



Ministère de la Communauté française de
Belgique

L'art même

14

ART ET POLITIQUE : CE QUE CHANGE L'ART "CONTEXTUEL"

PAUL ARDENNE

"JE DEMANDE QUE L'ON FASSE BIEN ATTENTION AU CONTEXTE.
À TOUS LES CONTEXTES. À CE QU'ILS PERMETTENT, CE QU'ILS
REFUSENT,
CE QU'ILS CACHENT, CE QU'ILS METTENT EN VALEUR - DANIEL BUREN [1](#)

Les formes traditionnelles d'art politique se déclinent selon trois modalités, parfois mixées: la tutelle (l'artiste obéit au code dominant: ainsi de l'art totalitaire), la collusion (il constitue ce code de plein gré: l'art révolutionnaire), l'opposition (l'artiste comme figure du refus). Deux modalités au moins, collusion et opposition, signalent la liberté de l'artiste, une liberté pour l'essentiel acquise depuis deux siècles avec la modernité et l'effondrement, que consacre cette dernière, du régime académique. Ces modalités restent aujourd'hui pleinement d'actualité, lors même que se modifient depuis un siècle les formes d'art soucieuses d'écrire "le" politique, qu'il s'agisse de le célébrer ou de le critiquer.

L'émancipation de l'artiste, acquise à compter du XIXe siècle, c'est aussi, de concert, l'émancipation des pratiques artistiques, en particulier dans le sens d'un art plus ostensiblement "contextuel". Recourant à l'intervention directe, l'expression ne se suffit plus de représenter mais se veut active, projetée jusque dans le corps même de la vie politique, la cité. Cette mutation pratique n'est pas sans conséquence. Outre que l'artiste agit dorénavant sur le terrain de la réalité, il s'implique à présent à l'intérieur d'un périmètre qui est aussi celui, en direct, de la politique. Et, bien souvent, pour des mobiles eux aussi politiques, du désir d'accroître une présence à la volonté d'affirmer un pouvoir ou un point de vue spécifique concernant la vie et l'organisation de la polis.

L'objet de ces lignes, justement? Interroger en quoi l'émergence de cet art "contextuel" bouscule les habituels rapports art-politique, en quoi il configure et dessine, en soi, une forme nouvelle de politisation de l'art.

L'art "contextuel" : le réel autrement esthétisé

L'art "contextuel", - c'est-à-dire quoi? De même que la fonction crée l'organe, il arrive qu'une réalité nouvelle oblige à réformer le vocabulaire. L'art "contextuel" est l'une d'elles. L'art nous avait-il habitué à se donner cours sous forme de tableaux, de sculptures, voire d'objets ordinaires, dans la lignée du ready-made? Bien des artistes, dès l'orée du XXe siècle, rejettent en bloc ces supports comme ces expédients. L'art, de même, nous conviait-il à le contempler dans des lieux repérés, enserrés de hautes barrières symboliques, tels que galerie





d'art ou musée? Bien des artistes, désertant ces milieux sacrés, vont préférer pour l'exposition de leurs œuvres, qui la rue et le dehors, qui les médias ou n'importe quel lieu pourvu que celui-ci permette l'échappée au plus loin des structures instituées. L'art, enfin, se parait-il d'idéalisme, avait-il pour visée l'arrachement du spectateur aux turpitudes terrestres? Bien des artistes, que cessent d'intéresser ces velléités d'autonomie, en appellent à la mise en valeur de la réalité brute. Pour ceux-là, héritiers du réalisme historique (celui, au premier chef, d'un Courbet [2](#)), l'art doit être hic et nunc, corrélé aux choses de tous les jours, en relation étroite avec, précisément, le "contexte". Comme le dit, en 1969, un Dennis Oppenheim: "Il me semble que l'une des fonctions principales de l'engagement artistique est de repousser les limites de ce qui peut être fait et de montrer aux autres que l'art ne consiste pas seulement en la fabrication d'objets à placer dans des galeries: qu'il peut exister, avec ce qui est situé en dehors de la galerie, un rapport artistique qu'il est précieux d'explorer" [3](#).

