

ETC



## Elle a chaud au culte : le service de la gloire

Patrick Poulin

---

Number 96, June–October 2012

Du spirituel dans l'art

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67032ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Poulin, P. (2012). Elle a chaud au culte : le service de la gloire. *ETC*, (96), 21–24.



« Des léopards font irruption dans le temple et boivent jusqu'au bout les vases sacrés; cela se répète sans cesse; pour finir, cela peut se calculer d'avance et cela devient partie de la cérémonie. »

(Kafka, *Aphorismes*, n° 20.)

Parler du spirituel dans l'art implique de penser la relation entre l'art actuel et la religion actuelle. Non que le spirituel s'épuise dans le religieux, au contraire, mais le religieux exerce en ce domaine une force institutionnelle telle qu'il faut à tout le moins le considérer. En effet, des pratiques libres y trouvent leurs contraintes. Nous avons assisté, depuis le début de « la fin de l'Histoire », en 1989, à un retour en force des questions spirituelles et religieuses, présentant aux démocraties représentatives des problèmes formulés dans les termes du monothéisme, qu'il soit juif, chrétien ou musulman, et ce, vraisemblablement en réaction à la « déterritorialisation » exercée par et dans le capitalisme contemporain, d'esprit néolibéral, et accélérée par l'informatique.

Tout indique que le paradigme des avant-gardes, qui remonte au Romantisme allemand, fait actuellement place en art visuel à un réaménagement de perspectives qu'il est encore difficile de juger. En effet, l'art actuel s'inscrit à un

moment de l'histoire qui nous aveugle encore : à partir de la fin du 20<sup>e</sup> siècle, le paradigme des arts visuels qui prévalait depuis la fin du 18<sup>e</sup> siècle a été désactivé. L'émancipation d'une subjectivité critique et libre dans un exercice illimité de l'imagination, motivée par le point de fuite du progrès humain et par l'appel de la nouveauté, a changé de sens. Cette émancipation humaniste, fortement inspirée au plan politique par la Révolution française, conservait, tout en les déplaçant, des structures chrétiennes; mais elle faisait en sorte que l'artiste avait de moins en moins à servir l'Église ou un monarque, ce qui ne le laissait pas pour autant indépendant des pouvoirs constitués en général, et des pouvoirs économiques en particulier.

La situation aujourd'hui n'est plus la même, et les catégories avec lesquelles on pensait et on pense l'art semblent révoquées (ce qui donne l'« art à l'état gazeux », etc.). Dans les années 1930, Walter Benjamin désignait le capitalisme comme une religion à part entière, laquelle tiendrait de facto un rôle transcendantal purement cultuel, mais « sans dogme<sup>1</sup> », jusqu'à tenir une fonction fabulatrice, dans le monde du spectacle; comme si le capitalisme absorbait le christianisme pour en assumer la liturgie et les fonctions. Cette supposition s'avère d'autant plus à notre époque que le capitalisme a accéléré

sa dématérialisation, d'abord dans l'émergence d'une société du spectacle, ensuite dans celle d'une production immatérielle assistée par un usage civil de l'informatique. Si le capitalisme est bel et bien devenu religion, l'art actuel est peut-être en train de « retrouver » une configuration ancienne des pratiques esthétiques, soit celle de servir un monarque, un empereur ou l'Église. En sorte que l'art actuel en serait réduit au service de la gloire ou de la glorification. On y viserait à performer une transcendance par et dans la manifestation esthétique, ce qui revient aussi bien à un service de circulation et de déterritorialisation : faire circuler visuellement, faire circuler financièrement et dissoudre une culture commune en la recomposant à l'infini dans les limites du capital (*tout* est individuellement permis, voire favorisé, sauf d'en sortir).

Cette situation colore l'ensemble des pratiques artistiques. En témoigne un néo-romantisme qui, avec un certain malaise, revisite les valeurs de l'authenticité face à l'ironie, juxtapose étrangeté et tradition; un néo-romantisme qui concerne des artistes comme Shary Boyle, Marcel Dzama ou Raqib Shaw, mais aussi le « New Weird America », en musique (cf. *ETC*, n° 93). En témoigne aussi la dissolution du couple sujet-objet dans le contexte d'une informatisation générale, qui mène des artistes à investir la subjectivité comme un objet esthétique en soi, dans l'art relationnel ou dans l'interactivité (Sherman, Catellan,



Lady Gaga, *Cremaster Cycle*, série 4, 1994.

