

Art et vie vs art mort. Art et vie dans un contexte esthétisé

Nello Vilar i Herrero

Number 85, Fall 2003

L'art et la vie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45925ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vilar i Herrero, N. (2003). Art et vie vs art mort. Art et vie dans un contexte esthétisé. *Inter*, (85), 34–37.

art et vie vs art mort

Art et vie dans un contexte esthétisé

Nello VILAR i HERRERO

Écosystèmes artistiques

Ma proposition est que, tandis que l'art officiel (institutionnel, etc.) fonctionne comme un *écosystème*¹, un art présumé alternatif (ou des « arts alternatifs » différents de l'institutionnel ou de l'hégémonique) pourrait fonctionner comme un écosystème distinct. Il s'agit, j'insiste, de situer une certaine production artistique hors de l'appareil institutionnel de production et de distribution de l'art, mais aussi des idées hégémoniques sur l'art qui déterminent la perception de l'œuvre. Ceci pourrait être possible, à mon avis, par le biais d'une *recontextualisation* ou *resingularisation* de l'artiste et de son œuvre. C'est exactement ce que prêche et pratique *Inter* et *Le Lieu* depuis vingt-cinq ans.

Examinons cela avec plus d'attention au sein des écosystèmes artistiques. Dans *La marchandisation de la culture*, BOURDIEU paraphrase une citation de GOMBRICH : « Quand « les conditions écologiques de l'art » sont détruites, l'art ne tarde pas à mourir. » Ce qu'il faut analyser, c'est quelles sont les conditions écologiques de l'art moderne et quelles sont les autres conditions écologiques émancipatrices qui existent, souvent facilitées par cette mort. Il est très utile de citer ici le travail d'Edward SAID, *Culture et impérialisme*, selon lequel la modernité (il parle concrètement du roman du XIX^e siècle) et sa production culturelle se livrèrent à une économie basée sur l'impérialisme, les colonies d'outre-mer. L'art coopérait avec la politique dans la tâche de mettre à la disposition un système de domination qui s'étendait sur des formes et des images, et qui compromettait l'imagination des dominés et des dominés. Existe-t-il, dans la période actuelle, des mécanismes culturels de l'impérialisme hégémonique ? Pour Fredric JAMESON, c'est la postmodernité même qui fonctionne comme logique culturelle du capitalisme avancé². Mais poussant un peu plus loin, SAID analyse dans son livre *la résistance à l'impérialisme*, un fait qu'on oublie souvent, et il porte en outre une attention aux *narrations* distinctes qui apparaissent dans les territoires subjugués. Cette *resingularisation*, qui se démontre dans les nouvelles littératures latino-américaines, africaines, créoles, etc., est la cause de la multiplication de narrations qui a suscité l'apparition d'essais sur la culture (en partie à cause de l'apparition de l'essai *Orientalismes*, autre texte fondamental d'Edward SAID), qui incluent la production artistique des femmes, des homosexuels, des Noirs, des Arabes, etc. Cette multiplication de narrations, qui suppose une diversification du champ de BOURDIEU – à la manière d'écosystèmes –, peut s'approfondir sur le chemin d'une démocratie radicale qui n'annule pas le conflit mais le préserve comme une richesse.

Ce pas en avant dans l'apparition de narrations propres au multiculturalisme a été dénoncé par Juan Antonio RAMÍREZ, arguant que l'art actuel se confronte à une *démultiplication* d'arguments opposés malgré l'apparence généralisée d'une prolifération infinie d'arguments faibles. C'est certain que de voir l'épigraphe *gay*, par exemple, dans une exposition ne change en rien l'argument de « subversion et subvention », ce qui signifie que l'institution d'art comme institution hégémonique et modèle culturel du capitalisme avancé s'est nourrie de la subversion présumée des études culturelles. Ce qui veut dire qu'il n'y a pas un tel multiculturalisme à l'intérieur d'un milieu artistique hégémonique, et que les prétentions de l'art alternatif contre l'institution d'art, qui ne sont rien d'autre que celles de la *resingularisation*, doivent être réduites à celles du multiculturalisme pour compléter le projet de démocratie radicale dans un unique front rizomatique.

Exemples

Si l'institution d'art neutralise toute œuvre en la chosifiant, le travail hors de l'institution d'art est-il possible ? Est-ce possible une position hors du modèle hégémonique ? Une position qui devra être en relation avec ce dernier, dialectique, dialectique, mais qui peut adopter des positions proactives, constructives, et proposer des discours.

