup de surréalistes ont voulu à tout prix, eux qui critiquaient les valeurs du travail et du réalisme (!), appartenir au parti communiste incarnant la Révolution sociale. Cela a préparé, malgré toutes les contradictions, l'idée contemporaine de l'avant-garde, qui doit, aux yeux de

quelques-uns de ses représentants, être contestataire politiquement (tout en vivant du marché et des institutions capitalistes de l'art).

Certes, beaucoup d'entre eux évitent d'assumer cette contradiction inconfortable et affirment leur soutien à la droite. Quant aux autres, ils disent « qu'il faut bien vivre »... Et de temps à autre, ils se dédouanent par un geste contestataire symbolique (et sans conséquence, si l'on voit les mêmes décrocher leurs toiles de l'exposition 72/72, dite à l'époque « Exposition Pompidou », et faire des expositions personnelles au « Centre Pompidou » moins de cinq ans après...). Pourquoi pas : on voit bien aussi, dans l'avant-garde littéraire, des jeunes loups dévorés du goût du pouvoir et de la gloire, s'affirmer, de façon provocante, maoïstes, puis moins de dix ans après, apporter leur soutien magnifique au capitalisme libéral des U.S.A... Est-ce curieux, que la société capitaliste se montre tolérante à ces incartades ? Cela me paraît plutôt logique : elle préfère ces révolutions de salon, où chacun peut se faire plaisir, à la révolution dans la rue. On a pardonné, de même, à Delacroix d'avoir peint la Liberté sur les barricades en 1830, et d'être devenu un officiel de la Cour de Napoléon III... A David d'avoir peint l'assassinat de Marat, puis le Sacre de Napoléon 1er. Le capitalisme a l'estomac grand et solide. Et c'est la bourgeoisie qui écrit l'Histoire! Extraordinaire habileté, par exemple, que celle du régime giscardien, qui a su, en quelques années, monter les opérations des nouveaux philosophes et de la nouvelle droite, et liquider à son profit le pouvoir dominant de la gauche dans la classe intellectuelle! De toute évidence, une stratégie savante, réussie avec la complicité de quelques intellectuels de droite, du marketing, de l'appui surprenant du journal *Le Monde*, soucieux peut-être de ne pas perdre un secteur de son marché dans la classe intellectuelle, et d'une sauce au goulag et à la dissidence, dont l'amertume fut soudain exploitée avec opportunité. Il ne suffit pas de déplorer cette évolution. Le jeu a été « régulier », comme on dit, la gauche n'ayant jamais été plus innocente dans l'exercice de son pouvoir culturel. À elle de se réveiller.

Les travestissements mêmes des artistes sont révélateurs du pouvoir charismatique que ceux-ci revendiquent : habits noirs, avec cape, broderies, pendentif en argent, à la manière des papes, ou vêtement de cow-boy (pionnier conquérant du capitalisme américain) avec gilet, pantalon blue-jean, bottes courtes (ce sont aussi les bottes du nomade, du bohème, du marcheur explorateur traversant ce monde, de passage ici-bas). Le chapeau semble particulièrement important, pour ceux qui veulent imiter la figure magique de Beuys : l'un reprend à peu près le même chapeau, éventuellement plus large (américain de l'Ouest) que celui de Beuys à allure plus européenne, l'autre se cherche une casquette, le troisième, qui arrive trop tard pour innover, se contente d'un petit bonnet de laine. Le tout est qu'on ne voie jamais l'artiste sans son chapeau ; le signe de reconnaissance, qui marque sa différence des gens ordinaires. Une photo de Beuys sans chapeau, ou en chandail et short est inimaginable!

Et d'autres, qui ont lu Marx, se souviennent du pouvoir salvateur attribué à la classe ouvrière. Ils sont très fiers d'aller dans les vernissages et les dîners

mondains avec un bleu de travail : ils sont eux aussi des « travailleurs », prêtres légitimes de la classe ouvrière, pour laquelle ils prétendent officier révolutionnairement. Il y a de quoi rire... Mais c'est un risque pour l'artiste ambitieux de ne pas sacrifier à l'un ou à l'autre de ces stéréotypes. Minimum : un sac-besace accroché à l'épaule et qui bat sur la hanche opposée... Cette figuration du génie inspiré opère comme symbole de héros ou de demi-dieu de la société capitaliste. Le capitaine de banque ou d'industrie qui s'approprie une parcelle de cette symbolique en achetant un « chef-d'œuvre » de l'avant-garde, pense bénéficier au regard de ses employés et de ses clients de l'aura : il a les signes d'appartenance à la caste des créateurs (d'affaires ou d'art, c'est là qu'agit l'identification). Il a la légitimité culturelle qui cautionne dans la société capitaliste la création de richesses.

Il aura fallu que la pratique artistique du mythe tourne à la caricature dans l'avant-garde contemporaine pour qu'on se réveille et prenne conscience. Il aura fallu que l'affolement avant-gardiste arrive à l'absurde, à sa situation-limite où il se nie lui-même et tourne au « concours Lépine » de l'invention des gadgets artistiques, pour que le voile se déchire. Car ce n'était plus possible d'identifier la « merde de l'artiste » - multiple numéroté, signé de Manzoni - et l'absence d'art, n'importe quoi et rien avec les valeurs *suprêmes* investies dans le mythe prométhéen. L'incohérence qui empêchait le système de valeurs dominantes d'intégrer la poubelle et le déchet dans la Création induisait trois attitudes possibles : soit le nihilisme, soit le rejet de l'avant-garde critique, soit un déplacement radical du système de valeurs lui-même.

La crise de l'idéologie avant-gardiste était ainsi consommée et ces trois attitudes, auxquelles on pourrait peut-être adjoindre une quatrième : le *catas-trophisme*, se sont affirmées dans la culture contemporaine.

2. La crise du marché

[Retour à la table des matières](#)

La crise du public et du marché n'est que le contrecoup violent de la secousse qui a ébranlé l'idéologie avant-gardiste.

Certes, pendant un temps, le système marchand a pu intégrer n'importe quoi dans le circuit de diffusion-vente en s'appuyant sur le terrorisme avant-gardiste, sur la légitimité intellectuelle des démarches avant-gardistes critiques, sur un mécanisme très puissant de spéculation marchande (pouvoir des leaders, rôle des galeries, des revues d'information, des ventes aux enchères) sur l'effet Veblen et surtout sur le mythe de la création, qui bénéficie d'une position centrale dans l'idéologie bourgeoise.

L'effet Veblen de la dépense somptuaire (inutile) comme symbole efficace de standing social s'est accordé avec l'idéologie de *l'unique* (donc de la rareté absolue de la marchandise, qui assure son prix). En effet comme l'individu bourgeois est unique, la création est unique, le chef-d'œuvre est unique et ses imitations, ses copies, perdent la valeur mythique... et marchande. L'idéologie de l'avant-garde est monothéiste. Il n'y a pas d'unicité du chef-d'œuvre dans l'art des sociétés polythéistes. L'artiste d'avant-garde est un pionnier unique : il est donc investi de la valeur capitaliste. Ses suiveurs, ses imitateurs ne valent que ce que vaut la copie en comparaison de l'original. L'original a un prix maximum puisqu'il incarne le mythe de la création, la plus haute image que le bourgeois puisse se donner (par l'achat) de lui-même ! Et le bourgeois sait le prestige que l'achat symbolique du mythe fait rejaillir sur sa petite personne dans le système social. C'est bientôt lui-même qui incarne le mythe prométhéen dans son bureau de président-directeur général ou sur les murs de son salon.

Mieux. Plus la compréhension de l'œuvre avant-gardiste est esotérique, plus elle valorise son acheteur. Car il sait, lui aussi, comme l'artiste avant-gardiste. Les autres, qui ne savent pas, sont invités à admirer celui qui sait. Il y a le micro-milieu des initiés... et les autres. Et si ce n'est pas facile d'être initié, il n'est pas nécessaire d'avoir compris quoi que ce soit à l'œuvre d'art pour l'acheter. L'achat assurera le collectionneur d'un certificat symbolique d'appartenance au micro-milieu des initiés d'avant-garde.

Comment s'étonner dès lors que le collectionneur gagne par ailleurs beaucoup d'argent dans la gestion des affaires ? C'est un initié et puisqu'il sait, son savoir culturel garantit son savoir capitaliste et le légitime. Il n'est pas riche par affairisme, mais par un savoir supérieur. La gestion des affaires trouve là sa pleine légitimité culturelle, disons spirituelle. Il est un initié de la création artistique donc aussi un créateur d'argent, un créateur de l'aventure prométhéenne de la société.

Rien de tel, en tant qu'homme politique, que de légitimer la gestion des affaires de l'État (et du capitalisme) en liant son nom pour la postérité à la création avant-gardiste ! Paris nous en donne avec le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, un exemple monumental, qui connaît un succès sans précédent. Telle une nouvelle tour de Babel pluridisciplinaire, mieux que la tour Eiffel, dressée fièrement pour réconcilier la culture et la technologie dans une image spectaculaire et consommable du mythe prométhéen de la création humaine.

Mais à côté de ce succès de l'idéologie dominante d'État, la crise du marché privé avant-gardiste s'est accrue et sévit sans conteste.

Les collectionneurs, après un moment de fascination, ont pris peur de l'équation *n'importe quoi = art*. Ils sont à la recherche de valeurs plus sûres et se tournent vers des œuvres moins immédiatement récentes, dont la qualité de

travail sera rassurante. Un désir de sécurité de dix années d'ancienneté dans l'attitude des collectionneurs d'avant-garde suffit à faire fermer les jeunes galeries de recherche et à mettre les nouveaux avant-gardistes dans l'impossibilité de vivre de leur production.

Si pendant un temps l'innovation a eu valeur marchande, conformément à la pratique capitaliste du marché basée sur la nouveauté et la concurrence (tel le marché de l'automobile avec son *salon* annuel), si l'on a pu lancer des avant-gardes et des images de marque comme des lessives, le moment est venu où une surenchère incessante a jeté le doute. Il a suffi qu'une crise économique généralisée se conjugue avec la dématérialisation de la production artistique. En vain le marché artistique a-t-il tenté ces dernières années de relancer la dynamique avec moins de concepts et plus d'objets mieux achevés (valeur d'habileté et de travail artisanal). Le doute avait été trop patent, la bourgeoisie s'était déjà ressaisie dans un conservatisme prudent. Certes le marché avait toujours été étroit. Il n'en était que plus vulnérable. Au début des années 70, nous jugions fondamental de dénoncer le marché, ses galeries, ses foires internationales, l'art-marchandise et de ne rien lui concéder, rien lui vendre. Le collectif d'art sociologique a polémique contre cette spéculation, dénoncé ces mécanismes au nom de la communication sociale critique. Avec le IVe Manifeste et l'idée du Tiers-Front hors New York nous avons attaqué la suprématie américaine sur son système marchand satellite en Europe. Aujourd'hui, à côté des grands capitaines d'industrie de l'art, trop de petites galeries de recherche ont dû fermer après s'être endettées à payer leur loyer, sans rien vendre : cette polémique doit être plus nuancée.

Pourtant pour un spéculateur intelligent, le moment est venu, plus que jamais, d'acheter de l'art contemporain ; galeries et collectionneurs devraient le comprendre et cela ne tardera sans doute pas. Dès que la crise économique se calmera. Nous savons, en effet, que les crises économiques ne favorisent pas les achats d'art actuel, au contraire. La valeur-refuge de l'art s'efface, comme si la crise économique jetait le doute sur les valeurs idéologiques et culturelles. Quand les affaires ne vont plus, le capitalisme ne croit plus en Dieu ni en l'Art contemporain. Le cœur n'y est plus pour l'illusion artistique, quand le capitaliste croyant perd foi en l'existence de son argent.

Erreur ! Si l'histoire de l'art d'avant-garde est close, cette production est arrêtée : or toute denrée rare devient chère. Voyez l'art nègre. Depuis que l'Afrique a été écumée par les chercheurs d'art et que la production est close et connue, les prix ne cessent de monter. Ainsi en ira-t-il certainement de l'art d'avant-garde.

3. La crise du public

[Retour à la table des matières](#)

Les artistes d'avant-garde sont devenus à eux-mêmes leur propre public. Seuls les directeurs de galeries, les critiques d'art spécialisés et les collectionneurs qui ont acquis leur droit d'appartenance par quelques achats, ont le droit de se mêler à ce micro-milieu d'initiés. Nul autre ne s'y frotte.

Les rites de vernissage où chacun vient se faire voir et où l'on ne prête guère attention aux oeuvres exposées, démontrent le caractère spécifique de cette petite secte fermée.

Je voulais, en 1971, faire l'exposition hygiénique de ce micro-milieu lui-même, dans une galerie vide dont les murs auraient été simplement couverts de miroirs. Aucun directeur de galerie ne trouva l'idée à son goût, même en sophistiquant la démarche avec un ou deux circuits fermés de vidéo pour renforcer l'effet. On ne crache pas ainsi sur le sacro-saint micro-public. Et puis il n'y avait rien à vendre dans cette exposition... C'était pourtant la troisième exposition à faire, après celle du Vide d'Yves Klein et du Plein d'Arman : celle du Public de l'Art.

Le ghetto de l'avant-garde s'est de plus en plus fermé sur lui-même. Les artistes conceptuels en ont pris conscience au point d'affronter cet échec insurmontable en affirmant comme une théorie l'impossibilité de la communication entre l'artiste et le public ¹.

Celui qui rétorquerait que l'art a toujours eu un public restreint ne doit pas méconnaître l'importance toute nouvelle de la communication dans l'idéologie sociale. Les mass media jouent un rôle dominant. En comparaison, les artistes ne peuvent manquer de ressentir une frustration tenace lorsque leur désir d'expression est exclu de la communication de masse. Frustration si forte que la communication est devenue un thème central de la démarche de beaucoup d'entre eux ; et que le ghetto où l'avant-garde s'est enfermée apparaît moins comme une marginalité que comme une prison ou un cul-de-sac. Leurs efforts pour en sortir (art dans la rue, participation, art postal, etc.) sont d'autant plus désespérés qu'ils sont voués à l'échec ou à des simulacres décevants. Le phénomène apparaît à chacun comme une crise de l'art et comme un désintérêt complet du public ; de ce public dont certains artistes et musiciens voudraient pourtant faire l'acteur même de leur création.

---

¹ Cf. *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1977, p. 14 sqq.

L'art, comme sublimation culturelle du lien avec la mère (communication avec la société), ne peut rétablir l'unité perdue et marque le pas du désespoir ¹.

Quant à l'art de masse, il ne peut être avant-gardiste, alors que son idéologie est en général de gauche et souvent révolutionnaire. Il ne peut s'exprimer qu'avec des poncifs éculés de l'art petit-bourgeois ou kitsch, qui sont les références imposées à la *masse* par la classe dominante. S'il veut recourir à une esthétique avant-gardiste, mieux en accord avec sa situation d'avant-garde politique, il se coupe de la masse ; la classe ouvrière et moyenne est post-impressionniste de nos jours en France. Les salons des dentistes et des médecins de quartier aussi. Il faut déjà fréquenter les médecins spécialistes non conventionnés à la Sécurité sociale pour trouver des salons d'attente où pende de l'art abstrait. Il n'y a pas, il n'y aura jamais d'esthétique marxiste. La classe ouvrière que veut représenter le parti communiste, aime les images kitsch, comme le style petit-bourgeois du réalisme socialiste (où se mêlent aussi le kitsch de l'expressionnisme slave et beaucoup de souvenirs de l'art iconique).

L'élimination par Lénine de toute l'avant-garde russe était logique, jusques et y compris dans sa volonté de refuser une avant-garde culturelle prolétarienne (le *Proletkult*) : « Pas l'invention d'une nouvelle culture prolétarienne, mais le développement des meilleurs modèles, traditions, résultats de la culture existante du point de vue de la conception marxiste du monde ²... » : c'est ce que demandait Lénine.

Ce qui impliquait de fait l'acceptation des formes esthétiques traditionnelles, effet considéré comme d'importance secondaire par rapport à la force révolutionnaire exigée des contenus.

Si d'une part le ghetto avant-gardiste a créé autour de lui un « vide social » infranchissable, ressenti comme crise dans la classe bourgeoise, l'impossibilité d'autre part, d'une rencontre entre la classe ouvrière et une avant-garde artistique qui voudrait contribuer à la Révolution culturelle ou créer un art de masse révolutionnaire, met fin à tout espoir de sortir de la crise.

La rupture sociale entre avant-garde et public, quelles qu'en soient les idéologies esthétique et politique, est consommée et ne laisse entrevoir aucune issue.

Cette situation est d'autant plus grave au moment où beaucoup d'artistes espèrent surmonter la crise de l'avant-garde en rétablissant le mythe maternel de l'unité primitive perdue entre l'artiste, le médiateur et le public, unité qui

---

¹ On nous dispensera de citer ici des statistiques et enquêtes bien connues, sur la fréquentation des musées et galeries, sur le taux de mortalité des revues d'art et des galeries, qui confirment à l'évidence la crise. La tour Eiffel de la culture (Beaubourg) est un cas de consommation touristique qu'il faut traiter à part.

² Lénine, *Culture et révolution culturelle*.

confondait jadis les trois rôles dans les rites sociaux des sociétés dites « primitives », au point qu'on a cru ne pas devoir y parler d'art!

Ces artistes, à leur tour, devraient, s'ils réussissaient, ne plus parler d'art ?

4. L'épuisement des media artistiques

[Retour à la table des matières](#)

Au temps des classiques, le sentiment existait que tout avait été pensé et que l'on venait toujours trop tard.

Plus récemment, tandis que l'histoire des idées a rebondi, la crainte d'un épuisement des media artistiques s'est précisée. Thomas Mann, dans *Docteur Faustus*, écrit : « Nos moyens artistiques sont usés et épuisés ; nous en sommes las et nous cherchons des voies nouvelles. »

Spengler, analysant *Le déclin de l'Occident*, ne craignait pas d'affirmer vers 1920 : « Pour l'Européen occidental, il ne sera plus question d'une grande peinture ou d'une grande musique. Les possibilités architectoniques sont épuisées depuis cent ans. » C'était considérer comme dénué de valeur tout ce qui s'était produit à partir de l'impressionnisme et prendre conscience que le néo-classicisme, en effet, n'avait guère apporté de nouveauté depuis le début du XIXe siècle. Une telle erreur d'appréciation incite à la prudence!

L'avant-garde a cherché sans réserve et sans relâche ces « voies nouvelles ». Mais l'épuisement de l'invention formelle n'a pas cédé dans le recours à de nouveaux media artistiques et la peur de ne plus rien trouver de nouveau est toujours là, insistante et sans qu'aucune invention ne vienne l'apaiser. Theodor Adorno ¹ suggérait déjà que la question n'est plus philosophique mais beaucoup plus concrète : « La question de la possibilité de l'art s'est tellement actualisée qu'elle se moque de sa forme prétendue plus radicale ; à savoir si et comment l'art est encore vraiment possible. A sa place apparaît aujourd'hui la question de sa possibilité concrète. »

Non seulement l'invention formelle semble avoir épuisé la combinatoire de tous les possibles, mais certains s'interrogent sur la possibilité même d'idées nouvelles.

¹ *Frühe Einleitung*, de Adorno, traduit par G. Höhn et M. Jimenez in *Présence d'Adorno*, U.G.E., coll. « 10/18 », *Revue d'esthétique*, 1975, 1, p. 21.

Car, à tout le moins, si l'invention formelle est close, l'avant-garde est-elle exclusivement liée à la création esthétique et ne peut-elle se contenter de contenus et de thèmes nouveaux ? Quitte à les exprimer selon des esthétiques déjà connues.

Voire. John Cage, par exemple, prend le risque de déclarer : « Sur le plan des idées, tout a été pensé ; toutes les découvertes fondamentales ont été faites. Et dans le domaine de la musique, Gunther Stent estime que la musique telle qu'elle existe à présent, avec la liberté que l'on reconnaît aux sons eux-mêmes, nous épargne tout travail supplémentaire quant au fond des choses. Cela ne veut pas dire qu'on n'a plus besoin de composer de nouvelles musiques, mais qu'on n'a plus besoin d'avoir de nouvelles idées sur la musique... En un sens, tout est fini, tout a été découvert et expérimenté ¹. »

La pensée de John Cage est radicale. Mais j'ajouterais volontiers que non seulement l'histoire de la musique comme celle de la peinture sont terminées, mais encore que l'histoire du roman, voire de la littérature (*l'écrit* de la Galaxie Gutenberg, dirait McLuhan), l'histoire de l'art photographique (encore de *l'écrit* commenterait McLuhan), voire du cinéma (même chose) ne révèlent plus aucune invention formelle depuis quelques années déjà. Le délai est trop court pour être aussi affirmatif ? Peut-être, mais la combinatoire des éléments formels possibles a été entièrement parcourue et expérimentée et critiquée en tant que création littéraire. Sorel, au début du XXe siècle, prédisait le « chant du cygne de l'Opéra mourant » et ajoutait : « J'ai bien peur que la littérature entre à son tour dans la danse de la mort, la mort du style. » Certes Sorel s'opposait à l'avant-garde bourgeoise ; mais l'avant-garde bourgeoise elle-même (et celle de gauche) ont conjugué leurs efforts pour épuiser toutes les possibilités formelles possibles, jusqu'à signer (Ben Vautier) *l'épuisement de toutes les possibilités* (1973).

A-t-on des doutes à cet égard ? Voudra-t-on m'opposer telle ou telle petite idée nouvelle, ici ou là, tel ou tel petit gadget esthétique aujourd'hui ou demain, auquel nul n'avait pensé, notamment dans l'interdisciplinarité artistique, qui peut, sans doute, nous réserver encore quelques petites surprises ? Cela ne saurait remettre en cause le fait fondamental de la mort de l'avant-garde.

Il faut vouloir être aveugle pour le nier ou se cacher le panorama derrière une feuille d'arbre. La conscience en est déjà assez répandue pour que l'idéologie avant-gardiste soit nettement en perte de vitesse dans le micro-milieu artistique où s'affirment des valeurs orientées très différemment telles que la mémoire, la mort, les mythologies individuelles, l'archéologie, la muséographie que nous avons déjà évoquées.

¹ John Cage, *Pour les oiseaux*, entretiens avec Daniel Charles, Belfond, Paris, 1976.

Au risque de passer pour réactionnaire, il faut bien admettre que le *nouveau* ne peut donc plus être maintenu comme valeur artistique. Cette valeur a été substituée au *beau* de plus en plus nettement depuis les impressionnistes et surtout les futuristes. Elle s'efface vers 1970, date que l'on pourra discuter à quelques années près ¹.

L'abandon aujourd'hui de la valeur du *nouveau* est inévitable, si l'on veut maintenir vivante l'activité artistique, dont il serait vain de croire qu'elle puisse se fonder sur une valeur épuisée, consommée totalement.

En revanche rien ne nous permet d'affirmer que l'art est mort ; bien au contraire, sa « nécessité » ne semble pas appeler de doute. Ce qui est terminé, c'est son *histoire* en tant que *nouveauté*. Nous pouvons désormais faire l'économie du concept d'histoire, en tant qu'histoire des étapes de sa nouveauté, pour une activité artistique dont les critères de valeur seront tout autres. Cela nous amènera sans doute aussi à réétudier l'activité artistique antérieure au XIXe siècle qui ne s'était pas constituée par rapport à la valeur de nouveauté et qui n'a été considérée en tant qu'histoire que depuis le XIXe siècle.

---

¹ J'ai moi-même pris soin de me déclarer « artiste d'arrière-garde » en élaborant la conception de l'art sociologique à partir de 1971 et de situer cette pratique artistique en dehors de l'idéologie avant-gardiste. (*L'art sociologique n'a pas de style.*)

L'histoire de l'art terminée (1981)

Chapitre IV

Les réactions

1. Le musée intemporel

[Retour à la table des matières](#)

Malraux, grand-prêtre de l'intemporel, nous a proposé le *Musée imaginaire*, institution très officielle de la « consommation actuelle de la totalité du passé artistique » que dénoncent les situationnistes. Nous sommes invités à admirer une rétrospective mélangée de l'art mondial, sans souci des époques ni des sociétés d'origine. Certes on ne reprochera pas à Malraux de s'être, comme d'autres, embarrassé de la notion d'histoire. Il propose d'admirer du même regard universel, côte à côte, l'art égyptien, Greuze et un Bouddha chinois. Nous sommes alors invités à entendre les « Voix du silence ». Il n'ignore pas l'histoire des formes : « L'artiste conquiert les formes sur d'autres formes, la matière première d'un art qui va naître n'est pas la vie, c'est l'art antérieur ¹. » Mais il rejette l'histoire comme lieu, comme temps et comme valeur d'art, et lui substitue l'Intemporel ². Estimant que « l'histoire de l'art ne rend pas compte du monde de l'art », il fait appel à notre expérience pour nous

---

¹ André Malraux, *Les voix du silence*, Gallimard, 1953, « La précision qu'apporte l'histoire aux conquêtes de l'art approfondit leur sens, mais n'en rend jamais complètement compte, parce que le temps de l'art n'est pas la durée de l'histoire. »

² André Malraux, *L'Intemporel*, Gallimard, Paris, 1976.

en convaincre : la conscience de chacun de nous n'est pas chronologique, et les événements y convergent plutôt qu'ils ne s'y succèdent.

