

## ***Les valeurs de l'art à l'ère du post-art***

Dominique Chateau\*

Université Paris I (Panthéon-Sorbonne)

Pourquoi parler de valeurs de l'art à l'ère du post-art, au lieu de valeurs du post-art tout simplement? C'est que le mot post-art désigne, par son préfixe, un moment après l'art qui n'est pas encore absolument émancipé de l'art. L'écart du post-art vis-à-vis de l'art est son écart à partir de l'art. Mais les valeurs du post-art sont aussi les valeurs de l'art dans un contexte idéologique où *la valeur de l'art en général* est désormais tenue pour désuète, voire aliénante. On ne peut croire ni à l'idée d'une substitution radicale de valeurs qu'on trouve dans certains discours, ni à l'idée contraire que cette substitution n'est qu'une illusion du discours. Le passage au post-art est réel, pour le meilleur et pour le pire, comme fut l'art... En même temps, il reste en devenir, inachevé, en souffrance, en sorte que, dans la systémique de son *dysfonctionnement*<sup>1</sup>, les valeurs de l'art et celles du post-art sont en constante tension, formant une sorte d'« image dialectique », au sens de Benjamin.

Je m'intéresse ici aux valeurs artistiques, non pas aux valeurs esthétiques, sachant que des œuvres censément inesthétiques peuvent avoir autant de valeur artistique que des œuvres censément esthétiques. L'art est une notion complexe dont la définition comporte au moins trois registres: l'artiste, l'œuvre (ou ce qui en tient lieu) et sa réception. On peut résumer ainsi le système de référence des valeurs de l'art : l'artiste s'approprie un matériau auquel il donne, à travers l'objectivation de sa singularité, une forme distinctive, peu ou prou innovante, et destine plus ou moins immédiatement cet objet à la présentation dans un cadre *ad hoc* où sa singularité est susceptible de lui conférer un statut d'exemplarité culturelle.

Ces valeurs spécifiques de l'art se manifestent par des objets assignables à une source individuelle, par la signature, par la différenciation de l'ordinaire, par l'intégration au patrimoine, et surtout par la corrélation de ces différents aspects. En particulier, la singularité qui marque l'œuvre en tant qu'elle est l'objet d'une

---

\* chateaudominique@mac.com

<sup>1</sup> Dys-: en souffrance...

appropriation est, à l'autre bout du processus, pour la réception, un signe de reconnaissance qui motive l'inscription patrimoniale. Hannah Arendt avance que l'œuvre artistique est moins caractérisée par sa singularité que par le fait que son hostilité envers la culture lui vaut d'être assimilée par elle comme son expression la plus haute (Arendt 1972, pp. 257-258). Néanmoins, cette ré-intégration paradoxale serait inexplicable sans la reconnaissance possible d'une métamorphose singularisante du donné culturel.

Cette synthèse des valeurs de l'art constitue une référence paradigmatique qui s'est formée progressivement jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle où elle s'est à peu près stabilisée. Dans un cadre plus raffiné, on trouverait maintes raisons de discerner des paradigmes plus fins correspondant aux périodes successives — par exemple, le romantisme et l'avant-garde. Pour en rester au paradigme synthétique, la question que je me pose est celle de son éventuelle mutation depuis que s'est ouverte la période dite du post-art.

Dans le contexte où la hiérarchie fondée sur le statut d'artiste dominait, un habitus lui-même dominant déterminait le créateur à occuper la fonction de source individuelle du processus artistique autant qu'à s'approprier le résultat à l'aune de son individualité. Et cela concernait aussi bien le processus de création dont le résultat était marqué comme propriété de la source que le processus de réception où l'œuvre était identifiable comme signe de singularité. L'habitus d'artiste s'épanouissait dans un contexte où le récepteur était lui-même déterminé par cet habitus. L'échange entre les pôles de la création et de la réception dépendait d'un système stable (historiquement stabilisé à partir du XIX<sup>e</sup> siècle) suivant lequel l'attente du récepteur était fondée sur l'intériorisation de la singularité de l'artiste manifestée dans son rôle social comme dans sa production d'œuvres critiques (au sens où elles mettaient en crise la culture). Or, si ce système est maintenant déstabilisé, ce n'est pas qu'on se soit débarrassé radicalement de l'habitus qui fondait la valeur générale de l'art, c'est plutôt qu'on reste hanté par lui tandis qu'on le refoule.

