

**De la création tautologique
comme fondement de la démocratie totalitaire :**

Réflexions sur l'idéologie de l'art contemporain

*ARTS : Sont bien inutiles,
puisqu'on les remplace par des machines,
qui fabriquent même plus promptement.*

G. Flaubert, Dictionnaire des idées reçues

*[La liberté des artistes] ressemble à celle d'animaux
dont les enclos seraient assez grands
pour qu'ils ne s'aperçoivent pas qu'ils passent
et repassent par les mêmes sentiers*

Philippe Dagen, L'Art impossible

**I Jalons pour une brève
histoire de l'art du très
court XX^e siècle :
Duchamp et Warhol**

**II Recherche formelle et
évacuation du sens**

**III L'avènement de l'art
tautologique et les enjeux
du corps**

**IV L'abolition de toutes
les limites**

V L'ère du numérique

**VI « Be now here ! » :
Sous le regard de
l'Occident**

Si l'anecdote avait un royaume, ce serait sans doute celui de l'art contemporain. En effet, depuis la rupture de Marcel Duchamp en 1917, avec la tentative d'introduction d'une pissotière dans l'enclos sacré du musée, l'art semble reposer sur une remise en question permanente et radicale des limites de la création, mettant à mal aussi bien l'identité de l'artiste que le statut de l'œuvre et la position du spectateur. Au centre de ce triangle, la dynamique du scandale joue un indispensable rôle adjuvant, déterminant la médiatisation de l'œuvre, sa paradoxale reconnaissance par le public et sa valeur financière.

Une œuvre issue de l'art contemporain se doit donc de mettre mal à l'aise, de frôler l'immoralité, de bouleverser les tabous (sexuels, moraux, religieux, esthétiques, etc.), si elle prétend un tant soit peu attirer l'attention. L'art contemporain se veut ainsi le champ d'expérience et d'exercice d'une suprême liberté, et flirte souvent avec l'illégalité pure et simple quand il implique des questions aussi délicates que le respect de la vie privée, de la propriété, de l'animal... Animaux tatoués, expositions d'objets volés, exploitation de la douleur physique, mise en scène des manifestations physiologiques (saignements, menstrues, défécation, etc.), tout est bon quand il s'agit de transgresser et d'alimenter la polémique. À l'opposé de ces recours tapageurs, un art se voulant plus épuré, poussant l'abstraction et le minimalisme à leurs confins, n'arrive pas à des résultats très différents quand, par exemple, il prétend interroger le Beau en exposant un néon clignotant sur un mur blanc ou une vidéo de David Beckham dormant dans sa chambre d'hôtel... Là aussi, le scandale est patent, d'autant qu'il est encore plus facile de contester l'inflation de subventions ou de prix accordés à de telles œuvres, en regard des moyens souvent dérisoires qu'elles mobilisent.

L'art contemporain ne m'apparaît cependant pas comme un hypothétique « déclin de l'art ». Chaque époque a vu se reproduire le schéma de l'opposition classique-moderne, l'institution « académique » tenant alors le rôle de juge par rapport aux avant-gardes, estimées décadentes, voire dégénérées. Notre époque a ceci de particulier que, depuis les années 60 en somme, un basculement radical dans l'évaluation esthétique s'est opéré,

donnant naissance au véritable paradoxe de l'art contemporain, à savoir que l'art reconnu et officiellement encouragé est justement celui qui semble aller le plus loin dans la provocation, la subversion... Dans l'impossibilité de créer une œuvre réellement contestataire au sein d'un champ d'activités qui lui donne l'illusion de pouvoir tout dire, tout exprimer, tout expérimenter, l'artiste contemporain se retrouve « en douce » contraint de collaborer au projet esthétique général de la modernité et d'adhérer d'office à ses principes, sans s'interroger sur leur pertinence réelle. Dûment constatée par les sociologues de l'art qui prennent acte de ses manifestations diverses sans se risquer à en interpréter le fond, cette confusion mériterait d'être réinterrogée. Elle est au cœur de la compréhension de notre époque, elle est même peut-être le symptôme le plus évident d'un passage pour l'humanité dans une nouvelle ère de son développement.

Dans cet article, forcément lacunaire, nous nous proposons de reparcourir la trajectoire de l'art contemporain de Duchamp aux ultimes avatars de la création artistique, à savoir les arts numériques et génétiques, et ce non pas dans une perspective historique de ruptures incessantes ou de citations infinies, mais plutôt dans l'idée de dégager le continuum idéologique qui a toujours sous-tendu l'art contemporain. Cette réflexion sera donc articulée autour de thèmes et de sous-thèmes incontournables dès qu'on aborde ce sujet : le corps, l'identité, la liberté, le statut de l'artiste et la position de spectateur, les rapports à la censure et l'approche touristique de la culture.

I Jalons pour une brève histoire de l'art du très court XX^e siècle : Duchamp et Warhol

La figure fondatrice de l'art contemporain, celui qui inaugure, par l'ironie radicale de sa démarche, le brouillage de tous les repères en matière de jugement esthétique, fut Marcel Duchamp. Ses premiers ready made datent de 1913 et apparaissent comme les signes avant-coureurs du dadaïsme. Le plus spectaculaire d'entre eux, en tout cas le plus paradigmatique de sa démarche, est sans doute l'urinoir baptisé *Fountain* et signé R. Mutt, refusé au Salon des Indépendants en 1917.



De l'urinw-art de Duchamp...

