

L'attitude supplante l'objet

Richard Martel

Numéro 81, printemps 2002

Arts d'attitude

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46034ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martel, R. (2002). L'attitude supplante l'objet. *Inter*, (81), 6-9.

L'attitude supplante l'objet

Si nous devions caractériser le siècle passé, en matière artistique, ce serait bien l'opposition entre un art d'institution et des formes esthétiques cherchant un ailleurs de diverses manières.

Il serait aisé de vérifier que l'évolution des formes et phénomènes esthétiques est le fruit d'un travail visant la responsabilité de l'artiste comme initiateur du faire artistique. On admettra toutefois que les mécanismes institutionnels, régis comme les autres appareils nommés idéologiques, délimitent des conditionnements artistiques où l'art est envisagé comme produit.

Du moment où l'activité artistique s'installe dans la culture comme produit, c'est donc l'institution qui aura la charge de s'occuper de la gestion de cet « objet ». Il faudra alors l'expertise, l'analyse, le point de vue de spécialistes, la nomenclature, le cadrage, l'étiquette, le positionnement historique ; l'apport de spécialistes confirme le dégagement des utopies pour la structure de fonctionnement.

Nous dirons donc qu'une des particularités du travail vise justement le décroisement des systèmes esthétiques, chose d'autant plus évidente avec, par exemple, l'art conceptuel des années soixante où, sous le prétexte de dire que « l'art doit dire la vérité sur l'art », l'art se sera ajusté paradoxalement en fonction d'éléments langagiers qui auraient fait dire à des critiques comme Clément GREENBERG que ce qui serait particulier à l'art trouverait dans ses constituantes morphologiques les raisons de son éclatante existence. Retracer l'évolution des phénomènes esthétiques considérés comme des phares, nommons-les *ready-made*, carré blanc sur fond blanc, boîte de merde, morsure, roulette russe et j'en passe, postulons donc qu'une des grandes épopées artistiques insinue l'autonomie des pratiques artistiques en fonction des exigences institutionnelles ; l'institution fonctionnerait donc en vase clos, délimitant le statut et l'allure des pratiques, soumettant l'effort au conditionnement opérationnel, et à l'espace même muséologique.

Où il est à repenser des systèmes de diffusion esthétique, ou il faut conditionner ces mêmes esthétiques pour les régler en fonction des critères de leur conservation...

Toutefois, une particularité de l'art, mais c'est aussi valable pour d'autres phénomènes culturels, c'est cette possibilité d'offrir une sorte de déconditionnement, une déstabilisation devant des modèles confectionnant l'allure des productions. Une gigantesque « aliénation » grâce aux possibilités institutionnelles, mais hélas un conditionnement opérationnel dirigeant la production.

En ce sens, les pratiques artistiques sont des phénomènes qui nous font aussi comprendre les liens sociaux et les mécanismes engendrant leur délimitation dans l'espace et le temps.

À l'époque du capitalisme de production, l'art trouvait dans une intensive analyse de l'art comme produit sa légitimation. C'est avec l'imposante muséologie américaine, par exemple, et son déploiement, surtout en ce qui concerne les années soixante et soixante-dix, que s'affirmeront l'art américain, la culture et les valeurs américaines. Les années soixante auront disséminé la culture pop un peu partout.

Terry ATKINSON, du groupe Art-Language, à la fin des années soixante, insistait : « Jusqu'à quel point la supposition suivant laquelle les Beaux-Arts sont par essence bourgeois est-elle digne de foi, pour autant que, quelles que soient nos convictions sociales et politiques, si notre effort artistique se convertit en objets d'art, nous participons nécessairement à la manifestation la plus extrême capitaliste, c'est-à-dire, en termes marxistes classiques, la fabrication de marchandises¹ ? »

Il est clair que, pour un artiste, se voir assimilé de la sorte à la marchandise est tout un poids à porter. Les artistes du siècle dernier auront donc apporté des solutions, trouvé des possibilités jouant sur les archétypes, déstabilisant, dématérialisant, offrant des possibilités de jouer à d'autres situations que les espaces-temps des lieux « officiels » de l'art et de son système de production-diffusion.

