

# Plan national de formation

## Rencontres philosophiques de Langres 2018

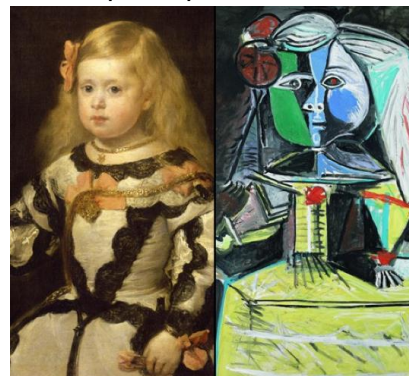
### L'avenir de l'art

Les domaines dans lesquels les questions de prospective ou de *futureologie* sont sérieuses sont ceux où une anticipation et une maîtrise de l'avenir paraissent nécessaires : l'exploitation des ressources énergétiques ou naturelles, les espaces économiques, certains comportements sociaux – dans le domaine des réseaux, par exemple – et, en somme, plus généralement, tous ceux où il est question d'un « marché ». La considération d'un « avenir de l'art » serait dans ce contexte parfaitement envisageable, comme étude d'un marché de l'art et des perspectives d'investissement qu'il emporte, mais non pas comme une sphère d'étude des registres esthétique ou philosophique.

Pourtant, le thème d'un « avenir de l'art » n'est pas dénué d'un sens esthétique ou philosophique, notamment parce que l'expérience que nous faisons désormais de l'art est elle-même terriblement incertaine ; non qu'elle soit rare ou qu'elle paraisse impossible, mais parce qu'elle est évidente, triviale, quotidienne, omniprésente – parce que notre « vie » est percluse d'art, saturée de « beau », amplifiée de discours incessants sur la valeur esthétique des choses ou, du moins, sur leurs potentialités esthétiques. Eu égard à une expérience de l'art – des arts et de leur pléthore – nous sommes pour ainsi dire des enfants gâtés, c'est-à-dire des enfants *gavés* d'œuvres d'art, de représentations et de valeurs esthétiques.

L'art est donc loin d'être « mort ». Bien au contraire, à l'époque contemporaine, il est bel et bien en pleine effervescence, occupe des territoires intellectuels ou culturels extrêmement variés, et non pas seulement dans les domaines classiques des arts plastiques, de la musique et de la littérature, mais aussi, désormais, dans ceux de la création industrielle, avec le design ; de l'habillement, avec la mode ; de la cosmétique même, avec les parfums, les produits de maquillage, etc.

C'est du constat de cette effervescence qu'il faut passer à une anticipation raisonnée de l'avenir de l'art. Par là, il ne s'agit nullement de faire surgir une logique transhistorique et sous-jacente de la création artistique, non plus que d'en repérer, par rétrospection, une manière de continuité : autant il est impossible de voir Picasso dans Velasquez<sup>1</sup>,



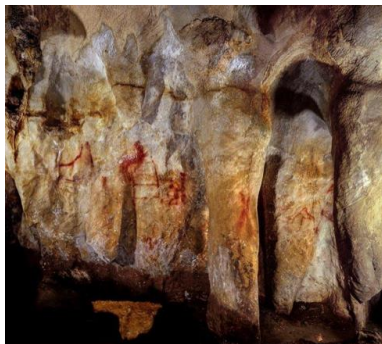
<sup>1</sup> Voir : <http://bradblackman.com/remix/>. Images « tous droits réservés » et accessibles en ligne aux URL indiquées.

autant il est impossible de voir dans la musique contemporaine, dans le cinéma contemporain, dans les arts plastiques contemporains, ce que seront les uns et les autres dans dix, vingt ou cinquante ans. La difficulté que pointe le thème de « l'avenir de l'art » tient dès lors à la fois à l'incertitude dans laquelle l'effervescence artistique contemporaine nous place, notamment eu égard à la « nature » réelle ou supposée de l'art ; et à l'injonction axiologique pesant sur la théorie esthétique, invariablement tenue d'énoncer, normativement, une règle sûre de distinction entre ce qui mérite d'être identifié comme art et ce qui n'est que simulacre, imposture et déviance de la pratique esthétique.