L'histoire de cette « œuvre » à elle seule nous fait comprendre que l'art contemporain ne naît pas tout à fait au moment de la composition de ce ready made, soit en 1917, au moment où se constituent les avant-gardes européennes. Il faudra en effet attendre la Seconde Guerre mondiale, lors du retour de Duchamp à New York, pour que *Fountain*, reproduit et signé à plusieurs exemplaires, intègre les collections de musées publics ou d'amateurs privés. Nathalie Heinich, dans son *Triple jeu de l'art contemporain*, explique bien cet « effet-retard » dans la réception des œuvres et montre aussi que c'est au moment même – ou du moins juste après – leur institutionnalisation que se posent les problèmes d'interprétations multiples, de réactions et de rejets du public...

Fountain nous ramène sans cesse à la problématique de l'art contemporain : elle symbolise le bris des limites de l'œuvre (jusqu'alors cantonnée au cadre, à la toile, au socle, etc.), la suprême ironie de l'artiste (reconnaissant et voulant faire reconnaître comme objet de sa démarche une œuvre qu'il n'a pas à proprement parler créée, et qui de surcroît fait partie du quotidien le plus trivial). Tous les enjeux théoriques et polémiques qui nourrissent encore aujourd'hui la réflexion sur l'art contemporain semblent en germe dans le geste (fondateur ? destructeur ?) de Duchamp. La paternité duchampienne sera d'ailleurs largement revendiquée, aussi bien aux États-Unis qu'en Europe, par de nombreux créateurs ou groupes d'artistes.

Remarquons que *Fountain* n'a été reconnue par le champ artistique qu'à partir du moment où elle a été reproduite en série (ce que facilitait son statut d'objet industriel) et cette réflexion nous amène à considérer un autre aspect crucial dans la compréhension de la dynamique de l'art contemporain : son rapport au marché. Parler d'emblée argent dans des pages se voulant l'approche d'un phénomène esthétique pourra paraître déplacé, voire cynique. Pourtant l'emballement du marché de l'art depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale a largement conditionné la création et est souvent au cœur du scandale inhérent à certaines œuvres.¹

L'artiste qui a articulé le plus habilement la création de son œuvre aux lois du marché est sans doute Andy Warhol. Transformant son style en marque de fabrique, et exploitant au maximum les techniques de reproduction, Warhol a creusé un fossé entre activité « artisanale » et production quasi industrielle de l'œuvre. Il a également remis en cause le dogme esthétique de l'unicité de l'œuvre d'art. Bien sûr, la reproductibilité de l'œuvre était déjà un fait acquis (on peut ainsi objecter que le penseur de Rodin est reproductible à l'infini, tant qu'on dispose du moule où le couler), mais Warhol a radicalisé la confusion entre art et massification de l'image. Les noces de l'art et de la pub ou de la culture médiatique ne font plus de doute quand on revoit ses affiches pour la soupe Campbell's ou ses portraits de stars. L'artiste comme gestionnaire de sa notoriété est vraiment né à cette époque, et ce qui différencie la démarche d'un Warhol de celles, par exemple, d'un Magritte dessinant un logo publicitaire ou d'un Matisse travaillant pour réaliser l'affiche d'un spectacle, c'est que Warhol revendiquera ironiquement, spéculairement, les tenants et les aboutissants de sa démarche (la photographie du sigle dollar, déclinée selon différentes couleurs, devenant un Warhol, et vendue comme un Warhol, se transmuant donc dans le symbole même qu'elle représente).



... au doll-art de Warhol !

Cette connexion évidente entre univers des stars (devenir un Warhol est un label supplémentaire de célébrité), quotidien banal mais de qualité (la boîte de soupe) ou images sordides (les photos d'accidents de voitures) nivelle tout élément du monde pour n'en dégager finalement que sa dimension spectaculaire la plus transitoire (les mondains et les vedettes seront plus ou moins tôt oubliés ou démodés, la soupe sera consommée, le chauffard mourra) et surtout vidée de tout sens qui permette de le rendre unique, distinct : Mao, Elvis, une chaise électrique ou une riche New-yorkaise se côtoient sans problème dans ce fourre-tout, l'essentiel est d'avoir accédé au moment de gloire dispensé par l'artiste. On sait d'ailleurs combien importait cette consécration aux yeux de celui qui affirmait qu'il ne faudrait plus attendre longtemps avant que tout le monde puisse être célèbre « au moins pendant un quart d'heure de sa vie ».²

La valorisation de la vie par la dimension artistique et de l'art par la dimension vécue est un des axes fondamentaux de l'art contemporain, et s'il trouve déjà ses éléments les plus représentatifs dans les œuvres de Duchamp et d'Andy Warhol, il sera en fait décliné par tous les créateurs à partir, en gros, des années 60, époque où la société de consommation occidentale commence à se médiatiser, à se massifier et, parallèlement, à entrer dans une profonde crise d'identité.

¹ Voir à ce propos la très éclairante étude de Raymonde Moulin, *Le Marché de l'art*, Paris, Champs-Flammarion, n°549, 2004 : « La constitution des valeurs artistiques contemporaines, au double sens esthétique et financier du terme, s'effectue à l'articulation du champ artistique et du marché. Le prix ratifie, en effet, un travail non économique de crédibilisation sur le plan esthétique, un travail d'homologation de la valeur réalisé par les spécialistes, c'est-à-dire les critiques, les historiens de l'art contemporain, les conservateurs de Musée, les administrateurs de l'art et les commissaires d'exposition. Une fois obtenu sur le marché, le prix facilite et accélère la circulation et l'internationalisation du jugement esthétique. Au cours des années 1970 et 1980, le monde de l'art occidental a fourni un exemple particulièrement pur des interactions entre le champ culturel et le marché. » (p. 42, c'est nous qui soulignons).

² La stratégie commerciale de la « Factory » warholienne est particulièrement bien résumée par Judith Benhamou-Huet dans *Art business : le marché de l'art ou l'art du marché*, Paris, Éditions Assouline, 2001.