Il nous propose à travers la contemplation de l'art de déchiffrer le *Sublime* qu'il préfère à la valeur du *Beau* ¹ et qui signifie pour lui la grandeur humaine, c'est-à-dire le triomphe de l'art sur la mort (cette *mort* humaine, thème central de son oeuvre et de sa vie et qui appelle au-delà du désespoir, comme une « éternelle revanche », la volonté épique du héros humain. Face au destin tragique, « l'art est un anti-destin ». « On dirait qu'en art le temps n'existe pas. Ce qui m'intéresse, comprenez-vous, c'est la décomposition, la transformation de ces œuvres, leur vie la plus profonde, qui est faite de la mort des hommes ². » Et l'art assure l'homme de l'éternité.

Malraux chante l'incantation de l'anti-destin. Ni humour, ni détente dans ce cantique épique. Il ignore délibérément Marcel Duchamp et Dada. Il se garde aveugle vis-à-vis de l'avant-garde et évite même le problème de l'art abstrait, qu'il juge très temporaire, parce que celui-ci ne met pas en jeu explicitement la figure humaine : « Nous touchons à l'action provisoirement extrême de la peinture moderne. »

Il ne peut y avoir d'avant-garde dans l'Intemporel et Malraux l'ignore donc.

En rejetant l'idée d'histoire comme accomplissement prométhéen, donc en supprimant la croyance à une finalité de l'histoire qui serait le progrès, Malraux choisit l'autre valeur possible, le *tragique* : « *Nous* ne pourrions fonder une attitude humaine que sur le tragique, parce que l'homme ne sait pas où il va ³. »

C'est dans cette dimension du tragique que se situe Malraux, car s'il n'y a pas de but qui donne un sens à l'avenir, il n'y a plus de Dieu qui donne une explication de l'origine ; notre société ne connaît pas sa raison d'être.

Le tragique permet d'échapper à l'absurde. Ou mieux, l'existence de l'art permet de surmonter le sentiment de l'absurde.

De même que Kant déduisait du sentiment moral l'existence de Dieu, de même Malraux voit dans l'existence de l'art l'indice d'une valeur transcendante cachée. Dans ses *Antimémoires*, évoquant sa visite au temple d'Ellora, il écrit : « Nulle part je n'avais éprouvé à ce point combien tout art sacré suppose que ceux auxquels il s'adresse tiennent pour assurée l'existence d'un secret du monde, que l'art transmet sans le dévoiler, et auquel il les fait participer. »

Ce secret du monde, que la contemplation de l'art évoque sans jamais le révéler, mais sans lequel l'art n'existerait pas, c'est *l'Absolu*. Bien que son

¹ André Malraux, *Saturne*, Gallimard, 1950.

² André Malraux, *La voie royale*, 1930.

³ André Malraux, Discours de 1946 pour la fondation de l'UNESCO.

vocabulaire hésite et varie, entre l'Irréel, l'Intemporel, l'Absolu, l'Être, le Sacré, la Vérité, le Mystère, l'Inaccessible.

Agnostique, Malraux n'abandonne pas pour autant l'idéologie de l'art sacré ; bien au contraire, il voit dans l'art la preuve de l'existence de *l'Absolu* et s'il hésite à l'appeler Dieu, c'est parce que cet Absolu révèle sa présence à travers l'art, mais en nous laissant dans l'ignorance métaphysique ou mystique la plus totale. L'homme est condamné tragiquement à ne pas savoir.

L'Histoire est alors, non plus celle de la Providence, d'avant le, XIXe siècle, ni de la création prométhéenne des hommes inventée depuis le XIXe siècle, c'est la mémoire des Héros, ces Génies qui tels des surhommes (le vocabulaire est nietzschéen mais a changé de sens) ont réussi à porter témoignage de l'existence de l'Absolu ; tels sont les artistes et les hommes de pensée et d'action. L'histoire de l'art est inessentielle à l'art, a fortiori la sociologie de l'art. Malraux n'y songe même pas et souligne seulement que la comparaison de l'art entre les civilisations permet d'en mieux discerner les traits spécifiques. Malraux est un penseur idéaliste à l'extrême. Là où nous parlons de sociologie de l'art, Malraux tient le langage de la Métamorphose des Dieux. Il est « en art comme on est en religion ».

Ainsi avec le Musée de l'Intemporel, l'art échappe à la fin de l'histoire de l'art, pour cette simple raison qu'il n'y est jamais entré. La transcendance de l'Absolu se situe bien au-delà de l'histoire, de la sociologie, de l'avant-garde, des critères de nouveauté ou de progrès. L'idéologie idéaliste de Malraux, c'est l'incantation de l'idéologie dominante aristocratique, bien faite pour la légitimité spirituelle de la société bourgeoise qui, oubliant le tragique qui ne lui convient pas, identifie son espoir prométhéen avec l'épopée du héros où Malraux veut lui-même se faire reconnaître.

Une question demeure : la bourgeoisie pourra-t-elle maintenir longtemps la mystification de ce sacré de rechange ?

2. Kitsch international

[Retour à la table des matières](#)

Le kitsch est devenu l'esthétique internationale des masses. Et nul n'y échappe, même l'artiste avant-gardiste dans sa vie quotidienne.

Le kitsch c'est moins la répétition que *l'imitation*. Le kitsch ce n'est pas le gadget ; il est vécu comme valeur esthétique, comme *beau*, comme *art*. C'est l'imitation référant explicitement par imitation et souvent reproduction (industrielle, en série) au registre des formes et des thèmes de l'art consacré.

Le kitsch, c'est par exemple une tour Eiffel (en plastique ou en or), une nature morte (reproduction d'une toile de maître, ou peinture du dimanche), un poème mêlant la nature et l'amour en rimes comme Lamartine ou comme Rilke, un masque nègre acheté dans les couloirs du métro ou une peinture de Bernard Buffet (cas plus subtil de recherches d'effets redondants).

Le kitsch, pour compenser l'effet d'usure dû à la diffusion très large des styles artistiques originaux qu'il imite, a tendance à en rajouter : multiplier les adjectifs d'une langue poétique qui devient trop riche, forcer la véracité des couleurs, charger l'écriture et ébaucher l'expression des émotions suggérées, comme le maquillage d'un visage qui souligne trop ses charmes : (plus qu'il n'est besoin pour y être sensible, au point que le maquillage attire l'attention sur lui-même et non sur les traits du visage).

Parce qu'il craint d'avoir moins de valeur que le modèle original qu'il imite, le kitsch rajoute souvent de l'art, à la limite de la redondance caricaturale... et devient artificiel.

D'où les qualificatifs de vulgarité, de mauvais goût que le kitsch s'attire de la part des esprits « distingués ». Mais cela nous mène à une extension du kitsch, dans le style de l'ameublement, de la décoration : un tire-bouchon dont le manche est une reproduction de la Victoire de Samothrace, mais aussi un lit à baldaquin style Henri IV dans un pavillon plan Courant, voire une cuisinière ou une chaîne Hi-Fi *design* surchargée de voyants lumineux dignes d'un cadran de bord d'une fusée.

Le placage plastique imitant l'acajou n'impose pas nécessairement le jugement de kitsch si, par exemple, la géométrie du meuble est strictement fonctionnelle et austère. Mais rajoutez des poignées en bronze doré et vous aurez du kitsch.

Le style kitsch au sens très large, c'est l'imitation redondante, surchargée, hyperbolique des images des grands mythes, le *beau* des œuvres géniales qui sont dans les musées ou l'édition complète des œuvres de Victor Hugo en pur porc, ferré à l'or fin, ou la surpuissance prométhéenne de l'homme conquérant l'univers au volant de sa voiture, ou la nature champêtre dont on rêve en ville, le petit bar dans un meuble en forme de tonnelet, ou même l'expression stéréotypée de la misère tragique de l'homme, de la mort (monuments funèbres), ou la tendresse maternelle (rideaux et abat-jour froufrounants hollandais ou nord-américains), ou la virilité macho (eau de toilette, rasoir, voiture). Et ne parlons pas du kitsch sexuel dans le porno. Le kitsch peut être un objet unique (villa de bord de mer dont les tourelles imitent un château fort, ou biche aux abois d'un peintre à l'huile, ou photographie de mariage). C'est aussi et surtout la quantité industrielle d'imitations (copies ou à la manière de...) produites et distribuées en série, mettant à disposition des classes moyenne et ouvrière les valeurs consacrées de l'humanité (le beau, la science, l'amour, le sexe, l'argent,

la mort, le tragique, la puissance prométhéenne, Dieu, la nature, etc.) pour un usage décoratif et souvent de standing (symbolique sociale).

La société du spectacle, pour compenser la pauvreté des situations, des émotions, des aventures qu'elle permet, offre une abondante consommation de kitsch, que l'on peut acquérir à crédit, dans le monde entier.

Le kitsch est le style dominant des pays riches, États-Unis et Canada, Japon, Hollande, Allemagne et son marché s'étend aux puissances moyennes. Sa force est aussi son effet quantitatif. C'est le style du confort mou.

Le kitsch est le style officiel de notre époque et les critiques ou historiens d'art auraient tort de le sous-estimer ¹.

Le kitsch apparaît comme la consommation décorative et démocratique de la totalité de l'art : il est la réplique pour les masses du *Musée imaginaire* d'André Malraux, accessible à la consommation facile de tous et je dirais volontiers, - c'est le style incantatoire kitsch de Malraux qui m'en suggère l'idée - que le *Musée imaginaire* constitue la légitimité idéologique du kitsch. L'absolu fonctionne très bien comme supplément d'âme décoratif de notre société capitaliste. L'Intemporel est consommé comme kitsch. Le Musée imaginaire est le tabernacle du kitsch. En quoi Malraux a accompli pleinement sa tâche de ministre d'État et de la Culture.

3. Les recours au passé

[Retour à la table des matières](#)

Arrivés au point extrême de l'histoire avant-gardiste de l'art, peu d'artistes encordés lâchent la corde ou la tranchent, de peur de la chute, de peur aussi de perdre un statut d'artiste que l'idéologie *art = vie* paraît menacer.

La plupart remontent la corde à la force du poignet, stimulés dans leur effort par les institutions et le marché de l'art, qui sollicitent une production rassurante.

Des critiques d'art s'emploient à présenter comme de nouvelles avant-gardes ces démarches passéistes qui reprennent des esthétiques d'il y a trois, cinq, dix, cinquante ans. Néo-dadaïsme, hyperréalisme, rétro, punk, artisanat,

---

¹ On doit à Abraham Moles et à Gillo Dorfles deux études sur le kitsch.

néo-kitsch, nouvelle-subjectivité ¹, ancienne-objectivité, nouveau romantisme, que sais-je, tout y passera : nouveau classicisme, nouveau constructivisme, nouvel iconisme, nouveau symbolisme. L'histoire de l'art fait ainsi son petit tour d'estrade devant un mini-public inquiet, où les nouveaux philosophes, nouveaux historiens, nouveaux économistes font des ronds de jambe avec les « nouveaux élégants » (publicité vue ce matin dans le métro). C'est l'histoire de l'art elle-même qui devient spectacle kitsch à consommer. Au bout de l'estrade, avec quelques sourires et quelques élégances pour mieux montrer le style et séduire les acheteurs, elle fait trois petits tours et revient nonchalamment vers le rideau.

4. Les recours ailleurs

[Retour à la table des matières](#)

À maintes reprises des artistes ont eu conscience d'un épuisement de la culture de leur époque et sont allés chercher ailleurs les enrichissements ou les ressourcements exogènes nécessaires pour réactiver leur propre culture.

L'histoire de *l'exotisme* en Europe, dont le mot même semble apparaître au XIXe siècle en France, remonte à un passé lointain, celui des grandes migrations maritimes et des voyages en Inde et vers le Nouveau-Monde.

Montaigne nous a appris les vertus du *bon sauvage*. Les porcelaines et les tissus, les laques ont emprunté à l'Extrême-Orient bien avant les beaux-arts (XVIIIe siècle).

Montesquieu pensait déjà que le regard d'un Persan à Paris pourrait éclairer les idées. Hygiène mentale en quelque sorte, choisissant comme méthode de renouvellement la *distanciation* du point de vue. Voltaire procède de même avec la méthode du Huron ou celle des *voyages* (*Candide*) et Jean-Jacques Rousseau avec son idée de *nature*. Le Romantisme cherche à s'échapper du classicisme en voyageant sous les Tropiques, en Amérique ou à la campagne aussi bien que dans le passé gothique et dans une autre culture : la culture populaire.

Le XIXe siècle recourt tant et plus aux emprunts culturels. Fromentin à l'Afrique, Delacroix à l'Algérie, le style Second Empire à la Crimée, les Impressionnistes aux chinoiserries et japonaiseries.

¹ « J'en suis venu à penser, écrit l'un de ces critiques, que la plus grande richesse reste l'huile sur la toile, une technique très traditionnelle qu'il faut redécouvrir. »

Ce serait une histoire fascinante que celle de toutes ces méthodes de distanciation et de ces emprunts culturels, rapportés à l'intérieur d'une même culture qui trouve ainsi les moyens de son renouvellement. Histoire de l'exotisme liée à celle du commerce, des impérialismes et des colonialismes politiques et culturels! Histoire aussi, avec le sauvage, le persan, le huron et les voyages imaginaires, d'une hygiène mentale ou philosophique.

Monet est le premier peintre qui pratique *l'hygiène de la perception*. Il a affirmé qu'il aurait voulu naître aveugle pour recouvrer la vue soudainement devant la nature et en peindre les premières impressions lumineuses, telles qu'il les aurait découvertes, sans avoir jamais rien su de l'histoire de la peinture. Il s'agissait pour Monet de se libérer des poncifs du néo-académisme et il s'appuie sur un « naturalisme » en refusant l'histoire et la mémoire culturelle ¹. Monet affirme que « la nature est la grandeur, la puissance et l'immortalité ». L'académie peut donc aller au diable! C'est ainsi que Monet sort de l'impasse néo-classique et se justifie dans une aventure de la perception et de la peinture qui va renouveler notre culture.

Martial Raysse, l'un des Nouveaux Réalistes du mouvement fondé par Pierre Restany, pratique une « hygiène de la vision » (1961), selon sa propre expression, tout autre. Il quitte l'art officiel, mais ne se rend pas encore à la campagne. Il entre dans le drugstore et en ressort avec, sous le bras, un présentoir complet de balais, éponges, serviettes, serpillières, prenant le mot « hygiène » à la lettre et non pas seulement comme une libération (« Martial est là, la saleté s'en va »).

La libération est importante, comparable à celle du pop-art : elle opère par *appropriation* des devantures de bazars et des images publicitaires (esthétique vulgaire) et injection dans l'art. Ce n'est donc pas la nature originelle, en amont de la culture (Monet) mais la nature industrielle de vulgaire consommation quotidienne (en aval de la culture) que choisit Martial Raysse pour renouveler la culture.

Il est, à cet égard mais dans une perspective d'élargissement et non pas de rupture, l'héritier direct de Duchamp, hygiéniste de l'Urinoir au Musée d'art moderne de New York.

L'appropriation a constitué un recours d'un tout autre ordre dans les emprunts *exotiques ou primitivistes* qui ont, eux aussi, renouvelé l'art moderne.

Bien sûr, c'est à Gauguin le tout premier que nous pensons. Son choix néo-primitiviste, qui l'appelle en Océanie, libère la peinture de la perspective et y rétablit l'aplat de couleur pure, l'arabesque qui, à travers les Fauvistes, constitue une des dominantes de la sensibilité contemporaine.

---

¹ Étude plus détaillée dans *Théorie sociologique de la couleur*, en cours.

Mais le recours des cubistes, notamment de Picasso à l'art nègre, n'est pas de moindre importance. Dans l'art *primitif*, les créateurs contemporains ont très largement puisé de nouveaux langages qui ont aujourd'hui leur place dans le Musée imaginaire.

Avec l'art des enfants, Picasso récidive et réussit un deuxième recours « primitiviste » essentiel dont témoigne sa propre création.

L'art brut de Jean Dubuffet constitue la dernière appropriation possible du primitivisme : tout proche de nous, le primitivisme des « fous » et des « naïfs » à l'intérieur de notre propre culture. Lui-même, après avoir dénoncé notre « asphyxiante culture » se consacre à introduire dans l'art des musées les apports les plus riches des aliénés et des *singuliers de l'art*. Tout ira au musée : son oeuvre et l'art brut (Musée de Lausanne).

Aujourd'hui le monde entier semble exploré et les recours exotiques sont improbables, à moins qu'un artiste-cosmonaute ne nous rapporte quelques objets d'art extraterrestres d'un genre inconnu.

Pourtant Pierre Restany en 1978, avec le « naturalisme intégral » tente un ultime recours. Le « manifeste du Rio Negro » est écrit sous le choc émotionnel d'une des dernières sources de la nature, l'Amazonie, qui « constitue aujourd'hui sur notre planète, l'ultime réservoir refuge de la nature intégrale ».

Il s'agit pour Pierre Restany moins peut-être d'une *appropriation*, que d'une nouvelle *hygiène de la perception*, d'une méthodologie, celle d'un constat des données immédiates de la conscience. « La nature originelle, écrit Restany, doit être exaltée comme une hygiène de la perception et un oxygène mental. » La proposition de Restany, c'est plus que la fascination devant la grande nature ; c'est un changement de langage lui-même. Mais c'est aussi une discipline de la pensée pour devenir disponibles à des émotions plus fortes. Restany tente d'opérer un déplacement du réalisme métaphorique vers le naturalisme direct et spontané. Mais il se tourne aussi vers ce qu'il croit être l'ultime inconnu, l'ultime réserve culturelle, non encore explorée : le deuxième millénaire, une « mutation anthropologique finale ». C'est-à-dire qu'il postule un double exotisme : la nature originelle et la conscience planétaire future.

Le choc de l'Amazonie, c'est l'infiniment originel - loin de tout objet réaliste -, bien indifférent à l'homme et bien éloigné de l'histoire humaine - qu'il projette sur un futur où la dimension planétaire devrait transformer notre conscience et réduire à peu de chose les effets anecdotiques de l'histoire humaine.

Recours ailleurs, encore, qui renoue avec la méditation pascalienne des deux infinis, mais dans une perspective moins religieuse que païenne ou mythique.

L'attitude de Restany diffère par le langage émotionnel du mythe à l'état pur, de celle de John Cage plus indifférentialiste et proposant de fondre l'art dans la *vie indéterminée*, au point que l'art imite la nature et redevienne aussi créatif qu'elle. La philosophie dans laquelle s'est formé Restany est sans doute plus volontariste (occidentale) que celle de John Cage (orientale). Mais les recours de l'un et de l'autre convergent dans une extrême disponibilité à la *vie* - à la nature, bref au non-culturel, à l'anti-culturel, où ils fondent leurs méthodes, leurs espoirs de se « ressourcer » au réservoir originel, seul lieu où la culture puisse encore puiser de *l'inculture* pour la métamorphoser en culture. Ce lieu, c'est le mythe de la création. C'est évidemment là que toute culture épuisée peut situer ses espoirs de re-création, puisque c'est le lieu de la *création pure*, le lieu d'où fut créé à partir de rien, ce qui est encore plus admirable, aux yeux de l'artiste, que de créer par rupture ou contre ce qui existe déjà.

Tenir le langage inconscient du mythe, c'est peut-être sauver l'espoir mais nous voudrions expliciter le mythe comme tel. Il n'y a pas de désespoir à démasquer le mythe. La lucidité porte en elle plus de plaisir extrême que l'illusion et la proposition qui conclura cet essai, ce sera non pas l'art comme langage du mythe, mais comme conscience du mythe.

[L'histoire de l'art est terminée \(1981\)](#)

Chapitre V

Mort de l'histoire

1. L'histoire, un concept de l'impérialisme bourgeois...

[Retour à la table des matières](#)

L'analyse de la conception avant-gardiste de l'histoire nous aura permis d'élucider ce concept d'histoire, si important de nos jours que tout et tous s'y réfèrent comme à un lieu d'inscription obligatoire du sens de chaque chose.

En inventant au XIX^e siècle ce concept, l'Occident impérialiste a trouvé aussi à justifier ses entreprises colonialistes dans les pays *en retard*. Ne s'agissait-il pas d'aider ces peuples à *rattraper le retard* en leur apportant notre progrès ? N'étions-nous pas justifiés par notre *avance* sur eux ? N'allait-il pas de soi que sur la voie du progrès, les Occidentaux n'entendent pas concevoir qu'il y ait d'autre route possible que la leur ? Il ne pouvait s'agir d'aller dans d'autres directions. Il ne pouvait s'agir que de rattraper et de brûler les étapes. L'idée hégélienne des âges de l'humanité est devenue avec les saint-simoniens et Auguste Comte un concept d'histoire très opportun : l'histoire comme science est liée à l'idéologie de l'impérialisme bourgeois.

La théorie évolutionniste convenait bien mieux à cette société que le *fixisme* de Linné ou de Cuvier qui a été abandonné au début du XIXe siècle et qui affirmait que les espèces sont des entités individuelles fixées. La science moderne, notamment la botanique, la paléontologie, l'embryologie nous ont sans doute démontré que les transformations des espèces sont possibles et même probables ; il n'en demeure pas moins que les succès de l'évolutionnisme au XIXe siècle, et ses excès sont arrivés à point nommé pour justifier l'idée selon laquelle, si l'homme vient du batracien, il est un primitif ou un sauvage avant de devenir un être civilisé ; il est animiste et superstitieux (bête) avant d'être chrétien (intelligent) et, pourquoi pas, un mahométan ne vaut pas un catholique, ni un prolétaire un bourgeois de la classe supérieure !

La conception évolutionniste de Buffon, Lamarck, Darwin, Spencer affirme la transformation du simple en complexe, où le système de valeurs bourgeois établit *naturellement* une hiérarchie de supériorité en sa faveur.

Il fallait donc bien que les peuplades *retardées* deviennent nos colonies, que les missionnaires les convertissent au catholicisme (le progrès) ; et les ethnologues et sociologues se penchèrent sur ces sociétés simples et donc - paraît-il ! - plus faciles à étudier, pour comprendre nos sociétés supérieures et complexes. En échange de l'exploitation, nous leur apportons le *progrès* ! Et il y avait certainement ici et là assez d'injustice flagrante (au moins autant que dans notre société supérieure) pour justifier moralement notre intervention armée et bienfaisante !

Mieux, la biologie est venue à la rescousse de tant de générosité désintéressée. L'humanité n'a-t-elle pas eu une *enfance* ? Avant de devenir *adulte* (nous) ? Et voilà l'Occident enclin à penser que ces peuples ne seraient pas tous *retardés* dans le sens de la débilité, mais souvent encore au stade de l'enfance de l'humanité ! De *jeunes nations* qui ont besoin de l'éducation paternelle et paternaliste pour sortir de l'enfance. M. Lévy-Bruhl nous l'a bien démontré en étudiant *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910) et *La mentalité primitive* (1922) : il y a selon lui tant de points communs entre les fonctions mentales naïves des primitifs, des fous et des enfants... Dieu merci, le paternalisme bourgeois a su se montrer sévère, juste et généreux vec ses enfants, ses colonisés, ses exploités... Il pense avoir mérité son argent !

On a pu débattre, dans notre société bourgeoise, des mystifications idéologiques du concept d'histoire, et pour cause... Il suffisait de situer la discussion au niveau le plus superficiel, celui de ses méthodes, de ses concepts opératoires, de l'authenticité de ses sources et documents, des moyens de son objectivité, de son style littéraire.

2. ...et du matérialisme marxiste

[Retour à la table des matières](#)

Croit-on pour autant que le marxisme, en critiquant la morale bourgeoise et l'aliénation idéaliste, va renoncer au concept d'histoire ? Aucunement. Pas plus qu'au concept de travail. Bien au contraire, le marxisme adopte sans hésiter ces grandes valeurs de l'État capitaliste et s'élance dans la chevauchée épique de l'Histoire et du Travail salvateurs ! Simplement, il a pris un autre cheval que la bourgeoisie : ce sera la classe prolétarienne, la classe travailleuse qui, par son effort prométhéen et son sacrifice, accomplira l'histoire, jusqu'au terme ultime de sa béatitude.

Et l'histoire justifiera tout : les massacres, les camps de concentration, la bureaucratie, la dictature du prolétariat et celle de Staline, l'absence de liberté, la biologie, l'État, la fusée dans la lune et la misère.

Guère moins que n'en a justifié l'histoire de l'État bourgeois.

Le matérialisme historique est une théorie assez connue pour qu'on nous dispense de nous y attarder...