Wurm); d'autres à questionner l'objet animé, dans la machination, la chosification et l'automatisation (Beecroft); et d'autres à considérer carrément les signes comme un matériau esthétique en soi, dans une sorte de matérialisation de l'art conceptuel (Matthew Barney, Damien Hirst, Dino & Chapman).

Nous trouvons aussi un point de passage entre l'art contemporain et le service capitaliste, qui lie très étroitement l'art contemporain et l'industrie du divertissement; qui lie ainsi Cindy Sherman à Lady Gaga ou Nicki Minaj; qui lie Pharrell Williams, le producteur de musique, à Pharrell Williams, l'artiste et le styliste; ou encore, qui lie Marcel Duchamp à Kanye West ou Lady Gaga, au travers de Warhol et Barney : du *Grand Verre* à *All Up The Lights*, de *La mariée mise à nue par ses célibataires*, même à *Bad Romance* et *Paparazzi*, en passant par la genitalité biographique du *Cremaster*. Lady Gaga représente vraisemblablement, non seulement un exemple, mais un parangon, et elle s'érige en cela comme un réel top modèle.

Penser Lady Gaga comme un fait d'art actuel est troublant; c'est pourtant incontournable. Ce trouble indique à lui seul un choc de paradigmes. En effet, que fait l'art ? Il émancipe ? Il nourrit un marché ? Il donne accès à

des intensités inédites ? Lui faut-il simplement une intention « artistique » ? Faut-il créer du neuf et émanciper l'individu ? Ou bien célébrer quelque chose d'intangible ?

On a largement reproché à cette performeuse du spectacle de puiser sans vergogne dans l'art actuel, et l'œil averti ne peut manquer de remarquer « son<sup>2</sup> » usage de Matthew Barney, Cindy Sherman ou d'Alexander McQueen (que je range volontiers parmi les Young British Artists). Or, il existe un fil continu qui lie Duchamp, Warhol et Gaga, et ce fil manifeste en particulier l'art actuel comme une pratique de célébration qui, à terme, mêle iconicité et gloire d'une manière inégalée. Cet usage de l'iconicité et de la gloire nous semble de fait accomplir une célébration, au sens religieux, du capitalisme contemporain. Il fonctionne par reproductibilité, vise une circulation, multiplie un actif et rend effectif un type de présence qui a tout d'une métaphysique. Il faut ajouter que cette célébration s'accomplit dans un dispositif qui inclut l'électronique, l'image, la vidéo et le travail scénique : autant dire qu'il s'agit d'une œuvre d'art totale, de *Gesamtkunstwerk*.

Surtout, ce que Gaga met en scène relève d'une sorte d'« expressionnisme individualiste » : « elle<sup>3</sup> » exemplifie une individualité transcendante qui fait un spectacle de sa singularisation, de ses extravagances. L'individualisme



Lady Gaga, *Cremaster Cycle*, série 5, *A Dance for the Queen's Menagerie*, 1997.

nourri dans la déterritorialisation, comme dernière unité de sens, et la privatisation de l'existence y trouvent un dehors glorieux. Gaga se célèbre de manière pharaonique, c'est-à-dire qu'elle célèbre cette structure par son corps glorieux, littéralement extravagant, sans aucune ironie. Ce service de l'identité personnelle prend le plus souvent une tournure royale et même apicole, par exemple lorsqu'on la voit arriver en palanquin à un gala de MTV, accompagnée de porteurs. La scène serait à proprement surréaliste – et un Dali l'eût admirée à cet égard, si elle ne révélait pas quelque chose que chacun perçoit plus ou moins obscurément : le capitalisme comme religion fonctionne dans la dissolution des liens sociaux pour les réassembler et les revendre en privé (la « déterritorialisation »), et l'individualisme qui en résulte trouve sa célébration, son accomplissement littéral et performé, dans une appropriation de la singularité associée à l'artiste depuis le 19<sup>e</sup> siècle – doublé du mythe du self-made-man chez Gaga. En somme, Gaga performe un individualisme qui, au-delà du sophisme utilitariste, est devenu spectacle.