II Recherche formelle et évacuation du sens

L'art depuis 1960 de Michael Archer est une véritable mine d'informations, qui permet d'établir les filiations entre courants de pensée, artistes, tendances, groupes et sensibilités. Cet ouvrage aussi passionnant que rigoureux permet de débrouiller l'écheveau d'une époque où les étiquettes et les techniques de création ont foisonné, suite notamment à la fin du monopole artistique de la peinture et de la sculpture dans le champ de la création.

Quelques traits dominants des tendances artistiques de cette époque doivent être mis en exergue :

1. Dès la fin des années 50, l'**intérêt pour l'ordinaire** et l'**importance du hasard** se marquent dans des mouvements artistiques tels que, d'une part, le Pop art (Warhol, les vignettes de comic's de Liechtenstein, la reproduction à l'identique du drapeau des USA par Jasper Johns) et, d'autre part, le minimalisme (les monochromes d'Yves Klein, les blocs de Carl Andre), procédant de Duchamp et plus encore de la démarche de Malevitch (*Carré noir sur fond blanc*). Même si les connexions entre ces deux mouvements n'apparaissent pas clairement de prime abord, ils procèdent en fait tous deux de la **tradition pragmatiste américaine** et se situent aux antipodes de la vision rationaliste, kantienne, de l'art : ils rejettent tout effet de composition, toute recherche de qualité, d'illusionnisme et de métaphorisation. Cela donne un art volontairement dépouillé de valeurs et d'émotions, des œuvres pouvant aisément se passer de titre et dont la beauté se veut évidente et intrinsèque.
2. Cet effacement de l'œuvre va inmanquablement de pair avec une **double évolution du statut de l'artiste** : d'une certaine façon (et toujours selon un autre principe de Duchamp), l'artiste gagne en souveraineté, car il est le seul à décider *in fine* ce qui, à ses yeux, est ou non de l'art ; mais la nudité de son esthétique l'amène à estomper son geste créateur, voire annule son apport personnel, qui se résume parfois à un simple dispositif technologique.
3. La **position du public** confronté à des œuvres aussi déroutantes se trouve elle aussi complètement reconfigurée : le spectateur perd ses repères visuels et/ou spatiaux (sculptures posées à même le sol, sans socle) et référentiels (peintures sans sujet). Il s'agit donc pour lui de repositionner **son regard et son corps** tout entier, et donc de **participer à l'œuvre**, s'il veut accéder sinon à sa compréhension, du moins à sa perception³.

Ces traits généraux nous permettent de discerner un art expurgé d'intentionnalité et de portée symbolique, traduisant une profonde absence de repères et de référents, tendant vers un estompement de la personnalité et un anonymat de l'œuvre, et contraignant le spectateur à participer à l'élaboration de son sens, ou à l'accepter comme tel.

Remarquons également le désengagement total de cet art, se bornant à l'exploration formelle ou à la redite d'objets existants. On comprend dès lors pourquoi le mouvement Pop art sera qualifié de « réalisme capitaliste », en opposition au réalisme socialiste des pays du bloc de l'Est. La dichotomie qui s'installe ici est particulièrement intéressante : d'un côté, un art dit « de propagande », contrôlé par les émissaires culturels du parti et aux déviations durement réprimées ; de l'autre, l'expression atonale d'une génération privilégiée et ironique qui se borne à élaborer des formes pures ou à répéter les poncifs dominants de sa culture.

³ Archer donne l'exemple des cubes de Morris, recouverts de miroirs (œuvre sans titre de 1965) : « Marcher autour et entre les différentes parties de cette sculpture permettait au spectateur de percevoir l'espace de la galerie ainsi que son propre corps et celui des autres visiteurs, comme une réalité fragmentée, disjointe. » (*L'Art depuis 1960*, p. 58).

III L'avènement de l'art tautologique et les enjeux du corps

La tendance à l'auto-référentialité propre à l'art contemporain des USA et de ses épigones européens va véritablement s'épanouir sous diverses formes (Arte povera, Land art, Body art, etc.), grâce au développement et à la démocratisation de nouvelles technologies (photos, vidéos, film amateur, cassettes audio, etc.) et ce à partir du milieu des années 60. L'Individu y marque son grand retour en force, il va vouloir se signaler, s'affirmer, allant parfois jusqu'à s'exhiber dans son plaisir ou sa douleur.

L'un des aspects les plus saillants de cette période est certainement l'idée que l'art n'est qu'une représentation tautologique du réel. L'idée « Si quelqu'un dit que c'est de l'art, c'est de l'art », déjà défendue par le minimaliste Judd, sera ainsi poussée à l'extrême par des artistes comme Joseph Kosuth⁴ ou On Kawara⁵.

Ces premières formes d'expression redondante de la pensée, mais surtout de l'existence même de l'individu, occupent un rôle crucial dans la réflexion ici menée. D'abord envisageable comme une affirmation forte de l'individu et de sa pure liberté, cette mise en scène va vite apparaître sous son vrai jour, à savoir une remise en question de l'être, de son autonomie et de son inviolabilité. Elle va s'articuler aux fantasmes de l'illimitation, de l'ubiquité, de la fusion dans l'altérité, de la communication totale, de l'accessibilité parfaite, de la maîtrise de la nature et du pouvoir de modifier le donné.

