

Daniel Vander Gucht

L'EXPÉRIENCE POLITIQUE DE L'ART

Retour sur la définition de l'art engagé



Cet ouvrage est publié avec l'aide
de la Fédération Wallonie-Bruxelles

Couverture : Michelangelo Pistoletto, *Venus of the Rags* (1967, 1974)
© Tate, London 2014

Mise en page : Mélanie Dufour

© Les Impressions Nouvelles – 2014
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

Daniel Vander Gucht

L'EXPÉRIENCE
POLITIQUE
DE L'ART

Retour sur la définition
de l'art engagé

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

AVERTISSEMENT

À l'époque, il y a dix ans, où parut la première mouture de cet ouvrage sous le titre *Art et politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*, l'engagement politique des artistes semblait une vieille lune et, pour tout dire, un combat d'arrière-garde. Le sort réservé aux avant-gardes artistiques dévorées par leurs homologues politiques au début du XX^e siècle aussi bien que la palinodie des artistes contestataires des années 1960, devenus les experts d'institutions vouées à célébrer la convivialité consensuelle et à subventionner une provocation ludique, semblaient marquer le glas de toute velléité d'art politique. D'aucuns n'hésitaient pas à décréter son obsolescence ou à voir dans le documentaire la seule issue d'un art véritablement politique, antidote à l'art de propagande¹.

C'est dans ce contexte, mais défini par une mobilisation croissante des consciences politiques au sein du monde de l'art, que je me suis proposé de chercher quelques clés qui permettraient de redéfinir à nouveaux frais la notion d'engagement artistique, ni réductible aux combats strictement corporatistes de la profession, ni assimilable aux schémas et à la posture avant-gardiste. J'ai donc saisi l'op-

1. Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.

portunité que m'offrait une invitation de l'Institut pour l'étude du langage plastique à Bruxelles pour proposer un cycle de quatre conférences sur le sujet. Ce sont ces conférences qui ont servi de matériau au petit livre que j'ai fait paraître en 2004 aux éditions Labor dans la collection « Quartier libre »¹. Cette modeste entreprise de vulgarisation semble malgré tout avoir rempli son office et trouvé son public puisqu'elle reçut quelques critiques élogieuses dans des revues spécialisées des deux côtés de l'Atlantique.

Il est remarquable de constater combien ce sujet, qui semblait désuet au moment de la composition de mon livre, a depuis suscité de colloques, thèses et publications auxquels j'ai eu l'heur de participer plus qu'à mon tour. Ce qui m'aura permis de poursuivre ma réflexion sur ce thème et de donner aujourd'hui un prolongement à mon essai initial remanié et complété sous le titre de *L'Expérience politique de l'art*, sur le conseil de mon éditeur à qui je suis particulièrement reconnaissant de redonner une seconde vie à cet ouvrage, et de lui trouver une nouvelle audience.

1. Daniel Vander Gucht, *Art et politique*, Bruxelles, Labor, 2004.

INTRODUCTION

Je me propose d'esquisser ici les figures de la responsabilité sociale et de l'engagement politique de l'artiste dans le champ de l'art moderne et contemporain. Il est indispensable de prendre en compte la formidable révolution symbolique qu'a constitué l'après Mai 68 dans l'histoire des idées comme dans l'histoire de l'art. Mais au lieu de les rapporter systématiquement aux avant-gardes historiques du début du XX^e siècle dont les principes d'action étaient radicalement autres, je tenterai d'en comprendre les formes contemporaines.

C'est que la définition du politique a subi une mutation radicale au tournant des années 1970 quand le tournant structuraliste a conduit à reconsidérer radicalement la nature du pouvoir : celui-ci n'est désormais plus vu comme monolithique, regroupé dans des places fortes et opérant depuis des centres de commandement mais comme capillarisé dans l'ensemble du corps social et incorporé dans les attitudes de chacun sous forme d'injonctions à se conformer aux règles du système. « Bref, tout est politique, mais toute politique est à la fois *macro-politique* et *micropolitique*¹ », comme l'affirment Deleuze

