

ETC



Art et pouvoir ou la nuit des vampires!

Isabelle Hersant

Number 80, December 2007, January–February 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35086ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Hersant, I. (2007). Review of [Art et pouvoir ou la nuit des vampires!] *ETC*, (80), 61–62.

Paris

ART ET POUVOIR OU LA NUIT DES VAMPIRES I

apis rouge et Barbie-panoplie, lunettes noires et limousine-carrosse, décorum de nouveau riche copié/collé de l'univers du mafieux ou triomphe de l'inculte exhibant son esthétique réactionnaire : si l'image est désormais banale, inédite fut la version française du dernier mois de mai télévisuel. « Joli mois » affirme le dicton. « J'ai changé » avait déjà confirmé Sarkozy, présidentiable « anxigène » jusqu'à ce que cet aveu, roucoulé face caméra au début 2007¹, le présente d'un coup sous le profil du sentimental vulnérable que nous sommes tous. Et c'est ainsi que débuta le règne de l' amoureux au Kärcher : transformé en frère des prolétaires d'avoir été trompé par sa femme partie avec un publicitaire avant de revenir vers lui, il devint, au printemps qui renaît toujours après l'hiver, Président de la République.

Une république des dorures, en l'occurrence. Car au pays d'une Liberté-Égalité-Fraternité instituée sous l'entière fascination des privilèges de classe, telle aura été la consécration du 16 mai 2007. À la fois jour d'intronisation du nouveau chef de l'État au Palais de l'Élysée et jour d'inauguration du Festival de Cannes au Palais du cinéma, il permit à la télévision de nous en donner pour notre argent : avant midi, tapis rouge, robe Prada et photographes; après midi, tapis rouge, colliers Bulgari et photographes. Aussi ne reste-t-il au super banlieusard Sarkozy qu'à briguer la couronne de réconciliateur de l'Histoire, au moins pour ces quelques très riches heures. Sans rien trahir du lien manifeste qu'il présente avec Napoléon², c'est à la fois Marie-Antoinette qu'il vengea de façon aussi évidente qu'inconsciente, prenant en même temps sur elle l'espèce d'une revanche. En ce jour mémorable, il était celui dont elle aurait suivi chaque pas sous les lustres étincelants, assise à la place du peuple devant son téléviseur.

Des rites du pouvoir aux rites de l'art, elle aurait donc vu leurs cérémonies se confondre tels deux épisodes d'un seul feuilleton. Changement d'homme lui-même changé oblige, la mise en scène habituellement austère du moment politique fut en effet calquée, cette fois, sur l'instant médiatique où les vedettes du 7^e art se font flasher au pied de l'escalier recouvert du pourpre de la gloire. Plis dorés et posture détachée pour Cécilia-la-femme-du-président, décolletés à traîne et sourires vissés pour Angelina-et-ses-suivantes, le spectacle était parfait qui joua la hiérarchie d'une régression enfin assumée : tandis que la reine-mère entourée de sa progéniture ouvrait les festivités à Paris et à 11 heures du matin, les marquises et autres comtesses étaient présentées avec leurs cavaliers sous le soleil de la Côte d'Azur à 18 heures.

Spectacle d'opérette s'il en est, le Festival de Cannes serait à même de faire valoir son ouverture 2007 comme ayant eu la passation de pouvoir élyséen pour concurrence inattendue. Mais si la France s'enivre d'en fournir les décors et costumes, l'idéologie ainsi mise en scène ne se borne pas à ses frontières. Significative de l'hypercapitalisme en tant qu'il instaure la mafiaïsation des activités humaines au-delà du champ strict de l'économie financière d'où elle s'est propagée, cette journée vaut comme affichage de l'esprit du temps.

Ni coïncidence, ni anecdote, l'écho idéal qu'elle organisa entre star du pouvoir et pouvoir des stars peut bien être ramené à une mascarade ayant pour fonction d'éblouir ou, au moins, de divertir le peuple devant son écran monotone. Reste le lien d'intérêt qu'un tel accordement politico-artistique consolide plus encore d'être relégué à son seul appareil, dont l'autre fonction est précisément de le masquer. C'est-à-dire, d'en dissimuler les enjeux et avec eux, leurs connexions.

L'éternel mariage du prince et de la bergère

Certes, le cinéma commercial puis industriel, auquel le Festival de Cannes réserve les plus grands honneurs depuis une vingtaine d'années, n'efface en rien les œuvres d'auteurs internationaux qu'il continue de promouvoir. Mais c'est ainsi, précisément, que ces dernières exposent en pleine lumière le lien non assumé par l'art qui l'attache au pouvoir. Ailleurs rendu invisible au grand public par les vernissages réservés qui filtrent les entrées des musées et centres d'art, il ne semble toutefois guère mieux reconnu dans la survisibilité de « l'instant cannois » qui aveugle le moins ébloui ou diverti. Trop visible pour être vu, ce lien d'une aliénation sans retour est surtout trop encombrant pour être dit.

