

ETC



Parutions

Mathieu Kessler, *Les antinomies de l'art contemporain*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1999. ISBN : 2130498930

De la monstruosité. Expression des passions. Collectif, sous la direction de Christine Palmiéri, Édition de l'Instant même et Jaune-Fusain, Montréal, 2000

Diane Brabant, Yvonne Lammerich and Christine Palmiéri

Number 53, March–April–May 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35662ac>

[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

Brabant, D., Lammerich, Y. & Palmiéri, C. (2001). Review of [Parutions / Mathieu Kessler, *Les antinomies de l'art contemporain*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1999. ISBN : 2130498930 / *De la monstruosité. Expression des passions*. Collectif, sous la direction de Christine Palmiéri, Édition de l'Instant même et Jaune-Fusain, Montréal, 2000]. *ETC*, (53), 74–76.



Mathieu Kessler, *Les antinomies de l'art contemporain*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1999. ISBN : 2130498930.

M. Kessler a déjà publié un essai intéressant sur *L'Esthétique de Nietzsche* (PUF, 1998). Se hasarde-t-il maintenant dans l'arène des théoriciens, sociologues et historiens aguerris pour régler d'en-haut une controverse ? Le bouquin proposerait d'entrer dans la dialectique argumentative du « combat » de l'art en crise, en établissant de façon ambitieuse une « formalisation systématique de tous les arguments » ! Le sous-titre laisse deviner que le dénouement, qui ne fournit aucune critique « supplémentaire », traverse la compréhension de « l'influence de l'évolution des techniques d'impression et de graphisme sur le langage de l'art contemporain ». De quoi aiguïser la curiosité... Il y aurait contradiction entre deux thèses également « soutenables ». L'évaluation conservatiste est confrontée à l'évaluation moderniste. Une autre antinomie surgit : celle de la nature de l'objet esthétique et de la qualité de l'expérience artistique. Les contrastes philosophiques jouent ici le rôle d'« épure » d'une pensée tout à la fois et légitimement « pour » et « contre » (l'art contemporain). Nous en serions « arrivés là », parce que le problème repose partiellement sur des « malentendus », que seule une histoire des langages et des techniques arrivera à dissiper. Deux types de langages sont en jeu : le « spécifique » et le « générique ». Depuis les impressionnistes, l'application uniforme du langage technique écarte l'originalité de l'œuvre qui devient travail, démarche, produit. Ce deuil de l'esthétique s'accompagne d'une « déspecialisation » du langage artistique, qui semble renouer avec la *technè* antique. Une vision plus juste de la situation actuelle émergera de médiations pratiquées entre des discours bloqués en raison de leur équivocité, via la démonstration de procès d'intention et de quiproquos, etc. Si le discours est en crise, cela ne veut pas dire que l'art le soit. La perspective de l'auteur n'est pas celle de l'esthétique anglo-saxonne, qui ne cesse de « définir » la notion d'art dans un questionnement « créé de toutes pièces par la philosophie »

(Goodman). Depuis le siècle des Lumières, les procédures d'impression ont « déesthétisé » ou « dé-défini » l'art (Rosenberg). Par ailleurs, la « redéfinition » de l'œuvre, de l'art et de l'artiste, sous l'attraction de ces savoir-faire, subit un bouleversement sémantique (p. 27-28). La subversion s'étend aux autres notions par une contamination du langage technique (p. 33-34). Examiné génériquement, ce changement résulte de la disparition du lexique caractéristique du Moyen Âge. D'une part, l'œuvre répondait à des critères spécifiques. D'autre part, on assiste à une déconstruction ou au mépris des critères d'unicité au profit des propriétés techniques du matériau. L'ambiguïté transpirant aujourd'hui de la définition divulgue une antinomie fondée sur le conservatisme ou la mauvaise foi. Ni les défenseurs de la thèse ni ceux de l'antithèse ne considèrent les conséquences des mutations linguistiques dans les modes de production. Une « solution mûrement réfléchie » demande qu'on reconduise l'ambivalence des enjeux sans qu'une « baisse des exigences » des produits ne soit concédée (p. 39-40).