« Qui m'empêche de le dire artiste, s'il est tellement inventif, actif et réparateur ? » Giordano BRUNO écrit ceci avant sa destruction par l'institution, l'Inquisition. Ici, un bel écart entre une pensée questionnante, visionnaire, celle du BRUNO de l'Infini des mondes face au statisme institutionnel des églises et de leur croyance plate.

BRUNO parle de l'artiste en évacuant les disciplines artistiques, c'est l'ancêtre de l'artiste multidisciplinaire, avec le questionnement, inventif, réparateur, actif ! Le postulat artistique que j'indique repose sur la responsabilité de l'artiste dans son rapport à la faisabilité artistique, il ne serait plus question de produire de l'art mais bel et bien de faire de l'art, ceci entraîne toute une autre problématique d'ancrage, d'autogestion, de relations élastiques avec le public.

Il est alors question d'ajuster des pratiques artistiques dans le déroulement d'une séquence, dans un rapport avec un public potentiel ; auparavant dans l'implacable positionnement classique muséologique, du type sacré, c'est le public qui se rendait à la chose artistique et, dans le cas de certains musées, ceci ressemble plus à un conditionnement religieux qu'à une relation festive !

« Qu'il n'y ait d'art qu'actuel – au sens de l'art, de l'action –, cela suppose que les artistes prennent pour acquis que l'œuvre d'art n'est pas essentielle... Les formes hybrides de l'art sont autant de réponses au conditionnement de l'art dans son ensemble... Qu'il n'y ait d'art qu'actuel, cela suppose également une responsabilité de la part de l'artiste. Responsabilité d'agir dans le changement...³ »

Écrites en 1980, ces idées sont toujours actuelles, parce qu'est toujours actuel cet être actif qu'est l'artiste. Il s'agit de rendre de plus en plus autonomes et les artistes, et leurs pratiques !

« Dada a essayé non pas autant de détruire l'art et la littérature que l'idée qu'on s'en était faite⁴ », énonce TZARA, le dadaïste. Il s'agit donc de comprendre que la volonté progressive de l'art et de l'artiste vise l'autonomie des pratiques, qu'il soit inventif, actif, réparateur !

« Les peintres ont mis près de cinq siècles pour conquérir les conditions sociales qui ont rendu possible un PICASSO ; ils ont dû – on le sait par la lecture des contrats – lutter contre les commanditaires pour que leur œuvre cesse d'être traitée comme un simple produit, évalué à la surface peinte et au prix des couleurs employées ; ils ont dû lutter pour obtenir le droit à la signature, c'est-à-dire le droit d'être traités comme des auteurs⁵. » Pierre BOURDIEU dans un texte présenté à Séoul en septembre 2000, intitulé « La culture est en danger », prend position à l'ère du capitalisme de consommation et de son déploiement impérialiste.

Lorsque l'art est envisagé comme produit, il devient, comme produit, une denrée soumise aux règles de l'économie. Dans ce texte BOURDIEU ajoute : « Mais ce qui arrive aujourd'hui, dans l'ensemble du monde développé, un univers de production artistique est quelque chose de tout à fait nouveau, et vraiment sans précédent : en effet l'indépendance, difficilement conquise, de la production et de la circulation culturelle à l'égard des nécessités de l'économie se trouve menacée, 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 » (p. 76).

« Les préoccupations des artistes actuels illustrent bien le caractère suranné des objets actuels dont l'objet d'art n'est qu'une manifestation particulière. Du moment que l'artiste, par un positionnement signalant son malaise, change l'œuvre pulsionnellement tout en permettant son décodage, c'est le caractère analytique ici qui rejoint la volonté d'admettre, par un matérialisme en dehors de toute doctrine contraignante, qu'il y a toujours quelque chose à inventer... C'est pourquoi les artistes doivent travailler à autre chose qu'à l'art, parce que, ce faisant, ils justifient la validité de l'existence de l'art en dehors de son conditionnement en tant que produit : l'activité artistique doit être comportementale et non se limiter à la fabrication d'un produit. C'est alors que le glissement de l'objet au comportement prouve le caractère prospectif de l'art comme remise en question du système de cadrage où la catégorisation prend de plus en plus la place du sujet. Faisons autre chose⁶ ! » Écrit en 1981, ce texte contient des éléments au sujet de « l'activité artistique comportementale ».