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 260. Ces deux niveaux d'analyse

et Guattari. L'intérêt de cette conception segmentaire de la société tient précisément dans ce qu'elle permet de penser les phénomènes sociaux, comme le fascisme, par exemple, tant au plan macropolitique des partis, des organisations, des idéologies, qu'au niveau micropolitique de nos pulsions, de nos attitudes et de nos comportements quotidiens avec nos proches. Mais plus encore, de les penser indissociablement comme des instances contiguës et perméables. Le pouvoir du politique (ou de l'État si l'on veut) ne s'imposerait plus comme une force transcendante et contraignante au corps social de la Nation mais c'est bien le pouvoir mimétique qui diffuserait par propagation et contamination et ferait masse¹. C'est dès lors la séparation moderne entre le privé et le public, soit

correspondent globalement à la distinction classique en sociologie entre *macrosociologie* (étude structuralo-fonctionnaliste des institutions et des permanences) et *microsociologie* (étude constructiviste des interactions interpersonnelles et des événements).

1. On retrouve ici l'opposition traditionnelle entre les deux paradigmes concurrents de la science sociologique que rappellent Deleuze et Guattari, réhabilitant sans surprise le second contre le premier (*ibid.*, p. 266-268), soit l'option « holistique » qui fait prévaloir, dans l'analyse comme dans l'action (suivant une généalogie directe qui remonte de Maximilien Robespierre jusqu'à Pierre Bourdieu en passant par Auguste Comte et Émile Durkheim), la société hypostasiée et transcendante sur les individus ramenés à de simples agents du système social, et l'option « atomistique » qui fait remonter le social d'un substrat individuel dont les actions collectives agissent à la manière de flux ou d'ondes par un effet d'entraînement mimétique (comme le suggéra Gabriel de Tarde, le rival malheureux de Durkheim dans l'institutionnalisation de la sociologie universitaire française, dans ses *Lois de l'imitation*, et à notre époque René Girard avec sa théorie du « désir mimétique »).

entre l'intime et le politique, qui est remise en question. Le *coup d'État* n'est plus à l'ordre du jour : au lieu de changer le monde, il s'agit maintenant de changer la vie, selon l'adage rimbaldien. Par un travail de subjectivation et l'attention portée à autrui, le *souci de soi*¹ conduit à redistribuer la parole au lieu de s'arroger le droit de parler au nom des autres. Le même souci aide à résister à l'asservissement collectif à des mots d'ordre dictés par les industries de la conscience autant qu'au désir standardisé et formaté par le marketing. Comme l'écrit Michel Foucault, « Il nous faut imaginer et construire ce que nous pourrions être pour nous débarrasser de cette "double contrainte" politique que sont les individualisations et la totalisation simultanées des structures du pouvoir moderne. Le problème à la fois politique, éthique, social et philosophique qui se pose à nous aujourd'hui n'est pas d'essayer de libérer l'individu de l'État et de ses institutions, mais de nous libérer, nous, de l'État et du type d'individualisation qui s'y rattache. Il nous faut promouvoir de nouvelles formes de subjectivité². »

On observe ainsi une désaffection progressive à l'égard de *la* politique et de l'exercice du pouvoir mais un regain d'intérêt pour *le* politique entendu comme souci de soi et de l'autre qui se traduit par un glissement du projet révolutionnaire vers une forme d'investissement introspectif ou communautaire et par une substitution des experts aux maîtres à penser. Cette requalification du politique consacre, en effet, l'obsolescence de l'engagement idéo-

1. Cf. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Vol. 3. Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

2. Michel Foucault, *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 232.

logique militant de l'intellectuel charismatique de type sartrien, qui faisait figure de maître à penser. Se profile en revanche une forme d'engagement philosophique avec la figure de l'« intellectuel spécifique », c'est-à-dire dont les positions politiques sont corroborées et fondées sur la spécificité de sa discipline intellectuelle, comme l'entendait Michel Foucault. Ou encore une manière d'engagement proprement politique de l'« intellectuel collectif » mis à l'honneur par les sociologues du collectif « Raisons d'agir » réunis autour de Pierre Bourdieu. Ici, l'engagement politique n'est pas seulement la manifestation d'une conviction personnelle de la part d'un citoyen qui se trouve au demeurant être un intellectuel, mais devrait être la résultante du fruit des recherches conduites par une communauté scientifique sur des questions collectives. Quant aux artistes activistes, s'ils envisagent de plus en plus leurs pratiques sur le mode du *collectif*, la posture héroïque de l'artiste indépendant – « entrepreneur du moi » ou « errant solitaire » – l'emporte encore le plus souvent sur l'anonymat ou la signature collective. L'expression collective, caractéristique de cette nouvelle forme de conscience citoyenne, ne se retrouve qu'au moment de signer des manifestes mais semble se déliter dès lors qu'arrive l'heure de récolter les dividendes. Cet *aggiornamento* sera toutefois crucial pour les artistes déterminés à « changer le monde » sans plus inféoder leur art à un parti ou à une idéologie, comme ce fut le cas des avant-gardes historiques du début du XX^e siècle et oblige donc à penser à nouveaux frais la notion même d'engagement politique des artistes à partir des années 1970. La poussée des théories féministes et post-colonialistes opère par ailleurs de