L'enjeu central de cette réflexion sur le sujet est bien entendu le corps, compris d'emblée comme champ d'action et d'expérimentations diverses, machine devant se plier à nos volontés et nos caprices. Joseph Beuys n'affirmait-il pas que « sans art, l'homme est inconcevable en termes biologiques » ? Qui ne pense, arrivé à ce stade, au théâtre de la cruauté des actionnistes viennois et à leurs grotesques « performances » sanglantes ? Les années 65-70 virent Schwarzkogler, Brüs, Nitsch et Muehl éviscérer des animaux, se couvrir d'excréments, s'amputer ; Beuys s'exhiber, le visage doré, un lièvre mort dans les bras ; d'autres « artistes » se mordre, se masturber en public, habiller leur pénis avec des vêtements de poupée, ramper sur du verre pilé ou se faire crucifier sur une voiture.



Gilbert et George : un flegme très british...

Quoi qu'on puisse en penser, ces manifestations spectaculaires ne reposent pas sur une forme d'aliénation mentale mais bien (ce qui est encore plus dangereux) sur une vision cohérente de l'art, envisagé comme engagement total de la vie, comme jeu ambigu avec la souffrance et la mort. Elle n'est que la forme la plus extrême de certaines explorations dans lesquelles s'engageront plusieurs artistes, que l'époque a persuadés de la toute-puissance de leur moi. Perçoivent-ils seulement qu'ils ne remettent fondamentalement rien en cause en agissant ainsi, si ce n'est la fragilité de leur propre existence ? Quel message veulent-ils faire passer ? Au nom de quel principe supérieur ?

L'engagement total du corps dans l'art a notamment été fictionnalisé à travers quelques romans de grande qualité. On pourrait citer *Le Colloque des bustes* de Bernard Comment, qui raconte dans un style litannique proche de celui de Thomas Bernhard l'histoire d'un homme-tronc acceptant de faire partie de la collection privée d'un amateur, au titre d'œuvre d'art. Carlos Somoza, dans son anticipation *Clara et la pénombre*, a récemment imaginé des modèles payés à se tenir parfaitement immobiles dans des poses inspirées et

⁴ John Kosuth exposa en 1965 une œuvre intitulée *One and three chairs*, dans laquelle il agence une chaise réelle placée entre une photo de cette même chaise et la définition du mot « chaise » retranscrite sur un panneau.

⁵ On Kawara envoya quotidiennement pendant des années un télégramme à ses proches stipulant simplement « I'm still alive » (« Je suis toujours en vie »).

achetés pendant un certain laps de temps par un collectionneur pour décorer sa maison ou son jardin. Ces deux fables modernes sont bien en deçà de la réalité. Elles ne font qu'allégoriser des pratiques déjà courantes depuis près de quarante ans dans le Body art, et dont Gilbert et George, le célèbre duo britannique, ont été les précurseurs, à partir de 1969⁶.

Parallèlement à cette « fossilisation » du corps, la pratique de la scarification esthétique ne donne sans doute plus lieu à des spectacles publics aussi tapageurs que ceux des actionnistes, mais elle reste bien vivace, flirtant avec le sado-masochisme, chez une artiste comme Gina Pane, désireuse de contester, lame de rasoir et clous aidant, l'idée selon laquelle « le corps est investi et façonné par la société ». ⁷ Sans vouloir nous aventurer ici dans une histoire de la perception du corps à travers l'esthétique, il s'agit de souligner en tout cas la récurrence de cette transgression chez les artistes contemporains. Nous verrons plus loin comment cette vision, soi-disant révoltée, suit tout à fait dans la logique du développement et des fantasmes de notre société technicienne.

IV L'abolition de toutes les limites

Mais revenons d'abord à une autre dimension fondamentale de l'individu, définie par le corps et son extériorité : la dimension privée, par rapport à la sphère publique. Cet aspect de la personnalité semble lui aussi voler en éclats au voisinage de l'art contemporain, tout simplement parce que la dimension intime n'est pas de mise dans une esthétique relevant de l'effacement des limites, de la transparence et de l'impératif de communication.

En 1974, Dan Graham élabore une intéressante installation, dont nous laisserons à Michael Archer le soin de nous décrire les tenants et aboutissants : « Les diverses parois transparentes, réfléchissantes ou de glace sans teint (sic) que Graham utilise pour construire ses structures en forme de pavillon, situées à l'intérieur comme à l'extérieur de la galerie, font que les spectateurs qui s'y promènent, se retrouvent confrontés à leur propre reflet, à une vision réciproque ou à une vision à sens unique qui rappelle les techniques de surveillance. *Present continuous past(s)* est fondé sur la diffusion d'un léger différé d'une vidéo de surveillance entre deux pièces recouvertes de miroirs : le spectateur passe d'une pièce à l'autre et peut se regarder en train d'être regardé. » (*L'art depuis 1960*, p.99).

On aura beau nous expliquer ici l'intention ironique de la situation, le jeu sur la temporalité et le décalage du regard, nous ne pourrions nous empêcher de penser que ce genre de démarche relève, d'une manière assez malsaine, du fantasme du « panopticon », que nous voyons réalisé de plus en plus chaque jour, dans ces galeries commerciales hypersurveillées en lesquelles se métamorphosent nos grandes villes. Alors, si l'art compte nous dépayser du quotidien par de pareilles mises en scène, nous crions à l'imposture ! À moins que... À moins que l'intention d'une telle mise en scène corresponde justement au monde qui l'a secrétée, et qu'elle ne tente en rien de le dénoncer, mais plutôt de nous indiquer les passerelles les reliant.

Toujours est-il qu'un tel exemple illustre à merveille la participation à laquelle doit consentir le spectateur aujourd'hui pour qu'existe l'œuvre d'art. Imaginons que dans quelques milliers d'années, des archéologues retrouvent une peinture de Balthus et le dispositif de Graham. Lequel prendront-ils pour une œuvre d'art ? S'ils penchent d'emblée pour le deuxième, c'est que l'humanité aura suivi une bien inquiétante évolution...

