



Art et esthétique : du moderne au contemporain

Aleš Erjavec, Nicole G. Albert

DANS **DIOGÈNE** 2011/1 (N° 233-234), PAGES 211 À 225

ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0419-1633

ISBN 9782130587071

DOI 10.3917/dio.233.0211

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-diogene-2011-1-page-211.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

ART ET ESTHÉTIQUE : DU MODERNE AU CONTEMPORAIN

par

ALEŠ ERJAVEC

Dans une déclaration devenue célèbre, Barnett Newman s'exclamait que « l'esthétique est à l'artiste ce que l'ornithologie est aux oiseaux ». Depuis qu'elle a été formulée vers 1952, cette affirmation a été reprise à maintes occasions. Elle s'adressait à l'origine à Susan Langer et avait pour but de dénigrer les tentatives d'introduire la sémiotique et la linguistique dans la critique d'art et l'esthétique. On y a vu aussi une critique du beau de la part de Newman et son attachement au sublime, bien qu'elle fût généralement interprétée comme une critique de l'esthétique en tant que telle. La situation incriminée caractérisait cependant davantage les États-Unis ou le Royaume-Uni et leur « empire philosophique » (Richard Shusterman) que la philosophie européenne, esthétique comprise. Au cours des dernières décennies, « l'empire » anglo-américain a subi un changement encore insoupçonnable dans les propos de Newman : aujourd'hui « les jugements politiques, moraux et éthiques ont fini par combler le vide du jugement esthétique de façon impensable il y a quarante ans » (Bishop 2004 : 77).

Que s'est-il passé en l'espace de quarante ans ? Peut-on prétendre que les artistes ne considèrent plus l'esthétique comme étant sans intérêt, contrairement à ce que pensait sans doute Newman ? La réponse est oui. Arthur C. Danto (1993 : 10-11) rappelle qu'à partir de 1964, « lorsque le monde de l'art commença à se saisir de livres philosophiques austères et techniques [...] et se les approprier, on eut l'impression que la conscience artistique avait subi une transformation profonde. Une relation totalement différente semblait exister à présent entre la philosophie et l'art [...] Maintenant la philosophie apparaissait presque comme une partie du monde de l'art [...] alors qu'en 1964 elle avait été extérieure à ce monde et s'était adressée à lui par-delà une distance aliénante ».

Malgré le fait que l'esthétique et les théories afférentes trouvent – comme l'atteste Danto – une réponse et une appréciation dans l'art, cette relation reste instable : ces trente dernières années, c'est-à-dire depuis l'explosion culturelle s'étant produite entre la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt, qui furent dominés par les pratiques et les théories artistiques post-

modernes, la plupart des théories esthétiques se sont une fois de plus éloignées de l'art. Depuis lors, la philosophie de l'art a visiblement emprunté sa trajectoire, laissant les pratiques artistiques contemporaines aux soins de quelques critiques d'art ou des rares théories philosophiques tentant d'expliquer les phénomènes artistiques d'aujourd'hui. Cela avait à voir en grande partie avec la situation prévalant dans l'art à ce moment-là : à savoir, pour reprendre l'observation de Bishop, que « les jugements politiques, moraux et éthiques ont fini par combler le vide du jugement esthétique ». Il est clair que l'art contemporain prend largement en considération la politique, la morale et l'éthique, et qu'il met souvent l'accent sur des sujets d'ordre social, ethnique, politique, s'emparant de toutes les questions qui le rendent politique ou politisé – non pas au sens des grands récits du XX^e siècle mais au sens foucaldien de « microphysique du pouvoir ». Autrement dit, l'art d'aujourd'hui ne s'efforce-t-il toujours pas, dans la tradition du modernisme, du romantisme et des avant-gardes, d'être provocateur, critique, partisan, subversif et « engagé » ? Apparemment, l'art tire ses objectifs de la modernité, même si la plupart du temps il ne bénéficie pas d'un soutien théorique approprié.

Pour établir la façon dont l'histoire – l'une des histoires possibles – de certaines positions artistiques, esthétiques et philosophiques s'est développée dans les deux dernières décennies, je m'attarderai sur quelques conditions préliminaires qui les ont rendues possibles, puis sur la façon dont elles ont été identifiées et théorisées. Je voudrais, ce faisant, revisiter trois théories qui ont influé – et continuent à le faire – non seulement sur les conceptions esthétiques contemporaines, mais également et surtout sur l'art et la culture – sans pour autant décréter ce qui est bon ou mauvais en art, ce qui doit être considéré ou non comme de l'art.

Au cours des quatre dernières décennies, nous sommes radicalement passés du modernisme et de la modernité à la contemporanéité. Le chaînon manquant sur ce chemin semble être le postmodernisme. Malgré des critiques fréquentes, il ne faudrait pas oublier que le postmodernisme a émergé comme un immense phénomène libérateur permettant de s'extraire des étouffantes totalisations du moderne. Selon les termes de Wolfgang Iser, « la postmodernité est traversée par la reconnaissance que la totalité ne peut venir que de la mise en absolu d'une particularité, et qu'elle est donc de matière inévitable liée à l'écrasement des autres particularités » (Iser 1988 : 25).