Avec la plus grande modestie, je voudrais présenter quelques cas pratiques de mon propre travail d'artiste qui, depuis plus d'une décennie, travaille ces questions.

En 1994, je proclamai le caractère artistique de mon insoumission au Service militaire obligatoire. Durant les années quatre-vingt-dix dans l'État espagnol, le mouvement d'objection de conscience centra sa stratégie sur la désobéissance civile, ladite insoumission, suivant laquelle les jeunes en âge militaire refusaient d'intégrer les rangs et étaient jugés et condamnés à des peines de prison. Plus de 15 000 personnes commirent ce « délit ». Dans mon cas, si je pouvais démontrer que mon insoumission pouvait être une œuvre d'art, il se produirait un paradoxe artistico-juridique sans précédent dans la jurisprudence de l'État espagnol, puisque la Constitution espagnole reconnaît comme un droit fondamental la liberté d'expression et l'expression artistique. Les plus hauts tribunaux de l'État devraient définir ce qu'est l'art pour pouvoir me condamner et évaluer l'importance de l'art en regard d'une obligation comme celle du Service militaire. Il s'agissait d'une action assez délirante. Pour démontrer l'« *artisticit* » de ma proposition, j'initiai ce que je considérais comme l'unique voie : des experts en art et en culture devraient avaliser que, vraiment, il s'agissait d'Art, avec une majuscule. Je distribuai des milliers de manifestes qui se lurent, se traduisirent, se publièrent dans des revues d'art³ et de mouvements sociaux, je fus à des classes de droit, de beaux-arts et de philosophie expliquer mes raisons (une professeure inclut le manifeste comme une question d'examen dans une matière d'esthétique, aux côtés d'un texte de KANT !). En quatre ans de manœuvre, j'obtins l'aval de professeurs d'histoire de l'art, d'artistes, de départements universitaires, d'étudiants, de garçons de café, etc. Des reportages ont paru dans diverses pages de la presse à grand tirage, dans des journaux indépendants tels que *La Farola* (le journal des sans toit et des sans emploi), des revues engagées, des fanzines... Tout cela pour « instituer » mon « œuvre », pour que l'institution d'art l'accueille (et moi de même) en son sein. Je fus (relativement) fameux. Peu importe comment finit l'histoire, le fait est que des milliers de personnes eurent une perception de cette « œuvre d'art conceptuel » (et non « social », ou à tout le moins ce n'était pas ma première intention) hors de toute médiation « institutionnelle ». Le manifeste eut une vie propre dans des radios, des fanzines, des revues, sur le Web... Les passions qui s'éveillaient entre les étudiants de droit, de philosophie, du B.B.A.A., etc., en faveur et contre, rappelaient assez les provocations dadaïstes, mais dans ce cas la provocation avait un caractère plus « rationnel », « formel »... Bien entendu, je conserve aussi de beaux souvenirs des expériences vécues avec le mouvement des insoumis, auprès des amis emprisonnés... Il s'agit d'un jeu avec l'institution d'art qui stimula en outre des sentiments symboliques de liberté, etc. Je le considère comme un travail « poétique » et conceptuel, un travail artistique avec des outils sociaux et non le contraire. Derrière ce travail, il y avait une attitude envers l'art institutionnel, envers les institutions dans lesquelles, *présumément*, tout est possible. Dans ce cas, le *tout* n'était pas possible.

ESTHÉTISATION ET TRANSCENDANCE DE L'ART

Recherchant dans la théorie esthétique actuelle sur la tension art/vie, le panorama ne peut être plus sombre, même dans des forums spécifiques sur l'art action⁵. Le premier argument à l'encontre duquel tel binôme pourrait se projeter efficacement dans l'art actuel se réfère à l'« esthétisation » de nos sociétés. Par cette dénomination, se désigne « le passage des traits de l'expérience esthétique à l'expérience extraesthétique, au monde de la vie, laquelle est définie *tout court* comme la *réalité*, opposée de cette manière au monde de la beauté et de l'art »⁶. Pour nombre d'auteurs, le triomphe de la modernité par l'esthétisation de la vie – avec l'aide des industries *iconologiques* et des médias de masse – aurait résulté en un paradoxe de l'échec, une fois dépossédée de son caractère révolutionnaire, d'une manière dramatiquement banale. Comme le dit José Luis BREA, « [...] aucun des objectifs associés ne s'est accompli : ni ne s'est transformé le monde de la vie de manière à rendre propice l'augmentation du degré global d'émancipation de l'humanité, ni ne s'est assurée une intensification réelle des formes de vie, pas plus que ne s'est produite la prétendue réappropriation par le sujet de la totalité de son expérience »⁷.

