

## Pour un athéisme de l'art qui esquive le fatalisme

Laura Yustas

---

Number 138, Fall 2021

Renoncements et anonymat

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96985ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Yustas, L. (2021). Pour un athéisme de l'art qui esquive le fatalisme. *Inter*, (138), 68–75.

# POUR UN ATHÉISME DE L'ART QUI ESQUIVE LE FATALISME

LAURA YUSTAS

J'ai arrêté d'essayer activement de faire de l'art quand j'y ai perdu la foi. Y croire ou ne pas y croire n'est pas un choix. Une fois que nous cessons de croire à *l'illusio* et que nous comprenons que l'art est un champ où tout est régi par un jeu de forces, nous ne pouvons plus revenir en arrière. Il n'est plus possible de penser que ce que nous faisons a une fonction sociale simplement parce que le processus de création nous fait plaisir. Je ne nierai pas qu'il est agréable de faire de l'art et d'y croire, mais j'insiste sur le fait que ce n'est pas un état que nous pouvons choisir une fois que le mirage est rompu. Cependant, un plaisir radical découlant de l'exercice de compréhension accompagne ce genre de perte. Il y a une satisfaction spécifique générée par la vision des fils qui organisent le champ de l'art et par la certitude que les événements ne sont pas régis par le hasard. La prise de conscience qu'il existe un système et qu'il a des règles fermes – mais discutables – est en même temps profondément inspirante.

Pierre Bourdieu a dit qu'il faut s'arracher à *l'illusio* pour pouvoir analyser le champ avec réflexivité<sup>1</sup>. Il a affirmé que des artistes comme Duchamp, le peintre «roué»<sup>2</sup> par excellence, sont des acteurs réflexifs du champ. Autrement dit, ils ont pu comprendre les règles de l'art et utiliser leurs connaissances pour transformer ces règles et créer de nouvelles *positions* dans le champ artistique. Il est vrai que Bourdieu n'était pas un artiste et qu'il n'a subi l'effet de la réflexivité critique que dans son travail de sociologue. La réflexivité favorise la sociologie, et peut-être aussi l'art, mais pas forcément l'artiste. L'artiste, qui est déjà dans la situation inconfortable d'avoir choisi un métier sans avenir – ou avec un avenir indésirable –, trouve alors une nouvelle menace dans la réflexivité. La réflexivité menace sa pratique artistique, car la compréhension des règles de l'art implique une responsabilité à la fois éthique et esthétique. Cette responsabilité l'emporte sur ce qui est, pour beaucoup d'artistes, le grand avantage de la pratique artistique : la liberté de créer sans se justifier au-delà du propre désir d'expressivité, un espace profondément personnel. Tout le monde ne veut pas assumer ces obligations qui accompagnent la réflexivité.

Il faut faire ici la différence entre la production artistique intime, réalisée uniquement pour le plaisir personnel ou pour celui d'un groupe fermé, et les propositions artistiques qui entrent en communication dans le champ de l'art. La différence n'est pas de qualité, mais de rôle car, bien que les premières ne soient pas régies par les règles de l'art, les deuxièmes le sont assurément. Le champ de l'art est un espace d'interaction avec une histoire propre et, par conséquent, il détient une mémoire collective à laquelle nous participons. Toute œuvre ou proposition artistique qui y pénètre fait partie d'une discussion soutenue pendant des siècles et qui évolue durant tout ce temps. Cette conversation est située historiquement et géographiquement. En ce sens, les œuvres réalisées dans l'intimité et pour l'intimité n'ont pas à être justifiées dans le champ de l'art, même lorsqu'elles existent uniquement pour le plaisir de les réaliser ou en réaction à un désir de beauté ou d'expressivité. En revanche, lorsque les œuvres y entrent pour participer à son dialogue, le rôle qu'elles doivent remplir est tout autre. L'expressivité ne suffit pas à générer une communication dans le champ de l'art. Il faut un travail d'expérimentation, un jeu qui va au-delà de l'expression de ce que ressent l'artiste et du travail intuitif, mais aussi au-delà de la recherche de reconnaissance institutionnelle et de la consécration en tant qu'artiste. Ce travail dialogique génère une transformation qui est à la fois minimale et essentielle.