Le viol de l'intimité et de la vie privée est aussi une méthode récurrente chez des artistes comme Sophie Calle, qui a élevé la filature, le rendez-vous incongru et le forçage de chambres d'hôtel au rang d'art majeur. En 1981, elle ira même jusqu'à faire engager un détective privé par sa mère pour être suivie et transformera en « œuvre » l'enquête menée

⁶ On remarquera l'apparition, depuis quelques années, d'une nouvelle forme de spectacle de rue dans nos métropoles : un individu au visage fardé, déguisé en momie, en Statue de la Liberté ou encore en clown se tient immobile pendant des heures et tente de gagner ainsi sa vie. S'il vient à bouger, il se trouve toujours bien un passant pour sursauter ou une badaude pour hurler, croyant voir s'animer une réelle statue. L'art conceptuel a sans doute largement conditionné cette nouvelle forme d'art urbain...

⁷ *Mythologies intimes*, p.105.

sur sa personne ... Fantasme de voir sans être vu, d'être vu sans voir, de sentir qu'on existe par le regard indiscret de l'autre : cette conception de l'art rejoint l'esthétisation de la quotidienneté déjà évoquée au début de notre parcours. Elle n'a fait que s'exacerber avec la mise en valeur de l'individu contemporain, avide d'une gloire si brève soit-elle (un quart d'heure suffit) et désireux de mythifier sa banalité pour l'élever au rang de l'esthétique.

À ce stade, l'asservissement du sujet aux exigences de l'art peut se déclarer total. Mais comme l'écrivait l'auteur et musicien Mayo Thompson, « la misère d'être exploité n'est rien comparée à la misère de n'être plus jamais exploité ». (*L'art depuis 1960*, p.190) On appréciera cette belle leçon de liberté.



Orlan, artiste modèle : de la mise en scène de la violence conjugale...



... aux bosses chirurgicalement assistées !

Certes, l'idée de transformer la vie en œuvre d'art n'est pas née d'hier : il suffit de relire *Le Dorian Gray* d'Oscar Wilde ou *À rebours* de Huysmans pour s'en persuader. Mais là où cette revendication appartenait il y a un siècle encore à une classe de bourgeois ou rentiers plus ou moins décadents, elle pourrait être aujourd'hui l'apanage de tout un chacun et apparaît, fallacieusement bien sûr, comme un acquis de la démocratie libérale. Finalement, le message de l'art contemporain n'est guère différent que le « Sois toi-même » que la pub et les émissions à grands publics de starisation-minute entonnent de conserve.

C'est ainsi qu'un personnage tel que « Orlan », peut exister, s'exhiber et s'imposer au champ comme un actant culturel à part entière. « De son père libre penseur et naturaliste, Orlan apprend à vivre sans tabous. Dès 1964, alors qu'elle n'est pas encore majeure, elle s'oriente vers une démarche artistique qui libère le corps des interdits et des diktats qui l'oppressent. Quarante ans après, elle poursuit cette réflexion avec la même logique. » Que nous apprend cette notice si léchée et pimentée de rébellion ? Que Orlan, se trouvant sans doute trop boudin dans sa jeunesse, a tout naturellement eu l'idée de se faire charcuter à loisir pour ériger un physique difficile au départ en plastique retravaillée à son gré (*donc forcément beau*, selon la logique moderne).

Le CV de cette artiste se lit comme une litanie de clichés et de titres de gloire grotesques dont Flaubert eût pu tirer un second tome de son

Dictionnaire des idées reçues : « Artiste multidisciplinaire », « elle veut poser les questions cruciales de notre époque », « elle accouche d'elle m'aime » (sic), « elle se fait greffer des bosses » ; « être hybride, mannequin asexué », « elle désire atteindre ce qu'Artaud préfigurait comme un *corps sans organes* » ; « La chirurgie est pour elle le lieu où s'exerce le plus directement le pouvoir de l'idéologie masculine sur le corps de la femme. Elle va donc la détourner de son objet (l'amélioration et le rajeunissement). Son travail dénonce les normes établies de la beauté et les injonctions du diktat dominant qui s'imprime dans les chairs », grâce à « des autoportraits réalisés par la machine-corps » (*Mythologies personnelles*, pp.109-110). Nous y voilà donc bien. La machine-corps. Encore une citation, d'Orlan même cette fois, pour que tout soit dit : « L'art charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec les moyens technologiques de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. [...] Désormais nous avons la péridurale et de multiples anesthésiants ainsi que les analgésiques. Vive la morphine ! À bas la douleur ! ».

Nous touchons là à l'aboutissement pour ainsi dire nécessaire de notre parcours, à savoir l'intégration de l'art dans le corps et du corps dans l'art. Ce n'est plus seulement les

comportements ou l'existence qu'il s'agit d'esthétiser, mais bien l'essence même de notre être, simplement *parce que c'est possible. Uniquement parce que c'est techniquement possible* et qu'il s'agit de jouer à l'apprenti-Rembrandt devant sa glace, comme on jouerait à l'apprenti-sorcier.

Tout le projet de l'art contemporain réside dans cette sublimation de l'individu sous des airs de contestation et d'émancipation. En 1991, Damien Hirst installait une armoire à pharmacie contenant tous les moyens artificiels pour réaliser ce projet fou, si audacieux, si aventureux, si risqué : *I wanna be me*. Du temps béni de Socrate, le seul breuvage qui permettait d'atteindre dignement à cet idéal s'appelait la ciguë...