véritables révolutions symboliques au sein d'un monde de l'art jusque-là quasi exclusivement masculin et blanc. Songeons à l'investissement, pour le coup vraiment révolutionnaire, de la scène artistique par les femmes, exclues de cet espace social traditionnellement machiste qui ne les tolérait que comme muses ou modèles. Mais aussi par les minorités ethniques stigmatisées, comme l'atteste la timide reconnaissance par le milieu de l'art contemporain d'artistes afro-américains, par exemple, ou plus globalement l'accueil d'expressions artistiques contemporaines non occidentales (le plus souvent conditionnées aux modèles occidentaux ou aux stéréotypes de l'exotisme). Certes, le monde de l'art contemporain occidental, qui improvise, non sans quelques couacs, sur le thème de la mondialisation, a toujours des velléités impérialistes mal dissimulées. Il n'est pas interdit pour autant d'entendre ces voix dissonantes comme l'expression du travail politique de l'art.

On assiste de manière concomitante à l'extension infinie de la notion d'art au point de remettre en question jusqu'à son autonomie même, pourtant conquise de haute lutte après des siècles de combat pour l'émancipation de l'artiste moderne de toutes les formes d'autorité extra-artistiques. Et de privilégier l'acte artistique au détriment de l'œuvre d'art matérielle, ce qui conduira le public comme la critique, perplexes voire médusés, à se demander « est-ce bien de l'art ? » La mesure de cette rupture symbolique est donnée par les diverses réponses que font les artistes à cette question définitoire en manifestant leur défiance à l'endroit d'un art institué séparé de la vie. Cette attitude s'inscrit au demeurant dans une tradition inaugurée par

le mouvement dadaïste, avec Marcel Duchamp et ses *ready-made* bien sûr, puis réactivée par les lettristes avec Isidore Isou et les situationnistes avec Guy Debord, qui continuèrent à théoriser sur la mort de l'art et son dépassement dialectique avant de se retrouver au principe du groupe Fluxus sur un mode nettement ludique.

Si l'art est bien une expérience partagée fondée à nous réapproprier le sens de notre existence et si son exercice implique l'émancipation de toute forme de pouvoir autre que celui qu'il instaure lui-même, la question pendante est bien celle de la liberté supposée de l'artiste, dès lors que Schiller rappelait que « l'art est fille de la liberté ». Cette liberté revendiquée et postulée par les artistes eux-mêmes devient problématique à la lumière du débat déjà connu de Platon. Il conviendra donc, dans la discussion amorcée ici, de s'interroger aussi sur la nature même de cette liberté de l'art que je qualifierais de conditionnelle, dans l'esprit de ce qu'entendait Malaparte lorsqu'il affirmait que « Le propre de l'homme, ce n'est pas de vivre libre en liberté, mais libre dans une prison¹. »

Ainsi, l'enseignement à tirer des échecs tragiques des avant-gardes historiques, instrumentalisées ou muselées par le pouvoir politique, est moins la défiance à l'endroit d'un art politiquement engagé que la nécessité, pour les artistes engagés dans l'action politique, de ne pas confondre le pouvoir de l'art² et le pouvoir politique.

1. Curzio Malaparte, *Technique du coup d'État* (1931), trad. Juliette Bertrand, Paris, Grasset, 1966, p. 28.

2. Cf. Simon Schama, *The Power of Art*, Londres, The Bodley Head, 2009.

Certes, comme le rappelle à juste titre Bernard Stiegler¹, l'esthétique est toujours politique dès lors qu'elle réfère au *partage du sensible*, pour reprendre l'expression de Jacques Rancière². Mais quand l'art prend le pouvoir, cela conduit inmanquablement au totalitarisme, comme l'ont démontré l'équation fasciste et sa vision esthétique du monde³. Et le grand danger de « l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme » (« Le communisme y répond par la politisation de l'art⁴ » poursuivait Walter Benjamin) menace aussi nos sociétés libérales gouvernées par les lois capitalistes de la propagande de marché qui substituent l'esthétique à l'éthique, la conviction à la raison et l'opinion publique à l'espace public⁵.