Le caractère temporel et historique des règles du champ rend particulièrement intéressante son analyse à partir de la réflexivité critique. Cette vision sociologique de l'art est constructive, car elle aide à générer une certaine distance et à gagner en perspective. Du point de vue de la sociologie critique, nous sommes tous et toutes important-e-s, mais également irrémédiablement insignifiant-e-s. Cette approche nous rappelle que nous devons nous prendre, nous-mêmes et notre pratique artistique, un peu moins et un peu plus au sérieux. Pour tout cela, je ne peux pas, et je ne veux pas, produire ce que je ressens et ensuite trouver un moyen de l'intégrer dans le champ de l'art. Comme beaucoup d'autres personnes, je sais comment celui-ci fonctionne et je sais que ses luttes internes sont à la fois réelles et fictives. Cette connaissance m'amène nécessairement à maintenir une attitude d'athéiste de l'art.

LA RÉÉFL  
FAVO  
LA SOCI  
ET PEU  
AUSSI L'A  
PAS FOR  
L'ART

EXIVITÉ  
RISE  
OLOGIE,  
T-ÊTRE  
RT, MAIS  
CÉMENT  
ISTE.

Une découverte clé à cet égard est que le travail requis pour obtenir la reconnaissance d'une œuvre est aussi important, voire plus important, que l'œuvre elle-même, à condition bien sûr que le but soit la reconnaissance, c'est-à-dire l'accumulation du plus de puissance possible dans le champ. Certes, lorsque l'intention est de transformer le champ, le but n'est pas nécessairement la reconnaissance de l'artiste à court terme, mais la transformation symbolique sur les plans éthique et esthétique. Précisément à cause de cet athéisme, je ne peux pas faire des œuvres simplement « efficaces » ; des œuvres qui fonctionnent dans le champ et qui, peut-être à un moment donné, gagneront en reconnaissance ; des œuvres qui collaborent à maintenir le *statu quo* artistique et social. Si je faisais cela, je serais nécessairement cynique. Je suis consciente que l'art est un mode d'expression qui peut donner beaucoup de lui-même et, justement pour cette raison, se contenter de ce rôle serait forcément réactionnaire. Le champ de l'art a besoin de nouvelles positions, d'une complexité et d'un radicalisme sans précédent, d'une combinaison d'engagements éthiques et esthétiques qui ne soient pas emportés par le politiquement correct ou les exigences du marché. Il ne suffit pas non plus de simplement satisfaire l'engagement éthique sans comprendre comment fonctionne le champ. Ce serait gaspiller la capacité artistique de rupture, son potentiel à aller au-delà du récit, cette extraordinaire aptitude à fonctionner comme un espace d'exception dans lequel il est possible d'expérimenter le réel et, même, de le *produire*.

Dans le contexte de l'art, l'exercice de chercher quelque chose à dire pour en faire une œuvre d'art est un peu ridicule. Décider *quoi* dire et *comment* le dire est une question de persévérance, de patience et d'attention. Il vaut mieux être informé·e de la presse locale et internationale que se consacrer à la recherche d'une idée pour la traduire en proposition artistique. Je sais qu'il y a eu et qu'il y aura des œuvres radicales et transformatrices qui ont émergé de la naïveté de leur créateur ou créatrice. Toutefois, cela ne veut pas dire qu'une fois que nous connaissons le champ et ses règles, prétendre à la naïveté n'en est pas moins cynique. Il est possible

- 1 Cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, p. 373, 377-378.
- 2 *Ibid.*, p. 405-406.
- 3 Cf. Doug McAdam, John D. McCarthy et Mayer N. Zald (dir.), *Movimientos sociales : perspectivas comparadas (Mouvements sociaux : perspectives comparées)*, Istmo, 1999, p. 38.
- 4 Cf. Nelo Vilar, « Marginales y criptoartistas : arte paralelo y arte de acción en el Estado español en los años 90 » (Artistes marginaux et crypto : art parallèle et art d'action dans l'État espagnol dans les années 90), dans José A. Sánchez et José A. Gómez (dir.), *Práctica artística y políticas culturales : algunas propuestas desde la Universidad*, Université de Murcia, 2003, p. 113-128 ; [en ligne], *Archivo artea*, 2003, [www.archivoartea.uclm.es/textos/marginales-y-criptoartistas-arte-paralelo-y-arte-de-accion-en-el-estado-espanol-en-los-anos-90/](http://www.archivoartea.uclm.es/textos/marginales-y-criptoartistas-arte-paralelo-y-arte-de-accion-en-el-estado-espanol-en-los-anos-90/).
- 5 Cf. Jean-François Chevrier, cité dans Juan Vicente Aliaga et José Miguel G. Cortés, « Conversación con Jean François Chevrier » (Conversation avec Jean-François Chevrier), dans Juan Vicente Aliaga, José Miguel G. Cortés et María de Corral, *Micropolíticas* [catalogue d'exposition], EACC, 2003, p. 343.
- 6 P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 176.