Sous le label d'art "contextuel", on entendra l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art traditionnellement comprise: art d'intervention et art engagé de caractère activiste (happenings en espace public, "manœuvres"), art investissant le paysage ou l'espace urbain (land art, street art, performance...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, de la mode et des médias. Nées pour l'essentiel au début du XXe siècle avant d'y connaître un développement considérable, et plus que jamais d'actualité tant leur fortune va grandissante, ces formes d'expression ont de prime abord de quoi surprendre. Le sens commun, bien souvent, leur dénie même le critère de "créations", qui plus est "artistiques". Un artiste qui s'expose dans la rue, à l'instar d'un objet (Ben, Keith Arnatt, Jochen Gerz, Didier Courbot...), ou qui y roule une boule de papier et discute avec les passants (Michelangelo Pistoletto, Sculpture de passage); un autre qui découpe en deux une maison dans une lointaine banlieue (Gordon Matta-Clark), ou fait couler dans un précipice, depuis la benne d'un camion, du goudron chaud (Robert Smithson); un autre encore dont la fonction s'assimile en tous points à celle d'un médiateur culturel (Alexandre Perigot) ou d'un entrepreneur du secteur tertiaire (Fabrice Hybert), à l'évidence, ne reproduisent pas le schéma courant à travers lequel nous nous représentons l'artiste. Tous, ce faisant, s'inscrivent pourtant dans une authentique création. Leur conception alternative de l'art et du rôle de l'artiste s'écarte-t-elle de celle qui régit le sens commun? Cette différence, en l'occurrence, se justifie, fût-elle profonde et, en l'espèce, ontologique. Car cette fois, il s'agit bien pour l'artiste de placer la réalité avant le simulacre, et l'ordre des choses avant celui des apparences. Le "contexte", consigne le lexique, désigne l'"ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait". Un art dit "contextuel", à cette aune, opte pour la mise en rapport directe de l'œuvre et du réel, sans intermédiaire, l'œuvre s'y configurant en fonction de son espace d'émergence et des conditions spécifiques le qualifiant.



NAMEDIFFUSION, Invitation à l'action !!! Groupe de sans papiers séjournant dans le cyberspace... Vous êtes invités à leur ouvrir votre site. A leur offrir plein titre de séjour. Par ce geste, vous leur donnez corps dans la réalité du net et mouvement sur les voies actuelles de la circulation. Ainsi les sans papiers, tracent et activent grâce à vous de site en site des parcours rhizomatiques. Situé à la plière des mondes rigides et des mondes fluides, ce projet, dont vous faites part, est une cartographie active.

www.moneynations.ch/cartographes

In catalogue de l'exposition "Micropolitiques" sous commissariat de Paul Ardenne et Christine Marcel au Centre National d'Art contemporain Magasin à Grenoble du 6/2 au 30/4/2000

Quand l'art politise et se politise

En fait, plutôt que fourbir le monde réel en signes constituant, sur le mode du référentiel, autant d'"images", l'artiste contextuel choisit d'investir le tissu de la réalité d'une façon qui se révèle cette fois événementielle. Son univers de prédilection et de travail, c'est l'univers tel quel, social, économique et politique. Un univers a priori familier, que qualifie l'immédiateté, où son action va se révéler de nature autant affirmative (occuper le terrain) que prospective et expérimentale (investir le réel, c'est aussi devoir le découvrir, l'œuvre d'art s'y adaptant en conséquence). Sachant, comme l'on devine, que le rapport de l'artiste "contextuel" à la réalité peut s'avérer à dessein polémique: jouer des signes publics, brouiller les cartes, mettre en scène des postures incohérentes jusqu'à générer parfois un art en déphasage, et aux effets inattendus, qui en vient à bousculer la réalité sur son propre terrain (art "inorganique", art furtif, etc.).