Car en vérité, c'est bien de cela qu'il s'agit : prétendre penser « l'avenir de l'art », ce n'est pas tant en anticiper l'état futur, que prétendre identifier normativement ses possibilités actuelles et, au moins théoriquement, son horizon futur de sens ; c'est moins anticiper des opportunités que les préparer, et moins élaborer la fiction du futur de l'art que postuler une persistance des valeurs esthétiques actuelles supposées les plus saines. Aussi la question de « l'avenir de l'art » est-elle, d'une certaine façon, d'emblée « piégée », recelant la prétention à discriminer entre ce qui est authentiquement art et ce qui ne l'est pas, et une assurance sur l'avenir de pratiques esthétiques qu'on souhaiterait pérennes.

## Art ou non-art ?

Il n'y pas de forme esthétique qui ne soit le développement, la continuation ou la subversion d'une forme antérieure<sup>1</sup> : d'une figuration symbolique, non pas esthétique, mais religieuse ou sacrée, et, le plus souvent, au cours de l'histoire des arts, de formes esthétiques antérieures, enrichies ou complexifiées par la découverte de nouveaux matériaux, par la conception de formes – la perspective, puis, plus tard, sa « négation » –, par l'invention d'instruments nouveaux – le violon, par exemple, issu au début de XVI<sup>e</sup> siècle du rebec, de la vièle et de la *lira da braccio*, et consolidé, dans sa forme actuelle, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Or à cet égard, l'époque contemporaine se caractérise par une amplification peut-être exponentielle des pratiques, des productions et des matériaux ou des outils à destination esthétique, ainsi que de leur variation : « tout » est désormais susceptible d'être art, sans qu'on sache toujours quelles sont les frontières de ce « tout » et l'étendue de l'espace qu'il occupe.



Car il n'y a plus, aujourd'hui, de frontières hermétiques entre les espaces autrefois dévolus à



la production artistique et ceux de la vie ordinaire ou les espaces du travail et des loisirs, etc. : la rue<sup>2</sup>, l'atelier ou l'usine<sup>3</sup> sont devenus des

<sup>1</sup> Marques rouges dans la grotte de Pasiëga : <https://www.courrierinternational.com/article/les-premiers-artistes-etaient-ils-neandertaliens#&gid=1&pid=1> (copyright : Université de Southampton [2018])

<sup>2</sup> Exemple de *street art* : <https://www.timeout.fr/paris/art/street-art-paris>.

<sup>3</sup> Fernand Léger, *Les constructeurs avec arbre* (<https://www.usinenouvelle.com/article/de-l-art-dans-les-usines.N258197>).



lieux esthétiques privilégiés, tout comme la nature et la ville<sup>1</sup>. Il n'y a pas plus de frontières fermement établies entre les deux domaines de définition de l'art et de ce qui n'est pas lui : l'art est entré dans l'espace économique avec la publicité<sup>2</sup> ou, parfois, il occupe un territoire scriptural incommensurable aux territoires esthétiques traditionnels<sup>3</sup>. Enfin, entre les arts eux-mêmes, les distinctions se sont atténuées, la performance pouvant, par exemple, tenir lieu, non seulement de jeu d'acteur, mais également d'œuvre d'art « comme telle »<sup>4</sup> ; la poésie et la photographie pouvant se joindre pour former l'objet

unique qu'est une œuvre hybride<sup>5</sup> ; la musique populaire et réputée pour sa force économique investissant, à son tour, un lieu réputé pour sa dignité muséale et canonique<sup>6</sup>.

Quel est donc, aujourd'hui, le « lieu » de l'art ? Peut-être faut-il suivre Danto et méditer sur ses postulats<sup>7</sup> : une œuvre ne peut être dite « d'art » que dans un certain contexte historique et culturel, « le monde de l'art » surgissant, au sein du monde réel, avec une « capacité » à certaines pratiques artistiques ; et dans « le monde de l'art », le ressort de cette « capacitation » est l'existence d'une certaine théorie esthétique, elle-même issue d'une certaine histoire, assumée comme telle, de l'art. Danto privilégie ainsi le rôle du *discours assignataire* ou, pour mieux dire, il donne au discours critique une fonction assignataire ou performative : en disant « ceci est de l'art », celui-ci ne se contente pas de décrire une chose, il la rend *réellement* esthétique et, assurément, crée ou, du moins, contribue essentiellement à créer l'œuvre comme artistique.