Cependant les doutes que font surgir les analyses du concept d'histoire téléologique adopté par le marxisme suggèrent quelques questions sur le concept de dialectique lui-même.

3. La dialectique en question

[Retour à la table des matières](#)

La critique de la conception avant-gardiste de l'histoire met en cause le concept de dialectique et, sans nous renvoyer dans les bras de l'idéologie cybernétique, pourrait cependant nous amener à réétudier certaines analyses.

Nous avons vu, en effet, que l'avant-garde comme accélération négatrice (rejets successifs de tout ce qu'elle intègre) ne peut aboutir qu'à sa négation totale. Elle n'a de fin que celle de la négation radicale de toute possibilité nouvelle. En cela elle a atteint son but très largement. N'était-ce pas la première fois dans l'évolution de l'humanité que le but de l'activité artistique devenait sa

propre mort, par l'exploration exhaustive de tous ses possibles, sans trêve ni relâche jusqu'à épuisement ? N'était-ce pas la première fois qu'apparaissait une telle négativité dans le processus culturel ? Jusqu'à l'achèvement de l'absurde mis en scène par Dada et le suicide de l'artiste ?

Je ne connais nul exemple plus démonstratif de la force de la dialectique, dans une accélération limite où elle arrive à son auto-destruction !

Adorno, lançant le concept de *dialectique négative* sur lequel nous avons fondé pour une part la théorie de l'art sociologique, a été le juste continuateur de Hegel et de Marx. Car le concept de dialectique négative est bien la conséquence logique et historique - nous le constatons dans l'histoire de l'avant-garde - de l'invention du concept de dialectique lui-même. La dialectique ne doit-elle pas se nier elle-même et comme idée, et comme processus matérialiste de l'histoire ? Mais sans doute la notion de *dialectique négative* empruntée à Adorno pour étayer le concept de sociologie interrogative est-elle plus qu'une pensée capable de penser contre elle-même sans s'abandonner (*Negative Dialektik*, 1966) ¹. Gerhard Höhn pense qu'ainsi Adorno reste fidèle à l'interdiction biblique de se forger une image positive de Dieu et maintient le tabou de la tradition juive de ne pas prononcer le nom de Dieu. De son côté, Horkheimer a confirmé le concept de « théologie négative ». En quelque sorte, on doit considérer la *Dialectique négative* comme développement philosophique de ce tabou.

Cette reconnaissance du mythe à travers un concept dont nous voulions faire un usage critique conduit à y renoncer comme concept opératoire.

Quant à penser que cette dialectique négative pourrait positivement chercher une « troisième voie » entre la dialectique hégélienne idéaliste et la dialectique marxiste matérialiste, leur contradiction assurant leur dépassement, bien que ce soit probablement la conception profonde d'Adorno, comme en témoigne son *Esthétique*, avouons que jusqu'à présent nous n'avons pas su comprendre ce que cela désignerait.

Allons plus loin. Nous pensons percevoir à partir de l'analyse de l'histoire avant-gardiste la fin évidente du concept de *dialectique* dans le champ précis de l'activité artistique. Et cette constatation suggère une mise en cause plus générale du concept de dialectique sur lequel notre pensée se fonde depuis le XIX^e siècle. Occasion d'ailleurs de constater que Mao Zedong se servait plutôt du concept de *contradiction* et que Freud, s'il évoque un *instinct de mort*, raisonne plutôt en termes de *désir* et de *manque*, d'*identification* et de *haine*, ce qui nous renvoie à une toute autre structure de pensée, qui serait celle non plus de l'histoire, mais du mythe. Or si l'histoire s'est donné le

¹ Voir à ce sujet l'article de Gerhard Höhn : « Une logique de la décomposition pour une lecture de Th. W. Adorno », in *Présence d'Adorno*, U.G.E., coll. « 10/18 », *Revue d'esthétique*, 1975, 1, p. 121.

moteur de la dialectique, le mythe et son analyse n'en ont nul besoin ¹. Et nous tenterons désormais d'en faire l'économie.

En gardant en effet le concept de contradiction, nous pouvons maintenir nos analyses de la liberté et de l'imaginaire proposées dans *Théorie de l'art sociologique*. Et nous laissons de côté la *linéarité* de la dialectique.

À la limite, on peut se demander si le *modèle mythique du concept de dialectique ne serait pas l'image de la procréation parentale*, attribuée au père et à la mère, dont le fils est une synthèse nouvelle, un être issu du père et de la mère mais non pas une addition : un être nouveau, autre.

La préférence de Mao Zedong pour la *contradiction* plutôt que pour la dialectique - à supposer que nos traductions françaises soient exactes - renverrait peut-être plus à la philosophie chinoise du yin mâle et du yang femelle qu'à Marx.

Henri Lefebvre, lorsqu'il tente ² d'élucider les différentes interprétations de l'histoire, se livre à une extraordinaire joute dialectique entre Hegel, Marx et Nietzsche. Avant tout autre, Henri Lefebvre a repéré dans l'évolution idéologique occidentale ce courant profond qui doute de l'histoire et il en a désigné les idées-forces. Si Henri Lefebvre hésite à déclarer la fin de l'histoire, il prend cependant le risque d'une métaphilosophie, d'une trans-historicité, d'une post-histoire, avant de se réfugier au terme de son essai (*résumé et conclusion*) dans la fidélité à la conception marxiste d'un temps u-topique favorisant, après le dépérissement de l'État, un différentialisme généralisé (« la lutte pour différer commence, et ne finira pas avec l'histoire »). Il évite de prendre nettement position malgré le titre du livre. On peut se demander si cette réflexion qui hésite, voire échoue, n'aurait pas trouvé un terrain d'analyse plus sûr en remplaçant le débat subtil entre les concepts historiques par une approche - laissée de côté - des mythes en présence. Cette dialectique, où se mêle beaucoup de maïeutique (« si ce n'est pas ceci, c'est donc cela... ») semble lui avoir joué un tour en situant sa méthode dans le jeu complexe d'un langage idéologique n'offrant pas plus d'issue que la dialectique métaphysique. Peut-être avons-nous eu plus de facilité à traiter cette question à partir du cas réel et précis de l'histoire avant-gardiste de l'art, qu'en comparant de grands textes philosophiques d'une extrême abstraction.

¹ Lévi-Strauss, dans sa structure parentale des mythes, ne s'en sert pas davantage que la logique contemporaine de la théorie des ensembles ou que la physique contemporaine qui valorise, semble-t-il, davantage la discontinuité que la dialectique.

² Henri Lefebvre, *La fin de l'histoire*, éd. de Minuit, Paris, 1970.

4. Le mythe de l'histoire

[Retour à la table des matières](#)

Les situationnistes ont mené la diatribe contre l'histoire comme consommation du temps spectaculaire, temps irréversible de la production et de la consommation qui l'épuise, temps de la nouveauté, temps marchandise, qui aliène le vécu. Car le présent lui-même nous est devenu étranger ou a perdu toute réalité. Il est devenu abstrait.

De fait la dénonciation situationniste trouverait argument, si elle s'en souciait, dans l'analyse mythique.

L'histoire est un mythe, le même exactement que le mythe déiste, avec la même structure rigoureusement, né au moment de la mort de Dieu.

On n'a pas assez remarqué, en effet, que la Révolution française n'est pas seulement régicide. Elle est déicide. La déchristianisation est violente, les biens de l'Église sont confisqués, les têtes des prêtres tombent et quand le roi même, qui tenait sa légitimité de la grâce de Dieu, meurt sur l'échafaud, c'est la légitimité divine de l'État qui est niée.

L'État républicain ne voudra plus fonder sa légitimité sur *Dieu* ; il la fondera sur *l'Histoire*, qu'il prétend désormais incarner. N'est-ce pas très exactement la théorie de Hegel ?

Si le Roi agissait par la *grâce* de Dieu, l'État décidera selon la *Raison* de l'Histoire, qui devient un culte révolutionnaire. Le XIXe siècle suit quelques détours avant d'y revenir définitivement.

Le XIXe siècle est le siècle du meurtre du père. En tuant le Roi (le Père, Dieu) les fils pensent avoir fondé leur liberté fraternelle : *Liberté, Égalité, Fraternité*. Désormais commence l'histoire des fils. Ce sera l'histoire prométhéenne, avec sa nouvelle finalité, non plus orientée sur le passé, mais vers l'avenir : le progrès.

En abandonnant le règne séculier de Dieu, la société a abandonné une atemporalité naturelle, celle de la nature sociale, qui, il est vrai, depuis le temps mythique de l'antiquité, avait déjà établi une orientation. Cette orientation du temps social était ancrée vers le passé, vers *l'origine* de l'humanité : vérité biblique, révélée qui domine le Moyen Âge, science de l'Antiquité, sur laquelle s'appuie la Renaissance.

Quand le meurtre du père est accompli, à l'orée du XIX^e siècle, c'est simplement cette orientation vers le temps du père qui est inversée : le temps du fils est désormais orienté vers l'avenir.

L'avenir est valorisé comme l'était l'origine : il constitue l'explication de l'existence humaine, et sa valeur, il en est le *sens*, c'est-à-dire, à la lettre, la direction justificatrice. Le *sens* de l'humanité, c'était là d'où elle venait ; ce sera maintenant là où elle va.

De la Renaissance au XX^e siècle, la structure de l'espace-temps demeure la même, une structure linéaire, celle, dit McLuhan, de l'écriture, de l'imprimerie, c'est-à-dire de la Galaxie Gutenberg.

On en trouve la démonstration évidente dans l'analyse de l'espace pictural, du système des valeurs, de la structure scientifique et du temps social. Car c'est exactement la même structure de la perspective conique, empruntée à l'optique mathématique qui y domine.

Dans une projection rectangulaire de cette perspective, cela pourra s'exprimer ainsi :

Sur la ligne d'horizon, un point unique appelé point de fuite est celui à partir duquel chaque être et chaque objet trouve son exacte situation et dimension.

Francastel nous a aidé à analyser cette invention de la perspective picturale par le Quattrocento. Il s'agissait de représenter la troisième dimension, pour humaniser l'image de Dieu ici-bas. Mais Francastel a cru y reconnaître l'invention d'un espace *réaliste*. L'espace en perspective est totalement *irréal*. La ligne d'horizon et le point de fuite, à partir duquel est construite la représentation, sont deux *irrélés*. Il s'agit en fait d'un espace imaginaire ou symbolique, où le point de fuite, clef de voûte de l'image, symbolise Dieu dans l'infini, clef de voûte du système politique, social et de valeurs. Tout est

en relation, dans cet espace, directement avec Dieu et en dépend nécessairement. La symbolique de la peinture du Quattrocento en apporte de multiples exemples.

Or quel est l'espace de l'histoire à partir du XIXe siècle exactement le même.

La perspective de l'avenir est si contraignante que toute l'histoire humaine se dessine comme la création prométhéenne qui réalisera dans un avenir lointain son grand espoir : celui de l'unité enfin retrouvée du savoir, de la société et de la nature : le bonheur.

C'est le grand espoir du positivisme : celui des sciences naturelles, de la biologie, de la technologie. Devenir *maître et possesseur de la nature*¹. C'est l'espoir marxiste de la société réconciliée (sans classe) et d'abondance.

En ce point ultime, qui donne son sens à tous nos actes, qui fonde nos valeurs, qui légitime l'État et justifie ses exactions, le progrès sera accompli (le Bien) parce que l'Histoire sera réalisée. Il n'y aura plus besoin d'art, la société humaine ayant atteint sa *perfection* (l'être achevé).

L'homme, ayant désormais assumé le rôle de Dieu le créateur, aura accompli la création.

Même irréel que celui de cet achèvement unique, même irréel que cet horizon, même irréel que cette explication, même irréel que ce *progrès*.

Le problème est peut-être aujourd'hui que l'on s'aperçoit de cette symétrie trop simpliste et que nous pourrions dire du culte de l'histoire et du progrès ce que Freud disait de la religion elle-même : il nous faut bien renoncer à *l'avenir d'une illusion*.

¹ L'expression de Descartes dit bien l'inceste désiré : devenir maître et possesseur de la mère.

5. L'illusion du progrès

Le progrès : une illusion d'optique, une illusion à structure linéaire, qui ne correspond sans doute plus aux nouvelles structures des sciences contemporaines, mais qui demeure encore centrale dans la pensée socialiste et communiste, comme dans le discours naïf de la science, comme dans le discours mystificateur de l'idéologie capitaliste.

Mais le progrès existe, c'est une évidence : ce sera la réponse la plus fréquente au doute que j'exprime. Il semble difficile de nier le progrès de la science, de la technique, voire de la démocratie. Nous avons supprimé l'esclavagisme et le cannibalisme, nous avons marché sur la Lune. Ne sont-ce pas des preuves suffisantes ? dit l'optimiste.

Les génocides et les atrocités nazies, les tortures dans les pays racistes, cela n'est-il pas cent fois pire et plus étendu que quelques rituels de cannibalisme ? répondra le pessimiste.

Peut-être avons-nous en apparence progressé sur quelques segments (biologie, physique et technologie essentiellement, médecine peut-être), mais il ne semble pas que l'humanité ait progressé d'un pas ni dans l'éthique, ni dans l'interprétation de sa raison d'être, ni dans l'élucidation du mystère de la vie.

Globalement, si l'on veut comparer le bonheur de l'humanité aujourd'hui avec celui des sociétés dites primitives ou de l'antiquité, on pourra douter qu'il y ait le moindre progrès incontestable. Nous identifions même souvent le bonheur avec la vie des sociétés primitives dans la nature. L'humanité soumise au rythme de productivité et aux grandes angoisses ne vaut guère mieux que l'humanité rurale. Entre un esclave de l'antiquité et un ouvrier à la chaîne, il n'y a peut-être qu'une différence de degré discutable. Il y a peut-être pire ici que là, pire demain, pire hier : chacun pourra apporter au débat autant d'arguments qu'il voudra ; il trouvera toujours, même sans se référer aux famines du tiers-monde ni aux camps de concentration, ni aux prisons fascistes, quelque endroit du globe où l'instinct de mort et de destruction sévit avec une violence atroce. Il trouvera toujours quelque cancer incurable là où la peste ne sévit plus. Il trouvera toujours quelque nouveau médicament miracle, quelque argumentation de l'espérance de vie, là où il est désespéré.

Chercher les preuves de l'existence du progrès, c'est donner les preuves de l'existence de Dieu. On peut reprendre le pari de Pascal et l'appliquer au progrès, si l'optimisme est meilleur pour la santé que le pessimisme. On peut

s'efforcer de même de démontrer qu'il y a plus de Bien que de Mal dans l'humanité, ou le contraire : c'est une question d'opinion ou de croyance mythique.

Mais l'illusion serait de penser - comme Hegel ou le sens commun - que le progrès est irréversible ou inéluctable et que le pire mal n'est là que pour favoriser la réalisation du bien qui en viendra à bout!

À tout le moins le progrès est une volonté. Ce qui est difficile à cet égard, c'est que la volonté individuelle puisse devenir volonté universelle. Car cette volonté passe par la politique, voire par le progrès armé et devient facilement fascisme ou totalitarisme. Ne faut-il pas supprimer le mal pour accomplir le règne universel du bien et pour cela ne faut-il pas s'armer contre les fauteurs du mal, qui ont une autre conception idéologique du bien, et les supprimer ? Terrible contradiction du pouvoir face à l'impuissance de la tolérance pacifique. Évitions donc de nous perdre dans cette métaphysique du progrès aussi vaine et inépuisable que celle de Dieu ! C'est une question de foi.

Celui qui préfère l'art à la politique (prétendue volonté de réaliser le bien public) pourrait avoir plus de sérénité s'il pensait, comme Michel Ragon, qu'il n'y a pas eu de progrès en art depuis Lascaux ¹. Cependant, même là, l'idéologie du progrès a trouvé ses croyants, pour penser, sans toujours se l'avouer, qu'il y a un progrès en art, dont l'histoire nous rapporte les étapes successives, les inventions techniques, jusqu'au moment actuel de l'art lucide, l'art qui se met lui-même en position critique. Ce n'est pas ce que pensent ceux qui constatent sa crise généralisée aujourd'hui.

On pourrait sans doute se mettre d'accord sur l'idée qu'il n'y a pas de progrès en art. Mais qu'en est-il de la science ? Qu'elle s'élargisse, qu'elle se transforme, cela ne fait nul doute ; mais que son évolution réalise un mieux, c'est simplement appliquer à la science la croyance mythique du progrès, du bien, dont elle serait l'instrument !

La science progresse, c'est-à-dire qu'elle évolue ; cela ne veut pas dire qu'elle nous rapproche du bien. Je dirais au contraire qu'elle permet des applications techniques qui représentent des risques de plus en plus grands pour l'humanité : les risques d'explosion nucléaire et de mort planétaire.

Et si les risques de catastrophe sont de plus en plus grands, cela ne veut pas dire non plus que la science doit être condamnée ; cela veut dire que la science n'est ni bien ni mal et qu'il faut cesser de l'investir de valeurs mythiques. Elle est. Et tout dépend de ce que nous en ferons, nous, hommes, avec notre éthique ; ou bien Dieu, le destin, la fatalité, si nous nous en remettons à tel ou tel mythe avec la croyance qu'il est fondamentalement bon, ou mauvais.

---

¹ *L'Art, pour quoi faire ?*, Casterman, 1971.

Quant à croire avec les scientifiques qu'elle va nous révéler les mystères de la nature, il semble qu'on ne le croie plus guère de nos jours, ni dans les milieux scientifiques, ni dans le sens commun. Les infinis de la matière, comme du cosmos reculent comme l'arc-en-ciel, à la portée chaque fois de nos réacteurs, ceux des laboratoires de physique, comme ceux des fusées spatiales.

Faisons donc définitivement l'économie des concepts mythiques d'histoire et de progrès, pour penser notre condition humaine. A tout le moins, expérimentons cette hygiène mentale et voyons où cela nous mènera de tenter de penser sans ces concepts.

6. Le temps présent

[Retour à la table des matières](#)

On pourrait peut-être dire de la crise et de l'angoisse actuelles de notre société occidentale, que le temps semble venu où les fils, après avoir tué Dieu le père au XIX^e siècle, et s'être investis de son image mythique, s'aperçoivent qu'ils sont aujourd'hui orphelins et *seuls au monde*.

Ce sera désormais la condition des incroyants, de ceux qui ne se raccrochent ni au mythe de Dieu, ni à celui de l'Homme, ni à celui de la Nature, ni à celui de la Vie, qui sont des métaphores l'un du mythe du Père (Dieu, l'Homme), l'autre du mythe de la Mère (Nature, Vie).

On a dit que les dieux de l'Olympe étaient une histoire de famille. Cela n'a pas changé avec les grands mythes actuels. Les fils (... et les filles) conçoivent toujours leur interprétation du monde par rapport à ces grandes images. Fils et filles qui veulent l'ordre et le progrès du père, fils -et filles qui veulent sauver la mère, écologique et créatrice, et se révoltent contre le père, etc.

Nous sommes donc, malgré les apparences, demeurés dans le temps du mythe et le temps de l'histoire lui-même est par excellence un temps mythique.

Ce ne serait guère sortir de la conception linéaire de l'histoire que de proposer un temps cyclique, comme G. Vico au XVIII^e siècle, Nietzsche au XIX^e, Spengler au XX^e, car il ne s'agit là que d'une histoire linéaire à boucle.

Penser le temps mythique selon d'autres structures que linéaires est à la limite de l'impossibilité, selon nos structures mentales actuelles.

Nietzsche s'y est sans doute essayé avec l'image du surhomme, cette sorte d'homme qu'il a tenté d'être lui-même, où se condensent toutes les forces de

l'histoire ou du mythe, à l'extrême possibilité des facultés de sentir, de penser et d'agir dans le temps présent.

Le surhomme nietzschéen, c'est la perfection (l'achèvement de l'histoire) réalisée non plus au terme de la création collective dans l'avenir, mais dans l'accomplissement ici et maintenant de l'être individuel atteignant sa perfection. Il s'agit de réaliser l'histoire en soi-même, individuellement et immédiatement.

Nietzsche l'a tenté jusqu'à la limite de la folie : aliénation du mythe encore.

Il est inquiétant de constater que des hommes comme Hölderlin, Van Gogh ou Nietzsche qui, comme poète, peintre, écrivain, philosophe, approchèrent la conscience mythique, ont sombré dans l'aliénation. Non pas sans doute que le mythe dévore ses enfants, mais parce que leurs structures mentales et psychiques ont évolué trop loin des structures géométriques dominantes permettant l'intégration sociale (normalité). Écart structurel trop angoissant pour être assumé.

Nous assistons cependant à une évolution très importante de ces structures géométriques et il n'est pas exclu que les notions de pensée profonde, superficielle, de politique de droite, de gauche, de classe supérieure, inférieure, de subconscient, sur-moi, d'avance, retard, passé, futur, horizon, arrière-plan, droiture, biaisage, esprit tordu, milieu, directivité, etc., ne cèdent le terrain à des notions très différentes, dans une civilisation de la communication électronique qui se substitue actuellement à la Galaxie Gutenberg et à la perspective linéaire.

Les mythes de Dieu ou de l'Histoire vont peut-être dans l'ère de l'électronique laisser la place à d'autres métaphores du père, que nous ne savons pas encore deviner.

Si nous comparons les deux catégories de l'espace et du temps, nous remarquons que l'Occident a orienté mythiquement le temps entre l'origine divine et l'accomplissement historique, mais peut-être pas l'espace. Les sociétés dites primitives, à l'inverse, orientaient fortement l'espace cosmogonique entre les points cardinaux et organisaient le temps seulement selon le cycle saisonnier.

Selon McLuhan, la linéarité unidimensionnelle de la Galaxie Gutenberg a été une période de réduction de la sensibilité et de conscience malheureuse, parce que de séparation ou de schizophrénie sociale chronique, des hommes entre eux et des hommes avec la nature. La communication électronique devrait, selon lui, rétablir les traits caractéristiques de « l'homme tribal » (espace-temps vécu et non plus géométrique, plurisensorialité retrouvée), dans une planète transformée en village global. L'homme retrouverait alors l'unité avec la nature, un environnement hautement technologique, en relation étroite

avec tous les media, de notre nouvelle nature corporelle : prolongements technologiques de notre système nerveux-sensoriel (lunettes, computer, voiture, montre, etc.).

À la limite, le monde de demain, vu par McLuhan, n'est plus un espace-temps géométrique, mais un système médiatisé et intégrateur de communication événementielle.

On comprend le rejet fondamental des marxistes vis-à-vis de McLuhan qui met en cause la linéarité et donc l'histoire.

Mais devrions-nous élucider un mythe pour retomber dans un autre ? Il ne s'agit pas ici de suivre l'analyse mcluhanienne qui nous annonce notre retour imminent dans le mythe de l'unité cybernétique ou circulaire ¹. Nous voulons seulement indiquer la coïncidence de la fin de l'histoire (celle de l'avant-garde artistique, mais sans doute aussi, de l'histoire comme mythe organisant l'ensemble de l'activité humaine), avec la fin possible, certaine selon McLuhan, de l'ère caractérisée par la communication écrite. Et s'il n'est pas impossible que la thèse mcluhanienne se vérifie partiellement, il est en tout cas probable que la transformation de la technologie de la communication favorise grandement le déblocage de la structure géométrique où nous nous sommes enfermés et selon laquelle se sont structurés nos mythes eux-mêmes.

C'est peut-être par un peu de flou ou de flottement structurel que se traduit la crise. Ce qui favoriserait éventuellement le passage à une nouvelle représentation du monde, avec d'autres structures.

La question revient désormais, toujours la même qu'est-ce que le temps mythique ?

Circulaire, linéaire, cybernétique, selon les métaphores du mythe, mais de quel mythe est-il l'apparence ?

Avant d'en arriver à cette question, du moins faut-il reconnaître les inconvénients de l'illusion actuelle.

Le mythe linéaire de l'histoire aliène, de nos jours, non seulement l'idéologie sociale, mais aussi la vie psychique individuelle, dans la mesure où nous perdons la capacité de vivre intensément un présent auquel nous ne savons plus nous fixer. Nous organisons sans relâche notre existence individuelle selon des plans d'avenir et des projets. Nous ne savons plus *être présents* au monde. Et le but de demain, une fois atteint, ne nous intéresse plus. Cette incessante projection constitue souvent un appauvrissement redoutable de notre capacité d'être et fait notre malheur.

---

¹ Ce que McLuhan ne craint pas d'appeler « L'étreinte globale instantanée »! (*Pour comprendre les media*, Mame-Seuil, Paris, 1964, p. 380.)

Cette angoisse, cette insatisfaction permanente sont vécues comme un *manque à être* toujours réaffirmé. Quel est ce manque ? Quelle séparation de l'être nous angoisse ainsi ? Inconsciemment la séparation d'avec la Mère, sans doute, dont l'unité retrouvée nous demeure interdite. Nous devons tuer et remplacer le Père pour pouvoir accomplir notre être, notre perfection (l'unité retrouvée avec la Mère). Et si les hommes l'ont tenté au XIXe siècle sans mieux réaliser le mythe, ce fut en nous accablant du poids douloureux de l'histoire et de la conscience de la division sociale.