Le chapitre le plus long transpose l'antinomie du jugement dans celle de la critique. L'équivocité touche aujourd'hui la notion de goût et il est plus adéquat de parler d'antinomie de la « critique » dans deux perspectives distinctes : l'œuvre d'art et le jugement. Mais un flottement est aussi diagnostiqué quant à la détermination des termes de cette alternative. Il n'existe pas de critères « contraires », mais « différents ». Cette distinction (non repérée) implique une rupture linguistique entre les tenants. Alors que l'objet de dispute de Kant (1790) était prétendument partagé par les interlocuteurs du jugement, c'est loin d'être le cas actuellement. La réconciliation envisagée par Kessler ne mène ni à une victoire ni à une confusion mais bien à une « ouverture nouvelle » (p. 47-48). Antithèse et thèse sont réformées dans leurs prétentions et le verdict d'illégitimité touche leurs formulations exclusivement dogmatiques. L'antinomie s'articule autour de notions de production respectivement artistique (thèse) ou générique (antithèse) avec une définition élargie de d'art. Beuys rejoint Nietzsche et Kant parle à Duchamp. L'élucidation du problème linguistique est combinée à celle de l'influence des techniques pour « rendre distinctement compte d'expériences esthétiques et philosophiques différentes » (p. 54). L'« exposé des deux antinomies de la critique d'art contemporain » revient sur la « pomme de discorde » du ready-made. Le raisonnement critique se décompose en celui de l'œuvre et de sa reconnaissance au sens traditionnel (thèse) ou moderniste (antithèse), et en celui de l'expérience artistique (jugement ou vérité). Ainsi s'explique la détermination équivoque du concept d'art. Lorsqu'on examine l'œuvre, la thèse porte sur les standards de fabrication; l'antithèse sur l'innovation. La formalisation se poursuit à propos de la nature de l'expérience artistique, dont l'auteur voit l'écho dans la confrontation entre les minimalistes et la critique (Judd, Greenberg, Kosuth, Fried). La notion d'« objet de pensée » fait son entrée comme solution éclairant les métamorphoses surve-

nues « dans la qualification esthétique des produits de l'esprit » (p. 96-97). L'œuvre d'art spécifique et con-substantielle est disparue. Kessler trouve lui-même que ses cadres conceptuels pèchent par leur généralité et nécessitent des « aménagements » (p. 102). Ce couronnement, qui mène au « dialogue constructif avec les formes plastiques » doit toutefois adopter un « lexique approprié ».

Des « considérations critiques intempestives » permettent ensuite au penseur nietzschéen d'abandonner la clarification conceptuelle des termes, pour « appliquer » sa notion d'objet de pensée dans une dissertation sereine. À mi-chemin entre une pensée-poésie et un objet-machine, cette créature extra-artistique trouve une incarnation chez l'artiste belge Broodthaers. L'auteur opère une relecture de l'histoire de l'esthétique avec le phare de Benjamin. Sa réflexion met en scène des philosophes, des ténors de l'esthétique classique, des théoriciens rompus au débat (sans convier Rochlitz). Curieusement, la critique dont on célèbre l'antinomie a un air anglo-saxon et les peintres abordés sont européens (Dubuffet, Dunoyer, Gober, Broodthaers). Les propos de l'auteur, loin d'être parachutés dans la polémique, sont la plupart du temps instructifs. Bien sûr, la systématisme promise dans la publicité ne rassie pas. Mais les nuances apportées émettent des saveurs bonnes en bouche. Oui, pour la contamination des langages. Oui, pour le fait qu'on ne pourfend pas la même chose ni de la même manière. Cet assainissement théorique à achever éteindra-t-il la crise pour autant ?