Un aspect essentiel du nouveau paradigme constitutif du post-art réside dans trois caractéristiques saillantes attachées respectivement aux trois composantes que sont l'œuvre, l'artiste et le monde de l'art. La première caractéristique est l'ambiguïté de l'œuvre non pas seulement dans son contenu (la polysémie), mais dans sa forme et son conditionnement. La deuxième, l'abandon par l'artiste de sa posture dominante vis-à-vis de son récepteur et, par voie de conséquence, de son pouvoir sur l'œuvre. La troisième, le recul progressif de la frontière qui séparait le monde de l'art du monde de la culture, marqué aussi bien par la déclaration comme art de l'objet banal que par la contamination des œuvres par des représentations culturelles assimilées pour ce qu'elles sont. Or, en reprenant plus finement, ces trois composants, on constate qu'en parlant d'ambiguïté de l'œuvre on fait encore référence à l'œuvre, qu'en évoquant l'abandon par l'artiste de sa position dominante on désigne encore l'artiste et, qu'en évoquant le trouble du monde de l'art, on suppose qu'il persiste.

W. J. T. Mitchell (Mitchell 2002, p.173) écrit: « Le fait que certains spécialistes veuillent ouvrir le domaine des images afin de considérer à la fois les images artistiques et non-artistiques n'abolit pas nécessairement la différence entre ces domaines. On pourrait facilement arguer que, en fait, les limites entre art et non-art deviennent claires quand on regarde des deux côtés de cette frontière sans cesse changeante et établit les transactions et translations entre eux. » Un constat de bon sens a cette proposition pour corollaire: on ne peut dire que deux choses sont en train de se mélanger, sans d'abord pouvoir les distinguer. Plus spécifiquement, cela signifie que le destin du post-art, c'est l'impossibilité de se définir lui-même et la nécessité au contraire de lorgner toujours du côté de l'art — aussi rémanent que la tache de sang dans le tapis —, de se mesurer à son critère, et d'ajouter à sa référence, un rien de révérence. La croissance de l'art contemporain est concomitante à la diffusion touristique du Grand Art, loin de l'avoir aboli.

Je reprends la phrase: pour pouvoir dire que deux choses sont mélangées, il faut d'abord pouvoir les distinguer, pour souligner que pouvoir, outre la capacité, désigne une position d'où cette capacité est en mesure de s'exercer. Non seulement le pouvoir en puissance, mais le pouvoir que confère la puissance. Symptomatiquement, si on met à part les naïfs qui affirment tout de go que l'art est fini, les « spécialistes » évoqués par Mitchell sont tous ceux qui ont le pouvoir intellectuel, culturel et institutionnel de regarder des deux côtés de la frontière entre art et non-art: les artistes qui pratiquent la dissémination de l'artistique dans le culturel, les esthètes qui intègrent cette dissémination dans leur référentiel, les critiques qui en communiquent le commentaire et les théoriciens qui sur-interprètent cette situation. Penser que cette dernière interprétation, parce qu'elle en appelle, par exemple, à Nietzsche ou Heidegger, échappe au jugement historique, c'est faire preuve d'une autre forme de naïveté, l'intellectualisme. La théorie la plus abstraite doit rendre des comptes vis-à-vis des configurations historiques dont elle parle censément, quand bien même elle feint de s'en abstraire.

Du point de vue historique, le non-art absolu n'est pas plus pertinent que ne l'était l'art absolu. Le non-art absolu risque fort de rejoindre l'art absolu, comme, pour Hegel, l'être pur rejoint le néant. Le non-art est plutôt un négatif relatif, en tant qu'il est déjà médiatisé par l'autre de l'art et encore médiatisé par l'art qui n'est d'abord, lui-même, qu'un positif relatif, c'est-à-dire un positif travaillé en son sein par sa propre négation — selon le concept adornien de l'*Entkunstung*<sup>2</sup>. Or, ce n'est pas un processus purement logique, purement théorique: l'art est travaillé par sa négation sous la menace concrète de la *Kunstindustrie* et parce que la *Kunstindustrie* l'imprègne, le pénètre, le transforme, voire l'absorbe<sup>3</sup>. Cette *Kunstindustrie* est une positivité, qui, selon l'argument récurrent des commentateurs que le processus enthousiasme, offrirait une réconciliation avec

<sup>2</sup> Cf. *Théorie esthétique* (Adorno 1995).