Mais il y a plus qu'une « assignation ». Pour prolonger Danto, on assumera que le « monde » en question ne soit pas seulement celui de l'art et des théories esthétiques, et comme inscrit dans ou situé à côté du « monde réel » ; mais qu'il désigne une structure d'être dont c'est désormais, au cœur du monde, la diversité et la complexité qui garantissent l'efficacité performative. Warhol ou Orlan existent dans un « monde » qui détermine l'existence de certaines pratiques esthétiques ; mais ils sont eux-mêmes, en tant que machines-outils de la fabrique esthétique, des « produits manufacturés » qui mobilisent et concentrent sur leur personne, sur leurs activités artistiques et sur leurs productions, une variété de pratiques relevant aussi bien des métiers de l'art que de multiples autres métiers – tout comme l'industrie textile ou l'industrie alimentaire mobilisent et font la synthèse de diverses activités et de divers métiers : agriculture, chimie, design, etc. De fait, l'art contemporain, dont la contemporanéité tient moins à une dimension temporelle qu'à un mode de production, ne mobilise pas seulement les métiers traditionnellement liés à la production des œuvres d'art : les mots, les couleurs, les sons ; il mobilise également l'industrie productrice de discours – le monde info-communicationnel – et contribue à la

---

<sup>1</sup> Le Pont-Neuf recouvert par Christo (Voir <https://histoiredelartai2.wordpress.com/2017/02/10/le-pont-neuf-emballe-cacher-pour-mieux-devoiler/>).

<sup>2</sup> Voir la publicité des automobiles Lexus : <https://www.youtube.com/watch?v=35EMAKeYAKY>.

<sup>3</sup> Le système opératoire Linux a été primé au festival *Ars electronica* de Linz, en Autriche, en 1999 ; voir : <http://archive.aec.at/prix/showmode/34560/>.

<sup>4</sup> Voir Orlan, *Le Baiser* (<https://www.youtube.com/watch?v=E5-xHi0rmYA>).

<sup>5</sup> Voir François L'Hotel, *Day One* (<http://fl2lux.freeboxos.fr/DAY1/CATALOGUE-FR-D1-FL2018.pdf>).

<sup>6</sup> Exposition Michael Jackson au Grand Palais de Paris du 23 novembre 2018 au 14 février 2019 (<https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/michael-jackson>).

<sup>7</sup> Arthur DANTO, *Le Monde de l'art*, in Daniëlle LORIES, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck (1999), p. 195.



déviations industrielles des mondes académique et institutionnel, du monde de la « culture » aussi et, par exemple, des musées<sup>1</sup>.

Il faut penser l'art contemporain, non comme un moment déterminé et un espace privilégié de la création artistique, mais comme la modulation de pratiques identifiées ou non comme esthétiques au sein d'un système de production – au sens le plus général du terme – à l'intérieur duquel convergent, selon des rationalités variables, les techniques et les métiers liés à la production des discours, à la communication, à la diffusion, à la dissémination de ces discours, à la production d'objets comme : textes, images, sons, performances d'acteur, etc. Or il ne faut pas, pour cela, seulement du discours et de la théorie : il faut des ressources énergétiques, les ressources humaines et marchandes du monde économique et, comme équivalent des centres de la production industrielle, un véritable conglomérat culturel : les galeries d'art, la critique journalistique et spécialisée, la presse et les moyens contemporains de communication ou de marketing, une multiplication des lieux d'exposition et de validation de l'art : les « grands musées », mais aussi les fondations, les mécènes ou, tout simplement, les galeries marchandes, les grands magasins, les *malls* ou – des établissements scolaires<sup>2</sup> !