que le champ de l'art, dans son état actuel, ait besoin de positions modérées, tout comme il a besoin de positions radicales. L'art commercial, l'art social et l'art parallèle peuvent être interdépendants parce que leur position dans le champ est définie par l'opposition. La sociologie des mouvements sociaux soutient que les positions modérées et radicales entretiennent une relation pouvant être qualifiée de symbiotique<sup>3</sup>. Cependant, malgré cette relation, notre attitude envers l'*illusio* est contraignante. L'artiste qui maintient généralement une attitude naïve peut se situer n'importe où dans le champ. Pour ceux qui comprennent les règles du champ, la situation est différente : il n'est possible de choisir qu'entre le cynisme ou le courage de se placer un peu au-delà de la position la plus radicale.

Quand nous agissons par foi, il est plus facile de faire certaines choses, mais les faire à partir de la sociologie demande une planification plus complexe, un effort de calcul, d'impact. Cependant, une fois perdue, la foi ne peut être récupérée : nous ne pouvons plus prétendre ne pas prédire les conséquences de nos propres mouvements ou de ceux des autres. Quand nous nous arrachons à l'*illusio*, il ne reste que le cynisme et la radicalité critique. Le cynisme est une attitude à la mode, mais il implique un renoncement profond et un manque d'éthique qu'il est légitime de rejeter. La radicalité, en revanche, n'est pas une option facile. Elle nécessite un puissant exercice d'invention, ni plus ni moins que la création d'une nouvelle *position*. Pour ce faire, il faut une forte dose de délire, beaucoup de sang-froid, ou les deux. Le caractère froid de l'analyse réfléchie et critique ne s'entend pas avec la création artistique, car il nous laisse face à l'abîme, habillé·e·s d'outils critiques et, justement à cause de cela, conscient·e·s de tout ce que nous pouvons faire de mal. Il est difficile de travailler à partir de la réflexivité critique sans tomber dans la paralysie ; il est encore plus difficile de la surmonter. Un outil intéressant pour dépasser la paralysie initiale pourrait être de devenir temporairement l'un de ces « cryptoartistes » dont parle Nelo Vilar : regarder, observer, rester actif dans le champ même lorsque nous ne produisons pas d'art, ne pas perdre le contact, rester réfléchi·e·s et critiques.

Ce texte vise à montrer d'autres modèles d'association entre artistes. Il existe un genre « secret » d'activisme artistique, qui se positionne en dehors de l'institution artistique, ou contre elle, et qui est donc invisible aux mécanismes conventionnels de critique et de diffusion (critique, presse spécialisée, concours, programmation institutionnelle, etc.). Il s'agit d'une sorte d'art crypto<sup>4</sup>.

Un autre espace possible pour la création artistique, invisible ou étranger aux institutions du champ de l'art, est la politique dite microartistique, ici définie comme l'application d'outils propres à la pratique artistique en dehors du champ de l'art, mais avec une intention politique et culturelle radicale. La création de musées numériques de mémoire populaire, sur laquelle je travaille depuis des années, va dans ce sens. La clé de cette opération est justement le travail direct avec la culture locale et dans des contextes réels, mais il s'agit quand même d'un retrait de l'art. Dans notre cas, il est possible qu'il soit plus éthique d'assumer un retrait de l'artistique que de continuer à produire de l'art et de jouer dans un honteux retrait du social. Même ainsi, cette part de démission ne disparaît pas ; elle est plus pressante, car nous continuons à consommer de la culture (cinéma, littérature, séries, bandes dessinées...) et nous le faisons aussi à un rythme vertigineux.