<sup>3</sup> Outre la *Théorie esthétique*, voir: *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (Adorno & Horkheimer 1974).

le réel, avec le social. Mais elle ne réussit à le faire qu'en niant l'art, c'est-à-dire en le vidant de son contenu propre, un contenu négatif précédemment tourné, selon Adorno, contre le type d'aliénation qu'incarne maintenant, sur le plan culturel, la *Kunstindustrie*.

L'idée d'absorption, toutefois, semble aller trop loin. De même que la totale confusion de l'art et du divertissement. Il n'y a aucun apaisement dans la positivité pure. Il y a aussi du négatif dans la *Kunstindustrie*, notamment quand elle commerce avec l'art: elle ne peut le faire sans lui conserver un tant soit peu sa valeur spécifique, et sans admettre en elle la négativité qui le définit, y compris vis-à-vis d'elle-même. Le kitsch quand il est promu au rang d'art n'est pas le kitsch primaire et touristique, mais un kitsch critique qui associe aux représentations du kitsch primaire ou à ses parodies, la distance du *double bind*, ce dilemme tel que le récepteur reçoit à la fois un message et son contraire — ce qu'il ne s'agit pas de trancher, mais d'accepter dans son instabilité même comme exemplification d'une attitude esthétique sophistiquée. Avec le homard versaillais de Jeff Koons cette situation est multipliée par deux puisque le *double bind* pèse à la fois sur l'objet seul et sur son rapport au contexte du château royal: lequel est le plus kitsch des deux?

Les valeurs du post- sont ainsi marquées par l'indétermination de l'ère du post-que, non seulement elles traduisent sur le plan axiologique, mais encore dont elles sont imprégnées. D'où leur dissémination qui, dans la version optimiste, ouvre sur une multiplicité inventive et, dans la version pessimiste, atteste que ces valeurs sont affaiblies par la valeur de l'indétermination qui les domine et qui pèse sur chacun des registres de l'axiologie spécifiquement artistique.

C'est, tout d'abord, l'intrusion dans la sphère de l'art de ce qu'Harold Rosenberg appelle l'*anxious object*, depuis le ready-made, un objet inquiétant en vertu de son ambiguïté ontologique, puisqu'il « persiste mais sans identité fixe » (Rosenberg 1964-1966, p. 17). Inquiétant peut vouloir dire qu'on est simplement intrigué ou qu'on est angoissé<sup>4</sup>. Je préfère parler d'*objet indécis*, comme on parle d'une victoire indécise pour qualifier le flux et le reflux de deux armées en guerre, mais aussi au sens où « indécis » qualifie non seulement la chose, mais l'attitude du sujet devant la chose, lorsqu'il a de la peine à trancher. Comme dit la locution française, on se demande si c'est du lard ou du cochon, par exemple au sujet de quelqu'un qui a un humour particulier. Et cet exemple est d'autant plus pertinent que l'indécision qui affecte l'objet du post-art induit corrélativement à la question ontologique — est-ce que cet objet appartient à la catégorie de l'art en dépit de son apparence? —, une question cognitive — est-ce que l'exposition de cet objet est une blague, une supercherie, etc.?