Le postmodernisme a vu le jour, en Europe, dans les années soixante-dix, où il a fait figure de nouveauté théorique et pratique. Cet effet de nouveauté céda rapidement la place à une difficile et prudente reconnaissance du nouveau venu postmoderne, à laquelle s'ajouta l'éloge du postmodernisme en tant que paradigme culturel

nouveau et émancipateur. L'attitude qu'il suscita n'en resta cependant pas moins critique. On cherchait à l'invalider en affirmant que la modernité n'était pas allée au bout de son projet et que par conséquent elle restait d'actualité. Cette attitude trouvait également son illustration dans d'autres propositions conceptuelles, dont certaines subsistent encore : les « modernités parallèles », la « seconde modernité », ou, comme en Chine, la « modernisation ».

On a rattaché ces enjeux théoriques à des questions d'ordre politique dans le sens où ils avaient à voir avec la mort des idéologies, le choc des civilisations, la fin du marxisme comme principal trame narrative du siècle passé, le déclin du socialisme révolutionnaire et de ses appuis idéologiques industriels, l'étonnement devant la découverte des limites du programme néolibéral sur le plan politique et économique et l'absence de projets et idées politiques viables et capables de le remplacer, sinon d'offrir une alternative acceptable : faut-il y voir un retour en grâce du marxisme, du communisme et de la lutte des classes comme l'ont récemment affirmé Alain Badiou et Slavoj Žižek, ou l'irruption spontanée des révoltes sociales théorisée par Michael Hardt et Antonio Negri et discutée par Paolo Virno ? Ou sommes-nous en attente d'autre théories ? Et quelle place l'art occupe-t-il au milieu de tout cela ?

Pour dégager les traits culturels marquants des quatre dernières décennies, et en particulier ceux qui relèvent de l'esthétique, on peut prendre pour point de départ la montée des idées postmodernes. La fascination pour le postmodernisme et ses tentatives incessantes d'affirmer son identité en se démarquant de la modernité en disent peut-être aussi long sur ce mouvement que sur la modernité. Du point de vue contemporain, le postmodernisme apparaît essentiellement comme un phénomène transitoire qui a joué le rôle de marqueur culturel d'une mutation historique plus profonde, à savoir le passage de la société industrielle et des cultures et économies nationales à une société postindustrielle de l'information et, évidemment, au capital multinational et mondialisé.

Au début des années quatre-vingt, l'un des principaux enjeux théoriques portait sur la question de l'existence et de la nature du postmodernisme, la dominante culturelle alors en vogue. La réponse à cette interrogation, encore indécise, a presque empêché un questionnement similaire aujourd'hui. Afin de proposer quelques réponses possibles, j'analyserai brièvement trois théories qui ont retenu l'attention d'un public peut-être plus large ou différent de celui des seuls spécialistes de l'esthétique. Mon développement portera successivement sur « l'esthétique relationnelle » développée par Nicolas Bourriaud dans les années quatre-vingt-dix, sur l'esthétique de Jacques Rancière formulée dix ans plus tard, et enfin sur la théorie de l'art contemporain qu'a défendue plus récemment Terry Smith.

Deux de ces auteurs, Bourriaud et Rancière, rangent explicitement leurs théories sous la bannière de l'esthétique. Bourriaud est un conservateur de musée, éditeur et critique d'art, tandis que Jacques Rancière est un philosophe. Le troisième auteur, Terry Smith, est un historien de l'art et de l'architecture (principalement connu par le passé pour son livre *Making the Modern*, 1993). S'il mentionne à peine l'esthétique, il ne traite pas moins explicitement ou implicitement de questions de première importance pour la philosophie et la théorie de l'art contemporain. Fait notable, il recourt à un nombre considérable d'exemples artistiques pour exprimer son point de vue et l'étayer de façon convaincante.

Dans les trois cas, les théories proposées portent principalement sur les arts visuels, considérés comme un domaine artistique privilégié. Seul Rancière fait figure d'exception en s'appuyant également sur la littérature. Les trois auteurs prennent en considération l'art contemporain ou récent, concevant leurs théories comme propres à exercer une influence sur les communautés philosophiques ou théoriques ainsi que sur différents univers artistiques. Ils abordent également l'art global contemporain. Il n'existe plus à leurs yeux de frontière indénifiable entre le premier, le second et le tiers mondes : ils tendent en revanche à considérer les artistes et l'art contemporain comme étant de plus en plus liés les uns aux autres de façon inextricable, ce qui rend impossibles ou inutiles les démarcations entre les différentes parties du globe.

Si l'on part du principe qu'une transformation par rapport au passé et au futur marque une époque de profond changement, on peut ranger dans cette catégorie la période culturelle et artistique des années quatre-vingt. Son courant essentiel, le postmodernisme, constituait le dernier paradigme culturel créé et presque exclusivement théorisé dans le contexte européen et américain.