C'est ce comportement qui paradoxalement amène l'attitude de l'artiste à se réaliser dans un faire plutôt qu'un produire. Mais c'est là une situation qui correspond aussi dans l'économie à la fin d'une économie de production et au rayonnement de celle de la consommation. Dans l'économie de consommation, il n'y a que le service, que l'éclatante présence des appareils de circulation de l'économie.

C'est RIFKIN, l'économiste américain, qui aide à comprendre le schisme ; du moment où on n'achète plus le téléphone portable, où on le donne, c'est cependant le service qu'on achète ; l'objet n'a plus d'importance, c'est le service qui compte, on est passé de l'ère de la production à celle de la consommation et, comme en Amérique du Nord, l'objet n'est plus dans le cycle de la production, il y échappe, son importance comme objet devient son obsolescence.

Donc, ici aussi nous sommes dans le comportement, dans le « service ».

Le dégagement des structures formelles ou informelles, comme l'apport de l'inconscient pour les artistes – surréalistes surtout – au début du dernier siècle, fait partie du travail d'émancipation artistique ; ceci se vérifie aussi dans les réalités de l'économie comme du sociétal !

BOURDIEU, dans l'article cité : « La culture est menacée parce que les conditions économiques et sociales dans lesquelles elle peut se développer sont profondément affectées par la logique du profit dans les pays avancés où le capital accumulé, condition de l'économie, est déjà important, et, a fortiori dans les autres pays... Or c'est tout cela qui se trouve menacé aujourd'hui à travers la réduction de l'œuvre à un produit et à une marchandise. »

De l'objet à sa dématérialisation, on sera passé à la dynamique du contexte ou de la situation, dans l'action, et les exemples sont nombreux. Il s'agit de s'approprier l'univers esthétique qui passe d'abord par son producteur : l'artiste.

Ceci aussi correspond probablement à une fin de l'ordre commercial et « marchandisable » de l'objet d'art. Et comme le marché de l'art ne peut absorber les artistes formés institutionnellement, ce qui reste vrai aussi pour l'art institutionnel, muséologique, il faut bien faire quelque chose avec les artistes ! N'oublions pas d'ailleurs que, si les années soixante voient le développement des formes dématérialisées de l'art, c'est aussi l'époque des premiers artistes diplômés, avec des références théoriques et des pratiques en ce sens.

Ceci renforce l'idée que l'art s'assimile de plus en plus à l'artiste. Auparavant l'art semblait le fait des institutions, appareils de légitimation. Mais des appareils aussi reliés à d'autres appareils qu'on nomme idéologiques. En société tout se tient et le musée rejoint l'église comme la prison.

Donc l'effort performatif ou d'action vise à responsabiliser l'artiste dans l'énorme potentiel de son système sécrétionnel.

Et, en même temps, on assiste sur le plan de l'économie au déplacement de la production, accentuant la consommation et les appareils de consommation que sont les univers culturels, artistiques.

RIFKIN dit d'ailleurs de l'avenir de la société de consommation qu'il repose sur la culture comme moteur. Ce qui en dit long.

Mais être artiste, c'est aussi travailler à une sorte de cause, l'art dans ses processus, de diverses manières. Refaire l'évolution de l'art, formellement, esthétiquement, c'est faire sortir les éléments langagiers artistiques du fourre-tout institutionnel. Ce type de dégagement, du carré blanc sur fond blanc à la roulette russe en performance, en passant par les activités politiques de toutes sortes, semble une volonté de s'abstraire, d'alléger, de réduire, d'immatérialiser même ! C'est comme si on sentait, tout au long de l'évolution artistique du dernier siècle, une sorte de volonté d'épurer sans cesse les constituantes de l'art ; jusqu'au geste même et à l'attitude d'un artiste, et de plus en plus en tenant compte du système contextuel et situationnel.

C'est aussi que cette sorte de réappropriation peut s'appliquer de diverses manières, et également trouver ses pirates ; comme dans toute forme de pratique il y a des fonceurs et des suiveurs.