Le processus qui caractérise l'art contemporain mêle ainsi les lieux et les non-lieux de l'art ; des pratiques « proprement » artistiques et des pratiques non-artistiques ; il forme le creuset où se fondent praticiens et non-praticiens ou, pour mieux dire, tous les membres des communautés de production impliqués dans l'élaboration des œuvres, avec cette injonction à la « créativité » et à la « force participative » où les arts puisent dorénavant les sources de leur existence effective. Il contribue à l'existence, non pas tant d'une catégorie objectale particulière – le secteur de l'art côtoyant, comme autrefois, le secteur alimentaire ou de celui de l'aviation civile – mais comme mode de vie ou comme structure de base de la société contemporaine : le processus de l'art contemporain – ou plutôt : *l'art contemporain comme processus* – est notre propre mouvement culturel vers nos avenir : politique, économique et social, et non pas seulement « culturel » – cette dernière dimension n'étant qu'une surinterprétation de la fondation économique et politique de la société.

### Satyricon : le retour

Faut-il faire l'hypothèse d'un délitement de la chose esthétique ? Peut-être, parce que l'art contemporain et ce dont il regorge, à savoir une exubérance créative se disséminant aux frontières de ce qui peut sembler du non-sens, heurte les valeurs esthétiques auxquelles nous avons été accoutumés par des traditions multiples et plus ou moins anciennes. Si, dès lors, c'est à elles qu'il faut s'adosser, il faut aussi, au préalable, s'assurer de leur robustesse. Or les traditions esthétiques nous renvoient à au moins deux choses. Au sérieux de l'art, d'une part : s'il est permis de dénoncer une imposture des pratiques esthétiques contemporaines, sans doute plus que cela n'était possible jadis, ce n'est plus seulement au motif d'une dimension « aristocratique » de l'art, réputé difficile, mais c'est parce que l'art contemporain installe dans la vie les schèmes standardisés d'une expérience esthétique

<sup>1</sup> Beyonce et Jay Z, *Apeshit* (<https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA>) ; la vidéo est tournée au Louvre de Paris.

<sup>2</sup> Photographie d'une pièce exposée au lycée du Parc de Lyon en mars 2018 (cliché de l'auteur).

diluée dans des comportements de masse : par sa versatilité, l'art contemporain serait l'art de tous, et l'art de tous celui du non-sens. Mais les traditions esthétiques renvoient aussi, d'autre part, vers une dignité perdue de l'expérience esthétique, au bénéfice, notamment, d'une pratique de l'art qui ne relève plus de l'expression esthétique proprement dite : activisme politique, histoire, voire pratiques thérapeutiques.

Cependant, un point de cette position « classique » ou « cultivée » sur l'art fait tout particulièrement difficulté : c'est que, le plus souvent, le « sérieux de l'art » ne se distingue guère de « l'esprit de sérieux » touchant très profondément à une conception implicite de l'art comme ressortissant à un devoir d'assignation – d'un sens et d'un horizon de dignité auxquels devraient à tout prix faire écho les pratiques artistiques contemporaines, quelles qu'elles soient. Gorgés de mots, les thuriféraires de l'art contemporain accompagnent sans repos, de leur rhétorique normalisée, les réalisations les plus idiosyncrasiques de l'art ; et, sans y penser, ils font que le discours lui-même est, par la force des choses, le lieu propre et l'horizon de sens de l'art : une œuvre ne vaut pas en elle-même, elle vaut dans la compréhension que nous en visons, et celle-ci dépend fondamentalement du discours d'accompagnement qui fait que l'œuvre est instituée comme œuvre. Un discours dominant, protéiforme, disséminant et opportuniste nous assigne l'art comme éminemment aimable – discours d'une exposition industrialisée jusqu'à l'obscène du « sens », nourrissant un processus normatif dans l'appel à une consommation esthétique universalisée et à une jouissance standardisée.

Mais que recèle un tel « processus » ?

En premier lieu, une forcenée *libido explicandi*, comme si (a) l'œuvre ne suffisait pas, en elle-même, au regard, à la lecture, à l'ouïe, à la contemplation en somme, et qu'elle devait être reprise et déployée dans un discours de justification de sa valeur esthétique ; et comme si (b) le spectateur était nécessairement démuné face à l'œuvre, en déficit de compréhension et en devoir de s'inquiéter du véritable sens de la chose. À cet égard, le processus qu'est l'art contemporain ressortit à une esthétique nominaliste, les discours qui traduisent les « intentions » sous-jacentes de l'artiste ou leur translittération critique formant l'infra-texte nécessaire de l'œuvre<sup>1</sup>.