En tant que concept et phénomène empirique, le postmodernisme a émergé dans le domaine de l'architecture, témoignant de la sorte d'une posture d'irrévérence envers le paradigme culturel jusque-là en vigueur, essentiellement littéraire et artistique. En 1977, l'architecte et critique britannique Charles Jencks publia un livre intitulé *Le Langage de l'architecture postmoderne*. Le terme « postmoderne » devint instantanément un mot d'ordre sur le plan culturel car il cristallisait conceptuellement une multitude de phénomènes socioculturels analogues mais éclatés. Comme l'a expliqué Jencks dans l'édition revue et corrigée de son ouvrage : « Lorsque j'ai écrit ce livre pour la première fois en 1975 et 1976, le mot et le concept de postmodernisme n'avaient été utilisés de manière courante que dans la critique littéraire. Ce qui était d'autant plus troublant, comme je le réalisais plus tard, le terme avait été utilisé dans le sens d'"ultra-moderne", par référence aux romans extré-

mistes de William Burroughs et à une philosophie du nihilisme et de l'anti-convention. Je connaissais ces écrits, ceux d'Ihab Hassan et d'autres, mais j'utilisais le mot pour signifier le contraire de tout ceci : la fin de l'extrémisme d'avant-garde, le retour partiel à la tradition et le rôle central de la communication avec le public – l'architecture est l'art public [par excellence] » (Jencks 1985, introduction « Le monde paradoxal du postmodernisme » : 6).

Le rôle de l'architecture en tant que lieu de naissance du postmodernisme a été également souligné en philosophie et dans les études culturelles. Ainsi Jürgen Habermas déclare en ouverture de son discours (et essai programmatique) pour la remise du Prix Adorno « La Modernité : un projet inachevé » (1980) : « Après les peintres et les cinéastes, voici que les architectes, à leur tour, se sont vus ouvrir les portes de la Biennale de Venise. Mais les échos qui saluèrent cette première Biennale de l'architecture ne furent que déception. Ceux qui ont exposé leurs œuvres à Venise constituent une avant-garde dont les fronts sont inversés [...]. Un critique [...] fonde [une] thèse qui dépasse l'événement et prend la valeur d'un diagnostic sur l'époque présente : "La postmodernité se présente délibérément sous les traits d'une anti-modernité" » (Habermas 1981 : 950).

Fredric Jameson proposa cependant une analyse différente de l'architecture postmoderne en déclarant que « l'architecture [...] demeure le langage esthétique privilégié » (1991 : 37). Jameson évoquait aussi « l'espace postmoderne » et le rattachait à la notion de sublime au sens où il retarderait un mappage cognitif.

À bien des égards, l'architecture – souvent au sens de « modernisme collectif » – constitua le paradigme initial du postmodernisme : elle désignait, comme l'a très justement remarqué Jencks, l'art public par excellence puisqu'elle s'adressait au public et aux usagers (et par conséquent au marché) ; elle se situait aux antipodes de l'expérimentation avant-gardiste ; elle permettait, voire privilégiait, les ornements et les embellissements ; plus encore, elle fit tomber la barrière entre l'intérieur et l'extérieur et promut l'esthétisation de notre environnement immédiat, ce qui allait de pair avec l'embellissement des objets de la vie quotidienne et l'esthétisation du corps humain.

Dans cette mesure, le postmodernisme incarnait tout ce qui était considéré comme négatif dans la tradition de la théorie critique et des avant-gardes. Si ce jugement pouvait se justifier du point de vue occidental, il devenait sujet à caution dans la perspective d'autres pays et communautés : à Cuba, par exemple, le terme « postmodernisme » avait été banni en raison de ses liens avec les États-Unis. En Chine, il était synonyme de « moderne ». Il en allait tout autrement dans les anciens pays du bloc soviétique où il devint une théorie sociale et culturelle émancipatoire grâce à son

insolence envers les dogmes (culturels ou politiques), son attrait pour l'éclectisme et son approche du « tout est permis ». Le postmodernisme fut également bien accueilli au sein de petites cultures qui, dans un contexte moderniste, ont toujours pratiqué une politique culturelle d'appropriation et d'éclectisme. Soudain, cette pratique culturelle qui, jusqu'alors, avait été interprétée comme le symptôme d'un manque d'originalité, comme une tendance à l'emprunt et comme l'indice que l'on se contentait de suivre le mouvement, se vit transformée : elle était vue comme le signe d'une participation active aux courants culturels les plus récents.

Dans les années quatre-vingt, Zygmunt Bauman (1989) formula la thèse selon laquelle le postmodernisme permettait pour la première fois dans l'histoire de soulever et élaborer la question de la fin de la modernité – et que cette possibilité même représentait la véritable essence du postmodernisme. La modernité classique, disait-il, ne concevait rien au delà d'elle-même.