Peut-être la prise de conscience du mythe nous aidera-t-elle à penser que vivre au présent, être présent ici et maintenant à la vie, n'est ni impossible, ni interdit, ce n'est pas s'unir incestueusement à la Mère (Vie, Nature), comme nous le suggère le mythe parental à notre insu. Le mythe parental est aliénant. Il faut apprendre à nous en libérer psychiquement pour atteindre une sorte d'autonomie dans le temps. Se brancher sur les ondes courtes du présent, comme dit Pierre Restany ; ne plus passer sa vie à courir devant soi. Vivre le temps événementiel au présent, ce n'est pas exclure les projets, c'est lutter contre l'aliénation du *manque d'être* à réaliser demain ; c'est être déjà, sans identifier ontologiquement la réalisation de son être à l'accomplissement du projet. C'est opposer la permanence de l'être au devenir de l'action.

Une hygiène de l'esprit aussi difficile que celle de la pensée matérialiste.

Car si l'idéalisme est la référence aliénante à l'autorité supérieure du Père, d'où émanent toutes les valeurs, le matérialisme, en tant que volonté de ne pas rechercher de cause ni d'explication ailleurs qu'ici-bas, en représente la libération, de même l'attention au temps présent est le rejet de l'identification de l'homme au père accomplissant l'histoire aussi bien que le rejet du mythe de l'union avec la mère interdite par le père. Deux rejets du même mythe parental.

Cesser donc d'identifier la vie avec la mère, c'est cesser de s'interdire l'inceste imaginaire qui nous empêche d'être présent à la vie. C'est pouvoir enfin vivre au *Présent*.

Cette attitude du surhomme nietzschéen à l'écart des autres hommes, c'est celle aussi de John Cage qui renoue avec la tradition dionysiaque, de célébration des mystères, du déréglé ; dans les termes de la modernité : non plus le mystère mais l'aléatoire, le hasard, qui est aussi devenu un concept mathématique essentiel de la recherche scientifique contemporaine. Et il est très significatif que John Cage parle lui-même de *célébration* qui est un terme du vocabulaire magique ou religieux. Il s'agit d'une *célébration du monde*, telle que le monde advienne à notre pensée, à nos sens (ouïe, vue) avec une force plus grande débordant la structuration réductrice de nos schémas, stéréotypes, valeurs.

Du point de vue de l'art, une telle conception ne signifie pas sa mort mais, au contraire, sa survalorisation phénoménologique par-delà tout ce que nous

savons de l'art, avons appris de l'art, enculturé de l'art, grâce à la déconsidération notamment de la structure historique qui réduit en quelque sorte l'art à une histoire et à une linéarité. Cela ne veut pas dire ignorer l'histoire de l'art, cela veut dire rechercher autre chose que l'obsession aliénante d'y ajouter un segment linéaire.

7. Le mythe élémentaire

[Retour à la table des matières](#)

D'une question d'artiste étonné par le mythe de l'idéologie avant-gardiste, nous voilà amenés à rejeter l'histoire comme temps du progrès et nous voilà conduits à réfléchir sur le mythe élémentaire qui, à travers ses métaphores historiques, demeure le principe explicatif de la civilisation occidentale, bien plus largement que dans la question artistique qui a servi de base à cette méditation.

Je crois qu'il s'agit de cette image très simple et banale, déjà tant évoquée dans cette recherche, la plus proche de chacun de nous, liée à l'histoire individuelle de chacun de nous, puisqu'aussi bien nous connaissons l'origine apparente de notre propre vie : une mère et un père.

Ils ne sont pas exactement l'origine de notre vie, qui se joue dans un mystère, mais l'image où se fixe notre naissance, l'image de référence par excellence, celle du père liée à la force, à la volonté, à l'ordre, au principe de réalité, et celle de la mère liée à la nature, à la vie, à l'amour. Ce sont les deux principes chinois, le yin et le yang, tout aussi bien que les deux images élémentaires de l'Occident, pour prendre deux civilisations éloignées à l'extrême.

La mère c'est le yin, c'est la matière ; le père, c'est le yang, c'est l'énergie. La physique contemporaine n'est guère sortie elle-même de ce dualisme dont elle renouvelle régulièrement les termes, ni de la transformation ou interchangeabilité des deux, qui créerait le processus ou l'équilibre de l'être. Pour raisonner sur le temps mythique, on pourrait considérer le temps qu'ont inventé les physiciens pour y inscrire les processus qu'ils décrivent. Ce n'est pas un temps historique à coup sûr ! Mais c'est peut-être un temps mythique, celui de l'entropie et de la négentropie, de la réversibilité, de la répétition, etc. Toute la physique est devenue une métaphysique du mythe élémentaire. Si elle a expérimenté les effets de plus en plus complexes qu'elle sait décrire, répéter, contrôler, appliquer dans la technique, son vocabulaire des pourquoi, ses dénominations sont autant de concepts-images mythiques, c'est-à-dire qui se servent du recours au mythe élémentaire comme principe d'explication.

Faudrait-il que la physique devienne autre chose qu'une histoire de famille ? Ou l'histoire de famille (c'est-à-dire l'image pseudo-explicative par l'apparence de la création ex nihilo due à la mère et au père et les relations affectives établies par l'enfant vis-à-vis de ses parents) est-elle l'histoire élémentaire qui structure, par identification ou analogie, toute notre connaissance, toute notre activité humaine ?

Si tel est le cas, notre temps mythique est le temps familial ! Ou plus exactement, une relation dirigée vers le père et vers la mère.

L'homme n'oublie-t-il pas tout - apparemment - de sa naissance ? Et n'ignore-t-il pas tout de sa mort ; l'origine et la fin de l'humanité ?

Ne craint-il pas le Père (Dieu) ? Ne veut-il pas prendre sa place (l'homme prométhéen) ?

Mais l'histoire de l'humanité n'est pas plus la poursuite linéaire du progrès final que la biographie d'un individu.

Ce qui caractérise tout mythe, c'est qu'il est une explication imagée de l'origine ou de la fin, donc une pseudo-explication considérée comme cause efficiente. Tel est le cas de l'explication de la vie par la mère et le père, à partir de quoi nous pensons tout. En aucune façon, le repérage du mythe dans l'idéologie de l'histoire ne nous permet davantage que d'y renoncer comme à une illusion, dès lors qu'elle devient aliénante, comme c'est le cas dans la vie quotidienne, dans l'art ou dans la politique contemporaine. Ce repérage ne saurait nous dire ce qu'est le temps *en soi* ou comment nous le penserons demain. Là surgissent les limites de notre raison critique.

Il n'est même pas exclu que d'autres civilisations, ou la nôtre demain, recourent à d'autres mythes que celui lié à la naissance parentale pour organiser leur pensée et leur activité.

C'est une question intéressante, sans doute, de s'interroger sur l'universalité de ce mythe à travers les différentes cultures que nous connaissons et de se demander si ce mythe élémentaire occidental, apparemment le même que nous avons repéré dans l'ancienne philosophie chinoise, ne se retrouverait pas toujours et partout, comme Lévi-Strauss l'imagine de la prohibition de l'inceste comme structure élémentaire de la parenté et de la mythologie. Sans doute n'est-ce pas sûr, mais il n'est pas nécessaire non plus de le postuler dans cette réflexion sur la fin de l'histoire de l'art. Espérons qu'un jour, cette question pourra être examinée systématiquement. Et de fait Lévi-Strauss le postule déjà implicitement puisque la prohibition de l'inceste ne saurait être universelle si le mythe parental ne l'était pas. Jung le compte comme archétype de première importance dans une analyse qui a peut-être le tort de multiplier à l'excès le nombre des archétypes et de les organiser dans un *inconscient collectif* dont l'existence réelle, affirmée par Jung, échappe curieusement à l'analyse mythi-

que, alors que cet inconscient collectif est lui-même l'expression naïve d'un archétype parmi tous ceux que repère Jung.

L'homme est à l'image de ses parents, comme à l'image de Dieu dans le christianisme. Toutes les religions du monde ont imaginé un Père, une Mère ou un Couple originel. Seul, le matérialisme, qui recourt au mouvement mécanique des atomes, tente vraiment d'échapper au mythe parental.

Ce mythe constitue moins une image, ou représentation du monde, qu'une structure, un système de relations intenses, impliquant le désir, la satisfaction, le rejet, la complémentarité, l'opposition, la souffrance. C'est ainsi que se sont construites aussi notre métaphysique, notre physique, etc.

Le mythe élémentaire, et les mythes secondaires sont des systèmes relationnels, comme celui de l'enfant par rapport à ses parents et aux objets extérieurs, avant d'être fixés dans des images.

L'histoire de l'art est terminée (1981)

Chapitre VI

Art et société

1. Inventaire des fonctions de l'art

A plusieurs reprises nous y avons insisté : la fin de l'histoire de l'art ne signifie pas la mort de l'art lui-même. Plusieurs des fonctions individuelles et sociales de l'art paraissent assez permanentes pour qu'un inventaire puisse être risqué.

a) Fonction magique et religieuse

[Retour à la table des matières](#)

Encore faudrait-il s'interroger sur le cas de sociétés auxquelles nous avons attribué un *art* (sociétés dites archaïques, sociétés africaines), puis auxquelles nous avons nié par respect cette qualité d'art. Par exemple, les ethnologues ont rejeté le concept d'art nègre, qui correspondait à la culture occidentale mais non à celle de l'Afrique tribale. Ces masques et statuettes que nous considérons comme art seraient des objets rituels collectifs, ayant une fonction magique ou religieuse précise, visant l'efficacité de la médiation animiste et non pas un caractère esthétique d'objet de musée ou de collection à regarder sans toucher.

S'il est évident que l'art africain n'est fondamentalement pas vécu en référence à une conception historique évolutive, mais comme une permanence, il est clair que parler d'histoire de l'art africain est un ethnocentrisme occidental et une erreur. Ces sociétés vivaient hors histoire, hors progrès, l'animisme, comme la mythologie grecque, n'étant pas situés dans une origine passée ni dans une fin historique, mais dans le temps présent, à la verticale simultanée du vécu. Dire pour justifier notre hypothèse de la fin de l'histoire de l'art occidental que l'histoire de l'art africain est terminée, c'est sans doute reconnaître que le patrimoine d'art africain est connu dans sa totalité par les collectionneurs et les musées ; mais c'est oublier que la notion d'histoire n'est pas déterminante de la catégorie art. Elle n'a pas de sens pour l'art africain.

Et les objets rituels qui se fabriquent encore, par exemple dans les régions éloignées des aéroports, peuvent être de même valeur, même tout neufs, que les plus anciens, aussi longtemps que la pratique magique et animiste demeure vivante. C'est de l'art.

Cette fonction magique de l'art - nous insistons sur le mot art et parlerons définitivement d'art africain sans crainte d'ethnocentrisme - peut céder du terrain à d'autres fonctions de l'art en Occident. Elle peut sans doute aussi resurgir autrement et de façon inattendue dans l'avenir, même en Occident !

En tout état de cause, l'art religieux (icône et objets de culte) n'a pas une fonction très différente de la fonction animiste dite archaïque. Il assure tout aussi bien l'imagerie et la médiation vers l'ailleurs. Le fait que les forces religieuses, toutes proches de l'homme dans les sociétés dites archaïques liées à la nature, aient été éloignées dans un ailleurs infini et originel, par les religions monothéistes urbaines, change les rites, leurs objets et la symbolique artistique. Mais il n'y a là qu'un petit déplacement de la fonction de l'art, lié à un changement de représentation du monde. La magie est encore latente dans la pratique religieuse et cette fonction de l'art demeure.

b) Fonction politique de l'art

[Retour à la table des matières](#)

Ce n'est que depuis la prise de conscience marxiste de la division malheureuse de la société en classes, que nous avons appris à reconnaître la fonction politique de l'art. Dans une société organisée en *Ordres* selon la Providence divine, qui aurait créé la nature sociale avec la même sagesse que la nature physique, il allait de soi que l'art remplisse, sans le savoir, sa fonction d'illustration et de légitimation de l'ordre divin et politique. Peut-être le christianisme avait-il tenté de modifier l'idéologie politique de la religion, en

parlant en faveur des pauvres là où Dieu le Père était à l'image des grands rois. Mais l'aristocratie chrétienne y a mis bon ordre rapidement et réaffirmé la justification divine de la hiérarchie sociale, renvoyant la justice des pauvres à l'au-delà. Ce qui constituait une cynique commodité pour gérer les affaires d'ici-bas selon l'avantage des puissants.

Si nous avons pris conscience aujourd'hui de la compromission historique de l'art et des classes dominantes successives, de plus en plus criante depuis la prise de pouvoir de la bourgeoisie nous devons aussi admettre que cette situation sociale de l'art n'est qu'un effet de la compromission de la religion monothéiste elle-même avec les classes dominantes successives.

La situation contemporaine ne semble guère avoir changé, jusques et y compris dans les pays socialistes où l'art a pour fonction politique d'imager l'idéologie dominante du parti communiste qui, avec ses cadres, sa bureaucratie pléthorique et sa clientèle, constitue une véritable classe politique privilégiée.

Dans les pays capitalistes, nous avons déjà, ici même, souligné le rôle de l'art comme légitimation spirituelle des hommes d'affaires et de politique.

L'art ne saurait être a-politique, puisqu'il intervient toujours comme valeur mythique dans une société politique désireuse de le mettre à son service. La question est seulement d'ordre éthique. Si on le veut, on peut lier l'activité artistique à une éthique mettant en cause les injustices sociales.

c) Fonction psychique de l'art

[Retour à la table des matières](#)

Freud nous apprend à reconnaître dans l'activité artistique une sublimation des pulsions, le plaisir esthétique (beauté) étant appréhendé selon lui comme un plaisir sexuel déplacé et inhibé quant au but. Si Kant parlait du jugement esthétique comme d'un sentiment du *sublime*, le concept freudien de *sublimation* sexuelle correspond mieux à l'idéologie contemporaine.

L'art offre donc des « satisfactions substitutives » pour celui qui veut éviter la lutte réelle. Il permet même à certains de vivre matériellement très bien, voire à quelques-uns d'atteindre au bonheur que seraient l'argent, la gloire et les femmes.

L'art apparaît alors comme le langage du désir, du désir d'aimer et d'être aimé par l'autre, ce qui rejoint un certain exhibitionnisme caractéristique de

beaucoup d'artistes. L'art est un langage sublimé du désir de l'autre, mais aussi une expression exhibitionniste de soi-même.

L'analyse symbolique de l'art, dont Freud propose déjà quelques exemples ¹ très éclairants, permet de repérer cette fonction psychique. De ce point de vue, l'art ne saurait davantage *mourir* que le rêve. Non seulement l'individu, mais la société elle-même peut s'y reconnaître et en témoigner sa reconnaissance à l'artiste.

Cette fonction psychique de l'art ne cesse, selon Freud, qu'avec la fin de l'humanité ou avec sa réalisation complète : dans une société parfaite, il n'y aurait plus besoin d'art. Autrement dit, l'art ne cessera jamais ; c'est son interprétation idéologique et son fonctionnement institutionnel qui peuvent se modifier considérablement.

d) Fonction cathartique de l'art

[Retour à la table des matières](#)

Cette fonction paraît être d'une grande importance. Aristote y voyait une purgation ou apaisement des passions parmi les hommes assistant au spectacle théâtral de ces passions (identification, projection individuelle dans une décharge libératoire des tensions vécues par procuration). Freud emploie aussi l'expression pour désigner le rôle du langage dans la thérapie analytique. En évoquant le souvenir inconscient du traumatisme infantile, le patient revit et cette fois maîtrise en l'exprimant dans la structure du langage ce qu'il avait à l'époque refoulé dans l'inconscient faute de pouvoir le dominer. Il décharge ainsi des tensions inconscientes nocives et incontrôlées.

C'est encore la meilleure interprétation que l'on puisse tenter de cette curieuse théorie d'Adorno selon laquelle l'art réconcilie par la forme esthétique « les antagonismes non résolus de la réalité ».

On pourrait, en effet, faire l'hypothèse selon laquelle l'art complète le rôle de la science. Là où cette dernière ne peut dominer l'inconnu et laisse le champ ouvert au mystère angoissant, l'art intervient en donnant à ces angoisses dangereuses une expression formelle dont la perfection esthétique constitue un rempart ou une réduction dominatrice et apaisante.

---

¹ Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Délire et rêves dans la Gradiva de Jansen, Le Moïse de Michel-Ange, La création littéraire et le rêve éveillé*, etc.

Autrement dit, face aux dangers que représente pour l'humanité l'angoisse de l'irrationnel, l'art complète par la maîtrise esthétique ce que la rationalisation scientifique ne peut dominer.

La fonction cathartique de l'art apparaît encore à titre individuel dans l'activité de l'artiste lui-même. On a parfois dit que l'art vaut bien une psychanalyse pour celui qui s'y adonne : l'activité artistique serait une sorte d'autothérapie, qui peut, selon les individus, être simple ou didactique quand s'y ajoute une intense activité de théorisation critique, comme c'est le cas aujourd'hui de beaucoup d'artistes.

J'y verrais volontiers personnellement une sorte d'expression biographique où la fiction théorique et le passage à l'acte (pratique artistique) peuvent être considérés comme une catharsis individuelle.

Cette catharsis (purgation) a pris aussi dans l'art sociologique le nom *d'hygiène* et elle ne vise peut-être pas moins les passions individuelles que l'aveuglement idéologique et mythique du groupe social.

e) Fonction euphorisante de l'art

[Retour à la table des matières](#)

Nous ne ferons que citer ici la fonction euphorisante de l'art. Non pas l'art comme conscience des malheurs, selon la théorie hégélienne dont Adorno souligne, dans son analyse du désenchantement du monde, qu'elle s'est confirmée au-delà de ce que Hegel avait pu imaginer. Mais au contraire cette fonction décorative, rassurante de la présence du « beau » près de soi, où l'homme peut voir une image affirmative de lui-même. Cela a toujours été une fonction importante de l'art (portraits de commande, architecture noble, beauté de l'objet exprimant des valeurs fortes, techniques, scientifiques) de renvoyer à l'homme une image de lui-même qui lui garantisse la rationalité, le sens et la beauté du monde. Sans quoi l'angoisse existentielle surgit. Cette fonction est aujourd'hui largement assurée par le kitsch.

On ne saurait sous-estimer ce fait d'évidence : le sens du monde est, pour chaque société, représenté, choséifié, cristallisé et garanti dans son système d'objets. Les représentations mentales sont, par elles seules, trop irréelles, pour suffire à rassurer les hommes. Il faut qu'elles aient une réalité plus concrète et plus stable, dessinée dans la pierre ou le béton des temples, dans le fer des outils, dans l'organisation des villes, dans le tableau de bord, dans le décor concret de la vie quotidienne. L'art y joue un rôle essentiel car il a partie liée avec les plus hautes valeurs déclarées.

f) Fonction transformatrice de l'art

[Retour à la table des matières](#)

En découvrant dans l'art des plaisirs de substitution liés à des fonctions psychiques permanentes de l'humanité, Freud situe la fonction de l'art à l'opposé d'une volonté de transformation réelle du monde. Il y voit au contraire un simulacre de transformation permettant de se passer d'une action réelle, voire de compenser notre impuissance à agir. La théorie freudienne interroge donc tous ceux qui, en tant qu'artistes, s'engagent politiquement dans un art militant, soit pour aider à construire une société socialiste, soit pour contester un ordre social qu'ils récusent, dans l'espérance d'un autre.

Nous avons souligné, à l'encontre de Marcuse (qui parle de l'histoire de l'art sans la connaître beaucoup, au point d'affirmer que l'art a toujours été contestataire), la compromission presque incessante de l'art avec la classe et la religion dominantes tout au cours de l'évolution occidentale.

On comprend que la prise de conscience marxiste ait incité beaucoup d'artistes à inverser les rôles et à lancer l'art dans la contestation sociale que souhaite aussi Marcuse. Nous-mêmes, en affirmant la fonction *critique* de l'art sociologique, avons emboîté le pas et envisagé l'art comme un moyen de transformation sociale ¹.

Sans doute s'investissent dans l'art des désirs (libido) qui, s'ajoutant à la notion de progrès social liée à l'idéologie avant-gardiste depuis ses origines, expliquent cette attitude.

Et de fait, l'influence des superstructures culturelles sur l'évolution sociale n'est pas niable. L'art joue sans doute un rôle dans la transformation du monde même s'il n'est guère efficace. Mais ce serait une illusion que d'identifier ce changement à un progrès de la société. Le mieux n'est pas plus probable que le pire. Il peut sembler advenir aujourd'hui et céder la place au pire demain, ou le contraire, comme dans toute vie humaine et en fonction de l'idée que l'on s'en fait.

---

¹ En 1977, par exemple, à Paris, à l'École sociologique interrogative, nous avons organisé une rencontre internationale sur le thème « art et transformation sociale ».

g) Fonction interrogative de l'art

[Retour à la table des matières](#)

Mettre en place des dispositifs interrogatifs : depuis dix ans tel a été le but déclaré de l'art sociologique et toute sa pratique comme sa recherche théorique a opéré par rapport à cette fonction.

Est-ce être hégélien que de considérer l'art comme un instrument de connaissance :

de l'art lui-même en allant jusqu'à ses limites et en réinterrogeant sa théorie par sa pratique,

de la société en y développant une pratique sociologique,

de l'inconscient, en interrogeant les pulsions et les mythes qui déterminent nos comportements ?

Oui, sans doute, c'est là un des aspects fondamentaux de l'art sociologique : interroger le monde, tenter d'élucider et créer le débat. C'est aussi pourquoi l'art sociologique a développé une stratégie ou méthodologie de l'interrogation et une pédagogie, comme ferait Socrate, devenu sceptique.

Mais l'art sociologique est un matérialisme, qui questionne ici-bas, sans recours idéaliste. L'art sociologique est un scepticisme, une hygiène de l'esprit dans tous les domaines, y compris vis-à-vis des sciences et de leur tendance positiviste. Car nous ne savons définitivement pas la seule chose qu'il importerait de savoir : le sens de l'existence humaine qui donnerait le sens de chaque chose.

Il est difficile de dire qu'il n'y a pas de sens et encore plus difficile, en supposant qu'il y ait quelque part un sens dont nous pourrions apercevoir quelques effets (apparemment contradictoires), de faire une hypothèse sur ce sens. Toutes les hypothèses sont fausses. Tel est notre postulat et notre souci en conséquence d'en dénoncer les illusions idéologiques liées aux abus de pouvoir politique. Si nous postulons que nous sommes tous mystifiés, il ne sert peut-être pas à grand-chose de se battre désespérément contre toutes ces mystifications entrecroisées.

La vie est un labyrinthe. Telle est notre situation originelle. Et pourquoi s'énervier contre ceux qui déclarent connaître des chemins, s'ils rendent cette

vie vivable, s'ils aménagent le labyrinthe en même temps qu'ils tentent de prendre le pouvoir au nom de cette pseudo-connaissance ?

Que sert de faire réapparaître sans répit les impasses du labyrinthe au terme des dispositifs interrogatifs que nous construisons ?

La vie ne supporte pas la désespérance, et le suicide ne nous apparaît pas comme la voie de la connaissance, mais comme une réduction à rien.

L'humanité, ce sont des milliards d'aveugles qui doivent s'orienter et s'organiser sans rien voir ni rien savoir.

De ce point de vue, l'art sociologique est une pratique et une réflexion philosophiques.

Transformer le monde a de moins en moins de sens. Ce dont il s'agit à nouveau, c'est de le questionner. Mais à l'opposé de la scolastique philosophique d'aujourd'hui, il s'agit d'interroger le monde à partir de notre vie sociale où s'inscrit notre vécu individuel, à travers une pratique sociologique et mythanalytique.

La nécessité de la philosophie resurgit aujourd'hui, après l'illusion positiviste du XIXe siècle, plus évidente que jamais et comme toujours liée à la nécessité d'une éthique. Cette pratique philosophique interrogative ne peut se lier les mains à une préoccupation de gestion ou d'innovation. Elle pose la question du sens et elle ne réussit que quand elle dérange.

Nietzsche nous donne l'exemple d'une pensée qui s'expérimente dans toutes les questions possibles, qui se contredit, qui se nie, qui cherche les conséquences extrêmes de chaque pensée, qui change pour recommencer, à l'opposé de tout système, en rupture constante. Il pratique une méthode de pensée extrémiste de la liberté et de la lucidité critique. Sa pensée s'appuie aussi, comme pour se distancer de l'idéologie du XIXe siècle, sur la représentation grecque du monde. Comment penser grec aujourd'hui ? Méthode hygiénique ou fixation mythique d'un ancien professeur de grec ? Qu'importe. Ce que nous savons c'est que Nietzsche n'a pas pu tenir psychologiquement dans une telle expérimentation interrogative, s'aliénant finalement lui-même.