SUZANNE FOISY



De la monstruosité. Expression des passions. Collectif, sous la direction de Christine Palmiéri, Éditions l'Instant même et Jaune-Fusain, Montréal, 2000

« Pourtant le monstre maternel est là, en moi, irrévocable, inviolable, inexorable, intraduisible en mots ou en quelque théorie que ce soit. Le monstre maternel, voilà mon énigme, énigme qui est aussi entière et impénétrable qu'elle l'était avant d'écrire ce texte. »

Julien Bigras, *Le psychanalyste nu*

Il n'est pas facile de « théoriser », de tracer le contour de l'ombilic de la monstruosité – figure de l'immonde

originale, de l'irreprésentable débordement de sens comme de sa vacuité, de l'innommable désir d'une jouissance intermittente et à jamais reportée, *pas ici ni maintenant* –, véritable création « délirante », depuis des millénaires, rappelant le commerce licite du corps avec l'âme dans l'espoir qu'advienne la création artistique ou « simplement » humaine. Certes, parler sérieusement d'une théorie des monstres pose d'emblée problème, mais comme le démontrent astucieusement les auteurs de l'œuvre *De la monstruosité. Expression des passions*¹, malgré son étonnante visibilité, la monstruosité demeure énigmatique pour le bête qui ose s'y mesurer. La représentation ne se limite plus à montrer l'inhumain sous une altérité radicale : en bouleversant le corps du spectateur ou du lecteur, elle l'incite à réfléchir sur le mouvement ou la traversée intrinsèque à toute pensée.

Les chercheurs, à ce titre, ne se sont pas contentés de commenter les œuvres d'art présentées lors du colloque du 20 mars 1999; ces conférenciers ouvrent également la réflexion sur cet art inquiétant dans sa forme et sa recherche inépuisable d'un lieu communicant, entre intérieur et extérieur, voire entre l'intimité de l'individu et son rapport symbolique au monde, comme la paroi perméable d'une peau tout à la fois émettrice et réceptrice.

Lorsque l'on évoque l'inhumanité surgit aussitôt l'animalité, l'état primitif de l'homme, ses instincts et l'écart que l'on aspire à cultiver dans un monde civilisé. Néanmoins, cette image d'antan (et toujours prégnante) se voit frappée par l'urgence de l'interprétation, comme si le monstre n'était plus ce qui peut être cadré « hors-norme », mais s'avérait être ce qui régit notre monde moderne. Devant, par exemple, l'élevage d'animaux à des fins de greffes humaines et devant le clonage, sommes-nous bouleversés par la dégénérescence de l'humain en perte d'identité, ou sommes-nous plutôt fascinés par la promesse ou le fantasme d'une vie éternelle ? L'épreuve du miroir ne serait donc plus celle d'une rencontre, en porte-à-faux, avec cet autre en soi. Encore pouvons-nous nous permettre de craindre la bête noire, telle une chauve-souris qui s'accroche à nous, bête qui enchaîne l'homme et le force à créer du sens pour survivre, surtout lorsqu'il est traqué par la bêtise formelle qui rend futile tout effort devant la loi intransigeante de la masse technocratique.

Si l'art est monstrueux, c'est qu'il dépasse l'entendement intellectuel d'une représentation du matériau invisible déclencheur de la pensée. L'art ne cesse de rappeler avec force la sensation, les affects éthiques qui opèrent, entre l'homme archaïque et la génération qui lui succédera, une filiation. Travail de la mémoire, il déplace constamment le sens et accorde une place à l'imaginaire, issu du désir, afin que puissent se rencontrer, le temps d'une exposition, d'une lecture, le rêve et la réalité. L'œuvre n'est jamais tout à fait ce qui a été convoité; elle permet simplement et « logiquement » à son auteur de créer et d'entrer dans la filiation des hommes. Méduse saisissante et sans vergogne, la monstruosité ne peut qu'être sensible à l'appel