Après cela, j'aurais peut-être pu suivre cette voie pour consolider ma renommée. La manœuvre suivante consista à souligner la fête, en référant à leur nom de saint, de tous les critiques d'art de l'État. Entre le 1^{er} janvier et le 31 décembre 1997, une année « onomastique », j'envoyai des lettres personnalisées, écrites de ma main, à chacun des critiques réunis en collège (presque 400 : une fortune !). Lorsque survenait la Saint-Antoine, par exemple, j'envoyais une lettre de félicitations à tous les critiques qui s'appelaient Antoine. Je considère ceci comme une pièce politique, autant ou sinon plus que la pièce précédente. Pièce très secrète, malgré le fait d'être à la vue de tous les critiques d'art de l'État. Beaucoup me répondirent : ils m'envoyèrent leur œuvre écrite, me remercièrent pour la déférence, tentèrent de me localiser... Je garde un intéressant dossier qui, pour le moment, demeurera secret.

Une de mes œuvres préférées : depuis 1994-1995, je m'adonne professionnellement à la récolte d'oranges, ce qu'on appelle à Valence « collidor ». Je travaille quatre mois et je gagne suffisamment pour arrêter de travailler les huit mois restants. Je l'appelle *Artiste collidor*, et cela me semble une pièce radicale d'art engagé et de fusion de l'art et de la vie. Quand les paysans quittent le champ, c'est le moment pour les artistes d'y retourner. Cette option du travail supposait la renonciation à m'intégrer dans les files de fonctionnaires publics ou d'artistes boursiers, le passage du secteur tertiaire au primaire, avec les immigrants, le monde « sans éducation », etc. La proposition fut énoncée comme travail artistique dans une série de cartes postales, au début seul et par la suite avec mes compagnons d'équipe à qui leur plaisait beaucoup l'idée d'imprimer des cartes postales.

Mais les gestes individuels, pour héroïques qu'ils soient, ne suffisent pas dans un système de distribution institutionnelle qui les assimile au système hégémonique. Mon travail également fut de faciliter l'émergence d'un ensemble d'institutions spécifiques : des espaces d'exposition indépendants, des revues et des publications, des exercices d'autocritique moyennant débat et groupes de travail, théorisation, etc. Une bonne part de mon « œuvre » consiste en des performances faites dans des lieux sordides, des festivals lourds, routiniers, entre des artistes qui constituent une sorte de « bohème » très intéressante, avec une énergie contre-institutionnelle souvent ingénue mais non moins importante :

Par son style de vie bon enfant et l'esprit de camaraderie, par l'enthousiasme et la passion des discussions théoriques, sur la politique, l'art et la littérature, ce groupe ouvert de jeunes gens, écrivains, journalistes, peintres novices ou étudiants, basé sur les rencontres quotidiennes dans un café, rend propice une ambiance d'exaltation intellectuelle totalement opposée à l'atmosphère réservée et exclusive des salons. La solidarité que ces « intellectuels prolétariques » manifestent envers les dominés est sans doute quelque chose de tributaire de ses racines et de ses attaches provinciales et populaires [...]. Mais, contrairement à ce qu'ils prétendent croire et faire croire, ce n'est pas seulement un effet direct d'une fidélité ou de prédispositions rurales : cela procède également des expériences que supporte le fait d'occuper, au sein du champ littéraire, une position dominée qui évidemment n'est pas détachée de sa position de provenance et, avec une plus grande précision, des dispositions et du capital économique et culturel qu'ils ont hérités de cette position.

Art/vie

Hormis des performances d'un intérêt nul, tellement nombreuses, toute cette « bohème », ce sous-champ artistique a donné aussi de bonnes actions et de bons artistes ; à partir de ce milieu, se sont produits des discussions d'une certaine profondeur, des processus collectifs de création de discours, d'autohistoire, de création d'une identité collective, choses qui devraient piquer la curiosité des chercheurs des mouvements sociaux. Faire partie de cette substance est extrêmement passionnant ; personnellement, je me sens un privilégié. Il n'y eut aucune institutionnalisation ; il y a un processus d'autoréflexion contre-institutionnelle créant des positions dans le champ des arts et, ce qui découle de BOURDIEU, la rupture éthique est toujours une dimension fondamentale à laquelle se réfère la création de *positions* dans le champ de l'art.