Réaliser une intervention politique à caractère microartistique et défendre la décroissance artistique semblent nécessaires dans un contexte où la créativité se traduit directement et sans scrupules par la productivité. Le fait de voir une quantité de créations internationalisées et interchangeable, totalement éloignées d'une vision située et contextuelle, renforce encore cette position, du moins telle est la situation en Espagne. Jean-François Chevrier ne s'était pas trompé en disant que la structure de l'art moderne n'était pas révolutionnaire, mais libérale et que, dans le pire des cas, elle n'était même pas libérale dans les deux sens du terme, mais uniquement sur le plan économique<sup>5</sup>. La postmodernité n'a pas amélioré cette situation.

En ce sens, produire hors du champ peut être une bonne option, une sortie élégante, mais cela reste une excuse. Cette production fonctionne comme une cachette pour nous permettre de sortir des tensions du champ artistique et de continuer à produire au-delà de lui ; comme une carte magique donnant le droit à tout, un joker permettant de nous passer des obligations du champ artistique ; comme une pirouette éthique, voire une *manœuvre*, qui nous évite le ridicule de voir notre propre travail avec les yeux analytiques et sceptiques de la sociologie critique de l'art. Malgré le besoin de ce retrait de l'artistique, et non du social, il faut aussi applaudir ceux qui, sans être cyniques ou naïfs, restent obstinément dans le *ring* de l'art et résistent à la tentation – grande ou petite – de s'arrêter et de vivre l'art avec plus de patience. Il faut les applaudir, car il vaut mieux laisser le champ de l'art entre leurs mains que de confier cette tâche essentielle et, en même temps, superflue aux cyniques et aux naïfs.

Néanmoins, ce texte n'est pas un texte sur la défaite, il ne cherche pas à répandre un discours pessimiste. Cela y ressemble, mais ce n'est pas le cas. C'est plutôt un texte sur la vitesse, sur la fréquence. Il ne parle pas de renoncement absolu, d'engagement à quitter l'art pour toujours, de promesses vaines et puritaines, mais de capacité d'attendre ; il parle d'éviter fermement la tentation de chercher quoi dire seulement pour avoir plus d'œuvres produites qui permettent de générer un discours cohérent et vendable. C'est un texte qui parle aussi d'écoute : lorsque nous pensons que ce n'est pas le moment de parler, de ne pas nous mettre en colère, de ne pas désespérer, de nous limiter simplement à continuer à penser et à écouter, peut-être à guetter. Cet article évoque la fréquence à laquelle l'art est produit et les raisons qui le sous-tendent, avec la pertinence de chaque discours. Il est également lié à un profond respect du contexte artistique et de ses besoins tant esthétiques qu'éthiques.

Regarder le champ de l'art d'un point de vue réfléchi et critique signifie qu'il faut nous poser une question incontournable : « Qu'est-ce qui a assez de sens pour être créé présentement ? » Pour le moment, la réponse est difficile, car le milieu artistique est particulièrement aride : il est follement déconnecté, globalisé, internationalisé et délocalisé.

Parfois, il est nécessaire de nous arrêter, de réfléchir et d'essayer de reconstruire quelque chose de ce contexte, une partie de ce caractère local et situé. Sans ce contexte, il n'y a aucun sens à essayer de produire une transformation éthico-esthétique à l'intérieur ou à l'extérieur du champ. Les transformations, sociales ou artistiques, se font collectivement.

Devant cette impasse, il peut sembler que ceux et celles qui s'éloignent de la pratique et consacrent leur temps à la critique agissent par défaite, envie ou égoïsme. De cette position, ils et elles semblent moins exposé·e·s, profitant de cette sécurité pour critiquer l'exposition des autres sans se risquer, sans se mouiller, en se tenant toujours à quelques centimètres de la rivière, mais sans se décider à y entrer. Je comprends l'accusation mais, dans mon cas, mon intention est à l'inverse : je m'éloigne de l'art pour essayer de comprendre pourquoi telle ou telle œuvre est intéressante ou non ; pour continuer à développer une critique artistique utile à la création de l'art transformateur éthiquement et esthétiquement. Il est permis de nous cacher pour comprendre, pour penser, et de le faire avec l'espoir d'arriver à une conclusion significative que nous pouvons offrir en retour à ces personnes qui sont restées visiblement actives.