Où le réalisme historique, au XIXe siècle, n'avait pu s'arracher à l'habitude de la représentation, l'art contextuel qui le continue entend bien, pour sa part, s'incarner. À travers lui se voient posées bien des questions, toutes relatives aux contingences de la vie présente: qu'est-ce, au juste, que la "réalité", cette somme des circonstances? L'artiste peut-il être en phase avec celle-ci? Une esthétisation crédible de l'écologie, de l'économie, des médias... est-elle possible? Le pari de l'art contextuel, pour résumer, c'est en somme celui-ci: faire advenir l'art, non plus tant au travers de représentations, que par le biais d'une pratique de la présentation. Avec cette conséquence logique: œuvrer sur



un terrain, la réalité, qui est un terrain collectif, où l'on débat, où l'on doit imposer ou négocier sa place, où le territoire à même d'être investi n'est pas, comme le sont galeries ou musées, de l'ordre du domaine réservé ou protégé. On l'aura compris: l'art contextuel, par nature, est d'essence politique. Certes, objectera-t-on, tout acte de création quel qu'il soit l'est aussi (créer quelque chose, c'est en effet modifier l'ordre du monde). Créer dans la perspective d'un investissement dans le tissu du réel, comme s'y prend l'art contextuel, c'est toutefois exalter cette dimension politisée de l'art, pour cette raison déjà: la création ne s'isole pas, ne s'abrite pas derrière les barrières des lieux d'art réputés comme tels mais elle vient occuper le terrain du réel.

Occuper le terrain, investir la polis sous la forme de la rue, des médias, de l'Internet... - que fait dès lors l'artiste sinon, à son tour, de la "politique"? Manière, cette fois, de faire de la politique pour de vrai, arguera-t-on, étant bien entendu que ce type d'action ne saurait se confondre avec l'installation avec flonflons et harmonie municipale, dans le cadre d'une commande officielle, d'une statue au milieu d'un square. L'artiste contextuel, agissant hors des cadres de la permission institutionnelle, s'empare des lieux, se les accapare, en fait ses territoires. Il est d'abord question pour lui, comme disent les artistes québécois, qu'il y "manœuvre" à sa guise, et y fasse ce qu'il veut ⁴. L'apparition, au début du XXe siècle, d'un art d'intervention qui use librement de l'espace public (comprendre: qui ne décal-que pas forcément l'espace consenti au public) n'est pas le fait du hasard. Elle correspond à un double sentiment. D'une part, que la création est à l'étroit dans l'atelier, un lieu de moins en moins représentatif d'une création moderne qui veut se saisir du monde réel, propice à occuper l'espace dans son entier, sans restriction. C'est l'entrée dans l'ère, comme le dit bien Jean-Marc Poinot, de l'"atelier sans murs". D'autre part, un doute émis sur l'art des musées, réservé à une élite ou conditionné par des critères esthétiques complexes qui en interdisent l'accès culturel au grand public. D'un point de vue esthétique, en forme de réponse, l'art d'intervention se caractérise le plus souvent par des propositions élémentaires, qui font contraste avec le paysage urbain, propositions à dessein en porte à faux: happenings, processions, bannières, installations éphémères, public pris à parti, marquage graphique illicite de type tag, etc. L'intervention ne s'accomplit jamais au jugé, elle implique un principe de confrontation, elle vise l'agrégation ou la polémique, jamais le consentement tacite ou mou. La non-pérennité est aussi le lot des formes d'art public non programmé, dont le destin est de disparaître rapidement. En dérive un art activiste et volatil, suscitant l'acquiescement ou l'ire des pouvoirs publics, qui laissent faire ou interdisent selon ce qu'il en est des rapports de force du moment.

Contre la politique de la vision

Si tant est que les arts plastiques, en première instance, se destinent à la vue, il faut admettre que la manière dont on les présente à l'œil du spectateur relève d'une politique des sens, et donc d'une politique tout court. La signification du terme *expositio* (XIe siècle), qui désigne la "mise en vue", sous-tend le caractère indéniablement politique de l'exposition, forme idéologiquement connotée de la publicité donnée à l'œuvre d'art. L'histoire de l'art, on le sait, est aussi celle d'une histoire de l'exposition. Entre la présentation en "tapissage", caractéristique des collections privées de la Renaissance, et le White Cube du musée moderne, c'est tout un rapport complexe qui se décline, rapport pétri tant d'un souci d'aménagement et de respect de l'œuvre que de l'affirmation ou de l'expression de multiples pouvoirs tels que détention de l'œuvre d'art, capacité à sa mise en valeur somptuaire ou encore droit d'édicter les conditions qui en régissent la présentation ou l'accès. Ceci sans préjuger de mobiles qui dépassent l'art de toutes parts, et qui engageraient même, purement et