Dans les enceintes institutionnelles, on croit que ce qui est appelé « art alternatif » se termine lorsque Marta ROSLER et compagnie entrent aux musées ; toutefois, ce qui est certain, c'est qu'en ce moment même, c'est l'un des rares espaces critiques face à l'institution d'art. Un réseau de personnes inventant ensemble, connectées en réseau depuis leur propre espace local, faisant des actions porteuses de sens (son existence même déjà pourrait être du sens), en tant que légende de liberté mais aussi en tant que travail concret dans des quartiers, en tant que conscience critique dans des champs artistiques divers... Non seulement l'artiste pur, isolé dans sa pureté, est un franc-tireur présumé qui exerce son magistère depuis la « vivacité d'esprit », fuyant la tâche institutionnelle, mais un « revenant de tout » (et affirmant alors que tout est fini), sinon des processus collectifs, « sociaux », fonctionnant inclusivement comme des « cadres symboliques » de mouvements sociaux, et par conséquent absolument utiles pour la vie.

Les exemples concrets ne prétendent pas, cependant, être exemplaires, voire des modèles à suivre. Un effort de *contextualisation*, de *resingularisation*, se requiert. Cela devrait être la clef pour travailler avec cette tension *irrésoluble* de l'art vis-à-vis la vie.



Nello VILAR. Photo : François BERGERON. Lecture : Yves DOYON.

Ce qui se pose ici est, en réalité, la transcendance de l'art. La négation de la transcendance nous condamne au narcissisme ou au cynisme, ces deux faces de la monnaie qui ont caractérisé l'art « avancé » des dernières décades. Mais en réalité, l'échec des révolutions passées n'est pas un argument qui invalide les actions présentes et futures. Peut-être faudrait-il rappeler Gilles DELEUZE : « Il y a un devenir révolutionnaire qui ne se confond pas avec le futur de la révolution et qui ne passe pas forcément par les militants⁸. » En ce sens, nous pouvons affirmer, avec Robert FILLIOU, que l'art est ce qui fait la vie plus intéressante que l'art. Dans des phénomènes sociaux et esthétiques déterminés, on peut retrouver la passion de la barricade, de la révolution – quoique sans son dénouement.

On peut parler aussi d'une esthétisation positive, comme l'« esthétisation de la protestation » qui se pratique dans ce qu'on appelle les « nouveaux mouvements sociaux ». Blanca GUTIÉRREZ GALINDO, dans le texte cité, dénonce la dérive *activiste* de l'artiste contemporain depuis les années soixante et soixante-dix, sans toutefois *contextualiser* ce fait. Une fonction importante de l'art avant-gardiste pourrait être de fonctionner comme *cadres symboliques* des mouvements sociaux – de la même manière que l'art « institutionnel » fonctionne comme *cadre* du système hégémonique capitaliste. Depuis peu, les théoriciens des mouvements sociaux insistent sur l'importance des cadres interprétatifs, nécessaires à l'existence des mouvements, c'est-à-dire sur le caractère *culturel* des mouvements. Il ne s'agirait pas d'un art explicitement engagé ou populaire, mais de la capacité à engendrer des discours qui manifestent l'« autre ». La concordance des spécialistes sur ce point contraste avec le manque d'études systématiques des processus marquants (ou sur la dimension culturelle des mouvements sociaux)⁹. Le divorce entre les théoriciens des mouvements sociaux et les théoriciens de l'art est une question non résolue pour les uns et les autres.

EXEMPLES

L'esthétisation d'« autres » modèles de vie, comme le furent le mouvement hippie ou plus tard le punk, n'est pas très loin du style de vie bohémienne qui se popularisa au milieu du XIX^e siècle. Et comme pour la bohème, ils eurent une « fonction » sociale et esthétique remarquable qu'il faut nuancer et dont on ne doit pas simplement se limiter à constater l'échec. Il est certain qu'actuellement nous pourrions trouver une contrepartie négative dans la retraite narcissique que supposent en général les « philosophies » *new age*, la spiritualité et les nouveaux mouvements religieux, l'intérêt pour la santé et la médecine alternative, la fascination pour les philosophies orientales, les nouveaux essentialismes (économique, moral...), le psychologisme gentil et, en général, l'humanisme paisible et narcissique, retraite logique peut-être dans les sociétés opulentes du bien-être (un « bien être » en phase de démantèlement, certes) et dans la suite du reflux des mouvements révolutionnaires des années soixante et soixante-dix.