De fait, ce qui nous empêche souvent de considérer Gaga comme une artiste, au sens moderne, c'est qu'elle semble manifester bien plus des intentions

marchandes et industrielles qu'une intention artistique. Or, les deux semblent se fondre chez elle, puisqu'elle fait de l'art avec un matériau immatériel, c'est-à-dire avec la gloire, et parce que la gloire implique à notre époque une traduction en capitaux. (Une ambiguïté analogue apparaît chez Damian Hirst, qui prend pour matériau, lui, non la gloire, mais le luxe.)

Un autre problème serait celui de l'originalité : Gaga semble récupérer des morceaux, non seulement de l'ensemble de la culture contemporaine, mais surtout d'artistes actuels. Comme l'informatique et le capitalisme, deux modes de numérisation, Gaga suit une logique totalisante et agrégative qui ne connaît aucune extériorité. L'originalité, souvent accompagnée du critère de virtuosité, est un critère qui appartient à un paradigme moderne de l'art, selon une vision de l'Histoire; si ce paradigme moderne est tombé en désuétude, l'originalité et la virtuosité le sont tout autant, pour céder à une pragmatique post-romantique qui se mesure exclusivement en termes de gloire, de circulation et de profitabilité. Ces catégories sont peut-être plus appropriées à l'art actuel, largement déterminé par les marchés de l'art – bien qu'on préfère parler de rayonnement, de visibilité, de réputation, etc. D'autre part, ce paradigme comporte une dimension relative, qui dépend étroitement d'un public : une chose pourrait paraître – et donc, être originale si une quantité Q

parler d'une superposition religieuse de l'esthétique, du pouvoir et de l'économie, particulièrement dans la pratique de la glorification. D'une manière baroque, l'art actuel tel que le propage le monde de l'art est au service de la « religion capitaliste ». Il assume le plus souvent un service de gloire, soit un service du spectacle entièrement performatif et tourné à terme vers l'autorité d'une forme ou d'une autre de capitalisation.

Les œuvres d'art ont un effet littéral; elles agissent comme des signes qui ne sont rien d'autre que les sensations qu'ils suscitent, quoi qu'en fasse l'industrie de l'explication. Il en va toutefois ainsi dans l'exercice de la gloire, laquelle accomplit directement ce qu'elle met en scène, d'une manière performative. Gaga fonctionne de la même manière. Elle est une performeuse au sens littéral : son sens coïncide avec une réalité qu'elle produit elle-même. C'est ainsi que nous lisons Agamben qui renvoie à Austin dans un essai d'archéologie de la gloire : « La performativité est en effet un énoncé linguistique qui est en lui-même, immédiatement, aussi un fait réel<sup>4</sup>. » Gaga performe sa gloire et c'est ce qui la rend célèbre (Paris Hilton n'en fait pas moins). Dans son agrégation de références populaires, elle se réapproprie aussi l'idéal romantique de la génialité artistique, la « singularité de l'artiste », et en elle se formate un impératif « d'expressionnisme individualiste ». On y trouve la magnification de l'individu



Lady Gaga, *Cremaster Cycle* Série.

de personnes la considère pour telle, même si « dans l'absolu » elle peut aussi bien ne pas l'être.

En somme, ce qui donne légitimité aux œuvres actuelles serait une forme de gloire qui représente l'accomplissement d'un culte extrêmement plastique (« sans dogme »), qui engage par ailleurs la réintroduction d'une forme d'aura, laquelle engage une iconicité, soit une réelle communicabilité avec la transcendance (ce qu'est toute idole). À une certaine échelle, sans égard au « contenu » ou à ce qu'elle performe, les œuvres tiendraient toutes en regard d'une exigence de circulation, autant dans un passage au spectacle, avec toutes ses variantes dans l'ordre de la visibilité, que dans une transformation pécuniaire par l'entremise du marché de l'art.

L'aura que tient la vedette rayonne aussi, par hypostase, sur le fidèle. Ce culte religieux représente la mise en esthétique d'un ensemble de processus qui appartiennent au capitalisme cognitif et aux modes de subjectivation qu'il propage. Par conséquent, il ne faudrait pas parler du spirituel dans l'art, mais de l'art dans le spirituel : parler des pratiques artistiques en regard d'une économie devenue immatérielle et transcendante, devenue religion. Il faudrait

dans une dissolution du politique, et donc le sacrifice d'un certain sens de la liberté collective en faveur d'un expressionnisme personnel. Cependant, cette réappropriation n'implique pas que son fondement soit l'ancien paradigme artistique des avant-gardes; au contraire, c'est ce paradigme lui-même qui est échantillonné et mis au service d'une glorification qui exerce aussi bien une mise en circulation. Tout se trouve sur un même plan face à la circulation des flux de valeur.