La pratique artistique s'affirme de plus en plus en relation avec un corps d'artiste voulant vivre une expérience artistique et la partager avec d'autres.

Dans un livre publié en 1971 par Jack BURNHAM, au moment même de la dématérialisation, dont le titre est *The Structure of Art*, ce dernier présente un graphique de l'évolution historique de la conscience artistique. Il y a une très, très nette indication, à partir surtout de la fin des années cinquante, d'une affirmation consciente artistique de la part de l'artiste. Ceci correspond également aux divers procédés dématérialisants, à l'arrivée de l'artiste performatif et aux recours aux divers outils et objets médiatiques et technologiques.

Jean-François BORY, dans un entretien réalisé par Olivier DEVERS en 1992, témoigne d'une sorte de glissement de l'œuvre à l'auteur, qu'il semble déceler dans l'art et la littérature à partir environ des années cinquante : « C'est un phénomène contemporain qui fait que jusqu'en 1950, je pense, dans la littérature, et dans tous les arts d'ailleurs, c'était l'œuvre qui était plus importante que l'auteur et pour des raisons mystérieuses et peut-être tout à fait néfastes, il se trouve qu'à partir de ROBBE-GRILLET, c'est l'auteur qui se met devant l'œuvre' ». »

Au cours des dernières décennies principalement, les pratiques artistiques se seront émancipées, auront cherché des systèmes dans le faire plutôt que le produire, aussi parce que les relations entre l'artiste et un public potentiel ont changé. Au risque de le répéter, il y aurait eu un glissement, ici aussi, l'art vers le public plutôt que le public vers l'art.

« Contre l'art conservé, c'est une organisation du moment vécu, directement. Contre l'art parcellaire, elle sera une pratique globale portant à la fois sur tous les éléments employables [...] Contre l'art unilatéral, la culture situationniste sera un art du dialogue, un art de l'interaction. »

Tirés du manifeste publié dans *l'Internationale Situationniste*, numéro 4, juin 1960, ces extraits confirment : « une organisation du moment vécu, un art de l'interaction », nous sommes près de l'activité artistique comportementale, ou d'attitude.

Analysant le développement des marques et du *branding*, Naomi KLEIN, dans son désormais célèbre livre *No Logo*, colporte des éléments d'information et une analyse qui confirment les glissements. Fin de l'objet, univers du processus, nouvelles attitudes. On se croirait en pleine analyse esthétique du développement artistique des dernières décennies.

Mais, tout semble se coordonner, il y aurait homogénéité !

« Aussi, la récente vague de fusions de grandes entreprises est un phénomène illusoire : les géants, en joignant leurs forces, semblent devenir de plus en plus grands... Leur taille apparente n'est que la façon la plus efficace d'atteindre leur but véritable : se débarrasser de l'univers des objets. Puisque nombre de sociétés les mieux connues ne fabriquent plus de produits et n'en font plus la réclame, mais les achètent et en font le branding, ces entreprises sont à jamais en quête de nouvelles façons créatives de construire et de renforcer leur marque. La fabrication de produits exige peut-être des foreuses, des matériaux complètement différents⁸. »

KLEIN rappelle d'ailleurs que « la croissance des dépenses publicitaires dans le monde dépasse maintenant du tiers la croissance de l'économie mondiale » (p. 33).

On assiste donc à la dématérialisation de l'art comme à celle de l'économie, l'objet perd de son importance, le processus y gagne, une nouvelle attitude s'installe ! On parlera, comme chez les *situs* ou *fluxus*, d'un style de vie.

« Selon le vieux paradigme, tout marketing servait à vendre un produit. Mais dans le nouveau modèle, le produit est toujours secondaire par rapport au produit réel – la marque –, dont la vente s'accroît selon une composante spirituelle, il n'y a pas d'autre terme... Les bâtisseurs de marques l'importèrent et un nouveau consensus naquit : les produits qui fleuriraient à l'avenir seraient présentés non pas comme des articles de base, mais comme des concepts : la marque en tant qu'expérience au style de vie » (Naomi KLEIN, p. 47).

Naomi KLEIN confirme que l'art conceptuel, *fluxus*, les *situs*, tous sont de la partie, il y aurait homologie structurale !