produits des contrefaçons. Il suffit d'insérer un brin d'ADN de synthèse dans chaque objet ou boisson, et finie la fraude. Voici déjà une solution pour se prémunir du clonage. La photo qui accompagne ce texte, où est apposée la signature « Chanel », donne à voir un mannequin vêtu de blanc, poêle en main, qui prépare on ne sait quelle potion magique. Peut-être celle qui, au coût de 48 millions de dollars, fera ressusciter le tigre de Tasmanie, dont l'ADN des organes est conservée depuis 1866. L'avenir semble décidément bien pris en main. Dans la *Galaxie du Libre*, on peut lire « *je suis belle car je suis riche* » (Isabelle Ballu, designer), « *mais c'est pas grave* », ajoute ironiquement *Prospectivebook*, sous la rubrique *Petites pensées hérétiques*. Le retour de *l'homme libre du goût du luxe* se dessine dans cet avenir où la connaissance, nous dit Jean-Philippe Pernot, devrait être maîtrisée plutôt que contrôlée et, plus loin, *Prospectivbook* rajoute : « *L'avenir appartient aux hérétiques de troisième type* » (entreprise, management marketing, publicité, etc.). Le changement serait entre les mains des compagnies comme la Jetblue Airways Corp, qui s'est construite « *en réponse au flot de haine qu'ont les clients envers une industrie sur laquelle ils n'ont aucun contrôle* ». La photo d'une nymphe (sans marque cette fois), qui crache de haut une giclée d'eau fraîche et scintillante, sur fond de ciel bleu, fait face à une bulle dans laquelle on peut lire : « *Les grandes idées ont besoin de champions Avoir foi en ses idées est plus important que de s'entendre avec tout le monde au bureau* », et à une seconde bulle, dans laquelle on lit : « *la meilleure façon de réussir est de doubler notre taux d'échec* ».

D'un point de vue plus philosophique, Pierre Lévy, dans le chapitre intitulé : le *Far Web*, soutient que « *nous pilotons tous l'économie en étant qui nous sommes* » (pauvres et riches inclus), que « *tout est de notre faute* » et de façon plus encourageante, que « *l'explosion d'Internet va favoriser de manière très positive l'apparition et le développement de très puissants contre-pouvoirs susceptibles de s'opposer efficacement aux États, mais aussi à la puissance financière des grands groupes mondiaux* », enfin que « *la fonction démocratique de l'Internet est l'expression concrète de l'expansion de la conscience* ».

Quant à l'art, Paul Devautour affirme que « *l'art sur*

Internet pourrait être à l'art ce que le jeu de la guerre est à la guerre. (...) On comprend, ajoute-t-il, que la naïveté qui nous porte vers Internet est le désir d'un jeu d'esprit qui ne soit pas un jeu de pouvoir ». La photo de l'œuvre de Devautour, qui suit le texte, représente un mur rose suave où pointent des sortes de mamelons (nœuds de ballons), mur coussiné, chaleureux et invitant où il doit être bon de s'appuyer pour se consoler du fait que « *l'art, c'est un jeu et rien de plus* ».

Nous ne sommes pas à un paradoxe près, tout au long de ce numéro, qui se trouve affublé d'un petit traité d'innovation à usage paradoxal, où l'on nous conseille d'apprendre à gérer nos contradictions permanentes. La devise qui le traverse est celle de Francis Blanche : « *Quand les temps changent, plutôt que de penser le changement, changeons le pensement* ». C'est un petit carnet savoureux, où il est question entre autres de *féminisation progressive de l'identité masculine* à la manière d'Hamlet, par Saverio Tomasella.

L'aspect ludique et aguicheur du concept, dû à l'hétérogénéité des réflexions et des documents visuels (qui privilégient encore et toujours les stéréotypes féminins), semble répondre à une stratégie pour inciter les lecteurs à acheter et lire ces textes de réflexion et d'information prophétisant l'avenir. Bernard Lang n'affirme-t-il pas : « *je suis prêt à payer les gens pour qu'on lise mes articles* », quand l'édition ne remplit pas toujours ses mandats. Mais un doute demeure : *Prospectivebook* joue-t-il le jeu de l'artifice ou bien est-il l'artifice même que le monde aurait inventé ?

Pourquoi ne pas se plonger tout simplement dans cet objet de luxe en attendant de goûter « *au nouveau fruit du millénaire* », le *Zespri gold*, né après 12 ans d'expérience en Nouvelle-Zélande, un kiwi au goût de multiples fruits; je l'imagine aussi juteux que *Prospectivebook*.

CHRISTINE PALMIÉRI