simplement, une Realpolitik. "Nos motifs ne sont pas innocents", rapporte Philippe de Montebello, le directeur du Metropolitan Museum de New York, lors d'un symposium international au titre fort évocateur, Expositions - vecteurs du politique? (Berlin, 1980). Point de vue que développe sans équivoque le curator Hubert Glaser: "Les expositions ont acquis un statut politique, elles font partie des moyens privilégiés par lesquels se documentent et s'illustrent l'entente et la coopération internationales, l'identité nationale et régionale, la continuité historique, la conscience de soi et l'amour de la culture d'un État" ⁵. Plus sobrement exprimé: toute muséographie, sous ses dehors accortes, est d'essence politique, et active le plus clair du temps une symbolique de la domination. Servir l'œil pour l'asservir?

Peu porté à souscrire à l'impératif "muséal" (ou alors pour le subvertir: Daniel Buren, Michael Asher...), l'art contextuel contribue de manière indéniable à réformer le sens qu'a pu donner à la "mise en vue" l'histoire de l'art, une histoire qui est aussi celle d'un graduel triomphe du musée. Une exposition, à l'âge contextuel de l'art, ce ne sont plus forcément divers tableaux ou sculptures établis dans une salle de musée et en un certain ordre présentés. Que l'exposition se donne spontanément, qu'elle investisse la rue, le défilé de mode, le concert techno voire, dans le cas de Filliou ou de la Nasubi Gallery, le chapeau ou le sac à dos d'un artiste devenu le colporteur de son propre musée, elle se détermine en l'espèce comme un acte de réinvestissement. Quittant le musée (si tant est, il va de soi, que sa quête ne soit pas celle de l'autonomie), l'œuvre d'art peut adhérer de plus près au monde, en épouser les sursauts, en visiter les lieux les plus divers tout en offrant au spectateur une expérience sensible renouvelée. Moins "mise en vue" qu'engageant le possible d'une vision que rien ne prédétermine, elle consacre un modèle d'exposition libertaire apte à échapper aux convenances, modèle revenu de la nécessité pour l'artiste de devoir composer avec l'institution et, en son sein, avec conservateurs ou commissaires d'expositions. On se souvient, à telle enseigne, des débats animés ayant agité la Sécession viennoise et suscité sa formation en 1897, débats relatifs à la constitution de jurys d'artistes, à l'auto-exposition et à la prise en charge par l'artiste en personne de la présentation de ses propres travaux. Rappelons, dans le même esprit, le principe d'auto-organisation de l'exposition qu'adoptent, dans le sillage de Courbet et Manet, impressionnistes (chez Nadar, boulevard des Capucines, en 1873), futuristes (l'exposition itinérante de 1912) puis dadaïstes (Dada Messe, 1920). Autant de contournements pionniers de l'impé-rium muséographique institutionnel, à contre-sens de l'assujettissement.

A cette perspective re-qualifiant la "mise en vue", l'art contextuel ajoute fréquemment d'autres sollicitations au registre de l'appropriation sensible. Le toucher, ainsi, peut être privilégié, dans le cas des œuvres invitant à la palpation. Les Bichos de Lygia Clark se présentent comme des petits objets sans autre destination que d'être pris dans la main et malaxés, à l'instar des Poupées que réalise dans la même veine Marie-Ange Guilleminot. Lors de performances, Valie Export, Barbara Smith, Marina Abramovic... offrent leur propre corps au toucher. Le goût, l'odorat, de même, seront sollicités: eat art de Daniel Spoerri, cuisine aux recettes élaborées par des artistes dans le cadre du restaurant Food de Gordon Matta-Clark... Pareil pour l'ouïe, à travers maintes sonorisations publiques de Max Neuhaus ou Erik Samakh... Attenter à la politique traditionnelle de la vision que met en phase le système de l'art, sans surprise, c'est bientôt, pour l'artiste, essayer d'autres voies sensorielles, prélude à une investigation renouvelée du sensible.