Il est fréquent également que les vieux artistes qui luttèrent héroïquement pour raccourcir la distance entre art et vie aient accommodé leur non-conformisme entre les rigueurs douces et insouciantes de la méditation et d'une spiritualité plus exotique. Les philosophies orientales, qui, il y a quelques dizaines d'années, étaient sources d'émancipation liées à des pratiques anarchistes, sont partie prenante de cette « esthétisation ».

Un autre exemple de sujet révolutionnaire historique se retrouve au sein des mouvements jeunes et étudiants : ce fut le cas dans la bohème parisienne, dans les avant-gardes historiques, parmi les lettristes d'ISOU, les révoltes des années soixante, etc. Qu'arrive-t-il aujourd'hui avec les milliers d'étudiants d'art qui sortent des universités ? Le lieu laissé vacant par la bohème pourrait être occupé par une sorte de néonomadisme constitué de jeunes artistes dans des voies de professionnalisation qui initient leur périple international moyennant des bourses et des projets subventionnés. Depuis une ville provinciale comme Valence, dans l'État espagnol, on voit partir chaque année les artistes les plus prometteurs à la recherche d'une professionnalisation dans le « premier monde » ; il se peut que quelque chose de similaire arrive aux Québécois qui cherchent fortune à Montréal ou à New York...

Cette fausse néobohème internationalisée, subventionnée, déracinée dans un permanent non-lieu, est incapable de s'engager quelque part. Le style idéalisé de la vie d'artiste devient ainsi un modèle de vie *chic*, et son périple est bien davantage touristique. Des jeunes artistes s'en vont cherchant, dans le sillage *new age*, des *expériences* nouvelles au lieu de s'engager dans des expérimentations neuves. Un nomadisme facilité par les institutions : à Valence avec les bourses Erasmus, Sócrates, Séneca, Pépinières, Intercampus, etc., pour des jeunes artistes, qui, d'autre part, s'efforcent de formaliser leur travail pour qu'il soit sélectionné par les tribunaux académiques, par le biais duquel se généralise un autre type de perversion. L'État providence (très en recul) et le système pluraliste esthétisé ont apaisé les étudiants, les jeunes et les artistes, qui furent une « base historique » révolutionnaire.

Pendant que les nouveaux nomades sautent de destination en destination et nourrissent leur narcissisme avec des expériences à la mode, les possibilités d'un art contextuel se voient restreintes. C'est un voyage

[...] libre de bagage (l'histoire, la tradition, la mémoire, l'identité), où l'on se meut *léger*, docile, désenchanté ; glissant sur la surface du monde, prompt à modifier, selon les opportunités, des itinéraires et des parcours, permettant que son identité joue au jeu des mutations et de la métamorphose de la mode, des opinions, de la consommation. [...] Plus de *lieu* : avec la destruction de l'espace de la *polis*, s'est perdu pour toujours tout un ordre politique, éthique et social¹⁰.

La politisation de l'esthétique, du travail signifiant, s'estompe. La décentralisation de l'art, qui déjà devrait être une question résolue, continue d'être un processus à recommencer, puisque derrière une situation généralisée de perte de *centre* et de *lieu*, ce qui se nourrit, paradoxalement, ce n'est pas la resingularisation mais un seul modèle hégémonique centré sur (chaque fois davantage) un unique empire.

ART MORT

Les essais historiques pour fondre art et vie appartiennent à des manœuvres *avant-gardistes*. C'est l'objectif de l'avant-garde de détruire l'institution de l'art autonome pour reconnecter l'art et la vie. Un des principaux théoriciens tant de l'avant-garde que de l'institution d'art, Peter BÜRGER, définissait, au milieu des années soixante-dix, la seconde avec les mots suivants : « [L'institution d'art est] autant l'appareil de production et de distribution de l'art que les idées sur l'art qui dominent à une époque donnée et qui déterminent essentiellement la réception des œuvres. L'avant-garde s'oppose aux deux : contre l'appareil de distribution auquel est soumise l'œuvre d'art, et contre le statut de l'art dans la société bourgeoise défini par le concept d'autonomie¹¹. »