La pratique questionnante proposée par l'art sociologique tente d'expérimenter le jeu interrogatif des idées dans la réalité sociale concrète, où l'exigence de l'éthique, la résistance du réel, la confrontation dialogique avec les autres limitent l'irréalisme de la pensée et le risque de schizophrénie.

h) Fonction éthique de l'art

[Retour à la table des matières](#)

Sans doute les morales sont-elles des productions idéologiques comme toute autre production sociale. Il n'en demeure pas moins que les injustices sociales, les excès de pouvoir, individuel ou politique, nous révoltent et nous paraissent inacceptables, aussi relatives et changeantes soient ces morales.

En tant que rationalisation éthique contre l'injustice sociale du capitalisme et l'aliénation de la classe ouvrière, le marxisme est justifié. En tant qu'explication prométhéenne et positiviste du monde, il était une mystification aliénante. En tant que justification de la dictature des partis communistes dans les pays totalitaires et de la violence organisée de l'État, il est injustifiable, au nom de la même éthique qui l'a fondé.

Or, c'est toujours l'éthique qui constitue la première nécessité de la vie individuelle et collective. Nous ne pouvons nous passer de la référence à un système de valeurs pour mener notre existence - valeurs ascétiques, hédonistes, immorales, comme on voudra, mais valeurs tout de même, permettant des choix, des préférences, des désirs, des refus selon lesquels nous organisons notre vie quotidienne et collective.

Il est probable que la représentation du monde est une rationalisation imagée de ces valeurs collectives plus qu'une source ou un fondement. Sans exigence morale, pas d'exigence philosophique, religieuse, ou de connaissance. Sans exigence morale, pas d'urgence contemporaine.

L'art n'a cessé d'imager des valeurs morales et l'art sociologique n'échappe pas à cette situation idéologique, à l'urgence politique, tandis que la crise des valeurs sociales se généralise et que nous ne disposons plus d'une représentation du monde qui puisse nous tenir lieu d'explication et de justification.

L'art sociologique à travers cette pratique de questionnement n'est donc pas à la recherche d'un absolu, de toute façon hors de portée et insensé, mais en quête d'une cohérence morale et d'une image du monde qui puisse à nouveau permettre de vivre.

La grande difficulté, c'est qu'elle devra dans cette cohérence et cette image trouver une place et un statut à *l'absurde* et au *pessimisme*. Ce n'est pas la

première fois que la question se pose. Elle a même une tradition qui remonte au moins à la philosophie antique.

L'analyse de la fonction perceptive de l'art permettra de préciser l'éthique à laquelle nous pensons.

i) Fonction perceptive de l'art

[Retour à la table des matières](#)

En secouant de nos épaules les mythes de l'histoire et du progrès, en réinstallant le *temps présent* et l'importance d'être *au monde ici et maintenant*, nous restituons au réel son épaisseur, sa densité, sa relation d'unité avec notre corps et notre conscience.

Ainsi nous retrouvons peut-être un plaisir d'être, plaisir sensoriel, tactile, perceptif qui, échappant au temps métaphysique, échappe au sentiment du tragique.

En prenant conscience de l'illusion de deux infinis où erre la science, ce n'est pas le pari métaphysique de Pascal que nous suggérons, mais le plaisir corporel, matériel de l'être au monde, et cette sorte de maîtrise physique et psychique de soi tant développée dans les civilisations orientales, tant rejetée par les religions occidentales et arabe et remplacée par la maîtrise scientifique du monde extérieur.

Le sentiment du temps présent implique cette conscience de son propre corps dans une relation perceptive hypersensible au corps de la nature.

Le plaisir du temps présent s'appuie sur le mythe de la fusion avec la nature et la vie, de la perte d'identité individuelle qu'implique l'unité retrouvée avec la Mère.

La conscience du caractère mythique de ce plaisir n'en diminue pas l'effet, au contraire, et le *respect de la nature et de la vie* qui s'y mêle inspire une éthique fondamentale dont le respect éviterait à l'humanité l'accumulation de ses malheurs historiques.

Le respect de la nature et de la vie, si fort dans la philosophie chinoise ancienne, donne une forte jouissance perceptive ; il implique aussi le respect de l'autre, le pacifisme et la communication avec l'autre.

La nature n'est pas bonne en soi comme l'affirmait Rousseau ; elle est, c'est tout. Mais le respect de la vie, s'il est mêlé à la conscience perceptive de la nature, peut à tout le moins limiter le mal à un point que nous semblons avoir totalement oublié ; à un point où l'on pourrait croire qu'il n'existe qu'à peine, en comparaison de la situation actuelle de l'humanité.

2. Les media contemporains

[Retour à la table des matières](#)

Puisque l'huile et la toile font de la peinture un écran, que l'information journalistique fabrique une fausse transparence du réel et que le mode de communication le plus évident de notre époque, c'est aussi le plus pauvre malgré l'apparence, si nous désignons ainsi les signes monétaires, comment l'art peut-il trouver le lieu et le mode de sa vocation interrogative et perceptive ?

Il s'agit pour l'art sociologique d'échapper aux pièges de la fausse communication : celle qui tient le discours du pouvoir dominant, qui masse et intègre les individus au lieu de les questionner. Les mass media gèrent et illusionnent. De plus, ils ont confisqué la communication sociale. Ils manipulent à travers codes et symboles, ménagent l'illusion de la participation et de la réponse du public ; ils prétendent se substituer électroniquement à la perception de la nature ; ils n'enseignent pas particulièrement le respect de la nature et de la vie, mais souvent son irrespect fondamental. Les mass media nous distraient. En outre, ils proposent constamment des systèmes de réponses toutes faites où l'individu trouve les modèles de sa passivité, de son conditionnement, de son irresponsabilité. C'est contre eux principalement que l'art sociologique pose son exigence de questionnement.

Nous voyons bien pourtant quelquefois les mass media assurer un questionnement politique public. Ce n'est pas la technologie ni l'existence des mass media qui sont donc jugées ici ; mais leur usage le plus fréquent qui est soumis aux intérêts économiques et politiques, de sorte que les mass media tiennent, dans leur immense majorité, le langage du pouvoir -pouvoir déjà détenu qui veut se maintenir, ou pouvoir désiré qui fabrique les dogmes de sa stratégie. La volonté de pouvoir est ce qu'il y a de pire dans l'humanité. Ni la nature, ni la vie ne nous en donnent d'exemples en dehors de l'espèce humaine. La volonté de pouvoir implique la volonté de détruire. Et malheu-

reusement les mass media impliquent des technologies et des budgets qui les soumettent presque tous à la volonté du pouvoir.

Comme il n'y a pas, par ailleurs, de liberté démocratique sans abondance et liberté d'information et que des actions comme celle d'*Amnesty International* contre les tortures dans les pays fascistes, fondent leur efficacité sur la divulgation des crimes par les mass media des autres pays, il ne peut s'agir dans notre esprit que de lutter pour un meilleur usage des mass media et pour une attitude critique de leurs consommateurs, afin que les mass media manifestent moins de servilité envers les pouvoirs et témoignent de plus de respect de la nature et de la vie.

C'est avec ces intentions que j'ai à mon tour, après plusieurs autres, tenté des expériences au niveau des mass media ¹.

Lors des expériences de presse que j'ai entreprises à partir de 1977, j'ai tenté des expériences-limites.

Sur le thème « communication entre deux villes », j'ai animé, avec un groupe de jeunes, grâce à une subvention de l'Office franco-allemand pour la jeunesse, en 1977, une enquête sur la vie quotidienne comparée à Hanovre et à Perpignan (où j'avais déjà mené une enquête avec le collectif d'art sociologique en 1976). Ces deux villes furent choisies (parmi les villes jumelées de France et d'Allemagne), à cause de la différence profonde d'urbanisme, de mode de vie, d'attitudes idéologiques qu'elles font apparaître.

Pour développer cette communication au-delà des manifestations locales, la presse des deux villes pouvait offrir un support très efficace. Je pris donc contact avec *L'Indépendant* à Perpignan et avec la *Hannoversche Allgemeine Zeitung* à Hanovre pour leur proposer un échange de journalistes pendant une semaine. Il convenait que les deux journalistes soient capables de parler la langue de l'autre pays, qu'ils soient habitués à traiter des problèmes d'information locale, tout particulièrement ceux qui relèvent de la vie quotidienne et qu'ils se sentent motivés pour une telle expérience. Je souhaitais aussi qu'ils travaillent simultanément pour les deux journaux.

Si l'expérience - parce qu'elle était à inventer au jour le jour - ne parut pas tout de suite évidente aux uns et aux autres, toujours est-il que les rédacteurs en chef des deux journaux en acceptèrent assez facilement le principe. Pour faciliter les choses, j'obtins de l'Office franco-allemand pour la jeunesse, qu'une telle expérience intéressait, une subvention spéciale assurant les frais de voyage et de séjour des deux journalistes appelés à animer cet échange. Il n'en coûtait donc rien aux deux journaux, si ce n'est quelques complications pour accueillir dans leur rédaction le journaliste de l'autre quotidien, pour accorder un peu d'espace dans leurs colonnes, et pour se priver partiellement

---

¹ Bien entendu ce choix est lié aussi à la volonté de sortir du ghetto artistique de l'avant-gardisme.

pendant une semaine de leur collaborateur habituel. L'expérience eut lieu en 1977. Les deux journalistes publièrent quotidiennement des articles sur la vie locale dans les deux journaux. Je leur proposai aussi d'ouvrir une bourse aux informations personnelles entre les lecteurs des deux villes, qui eut un succès certain pour des demandes d'emplois, d'échanges scolaires, de correspondants, de locations de vacances, d'objets de collection (timbres, cartes postales, etc.). De nombreux lecteurs écrivirent à leur journal, qui se chargeait de transmettre à la rédaction de l'autre pour publication en forme de petites annonces (gratuites), leur nom, leur adresse et leur demande. Les articles publiés portèrent sur des cas particuliers de Perpignanais habitant Hanovre et réciproquement, sur les relations économiques et administratives entre les deux villes, sur des aspects caractéristiques de la vie quotidienne catalane et en Basse-Saxe.

Une semaine, c'est court pour une expérience, mais des deux côtés les réactions des lecteurs furent assez actives pour que le bilan soit jugé très positif.

Cela m'incita à proposer de renouveler l'expérience au début de l'année 1978. L'Office franco-allemand pour la jeunesse proposa de subventionner à nouveau un tel échange. Mais je voulais cette fois aller plus loin, pour un projet beaucoup plus difficile à faire accepter, qui impliqua que je voyage à de multiples reprises entre Hanovre et Perpignan pour rencontrer les responsables des deux journaux, les convaincre, trouver des accords sur les points de divergence, susciter une invitation réciproque des rédacteurs en chef des deux journaux, téléphoner, télégraphier, coordonner.

Ma proposition était la suivante : l'expérience durerait cette fois deux semaines. Les deux journalistes concernés travailleraient ensemble, une première semaine à la H.A.Z., une deuxième semaine à *L'Indépendant*, ce qui assurerait une meilleure compréhension, un travail plus facile dans la rédaction du journal et pour prospector les problèmes de vie quotidienne (contacts, informations).

Ce point fut acquis sans difficulté.

L'expérience serait à l'avance largement expliquée aux lecteurs, qui seraient invités à prendre une part active, assurant eux-mêmes des reportages illustrés sur la vie quotidienne dans leur ville. Les lecteurs de moins de trente-cinq ans (pour éviter de ressasser le temps passé) seraient sollicités pour exprimer leurs opinions sur les relations franco-allemandes et leur avenir.

L'événement commencerait avec la reproduction en fac-similé traduit dans chaque journal (ils ont le même format) d'une pleine page d'information locale parue la veille dans l'autre journal. Cela afin de créer un événement, de sensibiliser les lecteurs et de susciter leur participation. Mon but était que ce soient les lecteurs eux-mêmes qui fassent l'expérience, les deux journalistes se mettant à leur service, mais non pas à leur place. C'est une vieille idée que les communications de masse assurent une « parole sans réponse », c'est-à-dire

une diffusion d'information à laquelle les lecteurs ne peuvent généralement pas répondre, de telle sorte que le principe de la participation des lecteurs est généralement souhaité dans les rédactions, bien que très peu appliqué.

Je voulais moi-même mettre en place un dispositif de communication entre les lecteurs des deux villes, puis m'effacer pour que l'expérience s'auto-gère avec l'aide des deux journalistes.

Si le dispositif ne créait pas une dynamique suffisante, je souhaitais que les journalistes fassent du «journal-montage», en ce sens qu'ils prennent les ciseaux et découpent dans chaque journal des articles qu'ils traduisent et publient tels quels dans le journal de l'autre ville.

Il s'agit là d'une vieille technique inventée par les artistes dadaïstes (photo-montage). Mais l'art sociologique travaillant la « surface sociale », le montage consiste à introduire dans un contexte social dont l'habitude nous tient lieu de logique ou de pertinence, des éléments d'un autre contexte social, dont le caractère inattendu ou l'« impertinence » vont susciter une interrogation, une *conscientisation*. En ayant choisi deux contextes très différents, l'incongruité des éléments de journal publiés sur la même page devait permettre aux lecteurs de deux villes de mettre en question le caractère « naturel », « allant de soi » et donc faussement interchangeable de leurs habitudes quotidiennes, de leurs systèmes de valeurs, de leurs attitudes idéologiques.

La publication telle quelle d'une page d'information locale de la veille dans le journal de l'autre ville, qui inaugurerait ces « transferts d'informations » avait pour effet de mettre les lecteurs par exemple de Perpignan, en situation, soit de se retrouver brusquement à Hanovre, d'y ouvrir leur quotidien, de comprendre l'allemand et de lire ce qui s'était passé la veille dans la capitale de Basse-Saxe, soit d'apprendre dans leur journal habituel, *L'Indépendant*, en le situant à Perpignan ce qui s'était passé en fait un jour plus tôt à Hanovre.

Bien entendu j'avais choisi chaque fois le thème de la vie quotidienne parce que c'est celui où les différences spécifiques apparaissent le mieux, bien mieux que dans les pages d'information nationale ou internationale. D'autre part j'avais fait ce choix pour rappeler que la mascarade des vedettes de la politique, du show-business ou du sport, dont nous entretenons sans répit la presse, la radio et la télévision, ne doit pas laisser passer sous silence la vie réelle que nous vivons, banale, profane, sans intérêt aux yeux des spécialistes du sensationnel, qui nous vendent tous les jours (à notre demande ?) des prises d'otages, des crises ministérielles, des assassinats, des divorces, des cours monétaires, etc., et nous font oublier l'essentiel de ce qui nous concerne personnellement dans notre espace et notre temps quotidiens.

Il en est très différemment de notre presse de province, attentive aux petits événements locaux, aux rencontres d'associations, aux anniversaires, aux faits divers toujours semblables (sur la Nationale no...). Cette presse qu'on méprise souvent à Paris, dont on sous-estime l'influence et les tirages, consacre dix

fois plus d'espace à la vie locale et quotidienne qu'à la vie nationale et internationale. On lui reproche une fausse hiérarchie de l'importance des événements. Et ce sont les mêmes intellectuels parisiens qui font l'éloge de la télévision communautaire au Québec ou aux États-Unis, en l'opposant à la télévision de « broadcasting » national. Je lis des articles où l'on envie le système de télévision communautaire grâce auquel les habitants de Saint-Jérôme au Québec ont diffusé en direct les délibérations du conseil municipal à propos de l'élargissement d'une rue ou de la création d'une école. Pourquoi alors ignorer que la presse régionale française est souvent une sorte de « presse communautaire », gardant une échelle humaine, soucieuse (il est vrai que c'est aussi son intérêt commercial) de solidarité locale, une sorte de « tam-tam » tribal de la vie provinciale, pour lequel un vol de voiture ou le bal des pompiers, ou l'arrivée d'un nouveau fonctionnaire ont de l'importance, comme sans doute dans la conscience des habitants-lecteurs eux-mêmes.

Cette situation ne manqua pas cependant de créer des difficultés dans les expériences de presse que j'ai réalisées, dans la mesure où les journaux allemands avec lesquels j'ai travaillé (et c'est un cas assez général) cherchent à obtenir un statut moins local ou provincial que national et se comportent comme tels. Certains d'entre eux, notamment de Hambourg et de Francfort, y sont parvenus. Ils servent de modèle à ceux des autres Lands allemands, qui s'efforcent de limiter leur information locale pour obtenir un prestige plus large. Il en résulta par moments une sorte de condescendance tacite de la part des responsables des journaux allemands par rapport aux journaux français avec lesquels je leur proposais un échange.

La deuxième expérience entre Hanovre et Perpignan eut lieu entre le 9 et le 21 janvier 1978. Elle posa tout de suite un sérieux problème, le rédacteur en chef de la *Hannoversche Allgemeine Zeitung* s'opposant à ce que son journal publie une pleine page de *L'Indépendant*, malgré l'avis favorable du chef de l'information locale et l'enthousiasme qu'un collaborateur allemand de ce journal exprimait pour l'expérience. Cela faillit tout remettre en question, dans la mesure où j'avais dans mes premiers contacts à Hanovre pu espérer un accord de principe. Le rédacteur en chef rappelait que la Basse-Saxe est plus liée à l'Angleterre qu'au pays catalan et qu'une telle publication apparaîtrait comme une « extravagance ». Soucieux de développer la construction européenne, il donnait son accord pour une politique de « petits pas », qui pourrait éventuellement un jour aboutir à un tel événement de presse. Les responsables de *L'Indépendant*, non moins européens et désireux de maintenir une partie de l'expérience, furent beaux joueurs. Ils publièrent quand même la page du *H.A.Z.* et son rédacteur en chef se rendit à Hanovre rencontrer son homologue. Le contact ne permit cependant pas de sauter l'obstacle.

Je dois ajouter que la *H.A.Z.* reproduisit pour ses lecteurs la publication de sa page du 7 janvier parue le 10 dans *L'Indépendant*. Mais pendant les deux semaines qui suivirent, la *H.A.Z.* donna moins que le minimum d'espace à l'expérience, tandis que *L'Indépendant* respectait le projet.

Ce fut cependant une première dans l'histoire de la presse.

Hommes de presse plus audacieux, les responsables de *L'Indépendant* décidèrent, en raison des bonnes réactions de leurs lecteurs et de l'activation sans précédent du jumelage qui en résultait, de publier désormais mensuellement une page d'information sur Hanovre. Il est vrai que le maire de cette ville proposa dans une interview publiée par la *H.A.Z.* d'accueillir une foire catalane à l'automne suivant à Hanovre et que des échanges professionnels et économiques se développèrent à la suite de cet échange de presse.

Puis le 23 janvier commença un échange d'une durée de deux semaines, que j'avais préparé simultanément entre *Le Provençal* et le *Hamburger Abendblatt*. Marseille et Hambourg étant choisies parce que jumelées, avec des activités portuaires comparables, et situées aux deux bouts de l'Europe. La journaliste française se rendit la première semaine à Hambourg et collabora avec le journaliste du *H. Ab.* choisissant des faits divers locaux qu'elle envoyait à Marseille, puis la deuxième semaine, les deux journalistes travaillèrent à Marseille et publièrent à Hambourg. Malgré la bonne volonté générale, on peut encore souligner que le *H. Ab.* ne joua pas tout à fait le jeu, limitant systématiquement l'espace accordé à l'expérience malgré l'accord obtenu auparavant sur mon projet et le respect observé par le *Provençal*. Celui-ci publia d'abord une pleine page comparant Hambourg et Marseille et les deux journaux, expliquant l'expérience et sollicitant la participation des lecteurs. Je ne pus obtenir ni à Marseille ni à Hambourg que soit publiée une page réelle d'information locale parue dans l'autre journal. On en discuta la possibilité technique et l'intérêt des deux côtés. Je dus accepter ce demi-pas de recul par rapport à mon expérience, mais le *Provençal* publia ensuite systématiquement pendant une semaine sur trois colonnes les faits divers de Hambourg, assortissant seulement par routine l'ensemble de l'intitulé : « De notre envoyée spéciale » qui neutralisait évidemment l'idée de « journal-montage » que j'avais essayé de faire comprendre. En période préélectorale, c'était quoi qu'il en soit un effort de libérer de la place pour cette expérience. A l'inverse, le *H. Ab.* argumenta d'une importante actualité locale et notamment d'une grève dure des dockers du port pour limiter l'espace.

De telles expériences survenaient en un moment où les relations franco-allemandes étaient particulièrement difficiles, dans un climat préélectoral en France, après une certaine campagne de la presse française contre la social-démocratie allemande et le climat policier suscité par l'affaire Baader.

Notons que de telles expériences seraient peu pensables entre, par exemple, *L'Indépendant* et *Le Provençal* et auraient un tout autre caractère (il faudrait le tenter pour en juger) entre, par exemple, *Le Monde*, *La Frankfurter Allgemeine*, et *La Stampa*.

Cette expérience fut menée complètement entre *L'Indépendant* (édition de Carcassonne) et le *Rottaler Anzeiger* (édition de Eggenfelden, petite ville à

l'est de Munich) en 1978 (échange des pleines pages d'information locale, puis échange de faits divers pendant deux semaines).

On ne saurait dire que ces expériences ont changé quoi que ce soit dans aucune de ces villes. Elles ont seulement interrogé la pratique actuelle des mass media et elles pourraient, si elles étaient poursuivies, généralisées au-delà d'une initiative individuelle, avoir une efficacité beaucoup plus que symbolique.

En soi, l'effet commercial de cette initiative (une foire catalane à Hanovre par exemple) ne m'intéresse plus, car il n'y a plus là de questionnement, l'expérience passant alors au stade banal de la gestion. Mais de tels échanges de pages d'information locale pourraient avoir longtemps et en de multiples villes un effet interrogateur.

Une autre expérience, que j'ai menée en 1978 à Amsterdam, démontre qu'une pratique artistique avec les mass media est possible :

Jordaners, maak uw krant

(Habitants de Jordaan, écrivez votre propre journal.)

Amsterdam, 17 au 21 octobre 1978.

Pendant une semaine, les habitants d'un quartier d'Amsterdam ont eu la possibilité d'écrire eux-mêmes chaque jour une page entière du principal quotidien d'Amsterdam, *Het Parool*. La préparation de l'action a duré un an (accord avec un journal, choix d'un quartier, constitution d'un groupe de travail avec des étudiants hollandais) et le travail intensif sur le terrain, deux mois. Le budget fut fourni par la fondation De Appel. En octobre, Alain Snyers a rejoint l'équipe, qui s'est élargie avec des habitants du quartier, le Jordaan.

Ce quartier, situé en plein centre d'Amsterdam, compte environ 20000 habitants. Il a une unité historique, qui est menacée aujourd'hui par l'arrivée d'une nouvelle population. Par le biais de la « rénovation » des vieilles maisons en bordure des canaux pittoresques, beaucoup d'artisans, petits commerçants, ouvriers appartenant à la population traditionnelle du quartier, se trouvent renvoyés vers les banlieues bon marché, tandis que les nouveaux venus, capables de payer les loyers « rénovés » ou d'acheter, s'installent. Ce sont des cadres, des intellectuels, des propriétaires de boutiques à la mode, des antiquaires, des artistes. Ce qui ne manque pas de créer un conflit local. Terrains vagues ou maisons en ruine, en attente de spéculation juteuse, embarras de voitures dans des rues étroites, souvent piétonnières, squatter (la loi

hollandaise est tolérante sur ce point) : ce sont les problèmes fréquemment discutés dans les cafés du quartier.

But de l'action.

Il s'agissait de mettre en question le fonctionnement habituel d'un grand media, où la communication sociale est confiée à des professionnels - les journalistes - en sens unique. Cette fois l'expérience consistait à voir ce qu'écriraient les lecteurs, s'ils devenaient responsables des articles et de la maquette d'une page de journal par jour.

Il s'agissait aussi de se servir du journal pour activer le débat sur le Jordaan lui-même - vie quotidienne, avenir, formulation des conflits - ou plus largement sur les divers problèmes, nationaux ou internationaux, intéressant les habitants du Jordaan.

Il s'agissait de faire une expérience d'autogestion : jusqu'où les 20 000 habitants se sentiraient concernés et prendraient en charge eux-mêmes cette possibilité, les décisions concernant la forme et le contenu de chaque page.

Expérience sociologique, expérience limite sur un journal, sur la vie d'un quartier, expérience limite aussi par rapport au thème art et communication. Si les media traditionnels de l'art s'épuisent, si la communication est un thème - une fonction ? - essentiel, s'il s'agit de retrouver le contact avec un public large, cette expérience est susceptible de faire avancer le débat.

La pratique.

Travail collectif - autogestion communautaire du projet - initiatives, décisions et travail étant démultipliés.