La première question, en effet, renvoie à la conviction du récepteur quant à l'habitus qu'il a intériorisé, s'agissant de savoir s'il y a concordance ou discordance

---

<sup>4</sup> J'en reste au premier sens qui évite la question psychologique (elle est loin d'être dénuée de pertinence, mais m'éloignerait de mon sujet).

de l'objet indécis avec l'ontologie (les mondes possibles) admise par cet habitus. La seconde question appelle un jugement objectif, cognitif, quant à la proposition qui est soumise au récepteur de lever l'indécision qui pèse sur l'objet et de le retenir dans la catégorie voulue. Le jugement peut confirmer ou infirmer l'habitus. Le post-art est une série ininterrompue de provocations qui ont entraîné irrésistiblement la modification de l'habitus référentiel — c'est là le processus de dé-définition dont parle Rosenberg. Paul Valéry expliquait à l'avance ce processus lorsqu'il avait noté que la valeur stable du Beau tendait à être supplantée par des valeurs d'instabilité, des « *valeurs de choc* » (Valéry 1936, pp. 150-151). Au choc émotionnel du visiteur d'exposition, s'ajoute le choc de l'habitus mis en crise. L'indécision qui entache l'objet force le récepteur à prendre une décision, sur le moment, mais il est bien clair que les décisions individuelles ne pèsent pas lourd en face de la décision collective qui, dans le contexte du post-art, se forme au fil de l'apparition croissante d'objets indécis dans les lieux de présentation accrédités. Nos répulsions spontanées s'effacent inéluctablement sous la vague de l'habilitation et de l'habituatation culturelles.

Toutefois, en corrélation étroite avec l'objet indécis, le monde de l'art nous offre aujourd'hui des dispositifs particuliers qui peuvent nous rémunérer du sentiment d'être emporté par la vague, des dispositifs de participation, d'interactivité, de co-auteurité. Tandis que l'indécision du premier contact appelle une décision individuelle ou suppose de se rallier à la décision collective, la participation du récepteur à l'œuvre signifie son implication dans le processus de l'œuvre — dans une œuvre qui ne s'achève que par lui — et, par là, comme une sorte de complicité avec elle, voire de compromission si les valeurs qu'elle propose sont contraires à un habitus qu'on aurait auparavant prétendu défendre « même sous la torture »...

Il n'y a sans doute pas de meilleure façon de gagner quelqu'un à sa cause que de l'attirer dans son jeu — même si n'on aime pas tel ou tel jeu, on aime bien jouer... Cette composante ludique du post-art est très importante en ce qu'elle manifeste symptomatiquement l'emprise de la culture sur l'art, d'une culture où le jeu est devenu la principale thérapie des traumatismes sociaux, en plus d'être lucratif. C'est ainsi que l'esthétisation chère à Benjamin peut s'appliquer à l'art comme il s'applique aux jeux collectifs où la masse retrouve sa propre image idéalisée. La valeur ludique couvre ainsi la valeur critique de l'art. L'étrangeté de l'objet jeté sur le tapis vert du monde de l'art est du même coup affaiblie. Le jeu pour le jeu est plus fort que l'art pour l'art.

Mais, en même temps que s'opère cet affaiblissement, une autre valeur supposée de l'art est mise en crise : la singularité. Il reste, bien entendu, le geste singulier de la proposition inaugurale introduite dans le monde de l'art. C'est par exemple l'appropriation par tel artiste du ready-made. Duchamp disait que la peinture est ready-made parce qu'elle utilise des tubes de peinture achetés. Mais ce n'est pas la même chose d'exposer un tube de peinture que de le peindre. Ce qui disparaît entre la peinture et le ready-made, c'est l'appropriation par un travail

d'objectivation du subjectif, d'inscription de signes de singularité dans l'objet fabriqué. Comme je l'ai suggéré, le contrat avec le récepteur, dans le cas de l'art, entraînait la reconnaissance de cette appropriation par l'ouvrage, de la singularité ainsi manifestée et de l'exemplarité de son résultat. Ce contrat est rompu dès lors que, non seulement l'appropriation par l'ouvrage est réduite à rien ou presque (au bricolage de l'installation), mais encore le récepteur est sollicité à entrer dans le jeu d'un partage d'appropriation. Il y a en plus la possibilité de reprendre sans cesse le jeu, pour des récepteurs sans cesse nouveaux.