TOBIAS REHBERGER / BIBLIOTHÈQUE HORIZONTALE, 1999 / (VERSIONM.S.) © M. SZWAJCER
In catalogue de l'exposition "Micropolitiques" au Centre National d'Art contemporain Magasin à Grenoble.

Pareil et autrement

Re-qualifier l'approche sensitive de l'œuvre d'art dans le sens d'une plus grande ouverture, recourir pour ce faire à des gestes réclamant un contact direct, c'est rapporter la notion de société à des proportions qui sont celles de l'échelle humaine. L'artiste contextuel a de la société une conception d'ordre "micropolitique" [6](#). Il tourne le dos aux abstractions et préfère les êtres. Il est un corps avec les corps, jamais ailleurs, toujours soucieux d'une relation en prise directe.

La notion de "société", étymologiquement comprise, sous-tend celle d'association. La société, c'est l'ensemble des socii, des "associés". Cette notion d'ensemble, qui distingue le social du communautaire, suppose entre les membres un accord tacite, à tout le moins un règlement prenant valeur de code de vie publique. Accord, autant que dans la loi, résidant dans un imaginaire social pétri de mythes de fondation, de consolidation et de justification idéaliste assimilant la société à un complexe physique mais aussi, dirait un Pierre Legendre, "textuel" [7](#). La société, c'est de la vie, c'est également du langage, une langue vivante apprise, parlée, transmise et protégée. En cette société, l'art, de même, est une des formes de la langue parlée par le corps social: langage d'adhésion ou d'assujettissement dans les sociétés archaïques ou totalitaires (l'artiste y recycle le "texte" de la société, il souscrit à son code symbolique dominant), langage de la génération ou la rénovation dans les sociétés révolutionnaires (il y invente ou y met en valeur des signes inouïs ou jusqu'alors tenus à l'écart du code).

Le statut de l'artiste contextuel, au regard de la société, est fort complexe, voire équivoque si l'on en réfère au cadre social où il opère historiquement, la société démocratique. Membre du demos, son "associé", il l'est à part entière: être de présence dont l'action, à l'occasion, visera à resserrer les liens entre membres du corps social ou aura soin d'appuyer sur les valeurs de partage et de respect mutuel, valeurs inhérentes au pacte démocratique. Sa condition revendiquée d'artiste, en revanche, repose sur l'expression d'un refus partiel de la société telle quelle, sur l'expression d'une imperfection ou d'une perfectibilité, en conséquence sur le vœu implicite d'une réforme dont l'art peut être un des vecteurs efficaces. Si l'artiste contextuel n'existe pas sans la société (ce en quoi il tourne résolument le dos au mythe romantique de la séparation), il n'y

existe en tant qu'artiste que pour avoir pressenti, analysé ou éprouvé ce qui en celle-ci réclamait d'être amendé, amélioré ou modifié. Le "texte" que produit l'art contextuel, en l'occurrence, n'est pas de nature radiative. Plutôt, il s'avère de nature correctrice, dans le sens d'une intégration visant ce qu'on a pu appeler en d'autres lieux un "meilleurisme". L'artiste contextuel, à la fois, incarne "association" et "dissociation". Les formules qu'il propose à la société, du coup, se révélant d'une double espèce contradictoire: formules d'implication, mais aussi de nature critique: formules d'adhésion mais aussi de défi. On parlera trop vite, et bien mal, en réduisant le statut de l'artiste contextuel à celui de l'opposant ou du subversif. Plus que d'opposition, il faut parler de position en porte-à-faux, et plus que de subversion, d'une transgression à des fins de positivité. Parti du "texte" social, l'artiste contextuel ne réécrit pas ce dernier dans son entier. Il en corrige quelques phrases, çà et là.