Deuxième point : un certain gigantisme est largement caractéristique de l'art contemporain, qui concerne non seulement les œuvres elles-mêmes, mais les procédures de fabrication et d'exposition d'un nombre accru d'entre elles. Il ne s'agit pas, ici, du monumentalisme d'un Richard Serra, par exemple<sup>2</sup> ; il s'agit plutôt d'un gigantisme ostentatoire mêlant l'œuvre à sa production, l'ostentation se révélant, non seulement la façade, mais la *vérité du sérieux* de l'art « en tant que tel », qui mobilise les fonds considérables de sa fabrique industrielle<sup>3</sup>.

Enfin, l'art contemporain se projette comme une injonction à la consommation culturelle, dont la nécessité ressortit à la standardisation d'un véritable « bouillon des cultures ». Là



<sup>1</sup> Voir, par exemple, le travail de Jacques OWCZAREK (<https://www.artistics.com/fr/jacques.owczarek>) ou celui de Maja SMREKAR (<http://prix2017.aec.at/prixwinner/25890/>).

<sup>2</sup> Voir *Snake* : [https://i0.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1994/01/GBM1996.2\\_ph\\_web-1.jpg](https://i0.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1994/01/GBM1996.2_ph_web-1.jpg)

<sup>3</sup> Damien HISRT, *Demon With Bowl*, Venise, Palazzo Grassi, Fondation François Pinault.

On gagnera à comparer l'image du « démon » avec celle de l'affiche du film de Sergio LEONE, *Le Colosse de Rhodes*.

où, jadis, le *pop art* creusait la distance et thématissait la relation des arts nobles aux arts populaires, l'époque contemporaine les *confond* et joue avec complaisance d'une distance qu'elle récusait tout en l'exploitant – comme l'attestent, emblématiquement, les œuvres de Paul McCarthy<sup>1</sup> – faisant du populaire un mythe culturel et de sa reprise artistique une opération sémantique – ce qui a pour effet, inmanquablement, une déviance des catégories esthétiques, indifféremment rapportées au « marrant », à l'« intéressant », au « génial ». Retour du *Satyricon* et de ses exhalaisons obscènes – qui ne tiennent pas au contenu des œuvres, mais à cette atmosphère de scandale calculé et entretenu, à cette prétention au subversif et à cette exténuation de la théorisation qui, ensemble, alimentent le processus de l'art dans sa projection contemporaine.

Quoi, alors, précisément, de « l'avenir de l'art » ? Appel complaisant à la jouissance consumériste ? Ou faut-il, au rebours, s'arc-bouter sur une « critique aristocratique » de l'obscénité des temps présents et stigmatiser une *satyriconisation* galopante de l'art et de son monde ? N'y a-t-il de position saine que dans la déploration et dans l'attente d'une fin de la barbarie ambiante ?

Une troisième voie pourrait bien s'être déjà ouverte au-delà de la dichotomie entre l'extase positivante et son opposé, l'effroi réactionnaire. C'est une voie de renoncement, non pas à l'art et à son effervescence, mais à une certaine posture normative, assignataire, esthétisante : voie de renoncement au « justificationnisme », c'est-à-dire à cet impératif hors sol de donner son *sens établi* à l'art, à exiger son intimité à la vérité, comme si toute œuvre participait effectivement à une telle vérité, renoncement enfin à décliner les œuvres de l'art en termes de valeur esthétique donnée et garantie. L'alternative, non pas tant au sérieux qu'à *l'esprit de sérieux* de l'art contemporain se situe dans un « naturalisme émotionnel » rapporté à une forme paradoxalement cultivée de « barbarie », dont portent témoignage, de manière emblématique, dans un premier registre, la pensée de Barnett Newman sur le sublime<sup>2</sup> et, dans un second registre, la vie et l'œuvre d'un musicien comme Iggy Pop du temps des *Stooges*<sup>3</sup>.