L'internalisation de l'art atteint son comble avec des « œuvres » dont on ne sait plus débrouiller la démarche artistique de la démarche médicale. Prenons pour seul exemple la projection que fit Mona Hatoum dans les années 90 d'une endoscopie pratiquée sur son corps d'artiste. Science et art ont longtemps formé un couple harmonieux : l'art rendant les proportions que lui inculquait la géométrie, exploitant des clefs de lecture érudites. Maintenant qu'ils se confondent indissolublement, la manœuvre est hautement suspecte. La création relèverait-elle d'un nouveau complot des blouses blanches ?

Le débat sur la frontière entre art et anatomie a d'ailleurs tout récemment été reposé par le Docteur Von Hagen, plastineur de cadavres⁸. Toute la question reposait sur le fait de savoir si les corps conditionnés – et tous légués, selon les dires du bon Doktorr, par des volontaires – devaient être exposés dans une mise en scène théâtrale. Un homme tenant à bout de bras sa propre



Quand Wim Delvoye passe l'art au rayon X...

peau, un cadavre assis devant un échiquier... Quelle plus value ces poses apportent-elles à la visée didactique revendiquée par le zélé praticien ? Elles situent en tout cas, et quoi qu'il en dise, l'exposition dans un cadre artistique, confondu avec la discipline anatomique la plus pointue. Les noces de l'anatomie et de l'art se font donc, une fois de plus, sous le signe de la curiosité morbide et du scandale.

Que dire enfin de ceci ? « Je suggère que l'art transgénique est une nouvelle forme d'art basée sur le recours aux techniques de l'ingénierie génétique afin de transférer des gènes synthétiques aux organismes, ou de transférer du matériel génétique naturel d'une espèce à une autre, le tout dans le but de créer des être vivants inédits. La génétique moléculaire permet à l'artiste d'organiser les génomes végétal et animal et de créer ainsi de nouvelles formes de vie. L'essence de cette nouvelle forme d'art est définie non seulement par la genèse et la croissance d'une nouvelle plante ou d'un nouvel animal, mais surtout par la nature de la relation entre l'artiste, le public et l'organisme transgénique. Étant donné qu'au moins une espèce en voie d'extinction disparaît à jamais quotidiennement, je suggère que les artistes puissent contribuer à accroître la biodiversité globale en inventant de nouvelles formes de vie. Il n'y a pas d'art transgénique possible sans responsabilité et sans engagement ferme envers la nouvelle forme de vie ainsi créée. Les



En 2001, grâce à son ingénieuse machine Cloaca, « l'artiste » Wim Delvoye fabrique artificiellement... un authentique caca humain, là où jadis quelques mètres de tripes suffisaient !

⁸ Le catalogue de cette exposition doit être salué, en ce qu'il ose multiplier les points de vue antagonistes (celui du docteur, du théologien, du juriste...) sur les problèmes que soulève la démarche de Hagen.

considérations d'ordre éthique sont d'importance primordiale dans le cas de toute œuvre d'art et elles deviennent d'autant plus décisives dans le contexte de l'art biologique. Du point de vue de la communication entre les espèces vivantes, l'art transgénique exige une relation dialogique entre l'artiste, la créature et ceux qui entrent en contact avec elle. »

Cette prose inspirée, datée de juillet 2001, est signée Eduardo Kac, dont la contribution essentielle à l'harmonie de l'univers fut la création... d'un lapin fluorescent ! Le but de tout cela est clair : la concurrence avec ce qui avant l'avènement de la modernité, était l'apanage du « projet divin », soit la création de la vie et la maîtrise de la nature, purement et simplement. Car il se fait que, depuis le développement phénoménal des connaissances en génétique, la science se rapproche de plus en plus des secrets ultimes de la création. L'art ne peut rester en rade d'une si belle aventure, et veut lui aussi grimper aux branches de l'arbre de la Connaissance...

V L'ère du numérique

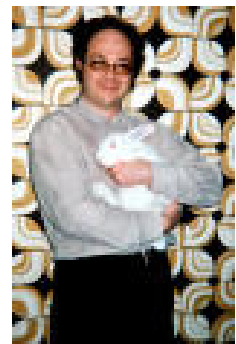
Beaucoup jugeront que nous nous sommes fourvoyé bien loin des sentiers du Beau, avec ces considérations sur la science, le corps-machine, les pariétaux siliconés d'Orlan et les cacas artificiels de Wim Delvoye... Nous croyons au contraire être là au cœur du problème. Par sa collusion de plus en plus affirmée avec le monde des technosciences, l'art contemporain apparaît en effet comme le vecteur essentiel d'une vision d'une humanité renouvelée, régénérée. L'essor de l'art numérique est à ce propos symptomatique : il redéfinit les rapports de l'homme au temps, au paysage ; il remet en question sa nature même, en le « reconfigurant » complètement, comme on le ferait d'un ordinateur.

Il appartient à une autre étude de refaire l'histoire de l'art numérique, depuis les premiers balbutiements de l'informatique et de la cybernétique, datables de l'immédiat après-guerre, et étroitement lié au développement du complexe militaro-industriel du prétendu « monde libre ». Bornons-nous plutôt, grâce à l'excellente étude de Christiane Paul récemment publiée sur le sujet, à établir d'abord la filiation patente entre ce médium et l'esthétique héritée de Duchamp, de l'abstraction, du minimalisme et du Pop art.