Pour l'artiste contextuel, modifier la vie sociale, pourvoir à son amélioration, en démasquer conventions, aspects inaperçus ou refoulés revient de la sorte à parler pareil et autrement, à constituer le langage de l'art comme un langage d'altérité dont la particularité paradoxale est qu'il puisse être entendu, compris et évalué. Ce refus de l'autonomie est militant, au sens où l'artiste a le désir de revenir au concret, désir doublé d'une pratique de l'art elle aussi en état d'étroite connexion avec le réel. Il est aussi esthétique, garant en l'occurrence d'une esthétique de communication, comme l'induit la nature nécessairement symbiotique de l'œuvre. L'œuvre d'art contextuelle, en effet, ne se présente jamais comme une formule monadique, parlant pour elle-même, ou incompréhensible. Vaut-elle, ce sera à l'expresse condition d'éclairer. On se souvient la formule de Maurice Blanchot, arguant que l'œuvre d'art "ne peut être comprise qu'obscurément". Cette formule, renversons-la, pour la circonstance, pour débarrasser l'art de sa capacité à l'intrigue, aux jeux de miroir et aux simulacres. Sortir du vertige de l'incompréhension fascinante, revenir toutes affaires cessantes au sens.



GREGORY GREEN / FLAG OF NEW FREE STATE OF CALIFORNIA, 1996
© GALERIE AEROPLASTICS CONTEMPORARY DAMASQUINE 2),
BRUXELLES

In catalogue de l'exposition "Micropolitiques" au Centre National d'Art contemporain Magasin à Grenoble.

Des formules de proximité

Pour l'artiste contextuel, on l'a compris, il s'agit moins d'imposer des formes stricto sensu, formes nouvelles ou pas, que réélaborer ce texte surchargé de ratures historiques que constitue toute société. Que l'on s'éloigne des œuvres



recourant à l'image pour leur préférer les formules gestuelles, d'exploration physique ou de confrontation directe, dès lors, n'est que logique. Sacrifier au rite de l'image (ou, plutôt, du passage par l'image), c'est sacrifier le contexte au profit de sa représentation. Toute représentation consacrant, sinon un éloignement, du moins une mise à distance de l'objet représenté. Dans la caverne platonicienne de l'art, l'œuvre émerveille par sa puissance d'illusion, son potentiel glorieux de simulation. Sortir l'œuvre de la caverne, c'est lui ôter sa dimension de forme vouée à faire effet pour la changer en forme qui est en soi un fait. Et c'est faire de l'artiste, dans le même mouvement, un être de proximité.

Consubstantielle à celle de contexte, la notion de "proximité" sous-tend celle de "rapport" - de même que l'on parlerait d'un rapport amoureux - autant que celle de "déplacement". Cessant de se retrancher, l'artiste se projette à présent au cœur du monde et des siens, positionné pour un travail engageant comme naturellement des pratiques d'intersubjectivité, de partage et de création collective. Comme le relève l'historien de l'art Michael Archer, "ce qui change (...), c'est la relation de l'artiste au système. Plutôt que le déplacement d'objets d'art d'un lieu à un autre, on constate le déplacement d'artistes eux-mêmes qui commencent à voyager plus loin et plus fréquemment. L'échange des idées, les changements de lieux deviennent une partie de la réévaluation étendue du contexte à l'intérieur duquel l'art est fait et compris" [8](#). Cette pulsion participative ou "agorétique", on le devine, commande des engagements ponctuels, politiques ou éthiques, en même temps qu'un outing permanent. Banalisée avec les années 1950-1960 tandis que s'imposent des mouvements tels que l'Internationale Situationniste, Fluxus ou l'art conceptuel, cette pulsion à la proximité factuelle de l'artiste et du public désigne de nouveau les formules artistiques contextuelles comme d'essence politique, que cette politisation du propos en appelle à l'engagement pur et simple, au respect humaniste du prochain ou à des propositions frisant l'insolite. Pour les uns, il s'agira pour l'artiste de "travailler au changement social" (Metzger), pour d'autres de militer pour la paix, pour certains de faire valoir le droit des femmes ou des minorités sexuelles, ou encore le retour de l'imaginaire dans le quotidien, etc. Yoko Ono, avec John Lennon, réalise à Londres, en décembre 1969, War is Over. Placardée dans Shaftsbury Avenue ainsi que dans onze autres villes du monde, cette affiche porte en très gros la mention War is Over!, et en dessous, écrit tout petit: "If you want it". Au même moment, un David Medalla propose que l'on utilise les nouveaux satellites de communication pour diffuser le son de dormeurs répartis de part et d'autre du rideau de fer. Deux réalisations nées de la Guerre froide, l'une comme l'autre corrélées à l'actualité la plus brûlante, invitant à la prise de conscience mais d'une manière différente. Dans chaque cas, c'est la réalité qui donne le la, réalité vécue comme une offre d'événements, référentiel dont l'artiste va user à sa guise. De là, pour dire vite, cette autre mention à même de définir l'art contextuel: un art du monde trouvé [9](#).