Il n'est pas trop étonnant que l'esthétique du rock paraisse à cet égard exemplaire de l'esthétique à venir, puisqu'elle se nourrit *essentiellement* d'un laisser-aller émotionnel et qu'elle se conçoit, non pas comme discours d'une expérience subjective traduisant recueillement, élévation, accomplissement de soi, empathie, etc. ; mais comme vécu instinctif à peine verbalisé, exaltation de soi, pure et simple affirmation corporelle d'un « vierge, vivace et bel aujourd'hui ». Ce qui peut, en revanche, paraître plus étonnant, c'est qu'on puisse adosser une perspective sur l'avenir de l'art, d'une part, à un texte critique conçu il y a soixante-dix ans, en 1948 et, d'autre part, à une forme musicale elle-même née il y a cinquante ans, vers 1968, et que la musique populaire contemporaine peut contribuer à faire paraître caduque. Mais qui dit que l'avenir de l'art devrait être hors monde et hors temps ?

\*

L'examen de l'art contemporain et de sa projection à venir prend une tonalité peut-être inattendue, qui est celle de *l'événementialité de l'expérience et de la jouissance esthétique*, provoquée par une événementialité de l'œuvre d'art, provoquée par une événementialité de la création dite « artistique » – parce qu'elle ressortit précisément à une genèse a-rationnelle

---

<sup>1</sup> Travaux de Paul McCarthy : *White Snow*, exposée en 2017 chez Hauser et Wirth, à Los Angeles ([https://creators.vice.com/en\\_us/article/kzaayx/giant-wooden-snow-white-sculptures-paul-mccarthy](https://creators.vice.com/en_us/article/kzaayx/giant-wooden-snow-white-sculptures-paul-mccarthy)) et *Piggies*, exposés en 2007 au Middelheimmuseum d'Anvers.

<sup>2</sup> Barnett NEWMAN, « The Sublime Is Now! », in *Tiger's Eye*, 1.6, (dec. 1948).

<sup>3</sup> Voir le film de Jim JARMUSH, *Gimme Danger* (2016).

de la chose et déconnectée de ses raisons. Ce qui ne signifie pas seulement que l'artiste ne peut pas plus aujourd'hui qu'hier, pas plus aujourd'hui que demain, rendre compte de son geste et de sa création. C'est désormais plus profond : le « créateur » est un opérateur parmi d'autres, un « collaborateur » – très astucieux, le plus souvent – contribuant à la genèse d'un phénomène artistique dont il se révèle l'orchestrateur, nullement l'auteur. L'art ne s'inscrit plus dans un schéma technique transcendé par les valeurs esthétiques qu'il réalise, il déploie des processus à la fois industriels et discursifs contribuant à nourrir un monde de paroles et de jouissances, de consommation et, peut-être, de naïveté et de candeur.

On croyait donc devoir projeter sur un avenir peu éloigné les enseignements d'une expérience de l'évolution contemporaine de l'art – on aboutit en vérité à un projet qui semble, quant à lui, se rapporter à des *affordances*, à des *offres de possibilités* inscrites dans le processus même de la fabrique artistique, dans ses tensions immanentes, dans les impostures, la bêtise, mais aussi les mutations qu'exprime l'organicité de la création artistique. Certes, la clé de l'art est du côté du *nom* de l'art : les inscriptions de Pasiega ne sont pas de l'art, il faut un monde adapté à l'art pour qu'elles le deviennent, et ce monde n'est pas celui de l'art, c'est le monde réel dans lequel l'art est devenu une modulation de l'existence.

L'art est-il donc aujourd'hui et sera-t-il encore, demain, art ? L'alternative de l'art futur est grand ouverte, entre une fusion des pratiques esthétiques dans les pratiques consuméristes de la vie et de sa quotidienneté ; et un étonnement naïf et toujours renouvelé devant des faits de création aux contours esthétiques relativement indécidables. Face à une telle alternative, seule fait sens une *conduite*, une assiette tenue en toute responsabilité et en première personne, une conduite en elle-même assez simple et qui flotte dans notre environnement esthétique depuis bientôt cinquante ans, disant très clairement : « Débrouillez-vous donc avec votre jouissance ! ».



« Jouissez sans entraves », Henri Cartier-Bresson, mai 1968, Rue de Vaugirard

Paul MATHIAS

IGEN