Ouverture d'un local de rédaction dans le quartier, diffusion de 500 grandes affiches, 2 000 petites affiches, 12 000 tracts, information par deux journaux de quartiers (distribués dans toutes les boîtes à lettres), émissions régulières de la radio locale (Radio Stad), 6 articles de stimulation dans *Het Parool*, un flash à la télévision, 2 reportages radio, 3 actions dans la rue. Informer, rendre le projet crédible, motiver la participation, ce fut la première phase du travail. Susciter, recueillir articles, interviews, documents, les présenter au fur et à mesure dans le local de rédaction, préparer les séances d'autogestion (une par page) : ce fut le second temps. Les résultats, lents à se concrétiser, donnèrent l'espoir d'un heureux dénouement début octobre : accumulation d'articles dans le local, multiplication des contacts, prise en charge du projet par des habitants, par un comité de quartier.

Les trois actions dans la rue, dont deux sur le Noordermarkt, pour compenser la situation du local de rédaction dans le sud du quartier, avec distribution d'informations, explications, débats, dynamisèrent le processus. Le comité du Noordermarkt, avec l'aide du groupe de Théâtre de rue

d'Amsterdam, réalisa une page en une matinée (une trentaine d'articles, qui constituent la 3e page de la série).

Les détails de la maquette de chaque page, préparée par les habitants eux-mêmes dans le local de rédaction, étaient définitivement décidés par eux seuls dans les locaux de *Het Parool* après mise en forme technique des professionnels du journal.

L'Institut de psychologie des mass media de l'Université d'Amsterdam a suivi l'ensemble du processus - questionnaires dans le local de rédaction, interviews multiples des intervenants, analyse de contenu de l'ensemble des articles et documents recueillis. C'est la première fois qu'un projet d'art sociologique est observé et analysé par une équipe de sociologues extérieure à la mise en œuvre du processus, ce qui devait permettre de mieux évaluer les effets sociaux. Certes, l'équipe qui a fait ce travail est modeste, mais lors des projets précédents, nous n'avions jamais pu obtenir ce complément nécessaire ¹.

Évaluation

Difficile, l'évaluation varie selon l'angle de regard. Du point de vue journalistique, le succès est évident : cinq très bonnes pages selon l'avis même des journalistes professionnels, qui peuvent cependant décevoir ceux qui auraient attendu un contenu et une maquette radicalement différents des pages habituelles d'un journal.

Du point de vue du débat dans le Jordaan, des résultats difficilement appréciables à court terme, hors quelques événements, telle une table ronde entre la municipalité et des habitants sur le thème du logement.

Du point de vue du processus éducatif, à coup sûr beaucoup de questions et de prises de conscience parmi les membres du groupe de travail et des habitants actifs dans le projet, mais très difficile à évaluer plus largement dans le quartier.

Du point de vue de l'art, une première : jamais des artistes n'avaient pu travailler aussi spécifiquement et radicalement à travers un grand quotidien. Si à travers l'art sociologique, il s'agit d'une expérience interrogative de communication communautaire, cet apprentissage a eu lieu, à une large échelle sociale.

L'autogestion a été possible. La démonstration est faite que les habitants non préparés d'un quartier sont capables - et c'est surtout la classe moyenne qui a été active, les intellectuels dédaignant apparemment l'expérience - de prendre en charge un tel projet, de le réaliser à un bon niveau de qualité,

---

¹ L'ensemble du projet, du processus et son évaluation par les divers intervenants est publié par la Fondation De Appel en 1979.

d'assurer le pluralisme des opinions et cette sorte de « contrôle social spontané » que peut espérer un rédacteur en chef prenant le risque d'une telle expérience. Le matériel rassemblé au local de rédaction aurait permis de continuer pendant une deuxième semaine et la proposition a pu être raisonnablement faite aux responsables du journal de poursuivre l'expérience pendant plusieurs mois. L'idée n'a pas été retenue, bien qu'elle aurait seule permis, au-delà de cet événement symbolique, d'assurer une efficacité sociale réelle.

Art. On dit que ce sont les artistes qui ont inventé la peinture à l'huile, le pastel, la sculpture... Ils n'ont pas inventé les mass media. Mais est-ce bien sûr qu'ils aient inventé la peinture à l'huile ? Ou la sculpture ? N'ont-ils pas détourné le marbre, le crayon de *leur fonction utile* ? Est-ce la police ou les artistes qui ont inventé la vidéo ? La télévision et la police s'en servaient déjà depuis longtemps (premières émissions de télévision en 1929 en Grande-Bretagne) quand Nam June Paik, en 1965, est le premier artiste à se saisir d'un portapak.

Art et mass media. Il aura fallu longtemps avant que des artistes antérieurement à moi-même décident de se servir des mass media. Ne plus se contenter que de temps en temps la presse parle d'art ou qu'elle reproduise de l'art, mais qu'elle devienne matériau spécifique d'art ; pas dans un collage cubiste ou dadaïste, mais en situation sociale normale, avec son public habituel. Non pas une oeuvre graphique ou typographique reproduite dans le journal, même en pleine page, mais un événement dans le processus de communication sociale. Non pas l'incidence subjective d'un artiste intervenant dans le processus collectif : je pourrais imaginer de convaincre un rédacteur en chef de faire imprimer une page pour moitié à l'envers, ou avec une typographie si petite que les textes soient illisibles, ou si grande que les textes débordant de la page soient incomplets, ou en oblique, ou couleurs incongrues ; je pourrais imaginer qu'un jour les lecteurs soient obligés d'aller chez leur voisin ou chez le cordonnier pour compléter les demi-pages de leur quotidien ; ou bien qu'une ligne sur deux soit omise ; ou bien qu'il n'y ait plus aucune ponctuation ; ou bien que ce jour-là sous le même titre on distribue à Paris le quotidien de Pékin et inversement ; ou bien que les pages intérieures noircissent ou blanchissent à la lumière ; ou bien qu'on ait incorporé du poil à gratter ou du poivre pulvérisé dans le papier du journal ; ou bien que ce jour-là, le papier du journal sente la rose, ou le purin ; ou bien que les articles ne veuillent rien dire ; ou bien que toutes les nouvelles soient fausses ; ou bien que la moitié des nouvelles soient reprises sans avertissement dans le journal de l'année dernière ; ou bien que l'encre du journal tache les doigts de façon indélébile ; ou bien que toutes les pages soient collées ; ou bien que le journal colle aux doigts ; ou bien que le journal soit en papier raide qui ne se déplie pas, ou en papier transparent... Comme Nam June Paik met un aquarium à poissons rouges ou un lierre grimpant dans la boîte d'un poste de radio ou de télévision (*dans le musée*).

Dans l'expérience *Jordaners, maak uw krant*, la dimension sociale des mass media était respectée, même accentuée, puisque c'étaient les lecteurs dans leur ensemble - et non plus seulement quelques journalistes professionnels, qui étaient invités à concevoir les pages du journal. Nous avons tenté d'aller radicalement, au-delà du professionnalisme journalistique, jusqu'au bout des implications spécifiques des communications de masse. C'était une décision prise en réponse à la question qui a été pour moi à l'origine de ce projet : comment, en tant qu'artiste, me servir radicalement, dans sa pleine spécificité, du médium journal ?

Est-ce de l'art ? Dans la rue, dans le local de rédaction, jamais je n'ai souhaité parler d'art. Pour les habitants du Jordaan, ce n'était pas un problème d'art bien que, l'un d'entre eux ait proposé le texte suivant, qui a été retenu dans une réunion d'autogestion et qui est paru dans un encadré vertical en bonne place dans la 2e page : « Kunnen, kunner, kunst » (en français : pouvoir, celui qui peut, l'art). Un menuisier, interrogé par la télévision pour le programme d'art : « Savez-vous que vous participez à un projet artistique ? (étonné, il réfléchit une seconde, puis répond :) -Oui, c'est vrai, c'est tout un art de faire une page de journal, c'est très difficile! ». Les étudiants de l'Institut d'art qui ont travaillé avec moi, s'étant porté volontaires à la suite de la conférence que j'ai faite à cet Institut d'art, s'interdisaient de parler d'art. Sauf un ou deux d'entre eux qui souhaitaient voir si ce projet offrait une issue de secours par rapport à la pratique traditionnelle de l'art (parce que l'art les fascine toujours, mais qu'ils ont des doutes insurmontables sur la fin de l'art), ils déclaraient volontiers que le projet aurait été bien plus satisfaisant si nous ne nous étions pas encombrés du mot « art ». Bien que le budget vienne d'une institution artistique, De Appel, que le projet vienne d'un artiste, suscité par un critique d'art, Frank Gribling, réalisé avec l'aide d'étudiants en art, commente dans des institutions d'art et des journaux d'art : le *Museum Journaal*, la rencontre « Art, Artists & the Media » (Graz), etc., présenté dans une exposition d'art à De Appel (ce qui agaçaient le groupe), beaucoup, qui s'estimaient heureux d'échapper par ce projet au domaine clos de l'art, protestaient quand je rappelais que je considérais ce projet comme de l'art. Je fus une fois presque accusé de malhonnêteté, parce que je voulais faire de l'art sans le dire (aux habitants du Jordaan).

Je dis clairement que ce projet a toujours été pour moi un projet d'art.

Mais les questions, que le groupe ou moi-même nous posons sur le concept d'art et sur l'idéologie artistique, sont d'une importance très secondaire pour la conscience des habitants du Jordaan avec qui nous avons réalisé le projet. A partir du moment où ce projet les intéressait, pour leurs raisons à eux, tout autres que l'art, je ne sais pas de quel droit et par quelle erreur nous aurions dû leur imposer notre propre problématique, nos propres questions culturelles, à la place des leurs! Ils ne sont pas en effet étudiants d'art et j'ai toujours pensé, comme le groupe de travail, qu'il n'était pas pertinent, ni même *légitime*, de mêler artificiellement la question de l'art à leurs propres problèmes.

Questions sur les mass media. De même, le dispositif du projet interrogeait le milieu de la presse non pas sur les problèmes du Jordaan, ni sur la définition de l'art, mais sur l'idéologie et le fonctionnement de la presse elle-même. L'expérience menée posait la question : que se passe-t-il quand on propose aux lecteurs d'écrire eux-mêmes le journal, et que les professionnels s'effacent ? Est-ce réalisable ? De quelle façon ? Jusqu'où ira la participation du public ? De quoi parieront-ils ? Comment ? Quelle sera leur conception de la mise en page ? Quelle sera la qualité de leurs articles ? Le contenu des pages intéressera-t-il les lecteurs étrangers au quartier Jordaan ? Verrons-nous se constituer une sorte de contrôle social spontané ? Les groupes extrémistes confisqueront-ils la parole ? Les individus inorganisés vont-ils prendre la parole ? Allons-nous découvrir des problèmes inconnus, dont les journalistes professionnels n'avaient pas conscience ? Quelles seront les surprises ? Qu'apprendrons-nous, qui puisse nous aider, soit à justifier le maintien telles quelles de nos habitudes de journalistes, soit à modifier notre pratique pour mieux l'ajuster ?

À vrai dire, la principale question a longtemps été, jusqu'à l'achèvement de la première réunion d'autogestion pour la première page : Est-ce que cela sera seulement possible ? Et chacun s'était fait d'avance sa petite idée : mieux vaut publier une page blanche ou à moitié vide que d'écrire à la place des habitants ; d'ailleurs la rédaction du journal a certainement en réserve des pages toutes faites, sur d'autres sujets, à imprimer au dernier moment, plutôt que la page vide ou une page extrémiste. Le rédacteur en chef avait pris, dans une lettre définissant les conditions de possibilité de l'expérience, toutes les précautions lui permettant d'arrêter la publication en raison de l'intérêt général, journalistique, etc.

Présentée de ma part dès le début comme une tentative visant à sortir du fonctionnement habituel de la presse assurant une communication à sens unique, pour aller plus loin, et même au-delà du double sens, expérimentalement vers un sens unique dans l'autre sens, les journalistes n'ayant plus la parole dans ces 5 pages écrites exclusivement par les habitants et sans autre contrôle que d'eux-mêmes, cet *événement de la communication sociale* prenait un sens symbolique dans la rupture, donc la mise en question du système établi. Il s'est trouvé qu'un rédacteur en chef et des journalistes - pas tous, loin de là dans l'équipe de *Het Parool* - ont accepté la mise en question - dans des limites très prudentes, il est vrai.

Une démonstration a été faite à cet égard : les journaux pourraient aller loin dans ce sens, car les lecteurs sont capables de fournir les articles. Quand l'expérience s'est arrêtée, les 5 pages du contrat ayant été publiées, il y avait suffisamment d'articles en attente dans le local de rédaction, et suffisamment de personnes motivées dans le Jordaan, pour continuer l'expérience, peut-être plusieurs semaines. A l'avance, personne n'était sûr que cette démonstration pourrait être faite de façon si éclatante.

Questions sur le quartier. C'était un des aspects du projet, de créer un débat public sur le quartier du Jordaan. Les deux questions qui sont le plus ressorties sont celle de l'identité du quartier, qui se perd, avec les départs vers les banlieues et l'arrivée de nouvelles couches sociales plus aisées, ainsi - et c'est lié - que le problème de la rénovation des maisons, des opérations spéculatives qui se font au détriment des habitants originaires. Peu d'articles choisis - et même écrits - parlent de problèmes nationaux ou internationaux : c'est le Jordaan qui est en jeu. Soit que l'échelle du quartier-village soit essentielle, soit que la menace qui pèse sur ce quartier - appelé à devenir sans doute d'ici vingt ans une sorte de Soho - appelle la priorité. Une table ronde entre des habitants et la municipalité sur les problèmes d'habitat a résulté de ce questionnaire (extraits publiés dans la 5e page). L'analyse des contenus des articles par l'Institut de psychologie des mass media nous en dira plus à ce sujet. C'est du quartier qu'il s'est - en apparence - le plus agi dans cette expérience.

L'efficacité de l'expérience en ce qui concerne la solution des problèmes du quartier ne peut évidemment pas être mesurée -au-delà des impressions- dans une si courte expérience. Nous n'avons pas sur ce point fait ce que nous aurions dû : organiser un grand débat public en cours d'expérience ou à la fin en présence de tous les articles écrits par les habitants : le moyen choisi, pour créer ce débat, la presse, ne suffisait apparemment pas à susciter ce débat collectif, qui aurait demandé des méthodes d'accompagnement, d'orchestration, dont nous n'avions plus l'énergie. Nous n'avons pas pu évaluer l'intensité et l'extension des réactions individuelles - dans les cafés ou dans les chaumières.

Une expérience limite. L'expérience se vivait et s'interprétait donc à trois niveaux :

le monde de l'art
le monde du journalisme
le quartier.

À ces trois niveaux, ce fut une expérience perturbatrice ou interrogative à la limite de l'art, à la limite du journalisme, à la limite de la vie de quartier. Expérimenter les limites : c'est ce qui définit toute *expérience*. En l'occurrence, cette expérience avait pour caractéristique de se situer de plain-pied dans la réalité sociale vivante et quotidienne. Je veux dire que ce n'était pas dans un atelier d'artiste, ni dans un laboratoire et que c'était une expérience collective, avec un public de masse, interrogeant simultanément et séparément - d'où l'impression parfois de contradiction, de confusion ressentie par le groupe de travail - des sphères sociales séparées, chacune selon sa problématique et avec son langage. À cet égard, ce fut une expérience d'art sociologique complète, posant de nombreux problèmes de méthodologie et très questionnante pour ceux qui tentaient d'en élaborer et d'en contrôler le processus global.

Une expérience sociologique. Il est assez rare que les sociologues puissent expérimenter à une large échelle, pour que cet aspect soit ici souligné. La plupart du temps, les sociologues ne peuvent que constater et mesurer (c'est déjà assez difficile) des processus sociaux qui ne dépendent pas d'eux. Dans le cas présent, à l'opposé de la sociologie constatatoire habituelle, le sociologue a mis en place un dispositif d'expérimentation concernant un quartier de 20 000 habitants et un moyen de communication de masse. Il a formulé une hypothèse précise : la possibilité d'inverser le sens de fonctionnement de cette communication sociale ; il a pu suivre les effets dans une certaine mesure. C'est aussi la première fois qu'une expérience d'art sociologique peut être observée et évaluée de l'extérieur par des sociologues, même modestement : en l'occurrence par l'Institut de psychologie des mass media de l'Université d'Amsterdam. Sans budget, avec une équipe très légère, ce sera une évaluation fort limitée. Mais enfin c'est la première fois que ce feed-back sur les effets est assuré.

Le processus bureaucratique. - La masse des lettres échangées entre les interlocuteurs, De Appel, *Het Parool*, moi-même, le groupe de travail, le quartier (ses institutions locales) -, inévitable dans un tel projet, témoigne de l'insertion sociale réelle de l'art sociologique.

Le travail de groupe est une autre caractéristique de l'art sociologique. D'une part parce qu'un tel projet n'est pas physiquement et intellectuellement réalisable par une seule personne, d'autre part parce que c'est un principe souhaitable que le processus méthodologique, mental, interrogatif soit discuté, analysé collectivement. Un projet à dimension sociale, impliquant une pertinence, une stratégie, de lourdes difficultés, une variété d'aspects ne peut dépendre de la fantaisie, de la subjectivité, des risques d'erreurs et surtout de la responsabilité d'une seule personne. Initiatives et décisions doivent être démultipliées. Physiquement, il faut être partout à la fois. Le travail doit déjà être situé dans la dimension sociale (collective) du projet. Ce serait une contradiction qu'un projet d'autogestion de la presse ne soit pas autogéré dès sa préparation, dans sa mise en œuvre. Le but recherché était que l'artiste ayant proposé le projet le réalise en groupe et que ce groupe initial s'élargisse, voire passe la main à la communauté des habitants. Cela dit, même dans le Jordaan, il n'y a guère de communauté d'habitants et à part ici et là quelques associations et comités d'action, nous avons rencontré, comme dans toutes les grandes villes, une juxtaposition d'individus, majoritairement passifs, peu soucieux de se prendre en charge dans un projet collectif, tant qu'aucune menace directe ne pèse sur eux. L'autogestion a ses limites de fait, vite atteintes - elle n'est guère possible à l'heure des programmes de télévision, manifestement plus attractifs, et c'est tout dire. Nous avons symboliquement réalisé l'autogestion dans les séances décisives pour les 5 pages publiées, mais avec des nombres de participants très insuffisants pour que nous puissions honnêtement parler de succès à cet égard. Cette sorte d'échec ne se voit pas en regardant les pages. Peut-être même la venue de 1000 personnes au lieu de 50 aurait-elle rendu impossible toute décision de contenu des pages dans les délais. On ne peut sans doute pas réussir une expérience ponctuelle

d'autogestion dans une société globale qui fonctionne quotidiennement selon des principes d'autorité et de division du travail. Le but du projet n'était d'ailleurs pas le fait d'un militantisme autogestionnaire convaincu, mais plutôt d'un questionnement et d'une tentative expérimentale. Ce qui n'a pas empêché de tenter, à la limite de nos forces, de réussir. Manifestement la demande venait plus de nous que des habitants eux-mêmes dans leur ensemble. Il faut le reconnaître, l'incitation créée par nous n'a pas suscité une participation massive, n'a pas libéré une énergie sociale autogestionnaire que le système social actuel réprimerait. L'autogestion, c'est sans doute comme l'obéissance ou l'esclavage : cela s'apprend !

Le sens de la *responsabilité*, en revanche, semble généralement fort et actif. Je ne crois pas qu'une telle expérience soit dangereuse pour un journal ou pour la société, dans le sens où des propos contraires à la morale sociale pourraient y trouver une tribune facile. Il suffit d'un petit nombre de personnes pour assurer dans les décisions un pluralisme et un contrôle social efficace. Je dirais même que dans cette expérience, les participants ne se sont guère écartés des modèles connus (choix des sujets, mise en forme, illustration, maquette, déontologie journalistique). Un contrôle assez représentatif de la classe moyenne qui a principalement participé à l'expérience. Il faut souligner que nous avons vu très peu d'« intellectuels » et de gens riches, mais aussi aucun extrémiste, aucun groupe de pression activiste venir au local de rédaction. Principalement la classe moyenne, financièrement modeste et d'opinion réaliste.

L'art sociologique vise à mettre en place des *dispositifs interrogatifs*, un questionnement social sur les structures, les valeurs, les finalités. De ce point de vue, le *processus éducationnel* s'est développé de façon satisfaisante pour le groupe de travail, comme pour les journalistes de *Het Parool*. Jour après jour, la réalisation du projet impliquait des questions, des décisions, des prises de conscience. Certains membres du groupe, soudain confrontés hors les murs de l'université à des questions sociales réelles, ont eu du mal à poursuivre le travail, craignant l'échec, prêts à le constater tous les jours, anxieux de ne pas « manipuler » les habitants, de ne pas se servir d'eux pour la publicité du journal, ou pour faire de l'art, anxieux de ne pas servir d'alibi, de ne pas cacher la réalité sociale derrière un rideau d'illusion, de ne pas faire de démagogie, de ne pas subir de censure du journal, etc. Tout cela a été éducationnellement important et a aidé à tenir le cap entre tant de risques divers. Je regrette seulement que certains aient abandonné en cours de route. Les textes de ceux qui sont allés jusqu'au bout témoignent de l'aptitude de ce projet à créer une interrogation critique.

Finalité. L'art sociologique, travaillant presque toujours pour de courtes périodes sur une même réalité sociale (quinze jours ici, deux mois là) ne peut prétendre interroger cette réalité au point de la transformer. Le projet « *Jordaners maak uw krant* » n'a certainement pas transformé la société, ni le Jordaan, ni *Het Parool*. D'ailleurs l'évaluation d'un processus éducationnel est très difficile et je ne m'aventurerai pas dans ce domaine. Mais aussi, telle n'est

pas la stratégie de l'art sociologique. Certes, c'eût été un succès de convaincre à la fin de l'expérience le rédacteur en chef de *Het Parool* de continuer à accorder une pleine page chaque semaine en autogestion dans le Jordaan. Nous aurions alors pu, avec le temps, changer quelque chose de façon sensible. Cette proposition n'a pas été accueillie avec enthousiasme. Il n'est pas exclu qu'elle se réalise plus tard, là ou ailleurs. Il faut du temps pour que les réflexes se décrispent, pour que les attitudes changent. La stratégie de l'art sociologique, c'est d'interroger les idées et les idéologies, ici ou là, quand une expérience paraît possible. C'est en changeant les idées, dans une stratégie internationale, qu'on changera la société, et qu'on changera aussi le Jordaan et les mass media d'Amsterdam, de New York ou de Paris. Non pas pour qu'ils aient les mêmes idées que moi, mais pour que chacun, remettant en question les systèmes de réponses toutes faites que véhiculent les idéologies et les mass media, repose lui-même ses propres questions.

Les portes ouvertes se referment très vite et le rédacteur en chef de *Het Parool* n'a pas souhaité poursuivre une expérience par rapport à laquelle se dessina quelque temps après une résistance professionnelle parmi quelques-uns des journalistes apparemment importants.

C'est donc en Alsace, à Guebwiller, avec le quotidien *L'Alsace*, que continua l'expérience ; mais cette fois j'ai proposé un thème, peut-être plus dynamisant que la *vie quotidienne* choisie pour Amsterdam : comment *imaginez-vous l'avenir*¹ ?

Un tel thème peut faire apparaître non seulement une contre-image de la société actuelle (les problèmes qu'elle n'a pas encore su surmonter et les attitudes par rapport à l'idée de progrès), mais aussi les grandes craintes et les grands espoirs liés au mythe du Futur.

La description un peu détaillée de ces pratiques d'art sociologique avec la presse, dont les exemples sont appelés sans doute à se multiplier, peut-être même bientôt à l'initiative des mass media eux-mêmes, soucieux de masquer leur pouvoir, montre un nouveau champ très large pour la pratique artistique à venir et pose évidemment la question d'un changement de statut de l'artiste dans la société contemporaine.

¹ Cf. *Cahier de l'École sociologique interrogative*, no 3 : « Deux expériences d'art sociologique », 200 p., Paris, 1980.

3. Le statut social de l'artiste

[Retour à la table des matières](#)

À travers les pratiques d'art sociologique sont apparues des situations où la fonction interrogative de l'artiste se rapproche de celle d'un innovateur à l'intérieur d'une institution, ou d'un pédagogue.

Sans doute la crise actuelle du public, du marché et des media traditionnels de l'art favorise-t-elle cette évolution, l'artiste ne pouvant guère espérer vivre actuellement de la vente de ses œuvres et se satisfaire d'être reconnu d'un public qui n'existe pas au-delà du micro-milieu artistique lui-même.

Dans une société où la communication a pris par le biais des mass media une ampleur inconnue jusqu'à ce jour, l'artiste qui pense avoir un message à communiquer éprouve une frustration, inconnue aussi de lui jusqu'à ce jour, d'être exclu de ces mass media.

Le mythe de l'artiste maudit incarné par Vincent Van Gogh ne semble pas susciter de volontariat.

Bien au contraire, beaucoup d'artistes actuels semblent soucieux d'une intégration sociale capable d'assurer leur justification et leur existence matérielle.