1. Notons encore une fois l'impact fondamental de Duchamp sur l'art numérique : « Le passage de l'objet au concept que traduisent nombre de ses œuvres annonce *l'objet virtuel* en tant que structure évolutive, et ses ready-made anticipent l'appropriation et la manipulation d'*images trouvées* (copiées) qui jouent un rôle majeur dans de nombreuses œuvres numériques. » (*L'Art numérique*, p.13)
2. Tout comme l'art abstrait, « les images numériques dont le thème est l'encodage et la visualisation ont ceci de particulier que leur traitement et leur signification n'apparaissent pas toujours de manière explicite et exigent souvent une information contextuelle externe afin d'être comprises ».
3. La participation exigée de la part du spectateur dans l'art contemporain est sans doute le paradigme le plus exploité et le mieux réalisé par l'art numérique. Ce dernier a en effet décuplé les moyens de déambuler dans une œuvre, une ambiance, un paysage, et à prendre connaissance d'une œuvre à travers plusieurs dimensions (visuelle, acoustique, spatiale), comme pour aboutir à une fusion totale de l'individu et de l'œuvre qu'il découvre.
4. Les idées de « Hasard contrôlé » et d'accès aléatoire à une œuvre sont elles aussi sempiternellement exploitées dans l'art numérique.



De Joseph Beuys...



... à Eduardo Kac !

5. Cet art tend également à effacer les repères déjà mis à mal par les tendances esthétiques précédemment envisagées : la figure humaine en tant que sujet s'efface, de même que l'identité de l'artiste qui, s'il a certes pris la peine de créer un concept, le laisse exploiter ou se développer librement, au gré de la fantaisie de ses utilisateurs... ou de son logiciel !
6. Enfin, l'illusion de la nomadisation et de l'effacement des limites est parfaite. L'utilisateur évolue dans des paysages recréés ou générés aléatoirement par la machine, il abolit les distances et est contraint, s'il veut jouir de l'œuvre, d'interagir avec elle.

Tous ces traits montrent que l'art numérique ne constitue en rien une rupture avec l'art contemporain, mais qu'il en est plutôt l'aboutissement logique, et que l'accomplissement de cette esthétique passe par la remise en question totale de l'identité de l'homme.

L'art numérique suppose en effet que l'homme et la machine fusionnent pour maximiser le potentiel imaginaire, mental et créateur. Cette démarche est des plus perverses puisqu'elle englobe sa propre contestation. Car l'art numérique a aussi ceci de commun avec l'art contemporain : ses prises de position, si radicales soient-elles, vont toujours dans le sens de l'idéologie qui les favorise, à savoir la démocratie spectaculaire, au service des techno-sciences. S'il est capable de *s'interroger* (sur la liberté d'expression), *voire de revendiquer* (le droit d'une minorité par exemple), cet art ne remet jamais en question la légitimité de ses fondements, et accepte *a priori* l'idée que l'homme doit s'adapter aux impératifs de transparence, de communication, d'hybridation, de mutabilité, etc., soit donc de devenir un post-humain⁹.



L'art numérique selon Feingold, nouvelle culture humaniste ?

Science-fiction ? Paranoïa ? Comment ne pas succomber un moment à la croyance en un complot de l'art quand on lit par exemple que, pour la création de son logiciel « Carnivore », un collectif d'artistes baptisé RSG (Radical Software Group) s'est directement inspiré du logiciel DCS 1000 qu'utilise le FBI pour effectuer des écoutes électroniques et repérer des mots clefs jugés suspects sur le Net. Qu'on arrête de faire passer ce genre d'initiatives pour le loisir ludique d'informaticiens hallucinés ! Ces artistes, qui n'ont pas compris ou font semblant de ne pas comprendre qu'« aucun moyen n'est intelligent en lui-même » (Philippe Dagen), il s'agit d'oser les appeler tout simplement des collaborateurs de la démocratie totalitaire, et les choses seront claires¹⁰.

VI « *Be now here !* » : *Sous le regard de l'Occident*

La démocratie totalitaire... Un hybride de plus ? C'est pourtant ainsi que nous désignerions le projet occidental, tel qu'il s'est développé depuis l'immédiat après-guerre, transférant dans le développement de ses technologies les fantasmes d'expansion et de

⁹ « La question n'est pas tant de savoir si nous allons devenir posthumains, car la posthumanité est déjà là. Elle est plutôt de savoir quelle sorte de posthumains nous allons devenir. » (Katherine Hayles, dans son livre *How she became posthuman*, cité par C. Paul, *L'Art numérique*, p.165.)

¹⁰ Citons ici encore Philippe Dagen : « La liquidation de la figure humaine et le refus de tout désordre formel ne sont pas innocents. Liquider l'homme, son corps, sa tête, permet de le réduire à une fonction, un matricule, un point dans la ligne. [...] De telles doctrines artistiques font de ceux qui les adoptent les collaborateurs bénévoles – et inconscients – du pouvoir, que ce pouvoir soit explicitement ou non policier. [...] Cette contradiction a pris fin quand un pouvoir capitaliste a compris le parti à tirer de ces accointances : les Etats-Unis après 1945. Ainsi a-t-on vu naître le style capitaliste-géométrique qui s'est répandu sur la planète : une célébration en béton, acier et verre de l'abstraction, belle comme un problème de mathématiques. Que cet art se soit prétendu "autonome" ne peut passer que pour un mensonge grossier : non seulement il ne l'était pas, mais il était, plus profondément qu'aucun autre, engagé au service d'une cause, celle de l'ordre du monde qui lui a permis de prospérer. » (*L'Art impossible*, pp. 134-135) C'est nous qui soulignons.

colonisation (du corps, de l'esprit, des territoires, de l'Autre...) qui l'ont animé depuis l'époque de son essor, soit en somme la Renaissance.

Dans un récent et très roboratif essai sur le triomphe de l'esthétique à l'époque contemporaine, Yves Michaud constate que « l'expérience de l'art rejoint en fait celle du bonheur contemporain, tel qu'il est décrit, vanté et promis par la publicité, garanti sans ombres ni catastrophes par les contrats d'assurance, rendu aisé et protégé jusqu'à l'insouciance par des technologies réputées parfaitement fiables. »¹¹. Dans le même temps, il identifie l'art de ce qu'il appelle notre modernité « moderniste » avec un pur effet de mode, une « tradition de la nouveauté » ne pouvant se développer que dans une pensée de l'événement transitoire, dans une logique de « production-gaspillage », et non dans un devenir historique réellement porteur de sens.