Considérées dans une perspective contemporaine, de telles observations paraissent entièrement vraies. Le postmodernisme, la postmodernité et leurs théories – celles de Bauman, de Jameson, de Welsch, de Lyotard, ou d'autres – semblent exister aujourd'hui principalement comme des critiques de la modernité et du modernisme plutôt que comme des édifices théoriques en mesure de subvertir les gigantesques matérialisations du développement humain. En outre, si l'art postmoderne est largement éclectique et substitue la signification à la vérité moderniste, il n'en dévoile pas moins quelque chose sur ses conditions transcendantales et sur son contexte historique et existentiel ; d'une certaine façon, il révèle un type particulier de vérité là où l'on pensait qu'il n'y en avait pas, qu'il n'y avait rien à rechercher sous une surface plus ou moins pure ou opaque. Souvent, une telle vérité repose sur la reconnaissance postmoderne qu'il existe des formes d'altérité liées à diverses subjectivités.

De nos jours, le postmodernisme ressemble au modernisme et à la modernité. Même Fredric Jameson, sans doute l'auteur postmoderne le plus influent à l'échelle mondiale, est considéré actuellement comme une figure et un théoricien du moderne. Son modèle tripartite de prédilection apparaît comme une construction sur le mode de la triade typiquement hégélienne, où la dominante culturelle postmoderne possède toutes les prérogatives modernistes et le postmodernisme révèle la nécessité historique de son aveuglement ontologique en ce qui concerne sa nature artistique et son obligation de ne « pas voir » au sens de ne pas s'enraciner dans l'ici et maintenant. À l'instar du postmodernisme lui-même, sa théorie ressemble-t-elle pas de plus en plus à un discours modifié et entièrement revisité de la modernité ?

La notion d'« esthétique relationnelle » est née en 1996 et a été développée par Nicolas Bourriaud dans son livre éponyme publié en France en 1998 et traduit en anglais en 2002. Bourriaud, critique d'art, conservateur, directeur de l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris depuis 2011, et éditeur, est également l'auteur d'autres livres, dont l'un des plus récents s'intitule *Post-production* (2004). Il existe un concept proche de celui de Bourriaud, mais qui n'a jamais acquis le même écho à l'échelle internationale : à savoir, celui de « Context Kunst » forgé par le critique d'art et conservateur autrichien Peter Weibel qui l'a publiquement utilisé en 1993, à l'occasion d'une exposition à Graz, en Autriche, qui portait ce nom.

Je préciserai, pour commencer, que mon analyse de « l'esthétique relationnelle » chez Bourriaud ne portera que sur le livre auquel il a donné ce titre, les points de vue de l'auteur sur la question ayant changé au fil du temps, allant parfois jusqu'à se contredire. En ne faisant référence qu'à un seul de ses ouvrages, il sera plus aisé d'étudier ses principes fondamentaux.

L'intention affichée par Bourriaud dans son essai consiste à mener une réflexion théorique, voire philosophique, sur l'art de son temps, c'est-à-dire celui des années quatre-vingt-dix. De son point de vue, l'art contemporain se caractérise par un réseau touffu de relations et d'interactions entre l'artiste et le public. Comme le stipule l'auteur dans son avant-propos, les malentendus au sujet de l'art des années quatre-vingt-dix prirent leur source dans l'absence de discours théorique. Selon lui, la majorité des critiques d'art et des philosophes étaient réticents à s'attaquer aux pratiques artistiques contemporaines, qui par conséquent sont restées quasiment indéchiffrables.

Bourriaud avait l'intention de remédier à cette carence en développant une théorie qui, d'une certaine façon, saisirait philosophiquement et expliquerait de manière plausible ce qu'il considérait moins comme un simple phénomène temporaire – à savoir l'art « relationnel » des années quatre-vingt-dix – que comme un art investi d'une profonde portée historique. Il affirmait que l'« histoire semble avoir pris un nouveau tour : après le domaine des relations entre Humanité et divinité, puis entre l'Humanité et l'objet, la pratique artistique se concentre désormais sur la sphère des relations interhumaines, comme en témoignent les pratiques artistiques en cours depuis le début des années quatre-vingt-dix » (Bourriaud 1998 : 28).

Bourriaud prêtait donc à cet art la qualité d'incarner l'essence de l'art relationnel, ce qui le rendait l'objet privilégié de l'esthétique relationnelle. Son argument reprend la thèse de Hegel sur le développement de la conscience de soi – comparable à la notion de « régime esthétique de l'art » développée par Rancière – mais ne

pose aucune limite historique au développement de cette conscience. Selon Bourriaud, la relationnalité était une caractéristique universelle de l'art remontant à la Renaissance italienne : avec la différence qu'à l'époque l'art n'instaurait pas encore des relations intersubjectives, mais seulement avec les objets qu'il représentait. En recourant à un schéma historique tripartite, Bourriaud marchait sur les traces d'autres théoriciens français contemporains, tels que Régis Debray (*Vie et mort de l'image*, 1991) et Jacques Rancière, qui ont de façon similaire divisé l'histoire selon différents régimes, même si pour Rancière les divisions historiques étaient floues. Rancière faisait donc référence au « régime éthique des images », au « régime représentatif de l'art » et au « régime esthétique de l'art » qui ne se suivaient pas nécessairement mais pouvaient se recouper temporellement.