La co-auteurité a des limites, certes. Le récepteur joue comme l'auteur, sauf que ce dernier reste l'initiateur du jeu et son arbitre. Il s'opère, en outre, une dissociation entre auteur et artiste. Quelqu'un est reconnu socialement comme artiste — d'autant que cette figure semble avoir acquis des lettres de noblesse qu'elle n'avait pas avant, jusqu'à considérer, comme certain sociologue, que la figure de l'artiste est devenu le modèle du travailleur post-moderne —, mais est partiellement dépossédé de sa qualité d'auteur. La seule situation claire est celle de l'art sur Internet, lorsque l'auteur, masqué ou inconnu, revendique un copyleft. Dès lors qu'il se dévoilerait, la duplicité de cette revendication apparaîtrait en plein jour. On ne peut manquer d'être frappé, aujourd'hui, par la multiplication exponentielle du nombre d'artistes, de part le monde, dans un contexte où cette posture est censée être en régression, sinon même en voie de disparition. La dissémination de l'œuvre, l'indétermination qui l'entache s'associe à la dénégation de l'artiste qui, lui-même, semble refuser l'étiquette que toute son activité demande pourtant.

Défendant l'idée qu'on ne peut apprécier les valeurs du post-art sans en référer aux valeurs de l'art, je me suis engagé sur une voie résolument négative. Il y a, de fait, quelque chose qui ressemble au travail du négatif dans le statut du post-art, et donc l'espoir d'une *aufhebung*, au sens d'un supprimé-conservé stabilisé, comme dans la tension des contraires de l'image dialectique, même si le processus est promis à de nouveaux rebonds. Au fil de la description détaillée des valeurs, on semble être plutôt dans l'instabilité d'un moment indécis où ce qui, dans la figure nouvellement apparue de ce que jadis on appela l'art, le conservé, c'est-à-dire la teneur de l'art, est en même l'objet d'une dénégation. D'où la figure du post-artiste dont la production demande qu'on y reconnaisse l'art, mais qui affirme qu'il n'en fait pas ou qu'il n'est pas un artiste.

Or, quel que soit le processus considéré, sa face négative ne peut exister sans une face positive. Le déni de l'art ne fonctionne pas non seulement sans la référence (négative) à l'art, mais encore sans une référence à un versant positif qu'on découvre en élargissant de la sphère de l'art à celle de la culture, au sens où ce mot recouvre en plus des objets dits culturels (dont les objets artistiques sont une sous-catégorie), l'ensemble des pratiques et des contenus qui constituent les dimensions idéologiques, politiques et philosophiques de la culture. Cela permet de mesurer l'art à la culture en même temps que la culture à l'art, un va-et-vient où leurs différences doivent apparaître au lieu d'être gommées.

Je vise là certaines théories sociologiques ou « études culturelles » qui réduisent unilatéralement l'art à la culture. Il est vrai que cela simplifie agréablement le problème. Il n'y aurait plus de post-art, mais de la culture, du culturel... On noie le problème au lieu de la traiter. Notre défi consiste plutôt à confronter les valeurs de l'art avec celles de la culture, ce qui devient difficile si on ne les distingue plus, de même que si on évite tout débat épistémologique en reléguant l'esthétique aux oubliettes. La proposition qui me semble la plus pertinente à cet égard émane d'un travail dont on peut reconnaître la pertinence aussi bien à l'égard de la culture qu'à l'égard de l'art, à l'égard des études culturelles qu'à l'égard de l'esthétique. Il s'agit de celle d'Edouard Glissant sur la créolisation (Glissant 1996, 1997). Cette proposition d'un insulaire, sans doute parce que le lieu même de l'île lui confère la puissance d'une sorte de laboratoire, à la fois ethnique, culturel et intellectuel, peut nous intéresser non seulement dans son contenu propre (que je ne ferai qu'évoquer), mais encore dans son implication extrinsèque et surtout à l'égard du schème de pensée qu'elle nous offre. Glissant redonne de la fièreté au monde créole en caractérisant la créolité comme une anticipation et un modèle possible du multiculturalisme planétaire. Le même processus de mélange, de métissage, d'hybridation qui, ainsi, peut nous apparaître comme négatif en considération de la mondialisation néo-libérale, devient positif en considération du processus culturel spécifiquement insulaire.