Citant Matthew MCALLISTER, KLEIN ajoute : « Ce n'est pas de l'art pour l'Art, mais de l'art pour l'Annonce. Dans l'œil du public, l'art est délogé de son domaine distinct, théoriquement autonome, et carrément placé dans le domaine commercial... Chaque fois que le commercial s'immisce dans le culturel, l'intégrité de la sphère publique est affaiblie par cet empiètement de la promotion commerciale. »

Donc l'art, pour se réaliser, devrait outrepasser sa morphologie en commerce, changer d'allure, prendre une autre attitude !

En ce sens, de l'objet à l'attitude, à travers la relation, on arrive à un autre discours et un autre aménagement des dispositifs de l'économie, et donc du culturel.

Naomi KLEIN dit : « Chaque société détentrice d'une marque forte tente tout simplement de développer avec les consommateurs une relation qui résonne d'une façon si complète avec leur sentiment d'identité qu'ils aspireront, au moins consentiront, à devenir serfs des suzerains des marques. Voilà pourquoi le langage du marketing, celui du boniment et du produit, a été entièrement déclassé par le discours plus intime sur le "sens" et le "développement de relation" » (p. 189).

Plus loin, KLEIN mentionne le glissement : « Dans ce contexte ou l'attitude supplante l'objet... Les agences publicitaires ont toutes finement abandonné l'idée de vendre le produit d'un autre, pour se considérer comme des usines de productions de marques où s'élabore ce qui compte : l'idée, le style de vie, l'attitude » (p. 239-240).

On se penserait en plein dans l'art dématérialisé, l'idée (art conceptuel), le style de vie (situationniste, *fluxus*), l'attitude (nous y sommes).

Dans l'impérialisme économique, il n'y a de vital que la quantité, au sens du consommable.

« Mais ce qui arrive aujourd'hui, dans l'ensemble du monde développé, aux univers de production artistique est quelque chose de tout à fait nouveau, et vraiment sans précédent : en effet l'indépendance, difficilement conquise, de la production et de la circulation culturelle à l'égard des nécessités de l'économie se trouve menacée, 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 », dit BOURDIEU dans le texte cité (p. 76).

Donc dans l'univers de la marchandise, l'art est piégé, comme objet il devient objet de l'économie, soumis aux réalités des modes de transfert.

Un artiste américain me mentionnait qu'aux États-Unis, l'idéal, ce serait de trouver un seul artiste qui représenterait l'art américain, on ferait ainsi beaucoup d'argent ; les références culturelles seraient les mêmes partout, tout le monde serait content !

« Étant le résultat de l'activité d'un comportement sur un support, l'" objet d'art " prouverait par sa seule existence son inimportance : c'est qu'ici encore il y a un glissement. Glissement de l'objet à son signe comme du comportement au concept. » J'écrivais ceci en 1981.

Une fois admise la difficulté, voire l'impossibilité, de libérer l'art de son conditionnement comme marchandise, il convient de faire quelque chose !

Faire de l'art devient l'alternative à produire de l'art, il sera donc question de comportement, d'attitude.

Les situs auront analysé, décrypté, théorisé l'activité artistique comme style de vie, au-delà de l'objet, comme un système comportemental réalisant une relation dans le contexte d'une situation. Comportement, relation, contexte, situation ; attitudes nouvelles ? Ce n'est pas du neuf, c'est un prolongement dans une « autre face de l'art » en relation plus ou moins dialectique avec l'art institué.

« La vie a été arrachée des mains des muséologues par l'époque contemporaine, ainsi que tout ce qu'ils n'avaient pas mis en conserve. Nous pouvons le rassembler comme quelque chose de vivant, l'unir directement à la vie, et ne pas permettre qu'on le mette en conserve », disait MALEVITCH, en 1919⁹ !

L'aventure de l'art serait l'autogestion du processus artistique de l'œuvre en passant par la structure vers l'auteur lui-même dans ses processus sécrétionnels !

On dira que nous assistons à une lente mais progressive « responsabilisation » du processus artistique par son protagoniste, l'artiste.