« L'esthétique relationnelle » de Bourriaud et sa notion d'« art relationnel » ont fait l'objet d'innombrables commentaires. Ils ont aussi servi de point de départ pour d'autres discours critiques. Malgré les nombreuses imprécisions et contradictions contenues dans son livre, ce dernier n'a pas seulement suscité l'intérêt des théoriciens : il a été également bien accueilli par les artistes, les conservateurs de musée, les critiques d'art et plus généralement par le « monde de l'art ». Avec sa traduction en anglais en 2002 sous le titre *Relational Aesthetics*, son ouvrage a acquis une place sur la carte mondiale de l'art. Il est devenu un repère important à la fois pour ceux qui s'intéressent aux beaux-arts et aux nouvelles technologies (qui étaient les principaux points de référence de Bourriaud) et pour ceux qui pratiquent la performance artistique et même le théâtre. Le succès rencontré par le livre de Bourriaud confirma l'observation de l'auteur quant au manque de discours théorique sur l'art des années quatre-vingt-dix – une période où l'art créatif (*creative art*) émergeait non seulement en Europe occidentale et aux États-Unis, mais aussi dans les pays de l'ancien bloc soviétique, ces derniers étant sujet à une réflexion théorique plus poussée. Le manque de réaction théorique à l'art des années quatre-vingt-dix avait peut-être à voir avec les idées postmodernes encore en vogue et la thèse selon laquelle l'art de cette époque n'était qu'une chaîne de signifiants sans signification, ne permettant pas d'établir une cartographie cognitive capable de rivaliser avec une conscience de classe à la Lukács et de se rendre visible dans l'art moderniste contemporain. Les artistes occidentaux étaient confrontés d'une part à l'art politisé venu des anciens pays communistes ou des régimes encore en place, d'autre part à l'art critique des néo-avant-gardes et à leurs modes de résistance. En outre, les conservateurs et commissaires d'expositions devinrent les figures artistiques cruciales de ces années-là : ils investirent les rôles précédemment réservés aux cinéastes ou aux metteurs en

scène de théâtre, organisant des expositions presque privées, instaurant de la sorte une hégémonie qui remplaçait celle du critique d'art moderniste. Puisque le curateur (ou commissaire d'exposition) était devenu la figure centrale du monde de l'art, rien d'étonnant à ce qu'il tentât également de formuler des postures théoriques destinées à établir et étayer les principes sur lesquels reposaient ses expositions. C'est exactement ce que fit Nicolas Bourriaud, et c'est là qu'il faut voir la source du retentissement qu'a connu son livre et dont il jouit encore dans le monde, quand bien même ce serait le petit monde de l'art et de l'université.

Dans *Le Siècle* (2005) Alain Badiou souligne que la majeure partie de l'art moderniste du XX^e siècle ne s'est pas manifesté sous une forme matérielle mais plutôt performative. Boris Groys (2008) affirme pareillement – mais dans le domaine de l'art contemporain – que les installations et les performances artistiques sont les formes d'art authentiques et prédominantes de notre contemporanéité. L'œuvre de Bourriaud s'inscrit dans cette vision et la confirme.

Bourriaud a défendu la performativité, les contextes sociaux, la transitivité et le dialogue par-delà les limitations imposées par des valeurs modernistes comme l'individualité et la centralité de l'objet. Il trouve une assise empirique pour son esthétique relationnelle dans l'art des années quatre-vingt-dix, et un soutien théorique dans la philosophie de Félix Guattari, selon laquelle il est illusoire de tendre vers une transformation graduelle de la société. Tout ce que l'on peut obtenir se situe à l'échelle microscopique, celle des petites communautés et des voisinages : par exemple, lors de l'organisation de haltes-garderies au sein de groupes de professeurs ou similaires – des pratiques auxquelles il prête une importance absolument cruciale.

Si c'est le cas, on se trouve dans le cosmos inversé de la microphysique du pouvoir de Michel Foucault : un cosmos dans lequel – pour reprendre les exemples de Bourriaud (1998 : 17) – l'artiste Rirkrit Tiravanija prépare un repas et invite les visiteurs à le partager avec lui ou bien « Gabriel Orozco dépose une orange sur les étals d'un marché brésilien [...], ou s'installe dans le jardin du MoMa à New York ». Selon Bourriaud, l'artiste agit par ces happening dans l'espace restreint des gestes quotidiens déterminés par une superstructure faite de « vastes » échanges. Autrement dit, Bourriaud met en avant un art qui ne s'efforce pas d'épouser les utopies modernes ou qui voudrait résister aux antinomies sociales (et prolongerait ainsi la tradition avant-gardiste du modernisme), mais qui se contente de créer des « microtopies ». Selon les termes de Rancière (2004 : 79-80), chez Bourriaud « ce n'est plus tant à un trop-plein de marchandises et de signes que l'art veut répondre, mais à un manque de lien. Comme le dit [Bourriaud] : "Par de menus services rendus, l'artiste comble les failles du lien social" ».