FLORENCE MANLIK / MONO DOPE, 2000 /
IN CATALOGUE DE L'EXPOSITION "MICROPOLITIQUES" AU CENTRE
NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN MAGASIN À GRENOBLE.

L'art contextuel, révélateur de tensions et agent de démocratie

La meilleure preuve de la vitalité, et de la crédibilité de l'art contextuel réside dans les multiples récupérations dont il va faire l'objet, en particulier à compter du second après-guerre. L'art public non programmé, très tôt, se voit en effet soumis à maintes sollicitations, demandes en amont émanant fréquemment de la puissance publique et, au nom de celle-ci, des responsables culturels. Dès les années 1970, des festivals sont organisés, des subventions versées pour que les artistes "activent" les villes. Trahison? Simple adaptation de l'art contextuel à son contexte, justement, celui des politiques culturelles triomphantes? Le fait est qu'on vernit parfois en costume, avec petits fours et discours officiels, des opérations d'art urbain dont l'intention affichée est censément de concourir à la subversion socio-politique... Cette tendance prendra d'ailleurs avec les années 1980 une ampleur indéniable, quand s'emparent du pouvoir des décideurs culturels ayant grandi dans la Pensée 68, forte de ses fantasmes de gestion critique et de révolution permanente. Sans afficher le pessimisme d'un Theodor Adorno, pour qui l'industrie culturelle fécondée par la société libérale était perçue comme un immense récupérateur, il convient d'admettre que l'art public non programmé (ou faussement non programmé) est devenu aussi un lieu commun de la création plastique contemporaine. Avec cette conséquence que le plus clair du temps, plus rien n'en sort de réellement de séditieux et à plus forte raison de transformateur, l'activité artistique se commuant en procédure d'animation urbaine, à l'instar des défilés, du corso fleuri, des feux d'artifice ou des festivals de théâtre de rue. Un exemple caricatural de ces formes "pseudo", et qui fit quelque bruit, est fourni pour la période récente par Les Mots de Paris (2000), œuvre de Jochen Gerz où l'artiste a eu recours à des SDF et les a "exposés" sur le parvis de la cathédrale Notre-Dame de Paris, - une réalisation financée par divers ministères dans le cadre de la très officielle Mission 2000... Cette contribution à l'idéologie du divertissement peut laisser un goût amer. Elle verra heureusement les artistes les plus lucides réagir: intensification des esthétiques furtives ou des messages sans signifiant, redéfinition de l'espace public de l'art par recours à la création interactive ou circulatoire sur Internet, etc.

La récupération dont peut faire l'objet l'art contextuel, de toute façon minoritaire, ne saurait occulter l'extrême vitalité de celui-ci et, en termes politiques, son réel potentiel à remettre en cause les codes institués, d'ordre



symbolique ou autre. Évolution par son biais, d'abord, et d'une manière sans doute irréversible, de la notion d'"exposition". Mise à jour grâce à lui, ensuite, de différents régimes de l'art dit "public", depuis l'art reposant sur la commande officielle à l'art d'intervention non-programmé en passant par ses copies d'obéissance institutionnelle. Attestation permise par l'activisme des "contextuels", encore, de tensions à l'occasion contraires entre l'art et la politique. Rappel, notamment, que l'artiste et l'homme politique sont deux figures a priori peu conciliables. Entre l'artiste et celui qui contrôle l'espace politique, quelque chose doit se nouer, sous peine soit que le politique expulse l'artiste, soit que ce dernier ne puisse réaliser d'œuvres que "sauvages", sans autorisation - un lien dont imaginer qu'il repose sur un inévitable rapport de forces. L'existence même de l'art contextuel, pour solde de tout compte, porte à diverses interrogations, à commencer par celles-ci: comment articuler l'artistique et le politique? Y a-t-il, entre ces derniers, une congruence possible? Est-il un art qui soit adaptable sans compromis aux préoccupations civiques des pouvoirs établis?