« Et c'est dans l'utilisation et le maniement de ce langage que se fondera la vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène remplacée par une sorte de Créateur unique, à qui incombera la responsabilité double du spectacle et de l'action », disait ARTAUD dans les années trente¹⁰.

L'artiste réalise que son comportement sur un objet peut s'appliquer d'une manière plus dégagée, sur le dégagement des structures formelles, institutionnelles, ce qui amène le sociologue BOURDIEU à considérer que « les producteurs les plus " purs ", les plus gratuits, les plus " formels ", se trouvent ainsi placés aujourd'hui, souvent sans le savoir, à l'avant-garde de la lutte pour la défense des valeurs les plus hautes de l'humanité. En défendant leur singularité, ils défendent les valeurs les plus universelles » (« La culture est en danger », p. 91).

« Les créations de l'avenir devront modeler directement la vie, créant et banalisant les " instants exceptionnels " [...]. Ce que nous appelons situations à construire, c'est la recherche d'une organisation dialectique de réalités partielles passagères. [...] La situation est conçue comme le contraire de l'œuvre d'art, qui est un essai de valorisation absolue, et de conservation, de l'instant présent. » (*Internationale Situationniste*, numéro 3, décembre 1959).

Le positionnement situationniste rejette la marchandise et sa spectaculaire emprise sur la réalité. Il s'agit de tenter une transformation, sur le plan de la superstructure, de faire la révolution ! Questionner l'art, c'est aussi questionner les valeurs, l'espace social, mental, structural. Une aventure non terminée, qui s'engage comme processus dans les contextes et variables sociaux. Un système relationnel à redéfinir, à réinventer ; parce que la question de l'attitude pose la problématique du faire, donc d'un comportement. Et de Giordano BRUNO à nos jours, admettons que l'interrogation reste un analyseur de la domination des systèmes mémoriels, économiques, politiques.

En fait, si on remarque depuis des décennies la présence d'individus et d'idéologies disons alternatifs, et souvent même empruntant à des problématiques presque similaires, au sens où il y aurait filiation, correspondance, c'est que l'institution doit être réformée. En même temps, ceci témoigne de la profonde léthargie de la pensée et de la posture institutionnelle incapable de tolérer le changement et l'innovation.

Donc les attitudes souvent déviantes, et la teneur des écrits et des idées, trouvent des correspondances, du dadaïsme en passant par les situationnistes jusqu'à maintenant, et probablement encore dans le futur, ce qui témoigne de la domination et du retard des appareils culturels sur le vivant, du moins l'art vivant, en actes ! Le problème se trouve donc du côté de l'institution !

« Les rapports humains doivent avoir la position pour fondement, sinon la terreur... un bouleversement définitif de l'esthétique et, au-delà de l'esthétique, de tout comportement. » Issues de *l'Internationale Lettriste*, numéro 3, en 1953, des idées qui semblent actuelles, en filiation avec un courant questionnant et transférant les valeurs alternatives au fur et à mesure de l'éclatante marche abstraite de l'économie et de son rouleau compresseur.

1 Entretien de Terry ATKINSON avec Catherine MILLET, *Chroniques de l'art vivant*, no 25, novembre 1971, p. 10.

2 Giordano BRUNO, *Œuvres complètes VI, Cabale du cheval pégaséen*, Les Belles Lettres, 1994, p. 34.

3 J'écrivais dans « Il n'y a d'art qu'actuel » dans *Intervention*, 1981, p. 27.

4 Tristan TZARA dans Georges HUGUET, *L'aventure Dada*, Seghers, 1971, p. 5.

5 Pierre BOURDIEU, *Contre-feux 2, Raisons d'agir*, Paris, 2001, p. 81.

6 J'écrivais dans « Après l'obsolescence du sens : l'activité artistique comportementale », *Intervention*, no 13, 1981, p. 5.

7 Entretien avec Jean-François BORY et Olivier DEVERS, dans *Par les yeux du langage*, Art-transit, 1993, p. 23.

8 Naomi KLEIN, *No Logo, La tyrannie des marques*, Leméac/Actes sud, 2000, p. 28.

9 K.S. MALEVITCH, *Le miroir suprématiste*, L'âge d'homme, 1977, p. 67-68.

10 Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1964, p. 142.