Claire Bishop formule une critique du même ordre. De son point de vue – qui est moins politique que celui de Rancière et qui se révèle l'un des plus pertinents et des plus appropriés sur la question –, le principal problème avec la théorie de Bourriaud et les exemples artistiques qu'il choisit est qu'il promeut un art qui fait appel à « un sujet unique en tant que précondition d'une "communauté partagée" », au lieu de fonder la relationnalité sur (ou également sur) un art qui, dans les mêmes années, élabore des expériences « correspondant mieux au sujet divisé et incomplet d'aujourd'hui » (Bishop 2004 : 79).

L'essai de Bourriaud montre que, malgré ses fréquentes contradictions – comme lorsqu'il conjugue la modernité et la dimension critique de l'art moderniste avec des expériences artistiques rassurantes et irénistes –, le choix personnel, même unilatéral, produit des effets considérables sur la société et sur l'art. Malgré ses faiblesses, l'esthétique relationnelle de Bourriaud a eu un impact majeur sur la critique d'art. Il a souligné à juste titre que l'une des principales caractéristiques de l'art – de tout art – est et demeure l'instauration de la communication et de l'échange interpersonnel.

Dans sa préface de *Les mots et les choses*, Michel Foucault soulève une question cruciale : « [...] entre le regard déjà codé et la connaissance réflexive, il y a une région médiane qui délivre l'ordre en son être même [...]. Ainsi dans toute culture, entre l'usage de ce qu'on pourrait appeler les codes ordinateurs et les réflexions sur l'ordre, il y a l'expérience nue de l'ordre et de ses modes d'être » (Foucault 1966 : 13). Ce passage de Foucault peut nous servir à mettre en lumière une large part du projet philosophique et esthétique de Jacques Rancière, qui a acquis ces dernières années une renommée mondiale, non seulement parmi les philosophes mais aussi chez les critiques d'art.

Comme l'a expliqué Rancière dans un interview réalisé en 2002, « quelque chose du projet archéologique de Foucault – la volonté de penser les conditions de possibilité de tel ou tel type d'affirmation ou de telle constitution d'un objet – est restée ancrée en moi » (Rancière 2003 : 209). Ce qui retient l'attention de Rancière chez Foucault et qui rappelle la philosophie transcendantale de Kant est précisément la manière selon laquelle il constitue l'esthétique, la façon dont l'esthétique en tant que concept est devenue possible, participant de la sorte au développement d'une notion générale de l'art. Son projet esthétique n'est rien de moins qu'une révision radicale de la théorie moderniste de l'autonomie de l'art.

Rancière est un ancien étudiant de Louis Althusser, avec lequel il collabora à l'ouvrage collectif *Lire le Capital* avant de prendre ses distances avec son maître, à l'instar d'Alain Badiou. Il a publié des ouvrages sur la pédagogie et la philosophie politique avant d'at-

teindre la notoriété hors du monde francophone, au point de devenir probablement le philosophe européen le plus influent dans le domaine de « l'esthétique ». Il a présenté et développé son point de vue dans une série de petits volumes, au cours d'interventions dans des colloques et d'interviews qui, comme il le dit, « lui permettent de dire le plus possible dans un minimum d'espace » (Rancière 2003 : 209). Rancière revient continuellement sur quelques-uns des principes fondamentaux de sa philosophie de l'esthétique. Nous en présenterons de manière synthétique quelques exemples parmi les plus marquants.

Le discours esthétique est né il y a deux siècles et constitue la condition préalable pour penser l'art en général. « C'est à la même époque que l'art a commencé à opposer son singulier indéterminé à la liste des beaux-arts ou des arts libéraux [...]. Pour qu'il y ait de l'art, il faut un regard et une pensée qui l'identifient » (Rancière 2004 : 15). Ce regard est celui du *régime esthétique de l'art*. Mais à défaut de l'esthétique en tant que condition transcendante, l'art ne pourrait guère atteindre le mode généralisé qui lui est propre et qui nous permet depuis deux siècles d'en parler et de soulever des questions quant à sa nature et son universalité. L'esthétique a réalisé de la sorte un « partage du sensible », c'est-à-dire qu'elle a développé la notion d'art – et avec elle l'ensemble du domaine artistique – d'une manière spécifique, incluant certaines formes de production et de créativité, et en excluant d'autres. Ce que cherche Rancière, ce sont les conditions qui rendent possibles des catégories telles que l'art, l'art critique, l'autonomie de l'art et ainsi de suite. Le régime esthétique de l'art, affirme-t-il, est né plus ou moins en même temps que l'esthétique; il a remplacé le *régime représentatif de l'art*, qui avait été érigé sur la vérisimilitude de la représentation et de ce qui est représenté. On a ainsi voulu rejeter un système hiérarchique, au profit d'une osmose entre l'élite avec son art abstrait et les *arts and crafts* (arts et artisanats), rassemblant ainsi sous le même toit les abstractions de Malevich et les projets du Bauhaus, Stendhal et le mouvement Arts and Crafts.