Poussant encore plus loin l'analyse de l'esthétisation générale de la société, Michaud établit un lien à première vue surprenant, mais parfaitement fondé, entre la démarche artistique contemporaine et celle du touriste, « qui est en fait l'expérience contemporaine par excellence, avec sa relation ambiguë à un passé tout à la fois perdu, recherché et aisément retrouvé dans des reconstitutions en carton-pâte, avec les mêmes technologies de la simultanéité, les mêmes déplacements induits par le travail et le loisir, la même obsession de la liberté, la même quête de la sensation vraie, le même hédonisme foncièrement égoïste et animé des meilleures intentions du monde. »¹².

L'installation (car c'est bien ce vocable qui a succédé à celui d'œuvre...) de Michael Nimark *Be now here !* (1995-1997) nous semble la plus illustrative et la plus symptomatique de cette tendance. Lisons la très neutre présentation qu'en fait Christiane Paul : « Cet environnement virtuel immersif se compose d'un écran de projection stéréoscopique et d'un plancher pivotant sur lequel se place le spectateur. Celui-ci se retrouve au milieu d'images de sites inscrits sur la liste du patrimoine mondial en péril de l'Unesco (dont Jérusalem, Tombouctou, et Angkor). Muni de lunettes 3D, l'utilisateur choisit une heure et un lieu précis au moyen d'une interface d'accès placée sur un socle. » (*L'art numérique*, p. 97).



Un bonjour ensoleillé de Tombouctou...

L'image de cette quadragénaire BCBG et qu'on devine souriante, tendant la main par écran interposé, à un enfant devant les murs de Tombouctou, constitue bien la synthèse de tout notre rapport fantasmatique au monde : médié par la **technologie** (lunettes virtuelles, ordinateur, écran de projection) ; basé sur des vues de « sites » protégés, renvoyant à l'idée que le monde n'est finalement que la **réserve naturelle** constituée par ce que les institutions occidentales ont jugé bon d'y préserver ; guidé par le **choix** de l'utilisateur, libre de faire irruption à tout moment, grâce à un transfert virtuel, dans n'importe quel endroit « exotique ». Où, finalement, l'esthétique devient un colonialisme « clean », « soft », une internalisation du pouvoir qui semble aller de soi...

Faisons un dernier détour par l'essai d'Yves Michaud, pour l'entendre prophétiser que l'art « sera de plus en plus exposé aux effets de ces échanges et interactions. Personne ne peut plus rester isolé ; chacun doit et devra compter avec les regards des autres – qui s'en trouvent et s'en trouveront forcément affectés et qui vous affectent et affecteront en retour. Les influences seront multiples, croisées, impures, continues. Elles le sont déjà. ». Les impératifs de voir l'Autre ; de consommer son identité comme une denrée de l'authenticité perdue ; d'être dans le mouvement perpétuel des images, des données ; l'illusion de la fusion avec le monde par la consommation de biens matériels ou culturels : voilà les fondements de ce que nous appelons ici la « démocratie totalitaire »...

¹¹ Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Hachette, Collection Pluriel, 2003, p.171.

¹² Yves Michaud, op.cit., p.190.

On pourra bien sûr critiquer l'orientation de la sélection des œuvres et reprocher à ces pages bien des lacunes ; on allèguera qu'il reste encore aujourd'hui des peintres et des sculpteurs figuratifs, d'inclassables marginaux de l'art brut... C'est qu'entre ceux-ci, rendus en grande majorité inoffensifs par le silence institutionnel où ils sont laissés, et les « artistes » subventionnés, reconnus, catalogués, exposés, médiatisés, qui représentent la pointe d'un fer de lance déjà profondément plantée dans l'obsolète idée d'homme, nous avons préféré parler de ces derniers. Parce que leur liberté d'expression, leur créativité débridée et hybridée, leurs interrogations sur les limites et la nature, contribuent autant que le système et la civilisation qui les favorisent, à la muséification globale du monde et à la métamorphose obligée de l'homme, donc à sa disparition.

Frédéric SAENEN
Octobre-Novembre 2004

Aperçu bibliographique

ARCHER Michael, *L'Art depuis 1960*, Paris, Thames et Hudson, 2002.

BENHAMOU-HUET Judith, *Art business : le marché de l'art ou l'art du marché*, Paris, Editions Assouline, 2001.

CLAIR Jean, *De Immundo*, Paris, Galilée, 2004.

COMMENT Bernard, *Le Colloque des bustes*, Bourgois, 2000, Folio 3636.

DE MAISON ROUGE Isabelle, *Mythologies personnelles, L'art contemporain et l'intime*, Paris, Éditions Scala, 2004.

HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

KAC Eduardo, *L'art transgénique*, en français dans: *Interfaces et sensorialité*, Louise Poissant, org., Montréal, Groupe de recherche en arts médiatiques, Presses de l'Université du Québec, 2003.

MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette, Collection « Pluriel », 2003.

MOULIN Raymonde, *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Champs-Flammarion, n°549, 2004.

PAUL Christiane, *L'Art numérique*, Paris, Thames et Hudson, 2004.

RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE et HONNEF, *L'Art au XX^e siècle*, Cologne, Taschen, 2002.

SOMOZA José Carlos, *Clara et la pénombre*, Arles, Actes Sud, 2003.

VON HAGENS Prof. Gunther, *Körperwelten, La fascination de l'authentique*, Catalogue de l'exposition, s.d.