Rejouant le rêve de Lady Di allant épouser le Prince Charles sous les acclamations du peuple parqué derrière des barrières, la mise en scène des vedettes en aristocratie de classe aux marches du palais libère un retour du refoulé plus réactionnaire encore que celui des élections de miss, dont elle est le suprême mais simple avatar. Non seulement opère-t-elle comme forme active d'une « esthétisation de la politique », pour reprendre autrement Benjamin. Mais faisant spectacle de la dichotomie entre « subversion et subvention » pour reprendre autrement Rochlitz, elle exhibe celle-ci comme surdéterminant toutes les formes d'art, dont le cinéma est redevable puisque du théâtre à la musique et de l'image au texte, il s'en constitue. « Le cinéma est peinture avant d'être littérature ou dramaturgie » disait même Fellini en son temps, qui était pourtant celui du noir et blanc.

Loi du silence pour les arts plastiques, *omerta* pour l'art cinématographique, ainsi pourrait se qualifier l'actuelle radicalisation du rapport entre art et pouvoir que l'auteur entretient comme tel avec son œuvre. Car si le festival mondial de la Palme d'or travestit la nature incestueuse de ce rapport dans une jouissance collective de l'image narcissique, est-ce à dire qu'il est le lieu exclusif du hiatus entre l'œuvre comme pouvoir critique et son auteur comme serviteur du pouvoir critiqué par son œuvre ? « Éthique et esthétique sont une seule et même chose » écrivait Wittgenstein. Galvaudée depuis, la formule prend néanmoins tout son sens ici. Entre le créateur invité à Cannes et le créateur invité au Centre Pompidou, l'écart formel existe autant qu'il n'exonère en rien le second de l'écart structurel séparant le créateur de ce qu'il a créé, allant jusqu'à placer celui-ci en contradiction frontale avec son œuvre.

Tandis que le premier, cinéaste en tenue de gala costumé tel un comédien pour l'occasion, se répand en mains serrées qui rendent publique sa collusion avec les instances de sa légitimation, le second n'aime guère, en général, faire état de cette complicité. Reniée ou déniée, laquelle est cependant matérialisée dans ce moment incontournable où, à l'instar d'Annette Messager vernissant sa rétrospective de Beaubourg avec une gêne bien compréhensible durant cette même période télévisuelle française³, il doit congratuler le même pouvoir sous l'espèce du même Ministère Public qui finance également l'opération, autorisant l'œuvre et reconnaissant l'artiste en un seul mouvement.

Complaisance de l'un qui s'avance en smoking pour être interviewé en gros plan, embarras de l'autre qui voudrait échapper à la caméra du journal télévisé : pour criante que soit la divergence de forme entre les deux, elle les unit dans la disjonction de fond qu'elle fait surgir. Entre la subversion pour dimension intrinsèque à l'art, et donc à ses films, et la soumission de leurs auteurs, artistes ou cinéastes jouant le jeu de l'ordre politico-économique qui les hisse au sommet de la hiérarchie sociale – quand bien même leur statut y est symbolique plutôt qu'effectif –, telle est la nature aporétique de ce hiatus qu'elle régit l'art en deçà du propos, éthique ou esthétique, politique ou poétique, que l'artiste fait tenir à son œuvre.

La concurrence est rude et le commanditaire commande, notait en substance Michel-Ange dans son angoisse d'être abandonné par l'Église, institution à laquelle il refusait de se livrer comme instrument mais mécène dont il voulait garder les bonnes grâces. Aussi historique que l'art d'être inhérente à la création, la question de ce rapport antagoniste ne saurait toutefois faire office de réponse pour les for-

mes qu'elle prend au présent, et qui la réactualisent continûment. Si intrinsèque est la nature aporétique de ce rapport, si extrinsèque est quant à elle sa caractéristique sociétale qui l'encode de l'esprit du temps.

La sempiternelle virginité de l'art en râvi de la crèche

Aussi, la thèse de Joëlle Zask, qui fait en 2003 le postulat de l'art comme modèle démocratique⁴, donne autant envie d'y croire qu'elle apparaît reposer sur une vision idyllique, c'est-à-dire passéiste, de cette activité humaine. Certes, la démocratie ayant pour fin l'épanouissement individuel de chacun réalisé comme citoyen, on ne peut que se joindre d'emblée à l'idée de l'art comme paradigme de ce régime politique, l'artiste comme sujet radicalement individué incarnant de ce fait l'idéal de la citoyenneté de droit, au regard de laquelle « chacun compte pour un », de sorte que chaque voix compte comme telle et pour elle-même au même titre que toute autre.