Rancière a tenté de transformer l'esthétique en un outil permettant d'interpréter l'art contemporain. Il a proclamé que le modernisme – en particulier celui à la Greenberg – était obsolète et ne permettait pas d'analyser l'art des deux derniers siècles. Selon lui, la notion de modernisme (dont il qualifie une partie de « modernitarisme ») soulève toutes sortes de problèmes, tels que la division de l'art entre formalisme et avant-gardisme politisé ou la confusion de théories aussi différentes que celles d'Adorno et du futurisme.

Malgré certains arguments convaincants, l'attaque menée par Rancière contre le modernisme semble problématique et hasardeuse. Elle oblige à réinterpréter de fond en comble l'art des deux der-

niers siècles. Rancière affirme que l'art est comme la politique démocratique : les personnes privées de voix dans la communauté doivent en obtenir une, elles doivent lutter pour avoir le droit de s'exprimer et de se faire entendre. Il en va de même pour sa théorie. Une question surgit également quant à la délimitation des *arts and crafts* dans le régime esthétique. Plus personne aujourd'hui ne défend l'art « pur » que dénonce Rancière et nous sommes tous d'accord avec lui pour dire que l'art moderne est une combinaison mécanique d'éléments artistiques (formels) et extra-artistiques (hétéronomes).

Selon Rancière donc, il existe trois régimes ou modes artistiques. Le « régime esthétique » étant celui que la révolution esthétique a produit à la fin du XVIII^e siècle lorsque l'on a qualifié d'œuvres d'art ce qui ne possédait pas ces qualités représentatives qui jusque-là avaient permis de distinguer l'art du non-art.

Depuis lors – Rancière est catégorique sur ce point – le régime esthétique de l'art s'étend à la contemporanéité, laissant de côté des questions telles que l'autonomie de l'art ou le dilemme modernisme/postmodernisme, la théorie de la fin de l'art ou celle de sa pureté. Il ne s'agit là, affirme Rancière, que d'enjeux reposant sur le postulat erroné selon lequel le modernisme est un concept enraciné dans la réalité historique et non pas simplement une notion idéologique créée *post festum*.

Le point de départ commun aux deux auteurs dont il a été question jusqu'ici est représenté par la contemporanéité, bien que dans le cas de Rancière celle-ci s'inscrive dans un continuum anhistorique et synchronique dans lequel seul le point de départ – vers 1800 – est explicitement identifié, et qui ensuite s'étend à une contemporanéité aux contours flous.

L'approche de Terry Smith aborde de front la question de l'art contemporain. À l'instar de Bourriaud, Smith se penche sur l'art de notre époque, mais contrairement à lui il néglige toute dimension historique. Par ailleurs, si l'art dont s'occupait Bourriaud incluait des œuvres non-européennes et non-américaines, ces créations n'en étaient pas moins le fait d'artistes venus certes d'autres continents mais qui, pour la plupart, avaient émigré en Europe ou aux États-Unis. Dans le cas de Smith, l'art présenté est soit plus circonscrit dans l'espace, soit explicitement « global ».

Le projet de Smith a été exposé principalement dans son ouvrage *What is Contemporary Art ?* (2009), même si on le retrouve dans d'autres de ses publications. Il cherche à rendre quelque peu cohérente la nature disloquée de l'art contemporain et se propose d'établir des traits communs dans ce qui ressemble à un magma d'œuvres et d'événements contradictoires, opposés ou parallèles, qui n'ont apparemment en commun que le titre d'« art », dont ils se réclament en étant présentés dans des lieux *ad hoc*, tels des mu-

sées, des galeries, des biennales ou tout autre espace artistique. Or les traits communs de ces travaux ont moins à voir avec l'espace où ils sont exposés qu'avec leurs structures conceptuelles. Si autrefois, comme le rappelait Zygmunt Bauman (1989), les philosophes étaient des « législateurs » – pensons, par exemple, au rôle canonique joué par Hegel dans notre perception de l'art du passé – ils sont devenus, dans les dernières décennies, des « interprètes ». Aujourd'hui, même ce rôle d'interprète a perdu de son sens car le monde de l'art s'est multiplié à l'infini. Cette situation mène Smith à mettre à mal l'universalisme de la modernité et de la postmodernité. Sa principale position sur la contemporanéité pourrait se résumer à l'affirmation suivante : « La contemporanéité consiste précisément dans l'accélération, l'omniprésence et la constance de disjonctions perceptives radicales, dans les façons divergentes de voir et d'évaluer le monde, dans la coïncidence de temporalités non synchrones, dans la bousculade de contingences faites de diverses multiplicités culturelles et sociales, et dont la rencontre met en lumière les inégalités galopantes qui existent en elles et entre elles » (Smith 2008 : 8-9).