Ces interrogations, à tout le moins, viennent rappeler qu'en démocratie, contre ce que veut entendre le sens commun, les rapports entre artiste et pouvoir politique sont tout sauf naturels. On se souvient la phrase restée célèbre de Courbet: "Je suis mon propre gouvernement", Courbet qui prouva à maintes reprises sa capacité à prendre ses distances avec l'autorité politique, et quelquefois à la tancer. Cette non-naturalité des relations entre artiste et pouvoir politique, il revient à l'art contextuel de la mettre en exergue et, par son action correctrice, de convier à sa permanente renégociation. De quoi accroître, de concert, la démocratie, ce régime non de la liberté acquise mais de la liberté fragile, à préserver.

1. Daniel Buren, A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?, Paris, éditions Sens et Tonka, coll. Dits & Contredits, 1998, p. 86. [RETOUR](#)

2. En termes de perspective historique, rappelons-le, cette quête n'appartient pas de manière expresse au XXe siècle. En termes séminaux, l'art "contextuel" hérite du réalisme et, chez ce dernier, du questionnement relatif à la mise en figure du réel. On connaît la fameuse formule de Gustave Courbet, qui fera scandale, proférée en 1861, "Le fond du réalisme, c'est la négation de l'idéal", ou encore, quelques années plus tôt, à propos de L'Atelier, "C'est le monde qui vient se faire peindre chez moi". Courbet dont on rappellera que s'il rédige en solitaire le Manifeste du réalisme, il n'est en revanche pas le seul, dès avant le XXe siècle, à valider l'art décrété "réaliste", c'est-à-dire, selon ses termes, "à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de [son] époque", et que qualifie de manière impérieuse le souci de "faire de l'art vivant." S'il n'existe pas au sens strict d'école réaliste, le réalisme n'en est pas moins, alors, une problématique devenue courante, qui préoccupe bien des penseurs, à commencer par des théoriciens tels que Edmond Duranty (revue Réalisme, 1857) et Jules Champfleury (Réalisme, recueil de textes critiques), en plus d'un penseur de la révolution sociale aussi éminent que Pierre-Joseph Proudhon (De l'art et de sa destination sociale, 1865). Le référent unitaire des partisans du réalisme, c'est la question de la concordance. Pour eux, l'art doit être le miroir de l'époque, il lui faut accéder à un statut "moderne" (l'éternel mais aussi l'éphémère, dit Baudelaire), rendre compte des transformations puissantes imposées à l'humain par la société industrielle en voie d'affirmation.



Considérations non dénuées d'arrière-pensées politiques, comme l'on devine, le plus souvent d'esprit socialiste. Pour Champfleury, de la sorte, il est bien entendu que l'art doit travailler à la réconciliation, son "but suprême". [RETOUR](#)

3. Cité par Christophe Domino, A ciel ouvert, Paris, éditions Scala, 1999, p.48. [RETOUR](#)

4. Sur l'art contextuel au Canada, Guy Sioui Durand, L'Art comme alternative - réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996, Inter éditions, Québec, 1997. [RETOUR](#)

5. Sur ces aspects, voir L'Art de l'exposition, coll., Paris, éditions du Regard, 1998. [RETOUR](#)

6. Sur la notion de "micropolitique" et ses développements dans l'art récent, voir Paul Ardenne & Christine Macel (commissaires), Micropolitiques, cat. d'exposition, Grenoble, CNAC "Magasin", 2000. [RETOUR](#)

7. Pierre Legendre, De la Société comme Texte - Linéaments d'une anthropologie dogmatique, Paris, éditions Fayard, 2001. [RETOUR](#)

8. Michael Archer, Out of the Studio, in cat. de l'exposition Live in your Head, Concept and Experiment in Britain 1965-75 (commissariat de Clive Phillpot et Andrea Tarsia), Whitechapel Gallery, Londres, févr.-avril 2000, p. 24-30. [RETOUR](#)

9. Un inventaire de ces pratiques et leur mise en perspective in P. Ardenne, L'Art dans son moment politique, Bruxelles, La Lettre volée, 2000, parties 1 et 2. [RETOUR](#)

| [Accueil](#) | [Sommaire n°14](#) |