Mais tandis que son essai intitulé *Art et démocratie* égrène les artistes et galeristes qui en forment le corpus, on reste perplexe devant la confirmation qu'elle puise au regard apologetique que le monde de l'art porte sur lui-même. Désigné comme *peuples de l'art* en sous-titre, ce monde est en effet réduit, dans l'ouvrage, au duo univoque qu'y forment les premiers et les seconds. Et ce, en dépit du fait que son étude s'intéresse aux pratiques contemporaines; lesquelles inscrivent l'art dans un contexte d'ouvertures plurielles où cette sorte de bulle d'amoureux fait figure d'image d'Épinal, si jamais elle eut quelque réalité.

À la chercheuse qui associe donc les artistes aux galeristes en compléments idéalement emboîtés vers l'édification d'un monde de conscience et d'engagement, on pourrait d'abord objecter avec une ironie non dissimulée que le syndiqué des villes ou des champs est, à cet égard, au moins aussi représentatif que le galeriste de Paris ou New York. Et cette parenthèse refermée, on aura surtout confirmation de la fraternité d'intérêt, analysée depuis longtemps par Chomsky, qui lie entre eux les acteurs-serviteurs du pouvoir, dont la scientifique fait ici l'exemple tandis qu'elle se prend dans une identification sans distance avec le monde de l'art qu'elle peint.

Car c'est bien là le plus étonnant : légitimé comme travail de chercheuse au CNRS, son ouvrage est dénué de tout regard critique ou recul dialectique qui mettrait en question les propos des uns et des autres, qu'elle a collectés avant de les énumérer en voix polyphoniques d'une vérité unanime et jamais contredite. Ainsi, parvenue au milieu de son travail, expose-t-elle comme un acquis de l'art contemporain accréditant son postulat ce poncif du *politiquement correct* qu'est en l'espèce la « traversée des cultures différentes » que tous, artistes et galeristes, pratiqueraient à l'unisson « sans qu'un grave problème d'unité ou d'aplatissement soit posé »⁵.

Hélas, eût-elle eu l'autre idée de confronter, tant soit peu, l'autosatisfaction de l'art comme sphère autonome à la notion de contexte qui l'hétéronomise – et, partant, à la réalité du pouvoir qui fait de l'art un sujet-objet ou acteur-serviteur –, et le monde merveilleux que décrit Zask, en le réduisant à l'épanouissement personnel censé faire de l'artiste un modèle de l'être démocratique que devient en même temps le galeriste, aurait montré un visage moins lisse et pur d'ange messianique. Alors qu'il n'est de formation artistique sans connaissance de l'histoire de l'art ainsi qu'elle le dit très justement⁶, on est surpris qu'elle-même ne fasse rappel de celle-ci pour premier lieu d'une relation dont l'art contemporain est l'héritier.

Aussi connu que le rapport d'intérêt recouvert par le lien d'affection entre de Vinci et François 1^{er}, est celui de Velasquez, peintre favori et tempérament admiré du Roi d'Espagne qui lui fit une place de choix à l'intérieur de sa cour au temps du Siècle d'or. Le XVII^e espagnol étant précisément devenu tel par la conquête du Nouveau Monde – c'est-à-dire, aussi et d'abord, par le pillage de son or et le massacre de ses « sauvages » – cet exemple emblématique permet à lui seul d'évoquer l'autre enjeu d'un rapport qu'il rend incestueux. Monarchie historique ou démocratie moderne, il n'est de régime politique qui ne se réalise comme régime économique. De sorte qu'il n'est de relation entre art et politique qui puisse être détachée du modèle économique auquel participe l'art en même temps qu'il en dépend.

Le régime sans fin de l'art sans le public

Éminemment complexe, cet enjeu appelle donc une élaboration à laquelle la présente conclusion ne se substitue en rien, puisqu'elle a pour sens de l'introduire. Suscitée bien malgré elle est en effet la question du versant économique codéfinissant le rapport art et pouvoir, dès lors que celui-ci fait exposition du seul versant politique. Versant sud en quelque sorte, aussi ensoleillé que l'obscur versant nord n'invite guère à s'y prélasser, telle est la métaphore d'où résumer la dimension politique en tant qu'isolée du terme économique d'où se constitue le pouvoir, elle permet une glorification très propagandiste de l'art, saisi à travers le prisme dix-neuviémiste de l'artiste en chevalier blanc.