J'ai déjà insisté sur ce point, mais les gens oublient souvent que l'art est un acte de communication. L'expression peut faire partie de ce processus, mais elle ne suffit pas. Compris de cette manière, l'art a besoin de temps et d'interaction. Il a besoin de connexions et de complexités qui ne peuvent soudain venir de la révélation d'une idée de génie. L'œuvre d'art que Duchamp a présentée avec son urinoir n'est pas la pièce elle-même, pas même le fait d'inclure un objet trouvé dans une galerie d'art : la manière dont il a profité de sa position dans le champ pour que cet objet du quotidien soit considéré artistique est la véritable action transformatrice. Sa contribution n'est pas un urinoir ou une blague spontanée, peu importe, d'ailleurs, que l'idée soit sienne ou celle d'un·e autre. La vraie proposition est la transformation de la définition même de l'artistique, la scission radicale dans le champ de l'art qui introduit une affirmation explosive et inaliénable : l'art n'est pas une question de virtuosité ou de beauté, mais d'énonciation.

Ce changement a provoqué une crise dans la définition de l'art et, conséquemment, dans le rôle de l'artiste. En ce sens, il s'agit plus d'une manœuvre que de la présentation directe d'une idée formalisée et reconnaissable en tant qu'objet artistique. La radicalité ne se trouve pas uniquement dans l'œuvre, dans l'objet, mais dans l'exercice contextuel qui fait de cet objet trouvé un objet artistique. Le cadeau de Duchamp au champ de l'art est la possibilité de considérer que l'art est tout objet qui interagit avec la discipline artistique. Bien sûr, cela ne veut pas dire que tout art est intéressant, mais la définition de l'art dans son champ est nécessairement liée à cet exercice d'énonciation. La proposition, la synthèse, l'évidence, c'est que Duchamp savait que ce champ était aussi un champ de forces avec des règles spécifiques et qu'il a réussi à les énoncer. Il l'a fait avec délire et sens de l'humour, jouant avec ses ami·e·s et ses ennemi·e·s, prouvant ainsi que les règles de l'art sont temporaires et faillibles.

Dans une telle complexité, qui exige que le fonctionnement du champ, de ses règles, de ses acteurs, que la vision sociologique et que la capacité des institutions à phagocyter toute transgression soient utilisés comme publicité, il semble facile de préférer quitter le milieu. L'art est complexe, mais il n'est pas le résultat littéral d'une analyse sociologique, car c'est avant tout un espace de jeu, un « espace des possibles »<sup>6</sup>, comme le voulait Bourdieu, avec une certaine marge d'action.

En tant qu'acte de *communication*, l'art ressemble beaucoup à un grand amour : l'attraction peut apparaître soudainement, de façon inattendue, mais il est inutile de la chercher et elle est beaucoup plus intense, beaucoup plus enracinée, lorsqu'elle naît d'une amitié, d'une complicité, lorsqu'elle comprend différents niveaux et couches. L'acte artistique compris comme communication est inefficace lorsque nous nous comportons en amant·e·s naïf·ve·s et pensons que la personne aimée ou désirée tombera amoureuse de nous spontanément, sans qu'il y ait interaction ou découverte mutuelle. L'art intéressant, comme tout acte de communication, nécessite un contexte. Je ne parle pas du coup de foudre, mais plutôt du contraire, des relations qui se développent

sur la base d'interactions. Une bonne proposition artistique a besoin d'un espace social et collectif où se développer et qui fonctionne aussi comme son public. L'art radical nécessite une avant-garde collective, une sorte de bohème contemporaine. C'est le cas même lorsque le but de cet art est de déstabiliser le champ et de rompre avec les modèles hégémoniques.

L'art a plus à voir avec des faits et des connexions, avec une réflexion lente qui change de chemin pendant des années avant d'avoir une direction définie, qu'avec l'immédiateté. C'est peut-être la raison pour laquelle une réponse efficace aux preuves présentées par la sociologie critique de l'art est la pause, la décroissance artistique ou l'introduction bâtarde de l'art dans d'autres domaines – mais sans s'énoncer comme artistes, sans agir en sauveur·se·s. En ce sens, il faut prendre en considération le fait que, parfois, nous n'avons rien d'intéressant à dire dans le champ de l'art. Il vaut mieux alors nous arrêter un instant – ou quelques décennies – et ne reprendre l'acte d'énonciation que lorsque nous avons localisé une nouvelle ligne de fuite. Nous arrêter jusqu'à ce que les mots s'empilent dans la gorge et que nous ayons des choses à dire.