Smith soutient que l'art contemporain établit une claire distinction entre la détermination universelle et la pluralité fruit du hasard. Ce modèle bipartite rappelle l'une des théories des ensembles auxquelles Alain Badiou accorde une portée ontologique dans son principal ouvrage, *L'être et l'événement* (1988). L'aspect important de la théorie de Smith tient sans doute au fait qu'elle limite l'importation de traits communs à un modèle qui repose sur la ressemblance et non sur une relation de cause à effet.

Selon lui, l'art contemporain offre trois réponses possibles à la question de sa propre nature. Elles correspondent à trois sortes d'art, liées entre elles et ancrées dans la dimension empirique malgré des caractéristiques philosophiques plus étendues. Une telle interprétation de la contemporanéité et de son art a souvent reçu un accueil critique fort négatif – comme ce fut le cas lors d'un colloque de 2004, qui a donné lieu à un ouvrage collectif intitulé *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (2009) et dont certains auteurs ont refusé catégoriquement les thèses de Smith sur l'art contemporain.

L'art est contemporain sous d'innombrables formes, insiste Smith. Il reprend une proposition de la théorie des ensembles circulant grâce à l'intermédiaire d'Alain Badiou : il n'existe pas d'ensemble mathématique qui englobe tout. Chez Badiou, cette vérité possède des dimensions universelles, car sa validité n'est pas limitée à la dimension historique ou géographique mais plutôt, comme dans l'épistémologie kantienne, universelle. L'art contemporain n'étant pas seulement créé et exposé de manière globale, mais aussi théorisé à l'échelle globale, il est universel.

Dans ce bref panorama, je me suis concentré sur quelques rencontres entre l'esthétique et l'art au cours des dernières décennies. Elles attestent qu'en dépit de moult exemples prouvant le contraire, l'art et l'esthétique sont occasionnellement devenus et restés des partenaires dans nos tentatives pour comprendre, légitimer et apprécier l'art.

Ce qui s'est passé au sein du postmodernisme et après lui est un ensemble de poétiques et d'expressions individuelles. Ce développement a été détecté, présenté et analysé au travers de certaines théories sur l'esthétique et l'art contemporain. J'en ai relevé trois. La première représente une réflexion portant sur un segment de l'art des années quatre-vingt-dix. Elle propose une théorie dans un contexte qui n'en disposait visiblement d'aucune. La deuxième théorie constitue une tentative de réviser en profondeur le discours dominant sur la modernité et le modernisme, en intégrant l'art moderne passé et présent dans le régime esthétique de l'art. La troisième théorie, celle de Terry Smith, se présente sous forme d'un point de départ, puisqu'elle se situe encore à un stade peu développé. Elle aspire à repenser la contemporanéité de l'art contemporain, ce qui est une entreprise pour le moins nécessaire. J'aimerais donc conclure avec deux propositions de Smith (2010) : « l'art aujourd'hui est partout contemporain, dans tous les sens du terme » et « aujourd'hui l'art est encore moderne, en partie, mais de façon résiduelle. Il voit dans le postmodernisme un réceptacle de stratégies utiles qui, cependant, n'aboutissent pas à un tout ».

Je souscrirais aux deux affirmations. Il reste à déterminer si cette théorie acquerra une signification plus large que celle permettant de décider s'il faut parler de *musée d'art moderne* ou de *musée d'art contemporain* – ou peut-être des deux. On sait que l'art moderne repose sur des théories mais quelles théories étaient philosophiquement le musée de l'art contemporain ?

Aleš ERJAVEC.
(Université de Ljubljana.)

Traduit de l'anglais par Nicole G. Albert.

Références

- Adorno, T. W. (1989) *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck.
 Badiou, A. (2005) *Le siècle*. Paris : Seuil.
 Bauman, Z. (1989) *Legislators and Interpreters*. Cambridge : Polity Press.
 Bishop, C. (2004) « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, 110(1) : 51-79.
 Bourriaud, N. (1998) *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel.

Danto, A. C. (1993) *L'assujettissement philosophique de l'art*. Paris : Seuil.

Foucault, M. (1966) *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.

Groys, B. (2008) *Art Power*. Cambridge, MA : MIT Press.

Habermas J. (1981) « La Modernité : un projet inachevé », *Critique*, 413 : 950-967.

Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres : Verso.

Jencks, Charles (1985) *Le langage de l'architecture postmoderne*. Paris : Denoël.

Rancière, J. (2003) « Politics and Aesthetics. An interview », *Angelaki*, 8(2) : 194-211.

Rancière, J. (2004) *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.

Smith, T. (2008) « Introduction », dans T. Smith, O. Enwezor et N. Condee (éds) *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, p. 1-19. Durham, NC : Duke UP.

Smith, T. (2010) « Contemporary Art of the World Today: Patterns in Transition », manuscrit inédit.

Welsch, W. (1988) « Modernité et postmodernité », *Les Cahiers de Philosophie*, 6 (« Postmoderne . Les Termes d'un usage ») : 21-31.