Sans doute, le champ circonscrit des arts plastiques résiste-t-il encore, et de façon spectaculaire si l'on peut dire, là où le cinéma a sombré jusqu'à l'obscénité cannoise, dont le festival endiamanté en vient à organiser des *charity parties* après les projections de films. Mais n'est-ce pas dans sa seule relation au public que l'art se contredit, quant à lui, comme modèle démocratique ? Plutôt monarchique est en effet son système, qui réserve l'accès de ses vernissages à l'aristocratie du milieu; laquelle se retrouve autour de l'artiste que l'on n'entend guère militer pour le partage de cette richesse humaine avec le peuple. Aussi, qu'un tel état de fait soit nié à travers la vision de l'art comme modèle démocratique, voilà qui revient en même temps à nier le modèle économique qu'il reproduit et dont il jouit tout en ayant pour mission, effective ou symbolique, de le dénoncer.

Par conséquent, réduire l'art comme pratique personnelle à l'universalité de ses déclarations d'intention, n'est-ce pas l'inscrire dans une loi du silence qui entretient l'imaginaire de son mythe en reconduisant la réalité de son dédain ? Jouée, au printemps dernier, à l'échelle d'un peuple français élisant un pouvoir qui le méprise, n'est-ce pas la même idéologie du besoin calculateur de l'un retourné en désir adorateur de l'autre qui anime, au fond, la position de l'art comme cercle distingué face au public comme masse indistincte ?

ISABELLE HERSANT

Isabelle Hersant, enseignante et critique d'art, vit à Paris. Elle est doctorante en Esthétique, Sciences et Technologies des arts, et titulaire d'un DEA en Psychanalyse (Université de Paris VIII). Elle a enseigné l'Histoire de l'art et la Sémiologie, a été chargée de cours à l'École Normale Supérieure (Photographie et publicité au XX^e siècle) et depuis 2003, à l'Université de Paris VIII où elle donne deux cours : Histoire des théories et de la philosophie de l'art et Analyse des images photographiques. Elle collabore à diverses revues, écrit des monographies de catalogues (James Turrell, Ivan Polliart, S&P Stanikas...) et participe à des colloques de recherche internationaux et pluridisciplinaires (Montréal, Paris Sorbonne, Timisoara, Stockholm, Manchester...).

NOTES

¹ Employé de façon récurrente par les journalistes durant la campagne présidentielle, le terme d'anxiogène qualifiait un Sarkozy dont la violence était alors génératrice d'angoisse pour l'ensemble de la société. Des cités qu'il allait « nettoyer au Kärcher » aux « moutons égarés dans la baignoire », sa brutalité finit toutefois par lui apparaître comme obstacle majeur à ses prétentions de candidat. Et c'est ainsi qu'il en vint à ce *mea culpa*, dont l'histoire d'une escapade extra-conjugale fit l'habile justification puisqu'elle lui permettait de changer magiquement son image sans rien changer à sa personne ni à ses convictions.

² S'il est devenu courant de comparer Sarkozy à Bonaparte, sa ressemblance avec Napoléon III semble toutefois plus frappante. Aussi inculte et vaniteux qu'autoritariste et brutal, le neveu de Napoléon I^{er} était avide d'une gloire dont se repaît la médiocrité intellectuelle. Ayant mené Victor Hugo, écrivain et poète romantique devenu député socialiste, à un exil de près de vingt ans, il officialisa l'art pompier, soit l'art qui peignait des Vénus imberbes dans des nuages roses à l'ère industrielle des usines et de la photographie naissante.

³ Un mois exactement après l'élection de Sarkozy, la grande représentante de l'art contemporain français ouvrait son exposition au Centre Pompidou de Paris (6 juin-17 septembre 2007). De sorte que ce fut l'occasion pour la nouvelle Ministre de la Culture, tout juste revenue de son premier Festival de Cannes, de se cultiver précisément. Le nouveau Président l'ayant débouchée du Château de Versailles où elle était conservatrice, Christine Albanel ne connaît de l'art que son glorieux passé tel celui du Roi Soleil. Si comiques étaient les images d'une ministre bredouillante devant les micros du 20 heures tandis que Messager se tenait le plus possible à l'arrière-plan de cette scène, que le présentateur lui-même en vint à conclure ironiquement sur l'ex-conservatrice, « heureuse d'avoir pu échanger sur le tricot dont l'artiste lui a expliqué la dimension féministe qu'elle lui donne ».

⁴ Joëlle Zask, *Art et démocratie. Peuples de l'art*, Paris, PUF, 2003.

⁵ *Id.*, p. 104-105. À l'ère consummée du postcolonialisme, il semble tout aussi incroyable que la chercheuse ignore l'enjeu d'un art contemporain opérant à la fois l'uniformisation et la ségrégation propres au système de la mondialisation.

⁶ *Id.*, p. 153.