1. Bernard Stiegler, « De la misère symbolique », *Le Monde*, 11 octobre 2003.

2. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

3. Philippe Sers, *Totalitarisme et avant-gardes. Falsification et vérité en art*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

4. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), trad. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2011, p. 77.

5. Il n'est sans doute pas anodin de rappeler à cet égard que le fondateur du marketing industriel et de la propagande politique n'est autre qu'Edward Louis Bernays, le propre neveu de Sigmund Freud. Reposant sur la conviction que « l'ingénierie du consentement est l'essence même de la démocratie » (Edward Louis Bernays, « The Engineering of Consent », *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, n° 250, mars 1947, p. 113), ses méthodes associant la psychologie des foules à leurs désirs inconscients dans le but déclaré de manipuler l'opinion publique inspireront jusqu'à Goebbels lui-même. Et tandis qu'il mettait au point les techniques publicitaires modernes au profit des grandes firmes américaines dont il était le conseiller, il orchestra des campagnes de déstabilisation politique en Amérique latine pour le compte de la CIA dans les années 1950. Du même

Benjamin avertit du danger de sublimer la misère en l'esthétisant, c'est-à-dire de rendre l'inacceptable esthétique et par là acceptable. Il récuse ainsi en quelque sorte par avance les prétentions des « créatifs » de la publicité, de la mode et de la communication, dont la fonction est de passer des messages tarifés et la finalité, de transformer en produits de consommation désirables des biens ou des idées, et ultimement de « remettre au goût du jour », comme dit Benjamin, les impositions de l'ordre social. Cette imposture n'est par ailleurs pas anodine : ce traitement cosmétique des problèmes sociaux qu'on croit ainsi pouvoir résoudre à coups de campagnes de « com » – à l'ère des Premiers ministres V.R.P. et des présidents conseillés par des « fils de pub » ou des télé-évangélistes – participe de l'euphémisation de la misère du monde au service d'une vision managériale et foncièrement conservatrice de la politique.

On le voit, l'équation art et politique peut se révéler explosive. La proclamation de leur séparation demeure factice et dangereuse. Elle laisse le champ libre au politique qui peut instrumentaliser à loisir ces artistes qui se sentent ainsi dédouanés de toute responsabilité morale et sociale (comme ce fut le cas pour nombre d'artistes sous le nazisme et le stalinisme, par exemple). Réduire les fonctions sociales de l'art au divertissement et à l'ornement ne peut que contribuer à ce mensonge dont profitent essentiellement les tout-puissants industriels des

auteur, lire *Propaganda : Comment manipuler l'opinion en démocratie* (1928), trad. Oristelle Bonis, Paris, Zones/La Découverte, 2007. Lire aussi à ce sujet Vance Packard, *La Persuasion clandestine* (1957), trad. Hélène Claireau, Paris, Calmann-Lévy, 1958.

médias et du design, prompts à « remplir cette mission » et à subordonner les artistes à leur logique mercantile. En revanche la conjonction de l'art et de la politique peut se révéler aussi tout aussi désastreuse si l'on ne prend garde à distinguer le pouvoir de l'art du pouvoir politique. En tout état de cause, le seul principe qui vaille reste celui de la responsabilité inaliénable de l'artiste, qui ne se limite pas à savoir s'il produit un art à tendance révolutionnaire ou réactionnaire mais qui interroge les rapports sociaux au principe de la production de son art.