Nombre d'entre eux, héritiers de la tradition du Bauhaus, cherchent dans les activités graphiques, dans le paysagisme, les professions de coloristes-conseils, plasticiens, aménageurs, designers, une insertion et une utilité sociales.

En intervenant dans des populations comme nous l'avons fait nous-mêmes individuellement ou en groupe à Neuenkirchen (1975), Perpignan (1976), Hanovre (1977), à Stadt Blankenberg et Krautscheid-Seifen (deux petits villages allemands entre Bonn et Köln) en 1978, voire même dans le cas du *Jordaan* à Amsterdam, nous pouvons parfois ressembler à des innovateurs sociaux et il ne serait pas impensable que nous obtenions un jour un budget d'expérience sous ce titre.

C'est surtout le cas des artistes qui interviennent dans des équipes d'aménagement du territoire ou d'animation urbaine. Nous connaissons par exemple le cas d'artistes anglais chargés d'aider une population d'une ville satellite à peine sortie des champs de betteraves à se découvrir une identité collective, à participer aux décisions d'aménagement, à communiquer. Cela se traduit par l'organisation d'expositions de photos sur l'histoire toute fraîche de cette ville,

par des initiatives utilisant la vidéo ou la télévision locale par câble quand il y en a une ou la création d'une gazette, ou des peintures murales ou de fêtes, etc.

Comme pour les animateurs socio-culturels, le cas se présente souvent où un artiste, engagé ainsi par un organisme municipal ou régional, épouse les intérêts de la population dont il est chargé et se retrouve assez rapidement en conflit avec ceux qui croyaient le payer pour amortir ou éviter des problèmes sociaux liés au déracinement, au manque d'équipements collectifs, à l'absence de communication, à la laideur d'une architecture inhumaine de blocs d'habitation.

L'*Artist Placement Group* anglais, fondé par John et Barbara Latham depuis 1966, réunit de nombreux artistes pour lesquels il recherche des *placements* dans des institutions où ils pourront jouer le rôle d'observateurs et d'innovateurs. Ces artistes, qui sont rémunérés par contrat, travaillent dans des entreprises aussi variées qu'un hôpital psychiatrique, *British Steel*, *British Airways*, *British Rail*, *Esso*, *ICI*, *National Bus Company*, *Ocean Fleet*, *Hills International*, des ministères tels celui de l'Environnement, de la Santé, le *Scottish Office*, des commissions d'aménagement du territoire, le Zoo de Londres, etc.

L'idée est qu'avec une insertion n'impliquant pas de gestion mais un point de vue à long terme, fondé sur une observation plus libre ou objective que celle des permanents de l'entreprise ou de l'administration, ces artistes, qualifiés par l'A.P.G. d'*incidental persons*, auront une capacité d'innovation extrêmement bénéfique. Et John Latham s'efforce d'en démontrer la rentabilité économique. Lui-même a obtenu des contrats d'études pour des cas d'aménagement du territoire (poussières de zones industrielles qu'il propose de traiter comme une sculpture, échauffement de l'eau d'une rivière utilisée par une centrale thermo-nucléaire, qu'il propose d'utiliser pour la pisciculture de poissons d'eau chaude, etc.).

Ce type d'intégration de l'artiste dont la généralisation nous paraît possible, est lié à une utilisation économique ou politique de l'art dont la fonction de questionnement est parfois moins évidente que celle d'amélioration de la gestion.

Pourtant, outre l'intérêt économique et humain très probable de ce type de pratique, elle nous semble rejoindre pleinement la fonction éthique de l'art liée au respect de la nature et de la vie, qui nous paraît essentielle.

C'est donc une orientation de l'art contemporain à laquelle nous sommes très attachés et qui, si elle est plus en accord avec le pragmatisme anglo-saxon qu'avec nos crispations idéologiques sur le « continent », pourrait cependant remplacer avantageusement l'enseignement kitsch de la peinture à l'huile dans les écoles des Beaux-Arts.

Cette orientation de l'art élargit considérablement la conscience d'artistes aujourd'hui aliénés dans une triste imitation académique, où s'illusionnent leur ego et leur fausse subjectivité.

Un enseignement beaucoup plus large pourrait donc être organisé dans les écoles d'art dans les domaines de la communication sociale et de l'environnement.

Cette évolution conduit aussi à reconsidérer le statut d'artistes qui du fait de cette insertion sociale, des budgets ou des technologies qu'impliquent leurs démarches, sont amenés à abandonner l'idée de travail subjectif et individualiste.

De fait ces valeurs de subjectivité et d'individualisme fortement liées à l'idéologie bourgeoise du XIXe siècle et à l'essor de l'abstraction lyrique, n'existaient guère dans l'art avant la période romantique.

La fantaisie individuelle et le vedettariat trouvent moins à s'épancher dans des projets collectifs tels que ceux menés avec la presse, la télévision, un organisme d'aménagement du territoire, ou financés par des institutions comme l'Office franco-allemand pour la jeunesse.

Cette évolution sera renforcée sans doute par le fait que ces institutions constituent actuellement la seule alternative possible à la disparition des galeries d'art de recherche, du mécénat, et au refus de produire de l'art-marchandise pour collectionneurs.

Le marché des collectionneurs d'art n'a pas toujours eu l'importance moderne. Les artistes ont depuis fort longtemps produit sur commande. Commande d'Église, de prélats, de rois et princes, puis après la fin de l'aristocratie, commande des bourgeois, des musées. Cette situation avait le terrible inconvénient de faire de l'artiste un courtisan au service d'une gloire et d'un pouvoir politiques.

Le marché privé d'une production artistique indépendante de la commande, depuis les Impressionnistes, n'a parfois donné qu'une liberté illusoire.

La commande actuelle, dans une société divisée par le conflit de classe, a favorisé l'apparition d'un art politiquement engagé, celui soutenu, par exemple, par le parti communiste.

Le recours à un « second métier » et en particulier à l'enseignement a assuré l'indépendance matérielle et donc intellectuelle de beaucoup d'artistes contestataires.

La situation prévisible où l'artiste devient *contractuel* d'une institution publique ou privée réassure de fait les conditions d'une pratique artistique sur commande, sans réduire peut-être autant que jadis l'artiste à la servilité. Tout

dépend du libéralisme du régime car si la servilité est directement exigée dans les pays à dictature de droite ou de gauche, elle est moins évidente et immédiate dans les démocraties bourgeoises qui disposent d'autres processus de récupération.

La fonction de l'artiste à laquelle je pense le plus n'est cependant pas du tout d'animateur ou d'innovateur sociaux mais de questionneur. La pratique de l'art sociologique ne peut être tolérée longtemps par une même institution : c'est ce que l'usage nous a appris. À moins que nous renoncions à notre vocation de questionnement. Quel peut être alors le statut de l'artiste qui se fixe comme but de créer les conditions sociales réelles du débat sur le sens de l'action humaine, non seulement dans le milieu artistique, mais tout autant et si possible davantage, dans le milieu social en général ? C'est le statut même du pédagogue et, disons-le, du philosophe qui est ainsi en jeu. Les insertions sont multiples. Il y a incontestablement dans l'institution scolaire et universitaire, dans les institutions de communication sociale (mass media) et de production culturelle (cinéma, édition, etc.) un statut pour l'intellectuel et une reconnaissance de sa nécessité, liée parfois à des privilèges (revenus élevés, temps libre, aides à la production) qui peuvent être analysés comme concessions à un rapport de force réel en faveur des intellectuels, mais aussi comme salaires payés par les classes sociales à leurs porte-parole idéologiques, et à leurs créateurs culturels.

Il existe une conscience diffuse mais largement institutionnalisée de la nécessité pour une société d'avoir une identité culturelle, une représentation du monde et selon les cas, le pouvoir politique exige une orthodoxie (fixisme culturel) assortie de censure et de répression (pays de démocratie socialiste) ; ou bien le pouvoir politique manifeste une permissivité (exigée par les intellectuels) avec l'hypothèse que la représentation du monde doit évoluer et un système complexe et hypersensible de récupération (pays de démocratie bourgeoise).

C'est là que se situe le problème du statut de l'artiste interrogatif, à l'opposé du statut d'artiste contractuel d'une municipalité ou d'une galerie d'art exigeant en contrepartie une marchandise commercialisable. De multiples exemples montrent que si on le veut, on peut se rendre indépendant de ce marché de l'art, condition indispensable pour la liberté de pensée et la pratique artistique interrogative. Ce marché de l'art qui s'est emparé de l'activité artistique et l'a soumise à ses lois économiques peut être sans doute le pire ennemi de l'artiste ; même si de nombreuses galeries de recherche ont eu un effet très positif (assurer la diffusion de démarches artistiques peu connues).

Il est heureux que la diffusion, mais surtout et en fin de compte la production même de la pensée de Nietzsche ou de Hegel n'aient pas dépendu des humeurs de quelques marchands américains ou de quelques fonctionnaires de musée. Tel a été fréquemment le cas de la production artistique depuis un siècle, l'artiste étant invité, pour ne pas perdre le contrat qui assure sa subsistance, à produire en fonction de la demande. Ce n'était guère évitable dès lors

que l'art acceptait de devenir une marchandise (pourquoi le marchand voudrait-il consacrer son travail à se ruiner ?). La question est de rappeler que l'art a été, et doit être autre chose et plus : non pas des objets mais des questions, non pas des symboles de standing social ni des éléments de décoration esthétique, mais des dispositifs sociaux réels, mettant en question les mythes et la représentation du monde qui fonde notre activité éthique, nos craintes et notre bonheur.

De sorte que l'art sociologique est socialement subversif, comme la philosophie, ou n'est pas.

Subversif, non pas du fait de l'artiste, par volonté délibérée ou par militantisme politique partisan, mais parce que les systèmes institutionnels et idéologiques en place tolèrent généralement mal le questionnement philosophique.

Socrate l'a su à ses dépens.

L'histoire de l'art est terminée (1981)

Chapitre VII

Mythe art

*« L'art est une prison »,
dit Horacio Zabala*

j'ajouterai : La vie est un mitard.

1. Limites de la sociologie

[Retour à la table des matières](#)

Nous avons fondé l'art sociologique sur l'apport de la sociologie à la pratique artistique (un retournement de la sociologie de l'art contre l'art lui-même). La sociologie offrait incontestablement plus de pertinence que la linguistique structuraliste qui proposait de considérer l'art comme un langage hors contexte social.

La sociologie de l'art permettait d'analyser - et de critiquer - l'art comme production idéologique. Nous y avons repéré les métamorphoses de l'idéalisme, les systèmes de valeurs de la classe dominante masqués en codes esthétiques.

La sociologie de l'art permettait ainsi de dénoncer la fonction politique de l'art et de rendre compte de ses institutions : le musée, la galerie, le marché.

La sociologie de l'art nous a aidé à dénoncer le statut de l'art comme marchandise, à critiquer l'enfermement de l'art dans le ghetto avant-gardiste.

Ainsi l'art sociologique pouvait s'exercer comme critique de l'art (hygiène de l'art - et cela était de la plus grande importance à ce moment de crise extrême de l'art), et comme intervention dans le champ de la communication sociale large (expériences avec les mass media).

Nul doute que cette élucidation critique de la situation sociologique de l'art ait constitué une première étape de déblocage de l'impasse avant-gardiste.

La deuxième étape était l'exemple d'une pratique réelle hors du micro-milieu, à partir de supports quotidiens (panneaux de signalisation, essuie-mains, pilules, tampons-caoutchouc, cartes d'identité, enquêtes, événements, journaux, radio, télévision, vidéo, etc.), qui démontrait la possibilité de rétablir le lien (la communication) entre la pratique artistique et le grand public.

Il était essentiel que cette pratique questionne non seulement l'idéologie artistique, mais aussi l'idéologie des mass media et, tout simplement, les problèmes spécifiques des différents milieux sociaux où nous intervenions. L'art sociologique s'engageait politiquement à travers cette pratique dans un questionnement critique des valeurs sociales.

Cela a été fait. Les résistances, les censures, la stratégie organisée du micro-milieu contre les attaques de l'art sociologique ont été dures. Nous avons cependant pu réaliser quelques-uns de nos projets, mener à bout quelques expériences, diffuser nos idées.

À nos yeux, ce qui est apparu au cours de ces démarches, comme une objection sérieuse, c'est l'insuffisance de la sociologie par rapport à notre pratique.

Car si la sociologie permet de sortir du ghetto, d'orienter notre démarche, de construire les dispositifs interrogatifs, cependant elle ne rend pas compte du contenu symbolique de la communication que nous créons et ne permet pas de la déchiffrer ; elle est aveugle à la présence des mythes. C'est sans doute l'expérience limite « *Jordaners, maak uw krant* » qui a le plus nettement fait apparaître cette insuffisance.

Certes le dispositif créé engendrait la communication individuelle ; mais en nous interdisant d'intervenir sur le contenu, nous renoncions du même coup à une part de notre volonté de questionnement.

La société crée déjà en surabondance tous les jours des événements qui sont consommés passivement par les publics des mass media. Notre but ne peut se limiter à en créer quelques-uns de plus. Devenir manipulateurs neutres ou opérateurs de communication sociale, c'est avoir bien compris McLuhan, mais ce n'est pas assez. L'expérience de presse menée à Amsterdam

interrogeait efficacement le milieu artistique, le milieu journalistique, et certainement le quartier Jordaan lui-même ; mais le risque existe sans cesse de tourner au simulacre de communication, plus apte à servir d'alibi au journal qu'à questionner efficacement les habitants.

Cette pratique nous a ainsi réinterrogé et de plus en plus est apparue la nécessité, déjà pressentie il est vrai depuis le début, de recourir à la socio-psychanalyse pour mieux interroger les contenus, les images, les mythes véhiculés par la communication sociale.

De même, en analysant le problème de l'histoire, nous avons pu déceler le rôle déterminant du mythe en amont de toutes les interprétations politiques. La sociologie ne peut rendre compte du concept d'histoire ; elle ne peut le démasquer. Il faut la socio-psychanalyse ou mythanalyse pour l'atteindre et dévoiler son rôle.

2. Mythanalyse

[Retour à la table des matières](#)

La sociologie démasque l'idéologie politique et la mythanalyse les mythes qui la sous-tendent. Cela ne signifie aucunement que le mythe est plus réel ou plus vrai que l'idéologie.

En sachant que les parents transmettent la vie, nous ne savons pas pour autant ce qu'est la vie. Le mythe est ainsi une fausse explication ou explication imagée et c'est à tort que le mythe est considéré comme explication des origines et donc comme principe actif ; il est poétique au sens fort du mot, représentation imaginaire. Mais toute notre connaissance, nos sciences mêmes manipulent cette pseudo-explication : force, énergie, matière, dont l'image tient lieu d'explication et de principe actif.

Notre logique même dépend de nos mythes de référence.

Nous voilà dès lors confrontés à la diversité des théories psychanalytiques de Freud, de Jung et de Lacan en particulier.

La théorie freudienne demande à être déplacée, de l'analyse biographique individuelle au groupe social et à la culture de l'individu. Il s'agit peut-être là d'une opération intellectuelle dépassant la simple généralisation de l'individu au collectif. L'hypothèse freudienne d'un « matériel phylogénétique » de l'inconscient permettrait de passer à une socio-analyse : « Le rêve fait surgir un matériel qui n'appartient ni à la vie adulte ni à l'enfance du rêveur. Il faut

donc considérer ce matériel-là comme faisant partie de l'héritage archaïque, résultat de l'expérience des dieux, que l'enfant apporte en naissant, avant même d'avoir commencé à vivre. Dans les légendes les plus anciennes de l'humanité ainsi que dans certaines coutumes survivantes, nous découvrons des éléments qui correspondent à ce matériel phylogénétique », écrit Freud dans *Moïse et le monothéisme* ; il précise même : « Quand nous parlons de la persistance, chez un peuple, d'une tradition ancienne, de la formation d'un caractère national, c'est à une tradition héréditaire que nous pensons, et non à une tradition oralement transmise. » C'est se rapprocher beaucoup du concept d'inconscient collectif proposé par Jung et transmettant des *archétypes*.

Certes ces hypothèses trouvent dans les rêves et dans les mythologies de fréquentes confirmations. Mais il se peut que d'autres explications soient possibles, sans recours direct au mythe de l'inconscient collectif hérité génétiquement par l'enfant ou de la phylogénèse.

Une troisième hypothèse nous paraît importante et elle permettrait l'économie des deux précédentes. Selon Lacan, le lieu de l'inconscient est le langage social lui-même, où l'enfant apprend, en même temps qu'à penser, à imaginer et retrouve les images et les mythes nécessaires à sa représentation du monde.

L'avantage de la théorie de Lacan, sans nous laisser séduire par la mode structuraliste linguistique, c'est que cette hypothèse nous permet de rejoindre l'analyse sociologique du langage et de la diversité des cultures. De sorte qu'elle ne contredit pas les différences évidentes d'interprétations du monde, de logiques et de systèmes de valeurs, par exemple entre les sociétés slaves, latines ou africaines.

Même si ces différences ne sont -et c'est encore une nouvelle hypothèse - que des *métamorphoses* des mêmes mythes, ces différences n'en demeurent pas moins aussi importantes peut-être que les mythes qu'elles imagent ou travestissent.

À titre d'hypothèse nous retiendrons l'idée que chaque langage social est le travestissement idéologique de mythes élémentaires. Autrement dit, nous pensons, faute de mieux, à une topologie à deux niveaux, *l'idéologie* travestissant le *mythe* qui constitue l'explication imagée des origines de la vie.

On notera et cela est implicite dans la théorie freudienne, que les mythes sont les images collectives de la représentation individuelle. Autrement dit, pour passer à la mythanalyse, nous passons de l'analyse biographique individuelle (réfèrent « premier ») à l'analyse des mythes collectifs. Freud a admis d'emblée cette hypothèse en appelant par exemple complexe d'Oedipe le traumatisme individuel de l'enfant.

Cela ne signifie aucunement que nous donnions aux mythes une réalité particulière ou une autonomie.

Nous nous sommes fait un principe d'économie de la pensée, qui incite à ne pas recourir à plus de concepts, d'idées et de complexité qu'il n'est nécessaire pour interpréter un phénomène. C'est aussi un principe de pensée matérialiste, de ne pas chercher ailleurs l'explication ou l'origine de ce qui est manifestement tout près de nous, si près sans doute que nous y sommes aveugles comme à l'air.

Freud donne l'exemple de cette attitude matérialiste en ne recherchant ses explications que dans des situations concrètes élémentaires ou matérielles de l'individu : le besoin chez l'enfant de retrouver la chaleur du sein maternel et la vie prénatale, la peur de ce qui n'est pas maternel, en particulier la peur première du père et des frères et sœurs considérés comme étrangers et concurrents, autrement dit le désir (*libido*) et la peur (qui suscite l'instinct de destruction).

À partir de ce vécu, qui fait suite à un supposé bonheur prénatal, toutes les interprétations du monde, les actes de l'adulte sont déterminés dans leurs structures et leurs valeurs, selon le mode de la *répétition* et de ses variations.

Telle est l'hypothèse à partir de laquelle nous nous proposons de réfléchir.

Nous considérons donc ce premier moment de la vie de chacun comme source de la représentation élémentaire que nous nous faisons de la vie. Au premier stade, où nous identifions la mère à la vie, succède un deuxième temps où nous apprenons à compter avec le père, comme co-auteur de la vie et comme rival. La représentation du monde qui se forme à partir de cette première conscience met déjà en place les valeurs (désir et interdit, unité et manque) et les *principes* de la vie, l'image parentale père-mère étant promue au niveau du grand mythe élémentaire ou référentiel de l'origine de la vie. Ce mythe sera définitivement maintenu, le Père créateur, la Mère (Nature et vie) étant hypostasiés quand l'homme découvre que les parents transmettent mais ne créent pas eux-mêmes la vie.

Ce livre même commence avec la mort et finit avec la vie. La mort et l'histoire sont le même langage, celui de l'homme. La vie est le langage de la femme.

Les sciences occidentales reposent sur ce mythe du père et de la mère comme principe et substance du processus magique, alchimique, chimique, physique, nucléaire, biologique, structuraliste, etc. Toutes les logiques aussi, celles de l'identité, de la participation, de la dialectique, du continu ou du discontinu.

Tout l'idéalisme aussi. Il y a ailleurs un père transcendant qui sait. L'idéalisme est lié à l'image du père. Le matérialisme -souvent- à celle de la mère, de la nature.

Seules, les pensées matérialistes développant les notions de hasard, d'aléatoire, d'indétermination, d'absence de finalité ont tenté d'y échapper, au risque d'une perte de sens totale et de nihilisme religieux et politique.

Car nous n'avons pas d'image référentielle de substitution qui puisse nous donner l'illusion d'une explication de la vie autre que le mythe parental. Si nous l'abandonnons ou le rejetons complètement (y compris dans ses représentations secondaires de l'origine, de la cause ou de la finalité) nous abandonnons aussi toute possibilité de *sens* de la vie et nous sombrons dans le pessimisme ou le nihilisme. Se dessine alors une crise très grave de l'humanité, une crise *mortelle*, celle de la perte de toute représentation du monde et des valeurs et structures référentielles. Cette perte de toute *représentation du monde* que l'idéologie de l'aléatoire révèle mais ne peut compenser, implique aussi fondamentalement la perte de toute *éthique*. On peut douter que l'humanité puisse survivre sans éthique. Le désarroi et la peur d'être seuls au monde ne peuvent que susciter un déchaînement extrême de l'instinct de mort, de la violence sociale, du terrorisme et finalement de la guerre nucléaire.

Les exemples modernes ne manquent malheureusement pas qui apportent tous les jours des arguments à ceux qui nous annoncent la fin du monde. Il suffit d'imaginer la catastrophe mondiale qui aurait pu éclater il y a quarante ans si Hitler avait disposé des armes nucléaires actuelles. Or rien n'exclut pour l'avenir une telle situation quelque part dans le monde -et nous le savons. C'est en ce sens que le monde est devenu tragique.

La question qui se pose alors est la suivante : pouvons-nous espérer vivre sans donner un sens imaginaire au monde, je veux dire en étant *seuls* au monde et en inventant un *modus vivendi* pacifique n'ayant d'autre justification que notre survie et notre bonheur matériel quotidien ? Avec éventuellement la volonté d'assurer la possibilité de ce bonheur quotidien et matériel pour tous les peuples de la terre, ce qui à soi seul suffirait largement à nous occuper (et à justifier aussi les pires excès d'un paternalisme impérialiste!).

Ou bien devons-nous inventer une nouvelle métamorphose du mythe référentiel parental, qui puisse réassurer une modernité religieuse, scientifique, culturelle, capable de nous redonner l'illusion d'un sens du monde et les fondements culturels d'une éthique ? C'est sans doute ce qui se fera instinctivement ici et là et que beaucoup d'hommes espèrent impatientement. En ce sens on pourrait dire que les temps sont mûrs pour une nouvelle religion ou une nouvelle philosophie.

Devons-nous tenter de conserver la représentation traditionnelle du monde, islamique ou judéo-chrétienne ? Cela se fera, mais ne suffira sans doute pas.

Si nous réfléchissons à la valeur du marxisme, ce qui apparaît peut-être le plus important, le plus mobilisateur, ce n'est pas son pseudo-scientisme économique et sociologique, c'est sa motivation éthique et l'espoir qui lui est lié.

Mais l'exploitation sociale dénoncée par Marx au XIXe siècle se répète aujourd'hui de façon évidente et généralisée dans les rapports entre les nations, comme l'avait annoncé Marx lui-même. Il y a donc de fortes chances pour que l'éthique qui a fondé le marxisme trouve quelque jour un nouveau disciple, capable de théoriser la révolution des nations du tiers-monde, à moins que les pays riches renoncent à leur impérialisme politique, économique et culturel (entraînant *l'aliénation* des nations pauvres) et, renonçant à la *mondialisation* de la planète, restaurent la séparation politique, économique, culturelle entre les régions du monde, ce qui va contre toute logique du système actuel et supposerait une représentation du monde radicalement différente de la nôtre.

3. Le mythe art comme questionnement du mythe

[Retour à la table des matières](#)

Le mythe art vient après l'avant-garde, mais il était déjà là avant.

La thérapie psychanalytique, telle que l'a conçue Freud, vise à faire apparaître dans le langage et la conscience du patient les traumatismes et les images refoulés, pour les élucider et les maîtriser. L'hypothèse thérapeutique de Freud est que cette prise de conscience aidera l'individu à surmonter ses angoisses et à maîtriser son comportement.

On pourrait concevoir pour l'art une ambition parallèle, quoique démesurée, qui serait de faire apparaître les mythes d'une culture et, non pas seulement de parler naïvement le langage mythique comme l'a fait l'art jusqu'à présent. En espérant que le dévoilement pour soi-même, et pour les autres auxquels s'adresse l'artiste, favorise une maîtrise plus lucide, cathartique pourrait-on dire, de ces mythes.