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, les néoavant-gardes reprennent les gestes les plus détachés de l'avant-garde et, en les répétant, selon BÜRGER, elles annulent leur critique de l'institution de l'art autonome jusqu'à la convertir en une *affirmation* de l'art autonome. Les gestes néodada s'adaptent au public et au marché, puisque le public, accoutumé à la transgression avant-gardiste, demande des grimaces provocantes. Pour BÜRGER, la répétition de l'avant-garde historique par la néoavant-garde convertit l'antiesthétique en artistique, et le transgresseur en institutionnel¹². Cependant, le principal problème de sa *Théorie de l'avant-garde* fut de ne pas être capable de reconnaître l'art ambitieux de son temps, un défaut fatal chez nombre de philosophes de l'art mais également très généralisé. Il ignorait l'aspect radicalement anti-institutionnel de l'Internationale Situationniste, mais aussi d'une partie de Fluxus, de l'art conceptuel, de l'art sociologique, de l'art féministe, etc. – de même que de l'art dit alternatif qui faisait son apparition au moment même où BÜRGER écrivait son texte.

Passé les années soixante-dix, les postmodernistes successifs ont supposé une condition de *restauration* qui n'a fait que confirmer les thèses les plus pessimistes de Peter BÜRGER. La futilité sociale de l'art après un siècle d'expériences avant-gardistes provoque un désenchantement qui se traduit habituellement par la raison cynique qui caractérise le succès de l'art des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Ainsi, la dénonciation ironique de l'institution d'art se produit au sein même de la pompe et des fastes *muséistiques*, en un fascinant exemple *d'art mort*.

SUBVERSION ET SUBVENTION

Mais avant, voyons ce qui est arrivé aux autres intentions de fusion, si les essais passés peuvent être utiles au moment présent. Lorsque le champ autonome des arts a créé toute une grande infrastructure, les propres « outils » créés pour assurer l'autonomie ont été cause de l'hétéronomie de l'artiste. Possiblement, il s'agit encore des vieux outils créés dans la modernité, avec une idée de progrès hégémonique qui a cessé d'être valide. La construction d'outils neufs faits à partir de narrations distinctes est nécessaire, c'est-à-dire une resingularisation des expériences qui suppose des outils spécifiques pour chaque cas.

Pour Rainer ROCHLITZ, il est évident que « [c]ette intégration de l'art subversif présente quelques analogies avec la pacification des conflits sociaux par l'État providence »¹³. Lorsque la subversion est subventionnée, par exemple, ou lorsque art bourgeois et art « avant-gardiste », les pôles opposés dans le champ artistique de BOURDIEU, s'unissent dans l'entonnoir de l'institution art. Dans la réalité, il ne suffit pas de disposer de critères pour définir ce qui est l'art et ce qui peut en définir les qualités :

Le contexte institutionnel et politique de l'art contemporain tend à neutraliser ces critères. [...] L'époque contemporaine tente d'institutionnaliser la révolte et de faire coexister la subversion et la subvention. Cette société qui prétend pacifier les conflits sociaux, prétend aussi accepter l'anticonformisme systématique des arts émancipés. Il lui faudra apporter la preuve qu'elle n'a pas ouvert ses temples à un art insoumis dans le seul but d'en neutraliser les forces explosives. L'art contemporain, quant à lui, doit assumer ses deux héritages contradictoires : celui d'une souveraineté chèrement conquise par l'art moderne héroïque, virtuellement indépendant de toute institution, et celui d'une nouvelle dépendance à l'égard d'institutions privées et publiques, plus ou moins généreuses selon les conjonctures économiques, qui [...] sont friandes de nouveautés même injurieuses à leur égard, [renchérissant] volontiers sur le caractère subversif des artistes et [subventionnant] une culture « hostile » dont la société contemporaine s'offre le luxe¹⁴.

À la différence d'autres moments historiques, dans une œuvre existe cette tension vers la vie qui ne suffit pas à notre époque ; en outre, il importe qu'elle se donne dans un système de production et de distribution autre que le système hégémonique. Autrement, on ne peut concevoir que l'artiste « s'autogestionne idéologiquement », une expression réussie de Guy SIOUI DURAND, pour qui le travail de l'artiste exprime des *contre-modèles de société*, différents de l'hégémonie¹⁵.