C'est sans doute Walter Benjamin, dans une conférence prononcée à l'Institut pour l'étude du fascisme à Paris où il s'était exilé pour échapper, provisoirement hélas !, aux nazis, et reprise sous le titre « L'auteur comme producteur » dans ses *Essais sur Bertolt Brecht*, qui pose le plus lucidement la question de la nature et des implications de l'engagement politique de l'art. Refusant de distinguer stérilement la *conformité politique* de l'art et sa *qualité artistique*, Benjamin insiste sur la nécessité pour l'artiste engagé de fonder sa solidarité avec la classe opprimée, non sur base d'une sympathie idéologique, aussi sincère soit-elle, mais sur une solidarité de condition. Et de conclure que l'ultime exigence à l'égard de l'artiste est « de se demander quelle est sa position dans le processus de production¹. » C'est-à-dire que, selon Benjamin, le producteur qu'est l'artiste doit travailler à modifier l'appareil de production lui-même, et non l'approvisionner en thèmes révolutionnaires. Cet appareil de production

1. Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht* (1966), trad. Paul Laveau, Paris, Maspero, 1969, cité in Charles Harrison et Paul Wood (s.l.d.), *Art en théorie. 1900-1990, op. cit.*, p. 545.

recèle en effet le pouvoir de récupérer n'importe quelle œuvre d'inspiration révolutionnaire en la recyclant en produit de consommation contre-révolutionnaire (ce qui rejoint du reste les analyses de Hannah Arendt et de Theodor Adorno sur la culture de masse). Cette position est aussi celle que défendra, en 1970, Jean-Luc Godard, alors membre du collectif Dziga Vertov, lorsqu'il précisa qu'« il faut faire des films politiques », mais surtout « faire politiquement des films¹ ».

Raison de plus pour nous défier du règne de l'opinion publique et de toutes les formes, soit de consentement, soit de résignation, auxquelles la politique cherche à nous contraindre avec le concours d'experts chargés de nous convaincre que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes *possibles* et que, de toute façon, toute résistance est vouée à l'échec – l'essentiel consistant à éradiquer toute velléité de rêver, toute scorie d'utopie, toute pensée non utilitaire, rentable et efficace. Ces artistes médiateurs, eux-mêmes précarisés et en quête d'un statut et d'une reconnaissance, ne courent-ils pas le danger de se faire enrôler par le pouvoir gestionnaire pour faire office de travailleurs sociaux spécialisés dans le divertissement, la consolation et finalement l'entretien de la misère du monde ? Reste que rien n'oblige l'artiste à se muer en travailleur social ou en missionnaire prosélyte pour la simple raison qu'il destine son travail à un public qui n'est pas prioritairement ni exclusivement celui du monde de l'art. L'art, au

1. Jean-Luc Godard, « Que faire ? », publié en anglais in *Afterimage*, n° 1, 1970, repris en français in Nicole Brenez, David Faroult *et al.* (s.l.d.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006, p. 148.

même titre que la philosophie du reste, est une affaire qui concerne et peut être profitable à tous. Les artistes – c’est le cas de Thomas Hirschhorn ou de Michel Jeannès¹ entre autres – peuvent et doivent ouvrir le dialogue avec des milieux sociaux différenciés, et singulièrement ceux qui sont en situation de précarité ou de détresse. En effet, c’est peut-être là que ce dialogue peut s’avérer le plus fertile et le plus nécessaire, contrairement à la croyance, naïve ou cynique, que l’art n’est destiné qu’à ceux qui ont déjà réglé les problèmes matériels de leur existence. S’il est une chose que j’ai toujours admirée chez les artistes, c’est leur détermination à questionner les évidences, à explorer les possibles, à expérimenter, soit, pour citer la formule magnifique d’Antonin Artaud, à « s’exercer à la vie », et ce travail obstiné d’éveil des consciences, d’entretien du doute, d’accueil de l’altérité correspond assez exactement à ce qu’on peut entendre par un travail pédagogique. La pédagogie ne doit pas être entendue ici au sens de la didactique qui soumet le monde à la question mais plutôt de la maïeutique qui questionne le monde. Elle n’est pas davantage une herméneutique qui cherche le sens ou la signification, contingente ou transcendante, de l’art mais une pragmatique qui nous met en mesure d’entendre ce que l’art nous dit et nous fait. Bref c’est là une affaire non de dispositions mais de disponibilité. Dans cette mesure, on pourrait affirmer que tout artiste, qu’il s’en accommode ou qu’il s’en défende, est bel et bien pédagogue et j’estime que c’est en cela que consiste au fond la nature

1. Thomas Hirschhorn dans le film de Robert Milin, *Un espace de l’art ?*, Ville de Saint-Denis/a.p. r.e.s. éditions, 2011 ; Michel Jeannès, *Zone d’intention poétique*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.