Que l'ambition soit démesurée, la tâche impossible, c'est-à-dire que l'on ne puisse guère faire mieux que de manipuler les images mythiques les unes par rapport aux autres, c'est ce que démontre le simple fait du vocabulaire que nous ne pouvons éviter d'employer et qui est lui-même le langage naïf du mythe : élucider renvoie à la lumière, *maîtriser* évoque le maître, le père.

Un usage critique du langage mythique par rapport à d'autres mythes est-il possible ou illusoire ? Démystifier le mythe du Père en recourant, pas toujours très consciemment, à celui de la Mère a-t-il un sens ?

Il semble qu'on puisse répondre : oui, dans une certaine mesure. N'avons-nous pas rencontré la même difficulté au niveau de la critique idéologique ? Cela n'a pas détourné le marxisme d'une certaine élucidation. L'idéologie présente dans la théorie de l'art sociologique n'a pas empêché celui-ci d'opérer une critique efficace de l'idéologie idéaliste et marchande de l'art.

Comme si chaque fois que nous butons sur une impasse du labyrinthe où nous évoluons, nous avons l'impression de plus de connaissance et de plus de liberté. Illusion dont l'issue demeure irrésolue, car il est clair que nous aurons beau nous cogner la tête contre les murs, nous ne ferons jamais que manipuler de l'idéologie contre l'idéologie, du mythe contre du mythe.

Et le sachant, nous ressentons malgré tout une exigence de connaissance, que Descartes attribuait à Dieu, mais que Freud, plus matérialiste et plus modeste, mais aussi plus désespérant, attribue au désir sublimé de la mère. Si le père interdit la mère, en déclarant que le savoir absolu nous est impossible, voire, en s'interdisant de prononcer le nom de Dieu ou de le définir positivement comme l'exigent plusieurs religions (on ne peut dire de Dieu que ce qu'il n'est pas), peut-être sommes-nous simplement victimes du mythe de l'inceste. Nous nous interdisons l'espoir de la connaissance absolue ou vraie parce que nous respectons l'interdit de connaître (au sens biblique) la mère, donc les secrets (intimité) de la nature, de la vie. Ces secrets, ces mystères doivent rester pudiquement cachés à notre désir, malgré nos tentatives de les *dévoiler*.

Cela signifie-t-il que décidément la connaissance est impossible ou que décidément nous naviguons de mythe en mythe ? C'est une question sans réponse, encore que la prudence suggère plutôt de ne pas naviguer sans boussole.

La différence entre l'art, qui tente de mettre en évidence critique la représentation mythique implicite dans notre culture, et la pratique thérapeutique proposée par Freud, c'est que Freud avait implicitement promu la valeur de normalité du comportement aux exigences de la société. Il avait en cela pris le risque de cautionner l'idéologie dominante, comme le lui reprocha Wilhelm Reich.

Avec un art sociologique dont l'ambition impossible serait de mettre en situation critique, et l'idéologie politique et les mythes inconscients - deux aveuglements toujours présents l'un et l'autre - il n'y aurait plus de système de référence possible (ni de représentation du monde admise, ni de valeurs reconnues). Tout passe en principe à la question. Ce serait un nihilisme. Ce serait la mort.

Il faut donc faire un choix entre la vie et la mort. Si je choisis la mort, je me tais et aucune question ne se pose plus. Si je choisis la vie, la vie devient de fait mon dieu ou ma valeur de référence absolue. Elle devient mon mythe

référentiel, ma religion et je dois la respecter, l'honorer non seulement en moi-même, mais chez les autres et dans la nature.

En quelques mots, elle est mon cogito, mon fondement, la seule valeur, la seule évidence qui demeure au moment où tout est mis en doute mais où je refuse la mort, cette mort que je pourrais choisir ou accepter de toute façon une autre fois, de sorte que la mort maintenant m'interdirait l'expérience de la vie et non l'inverse.

Du moins ai-je là, dans le questionnement ou doute généralisé, trouvé ma pierre angulaire à partir de laquelle je pourrai rebâtir. Adorons la vie!

4. Le mythe art comme art de la représentation du monde

[Retour à la table des matières](#)

Me voilà donc engagé dans une entreprise artistique, celle de choisir, à partir de la valeur *vie*, une représentation du monde en accord avec cette valeur, qui donne un *sens* à la vie (une direction) et fonde une éthique.

Il s'agit donc bien, et ce fut toujours la fonction mythique de l'art, que l'artiste peigne, cisèle, dessine, écrive une représentation du monde. Nous avons besoin d'images visuelles, poétiques du monde. Ces images, il est vrai, nous sont aussi proposées par les sciences, par l'histoire, par la politique, par la religion.

Aujourd'hui, l'artiste est confronté à une urgence : celle de réinventer une représentation du monde, alors que les conceptions précédentes (religieuse, historique, scientifique) ne paraissent plus satisfaisantes.

Nous devons donc inventer une nouvelle image de la vie, élever la vie au rang de déesse-mère, reconsidérer le culte de la nature, réinventer un temps social cyclique lié aux saisons, écrire et prêcher une éthique du respect sacré de la vie, ou imaginer des représentations et des rites tout à fait nouveaux plutôt que de restaurer des conceptions anciennes de la vie, je veux dire des représentations qui tiennent compte de l'état actuel des sciences, de la sensibilité urbaine contemporaine, de la technologie et de la communication électronique. Cela n'est certes pas facile, mais ce sera la tâche des artistes, s'ils en sont capables.

Cela suppose que le mythe art parle le langage actuel du mythe de la vie, de la nature, au lieu de s'enfermer dans la scolastique critique ou négative de l'avant-garde moderne, qu'il parle de la vie et non pas de lui-même, qu'il se situe dans la dimension mythique du présent a-historique et non pas dans la linéarité historique de la succession, dans l'attention perceptive à la nature et non pas dans le concept théorique, dans le culte éthique de la vie et non pas dans l'obsession de la mort. Et s'il va au musée, que ce soit pour le métamorphoser en temple de la vie.

5. La signalétique sociale

[Retour à la table des matières](#)

Puisque nous avons choisi l'art plutôt que la science, la politique ou la religion, c'est avec le langage visuel que nous voulons tenter d'élaborer cette représentation du monde et ce culte de la vie dont nous redécouvrons la nécessité urgente.

Parmi les divers domaines de la communication sociale, où l'artiste peut intervenir dans le langage mass-médiatisé, la signalétique urbaine et routière nous paraît depuis longtemps un médium important pour l'artiste et. nous le citerons ici à titre d'exemple.

Nous vivons en effet dans la civilisation de l'automobilisme. Les panneaux signalétiques du code routier nous proposent une symbolique liée au rythme social (vitesse), à la pédagogie de l'attention (série de panneaux annonçant un stop, un passage ou un danger (carrefour, priorité, verglas, etc.) et au respect de la vie (animaux, danger de feu en forêt, danger d'approche, etc.), à la nature, au bruit, à la nourriture, à l'hébergement, au tourisme, au travail, etc.

« Paris-père » - « Angoulême-fille ». C'est l'« intervention » du sociologue Hervé Fischer, qui a fait placer sur les places et aux carrefours ces faux panneaux de signalisation pour concrétiser les rapports de dépendance incestueuse qui existent entre les deux villes. L'Angoulême selon Freud grignote l'Angoulême. C'est plus dangereux, Monseigneur, que les boulets de l'amiral Coligny.

Des poids lourds espagnols se sont égaillés dans toutes les directions. Ils n'étaient pas au courant, semble-t-il, des travaux de M. Fischer. C'est un tort de traverser Angoulême un jour de symposium sans s'être informé auparavant des derniers progrès de la sociologie d'art. On risque de se casser la gueule.

(François Caviglioli, Le Nouvel Observateur, 12 juillet 1980.)

Il semble que nous retrouvions dans la signalétique sociale le langage symbolique et opératoire où nous pourrions repérer une représentation du monde. Nous pouvons aussi y recourir, en développant ses possibilités symboliques, perceptives et pédagogiques, pour élaborer une rhétorique du questionnement mythique, voire idéologique. Métaphore, métonymie, substitution, condensation, etc., pour citer quelques concepts linguistiques, y sont présents et peuvent mettre en jeu l'inconscient social par le biais des images symboliques, sans verser dans l'allégorie ou le kitsch. Car c'est là un langage opératoire qui, tout en utilisant l'image plutôt que le concept (pas toujours) parle sans délai des règles de la vie et de la conduite, selon un processus non pas d'identification, mais d'annonce ou d'avertissement, donc selon une dynamique et une urgence très éloignées de la consommation décorative ou kitsch.

La signalétique sociale met aussi en jeu un code de la route et de la conduite qui est langage de la contrainte sociale ou langage du respect de la vie (au seuil de l'éthique).

Elle est en plein accord avec notre sensibilité contemporaine d'automobilistes. Ces signes sont aussi des marquages du lieu, du corps de la nature, à la limite des signes magiques opératoires dont les ordres et les interdits, tel un téléguidage du conducteur, médiatisent socialement son comportement, ses perceptions, le rythme et les événements de son vécu.

D'autres secteurs de la communication visuelle, tels le conditionnement et la signalétique des marchandises, ou la publicité, des rébus d'images peuvent nous proposer des points de départ à la fois pour repérer et pour mettre en scène le mythe et le culte de la vie, en élaborant un langage artistique contemporain et social. Ces possibilités du mythe art ne font aucun doute. Il y a là encore des chefs-d'œuvre qui nous attendent et dont nous avons un besoin vital. Ils devront condenser la force du mythe et le mettre à nu dans un langage actuel interrogatif.

Les grands thèmes mythologiques sont peut-être appelés à renaître de leurs cendres. Aujourd'hui, la mère, la nature, la vie, sans doute plus que le père, tant que l'État est dans une phase de pouvoir omniprésent et surrépressif. Mais si l'État dépérissait demain le thème du père redeviendrait peut-être essentiel et la mode le réactualiserait.

6. Questions ouvertes

[Retour à la table des matières](#)

Peu importe qu'on appelle cet art post-historique ou méta-art ou mythe-art, car nous revenons, après la valse des étiquettes avant-gardistes, à la fonction permanente de l'art. Nous avons poursuivi dans ce livre un développement nécessaire de l'art sociologique et nous demeurons convaincus de la nécessité de cette dimension collective et communicative de l'art, à l'encontre des subjectivismes et individualismes exacerbés des dernières décades.

L'histoire de l'art est terminée comme histoire de la nouveauté, mais non comme réflexion et production socio-analytique. Le temps des mythes n'est pas le temps historique, mais la répétition et ses métamorphoses ont une chronologie possible. Le sens n'est pas dans la chronologie, bien plutôt dans la découverte impossible de l'identique, à travers les changements de l'apparence.

Lors d'une performance où nous avons en forme de provocation déclaré la fin de l'histoire de l'art ¹, on nous a posé cette question : comment penser hors des cadres historiques de la conscience ? Notre idée n'est pas de supprimer l'histoire, comme chacun, chaque famille en a une, mais l'Histoire, celle qui ne se conçoit que comme une Fin, un but final ² avec une succession linéaire. Notre projet, c'est de redécouvrir les valeurs éthiques et perceptives du temps présent et de la vie.

La nature, au moment où nous semblons la quitter pour développer nos mégapoles artificielles, devient objet de contemplation.

Fuyons l'Absolu, l'Histoire, Dieu et ses prophètes et même l'Homme, mais adorons la vie, c'est le moindre mal et la plus sûre garantie de survie, c'est la religion et l'éthique la plus nécessaire et la moins dangereuse que nous puissions adopter.

Mais pourquoi Freud s'en tient-il, et les psychanalystes après lui, au phallus, à la haine du père et au désir incestueux de la mère ? Pourquoi, selon lui, la petite fille n'est-elle qu'un mâle castré ? Pourquoi la mère n'interdit-elle pas à la petite fille le désir sexuel du père ? Pourquoi l'interdiction est-elle liée au père, et non à la mère, dans l'idéologie freudienne ? Ne naît-il pas autant de

---

¹ Voir p. 78.

² « L'histoire ne se définit que par une fin », souligne Henri Lefebvre, *La fin de l'histoire*, éd. de Minuit, Paris, 1970.

filles que de garçons ? Le problème est sans doute qu'il ne naît pas de pères ni de mères.

Si l'évolution sociale substituait un jour le matriarcat au patriarcat et le pouvoir des femmes à l'idéologie phallocratique, n'est-ce pas toute notre représentation du monde qui en serait changée ?

N'est-ce pas le père qui deviendrait objet central du désir incestueux ?

Peut-être alors au lieu de connaître le *droit*, l'homme connaîtrait-il la *vie* ?
Il ne perdrait pas au change !

Et ce que nous appelons aujourd'hui le Droit (droit comme le phallus) s'appellerait le Rond ou le Creux ? Le temps *linéaire* de l'histoire deviendrait un temps rond, un temps ouvert ? On dit bien un moment « creux », mais pour signifier qu'il est vacant, qu'on ne sait pas le remplir, qu'on ne sait pas le vivre !

Hervé Fischer.
Paris, février 1979.

L'histoire de l'art est terminée (1981)

Deux ans après...

[Retour à la table des matières](#)

Le manuscrit qu'on vient de lire date de février 1979¹. Il n'a trouvé grâce à l'époque auprès d'aucun éditeur. Nous avons l'impression que la prise de conscience d'alors s'est largement confirmée et généralisée dans l'opinion publique aujourd'hui. Malheureusement, elle s'inscrit dans une réaction politique et culturelle dominée par la peur. Comme si la fin de l'Histoire était vécue comme une angoisse apocalyptique, alors que nous y ressentons avant tout la libération d'une illusion aliénante.

Pour nous, l'engagement éthique et politique de l'art demeure primordial. La mythanalyse n'y contribuera pas moins que la sociologie. Et nous ne suivrons pas ceux qui allient l'angoisse à la désinvolture, l'une et l'autre semblant pourtant faire bon ménage dans les milieux intellectuels ou artistiques.

Nous nous méfions autant des excès de l'obscurantisme qui nous guette, comme une menace politique et intellectuelle, que des excès du positivisme que nous avons traversé (et qui fut d'abord vécu comme une libération, celle de l'Aufklärung, des encyclopédistes, de la révolution française, de la sociologie).

---

¹ Sauf l'action en gare terminus des Brotteaux (avril 1979) et l'illustration de signalétique sociale réalisée à Angoulême (juin 1980).

La mythanalyse n'est pas un obscurantisme. Elle se profile comme une pointe aiguë du rationalisme, mais dans une attitude de modestie critique de la raison, qui admet la part de la vie nocturne. Le positivisme est un discours diurne, qui a voulu nier l'alternance de la nuit avec le jour. Un discours qui au réveil, le matin, ne veut pas se souvenir de la nuit, des rêves ou des cauchemars. On ne peut nier la nuit et la refouler dans l'inconscient du discours, sans risquer qu'elle nous détermine à notre insu. Mieux vaut lui reconnaître son existence et la scruter. C'est ce que tente la mythanalyse, et le mythe art à travers la communication sociale.

Nous avons rédigé quelques petits billets, pour mettre dans notre poche, de peur de les oublier ou de les perdre en chemin :

1. Le masque de l'ermite

[Retour à la table des matières](#)

X a fait une croix sur ses idées devenues trop familières. Il a vaincu ses peurs d'enfant, le noir des arbres, les ombres du jardin familial. Il défie les voleurs.

Entre les jalousies du mitard, un rai de lumière annonce le jour venu.

Abandonnant sur scène des casquettes encore neuves qu'il s'était taillées lui-même, voilà l'auteur parti (oh! paradoxe!) au milieu de la pièce, sans donner la réplique.

Motard masqué.

Et craignant de gêner avec sa bicyclette au pied de l'ascenseur conduisant au plateau, il préfère un détour, jusqu'au bord de la Seine, pour traverser le pont et rouler vers Vincennes.

Au réveil sa mémoire et l'amour le surprennent.
Il voit dans les yeux du masque.
À travers le reflet danse la vie avec l'ermite.

2. Le secret de la fenêtre

[Retour à la table des matières](#)

L'art sociologique s'est efforcé de mettre en oeuvre des dispositifs interrogatifs réels. De là son effort méthodologique et son orientation philosophique - une philosophie qui cherche le sens dans le lieu social quotidien, modestement, et non pas dans les livres de la scolastique contemporaine.

Or les expériences successives menées ces dernières années ont, à mes yeux, mis de plus en plus en question la théorie même de l'art sociologique. Je me limiterai ici aux événements interindividuels surgis dans les groupes d'expérience, et dont la sociologie, même interrogative, ne rendait compte que très partiellement, voire pas du tout.

Ces « empêchements » apparaissaient sous forme de conflits, ou de pulsions agressives de quelques-uns des participants (une trentaine chaque fois), et se développaient simultanément au dispositif explicite d'art sociologique, en s'y imbriquant étroitement. Cela se produisait en particulier dans les groupes bi-nationaux (allemands et français, ou québécois et français).

Ce niveau pulsionnel de l'expérience, qui échappait partiellement à la sublimation artistique dans l'investissement du groupe, d'abord ressenti comme une gêne, un obstacle à surmonter, dont on se serait bien passé, étant donné par ailleurs la difficulté de l'expérience en terrain social réel, finit à mes yeux, dans les dernières expériences, par devenir le fait le plus curieux, en raison de la régularité avec laquelle il se répétait.

J'en attribuais l'apparition systématique à l'angoisse que créait le caractère d'engagement public et d'urgence du projet. En effet, le dispositif mis en place comportait chaque fois une échéance réelle et très courte, à la limite du défi possible, et qui contraignait chaque participant, dans une expérience-limite de lui-même, soit à assumer l'intensité du projet en s'y engageant complètement et en inventant sa contribution personnelle (le caractère communautaire des collectifs d'expérience appelant à la créativité individuelle), soit à rejeter un projet dont l'issue paraissait trop incertaine, et à se libérer ainsi de l'angoisse de l'échec possible, en rationalisant cette attitude par une critique agressive du projet ou de sa méthodologie.

Cela m'incita à faire appel à des psychanalystes (Denise Mourot en 1979 à Guebwiller, Willy Apollon à Chicoutimi en 1980), qui voulurent bien suivre ces expériences et les commenter.

Ma demande d'un 3^e œil, celui de l'observateur non engagé et analysant l'expérience avec des concepts extérieurs (à la population, à l'institution, aux participants, à moi-même), me donnait l'espoir, qui ne fut pas déçu, de mieux comprendre le processus artistique et les investissements des participants, non sans la crainte d'être moi-même radicalement mis en question, dans mon projet ou dans ma méthode.

Le but n'était pas d'apprendre à neutraliser ces difficultés -j'y étais de fait parvenu chaque fois en assurant la priorité du projet sociologique -, mais d'aller plus loin dans l'élucidation, selon la méthode habituelle de déplacement des angles de vue, empruntée à la triangulation cartographique.

L'analyse de ces expériences conduit aujourd'hui à poursuivre l'expérimentation au-delà des concepts sociologiques, pour tenter de les articuler avec la *mythanalyse*, qui paraît offrir actuellement le meilleur horizon de recherche pour développer le questionnement de l'art sociologique. Il s'agit d'un réajustement, la pratique appelant d'autres concepts en plus de ceux qui la fondèrent jusqu'à présent.

Avouons cependant, en passant, que nous ne savons pas si cette tentative est viable, ni où elle nous mènera.

L'analyse des mythes met en scène le triangle parental élémentaire, la sublimation culturelle des pulsions libidinales, et l'espace-temps de la communication sociale, au fil de son histoire événementielle.

Elle braque ses concepts-projecteurs sur l'obscur et l'irrationnel, que le discours sociologique excluait (c'était sa force et sa limite). Et de ce point de vue, quand l'art sociologique semble avoir dit ce qu'il peut élucider de la fonction politique de l'art dans la société, il est désirable de passer à l'étape suivante, comme y incite aussi l'analyse institutionnelle contemporaine ¹.

La mythanalyse ² est de plain-pied avec l'art, dans la mise en scène de la création originelle et de ses avatars, s'il est vrai que la valeur suprême reconnue à l'art par la société est liée au mythe de la création, illusoirement réinvesti dans chaque artiste. Et c'est donc de ce côté que nous explorerons le voisinage.

Cela incite à concevoir des dispositifs d'expérimentation assez différents de ceux construits jusqu'à présent. L'expérience de Guebwiller (1979) nous en faisait déjà prendre conscience. En effet, nous proposons aux « habitants-journalistes » d'autogérer une page par jour de leur journal habituel, *L'Alsace*, pendant une semaine, sur le thème : « Comment imaginez-vous l'avenir ? », mais nous ne vîmes apparaître que la force des stéréotypes et du conditionnement opéré par les mass media, sans que le processus ait réellement dérapé

¹ Cf. René Lourau, *L'État-inconscient*, éd. de Minuit, Paris, 1978. Ou Georges Lapassade, etc.

² Cf. Gilbert Durand, *L'âme tigrée*, éd. Denoël, Paris, 1980 ; *Le regard de Psyché*.

ou débordé l'ordinaire des rôles et des statuts sociaux ; je veux dire, sans que l'imaginaire et les mythes entrent suffisamment en scène dans le débat public, comme nous l'avions espéré. (Ce qui ne veut pas dire qu'un analyste attentif ne puisse pas repérer ce qui se jouait par exemple dans l'angoisse de la catastrophe finale, ou dans l'espoir de la rédemption chrétienne). La faute n'en est pas seulement aux mass media : le dispositif mis en place par nous n'a sans doute pas permis de débloquer la force d'inertie (et de sécurité) du conditionnement social.

Ces expériences sont commentées par ailleurs ¹. Nous retiendrons ici qu'elles relancent, de ce point de vue, la question théorique de l'art sociologique. Nous ne pouvions pas mieux espérer.

Il faut avouer que la mythanalyse en est à ses débuts. Nous en parlons nous-même depuis deux ans comme d'une recherche désirée ; nous travaillons afin d'y apporter notre contribution réelle. Le texte de Gilbert Durand : « Le regard de Psyché. De la mythanalyse à la mythodologie », paru cette année, renforce notre espoir d'une relecture des recherches menées depuis Freud, Jung, Dumézil, Fromm, voire Heidegger, permettant la formulation de cette nouvelle problématique, et l'expérimentation sur le terrain social réel. Mais la difficulté augmente encore, quand l'écoute et l'analyse, voire l'intervention artistique s'appliquent à la société contemporaine, celle où le mythe se masque le plus, et aveugle sans doute le voyeur.

Le mythe, comme représentation des origines, comme image d'une pseudo-cause, et dans les concepts-images, marque la limite de toute connaissance possible. On pourrait, à cet égard, récrire les *Prolégomènes à toute métaphysique*, de Kant, en mettant en scène non plus les limites de la Raison, mais ses limythes. « C'est poétiquement que l'homme habite », s'écriait Hölderlin, dans son intense recherche des mythes originels, qui l'a conduit à la limite de la folie.

Mythanalyse critique ? Cela a-t-il un sens ? Un sens relatif, sans doute. Seule l'éthique peut fonder un absolu.

La mythanalyse semble parler raisonnablement de l'irrationnel radical de notre condition humaine ; mais elle est peut-être elle-même un Cheval de Troie de l'obscurantisme. Et l'obscurantisme menace toujours l'éthique politique.

La mythanalyse entre en scène aujourd'hui dans un paysage mental où réapparaît l'irrationnel, comme un aveu lucide de l'illusion positiviste. Des paras (-ceci ou -cela), des psychanalystes qui ressemblent à des confesseurs ou dont les réunions évoquent les sectes archaïques, des astrophysiciens qui parlent comme les traditionnels métaphysiciens, des biogénéticiens qui évo-

¹ Cf. *Cahier de l'École sociologique*, no 3, Paris 1980 : « Deux expériences d'art sociologique ». Et *Citoyens/Sculpteurs*, éd. SEGEDO, Paris.

quent les alchimistes, des catastrophes nucléaires ou chimiques annonciatrices d'apocalypses, voilà, sans compter les écrivains qui imitent avec succès les faux prophètes, un étrange climat de fin de millénaire, où nous jouons à cache-cache avec les mythes.

Nul ne peut se faire d'illusion sur les risques. Des risques nécessaires aujourd'hui, après les fièvres orgueilleuses et naïves du positivisme (futurisme, et avant-gardismes compris), quand *l'image du monde, modestement, s'obscurcit*.

Avec un désir immodéré d'intensité et de sérénité.

3. Écrit en plein soleil avec des lunettes noires

[Retour à la table des matières](#)

Puisque tout est faux, qui croira que la science soit vraie ? Si la science et la société sont irrationnelles, on inversera les règles du jeu précédent.

Ce qui donne :

1er jeu. L'art semble mystérieux, mais il n'en est rien. La sociologie est un discours efficace pour mettre en évidence la rationalité politique de l'art.

2e jeu : La science et la société semblent rationnelles, mais il n'en est rien. L'art est une pratique efficace pour démasquer les mythes inconscients dans la science et dans la société.

*Hervé Fischer.
Déc. 1980.*

Fin du texte