SUR L'AUTONOMIE DE L'ART

Pour Pierre BOURDIEU, la tâche est, encore, de reconquérir l'autonomie du champ artistique, qui, dit-il, n'a jamais été tant menacé « dans son principe même, par l'intrusion de la logique commerciale à tous les stades de la production et de la circulation des biens culturels »¹⁶. Il propose une Internationale des intellectuels, une sorte d'intellectuel collectif qui augmenterait son efficacité politique en accroissant son autonomie. Possiblement que les raisonnements de BOURDIEU sur les dangers que court le cinéma d'auteur demeurent un peu loin du champ artistique dans lequel, comme nous le voyons, la subversion peut se voir récompensée par-delà les impositions du marché. La méconnaissance de BOURDIEU de l'art actuel l'empêche de se rendre compte des contradictions qui fouettent ce dernier¹⁷ ; de fait, Rainer ROCHLITZ voit le schéma du champ artistique de BOURDIEU comme un modèle propre de la modernité, mais insuffisant pour l'art de la seconde moitié du XX^e siècle. Cependant, il échoit de faire une lecture complexe de son travail si nous considérons que des expressions comme *alternatif* ou *parallèle* ne sont que des *positions relatives* dans un champ, un raisonnement qui n'est pas exploité dans ces milieux parallèles et au sein desquels il ne semble pas près d'y être remédié malgré la présence continue de BOURDIEU dans les derniers numéros d'*Inter*¹⁸. Je crois que compléter la théorie des champs de production culturelle de BOURDIEU, sa science des œuvres, pour ce siècle nouveau, serait une belle tâche à faire comme *intellectuel collectif* dans un écosystème artistique, intellectuel, vital et distinct de l'hégémonie.

Arrêtons-nous sur la théorie du champ de productions culturelles (artistique, littéraire, philosophique, scientifique, etc.)¹⁹ proposé par Pierre BOURDIEU : « Un champ est un espace social structuré, un champ de forces [...] qui est aussi un champ de luttes pour transformer ou conserver ce champ de forces²⁰. » Les champs autonomes, comme l'artistique, apparaissent vers la moitié du XIX^e siècle à partir d'un double recul : autant l'art et la vie bourgeoise que l'art social des artistes réalistes et la bohème artistique. Le résultat fut d'affirmer l'autonomie de l'art, une structure selon laquelle l'artiste, le littéraire, l'intellectuel, produisait sa propre valeur, se débarrassant d'un quelconque pouvoir ou dépendance. Dans la pratique, l'artiste devait s'occuper de produire beaucoup de *capital symbolique* avec lequel, à un moment donné, il pourrait accéder d'une position dominée à une position dominante (généralement après un vieillissement social de l'œuvre). Une dynamique que les grimaces avant-gardistes contre l'autonomie de l'art bourgeois ne contribuèrent qu'à radicaliser, et qui affirmèrent plus qu'elles ne questionnèrent.

La constitution d'un champ de production culturelle exige l'émergence d'un ensemble d'institutions spécifiques : des espaces d'exposition, des instances de consécration, des instances de reproduction de producteurs et d'agents spécialisés, parmi lesquels sont inclus les analystes et les historiens. L'art dit alternatif ne prétend pas autre chose ; concomitant au mouvement, actuellement nombre de ses artistes sont recyclés dans l'institution (l'œuvre de Marta ROSLER, par exemple). Cette alternative fonctionnerait comme *sous-champ* dans le champ artistique général de BOURDIEU, et son indépendance varierait selon la capacité à formuler des discours proactifs, non seulement réactifs, « contre » l'institution d'art. Voyons à nouveau BOURDIEU :

Que les places absolument extraordinaires qu'offre le champ littéraire (etc.), une fois parvenues à un haut degré d'autonomie, existent seulement dans un degré moindre d'institutionnalisation, se doit à son intention objective et objectivement contradictoire : en premier sous la forme de termes, celui de l'avant-garde par exemple, ou de figures exemplaires, celle de l'artiste maudit avec sa légende héroïque, qui sont constitutifs d'une tradition de liberté et de critique ; après et surtout sous la forme d'*institutions anti-institutionnelles*, dont le paradigme pourrait incarner le « Salon des rejetés » ou la petite revue d'avant-garde, et de mécanismes de compétence capables de proportionner aux efforts d'émancipation et de subversion les incitatifs et les gratifications qui les font concevables.²¹

La création de *positions* dans le champ artistique exige une rupture éthique, qui est celle que produisaient les avant-gardes et qui est encore présente dans l'art parallèle. Pour la critique institutionnelle, la création de nouvelles positions dans le champ de l'art n'est pas concevable aujourd'hui, ce pourquoi l'on parle de mort de l'Art dans un contexte de mort de l'Histoire, une idée réactionnaire qui réapparaît de temps en temps. L'apparition et le déroulement de *positions* dans le champ artistique, que pourrait supposer l'art alternatif, ne serait pas possible sans un positionnement idéologique davantage proche du questionnement des nouveaux mouvements sociaux que d'un modèle artistique hégémonique qui est la logique culturelle du capitalisme avancé.