Je me demande donc si l'indétermination qui pèse sur l'œuvre et l'artiste dans le contexte du post-art ne peut pas non plus être regardée à l'aune de ce schème de pensée positif. Il ne s'agit pas d'en revenir au fantasme de la réconciliation, de gommer toute négativité, mais de mieux cadrer la dénégation de l'art, au sens freudien de ce mécanisme de défense par lequel on repousse ce qu'on révèle. La dénégation affirme un renoncement verbal à l'art autonome, en raison de l'inertie du contexte multi-culturel, mais le besoin de réactiver ce contexte dans le sens de la créativité artistique demeure. Ce qui serait en jeu dans le post-art, ce n'est pas seulement la compromission ludique avec la *Kunstindustrie*, mais le besoin, acté par certains individus, observé par d'autres, de prolonger les valeurs de l'art, à commencer par la singularisation, dans un contexte où la culture est entrée dans une processus de métissage, incluant l'art et, par là, affectant son intégrité.

Il y a une différence entre le métissage et la créolisation, à suivre Glissant: le premier est passif et la seconde active. Le métissage est un pluralisme subi, contre lequel il n'y a rien à faire, la créolisation un métissage actif, voulu, à l'origine pour surmonter l'aliénation coloniale. Glissant souligne aussi que la créolisation produit des configurations imprévisibles vis-à-vis de ce que l'état de la culture postmoderne offre *a priori*. Comme prolongement de la valeur de l'art, la créolisation consisterait à transformer le métissage *a priori* pour produire des mélanges improbables, et c'est dans cette manière de faire des mondes sur la base du monde donné que la singularisation trouverait encore un lieu d'exercice.

L'analogie de la créolité et du multiculturalisme, certes, est réversible. À la version optimiste que représente la créolisation du monde, on oppose une version

pessimiste selon laquelle c'est la multi-culturalisation qui rend possible la créolisation ; celle-ci, loin de fonder celle-là, ne ferait que l'enjoliver et son « triomphe » se limiterait à une valeur purement symbolique. Mais l'explication par le symbolique atteint sa limite si elle néglige l'efficace même du symbolique; s'il ressemble à une sorte de causalité parallèle qui n'indemnise que le fantasme, il convient de ne pas méconnaître son effet dans la réalité, surtout lorsqu'il s'agit d'un rapport à la réalité qui vise à y établir un monde parallèle, un monde possible. L'autonomie de l'art réside dans cette instauration — là encore, l'idée du mélange suppose qu'on puisse distinguer ce dont il se nourrit. L'autonomie de l'art résiste par la création des mondes possibles, imprévisibles, improbables, comme le fait à sa manière le rêve, mais sans réaliser les mondes dans la réalité.

L'autonomie d'instauration reste l'instrument principal de la singularisation artistique, de l'affirmation continuée de la posture d'artiste. On n'est pas artiste parce qu'on fait une œuvre; on fait une œuvre parce qu'on est artiste, parce qu'on éprouve le besoin d'extérioriser artistiquement sa singularité. L'art est un besoin ontologique avant d'être un besoin social. La raison de la persistance de la valeur de l'art réside dans le fait que des individus éprouvent toujours le besoin d'introduire dans le monde la différence imprévisible d'une représentation singularisée du monde, ce que l'idée de créolisation, de créativité créolisée, permet d'envisager encore dans le contexte de dissémination où navigue le post-art.

## Références

- Adorno, Theodor W. 1995. *Théorie esthétique* (1970), trad. Marc Jimenez et Éliane Kaufholtz, Paris : Klincksieck, Coll. « Esthétique ».
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. 1974. *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (1944-47), trad. Éliane Kaufholz, Paris : Gallimard, Coll. « Tell ».
- Arendt, Hannah. 1972. *La Crise de la culture* (*Between Past and Future*, 1954), trad. sous la dir. de Patrick Lévy, Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais ».
- Glissant, Édouard. 1996. *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard.
- 1997. *Traité du Tout-Monde*, Paris : Gallimard.
- Mitchell, W. J. T. 2002. « Showing seeing: a critique of visual culture », *Journal of Visual Culture*, 1, 2.
- Rosenberg, Harold. 1964-1966. *The Anxious Object, Art Today and Its Audience*, New York : Collier Books.
- Valéry, Paul. 1936. Paul Valéry, « Léonard et les philosophes. Lettre à Léo Ferrero », *Variété III*, Paris : Gallimard.