BOURDIEU insiste sur la nécessité de récupérer l'autonomie de l'art. Peut-être la plus grande limitation de sa théorie, telle que formulée, est-elle de supposer un *seul champ artistique*. Peut-être parce que le champ artistique qu'il décrivait se retrouve dans une crise irrécupérable.

1 Je dois le concept d'écosystème artistique à l'historien espagnol Juan Antonio RAMÍREZ et à son livre *Ecosistema y explosión de las artes* (Barcelone, Anagrama, 1994), dans lequel, avec une précision d'entomologiste, il analyse point par point chaque élément de l'écosystème (les agents, les éléments de description et d'évaluation, les architectures narratives, les modèles idéologiques, etc). Il fut très stimulant de ne pas me voir reconnu, ni mon travail ni mon milieu, dans sa complète description.

2 Voir Edward SAID, *Culture et impérialisme*, Fayard, 2000 ; et Fredric JAMESON, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme avancé (El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado)*, Barcelone, Paidós, 1991. 3 Dans le numéro 64 de la revue *Inter*, il est possible de lire le manifeste et des réponses distinctes dans les numéros 67 et 68.

4 Pierre BOURDIEU sur la bohème dans *Les règles de l'art (Las reglas del arte)*, op. cit., p. 117. 5 Par exemple dans le texte de Blanca GUTIÉRREZ GALINDO, « L'unification de l'art et de la vie et l'esthétisation de la vie quotidienne (La unificación del arte y la vida y la estetización de la vida cotidiana) », *ARTEacción*, Mexique, Andrea Ferreyra Édité., Ex Teresa, 2000.

6 Roberto SALIZZONI, « Œuvre d'art et esthétisation (Obra de arte y estetización) », *Philosophie, politique, religion : Au-delà de la pensée débile (Filosofía, política, religión. Más allá del pensamiento débil)*, Oviedo, Gianni Vattimo Édité., Nobel, 1995, p. 140.

7 José Luis BREA, *Un tumulte secret (Un ruido secreto)*, Murcia, Mestizo, 1996, p. 16. 8 Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues (Diálogos)*, Valence, Pré-textes, p. 6.

9 La meilleure étude que je connaisse sur ce thème se retrouve dans Dough MCADAM, *Mouvements sociaux : perspectives comparées (Movimientos sociales : perspectivas comparadas)*, Madrid, John D. McCarthy et Mayer N. Zald Édité., Istmo, 1999. 10 Pietro BARCELLONA, *Postmodernité et communauté : Le retour des liens sociaux (Postmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social)*, Madrid, Trotta, 1999, p. 32.

11 Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde (Teoría de la vanguardia)*, Barcelone, Península, 1987, p. 62. 12 Pour une discussion énergique de ces questions, voir Hal FOSTER, *Le retour du réel : L'avant-garde de la fin du siècle (El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo)*, Madrid, Akal, 2001.

13 Rainer ROCHLITZ, *Subversion et subvention : Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 12. 14 *Id.*, *ibid.*, p. 19.

15 La description juste de l'écosystème artistique « alternatif » québécois, Guy SIOUI DURAND l'a faite dans *L'art comme alternative : Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, Québec, Inter Éditeur, 1997. 16 Pierre BOURDIEU, « La marchandisation de la culture », *Inter* 80, hiver 2001-2002.

17 Par exemple, lorsqu'il n'est pas capable de reconnaître les contradictions inhérentes à l'institutionnalisation de l'œuvre contre-institutionnelle de Hans HAACKE, dans « Libre-échange : Une conversation avec Hans Haacke (Libre-cambio. Una conversación con Hans Haacke) », *Acción Paralela* 4, mai 1998. 18 Dans les numéros 80 de la revue *Inter*, « La marchandisation de la culture » et « Le Sommet des peuples de Québec », et 82, « Éducation et domination. Texte inédit de Pierre Bourdieu » présenté par Franck POUPEAU et Thierry DISCEPOLO.

19 Pierre BOURDIEU, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelone, Anagrama, 2002 (*Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992).

20 Pierre BOURDIEU, *Sobre la televisión*, Barcelone, Anagrama, 1997, p. 59 (*Sur la télévision, suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Liber, 1996).

21 Pierre BOURDIEU, *Las reglas del arte (Las reglas del arte)*, op. cit., p. 383.