De la même manière, l'expressionnisme individualiste de Gaga exige des fidèles. Gaga se crédite face à ses fans, ses *monsters* (des montreurs); elle les crédite et les soulage d'une dette personnelle. Elle nourrit avec le fidèle un rapport tautologique d'assimilation si complet qu'il va autant dans un sens que dans l'autre, exactement comme la gloire de Dieu dans le christianisme. Son album le plus récent, *Born This Way*, va dans ce sens, avec des titres comme *Edge of Glory*, *Black Jesus Amen* et *Bloody Mary* par où des motifs chrétiens sont authentiquement absorbés : « *Fashion on the runway, black Jesus. Black, black, black, I wear black. Jesus is the new black*<sup>5</sup>. » Bien entendu, c'est ce que Gaga fait qui célèbre la gloire, et non ce qu'elle chante (qui devient à la



Matthew Barney & Brittany Kennedy, 1994. *Cremaster Cycle, série 4, 1994.*

limite littéralement ornemental). « Les gestes deviennent paroles, les paroles deviennent des actes<sup>5</sup>. » Gaga rend effectif bien plus qu'elle ne symbolise. Et le discours d'émancipation promu par Gaga, vaguement avant-gardiste, tient en réalité d'un service identitaire, d'une assignation à l'individualité, fût-elle schizoïde; un individualisme qui manifeste la dissolution du politique (ce qui, clairement, n'est pas, au sens historique, avant-gardiste). Elle le fait avec une pompe royale, et sa célébration coïncide numériquement, par tautologie (A = A), avec celle de chacun des fans « singuliers ».

Matthew Barney et Lady Gaga ont exploré tous deux, par le *Gesamtkunstwerk*, un délire biographique joué dans une exploitation quasi sacerdotale du signe. Incidemment, tous deux recourent explicitement à une imagerie chrétienne, qui leur est subordonnée. L'icône comme pure communicabilité et comme circulation se retrouve ainsi chez les deux artistes, et dire que Gaga imite ou pille Barney, c'est méconnaître la nature de ce qu'ils opèrent. Il faut souligner aussi que Barney se juxtapose bien avec Joseph Beuys (on l'a vu au Deutsche Guggenheim), tandis que Gaga nous semble radicaliser l'héritage de Warhol, soit celui de la si choquante esthétisation de la reproductibilité technique initiée par Duchamp. Gaga accomplit et liquide l'héritage de Duchamp, dans une position paradoxale de succès et d'échec (non sans rappeler la *Porte, 11 rue Larrey*). Elle abolit l'avant-gardisme moderne en réconciliant massivement le public avec l'art, et à la fois elle accomplit décisivement la rupture engagée au début du 20<sup>e</sup> siècle par Duchamp.

La gloire est un matériau que travaille Gaga dans un angle autoréférentiel, pour performer une réelle gloire et accomplir une capitalisation spectaculaire. L'essentiel ne tient pas tant dans le matériau utilisé – qu'il s'agisse de la gloire (Warhol, Gaga), du signe (Barney) ou du luxe (Hirst) –, que dans l'accomplissement même du dispositif de la gloire. Cette gloire constitue une interface par où un pouvoir exécutif (la gouvernance capitaliste) est lié à une transcendance (l'idéologie néolibérale donnée comme fatalité anhistorique) et accompli par un signe qui trouve son sens dans les effets qu'il produit. Dans cette gloire, on voit célébré le capitalisme immatériel, le capitalisme devenu religion et qui renverse le paradigme moderne des arts visuels qui était plus ou moins en vigueur depuis l'école d'Éléna, un paradigme marqué par un sens historique de l'émancipation de l'homme. Par conséquent, parler du spirituel dans l'art reviendrait

à envisager curieusement les choses, vu que l'art actuel ne fait aucunement l'économie du spirituel, si tant est que nous envisagions le capitalisme comme une religion en soi, ou à tout le moins comme un fait spirituel et civilisationnel.

Patrick Poulin

Patrick Poulin documente présentement en format littérature HD la vie de quelqu'un qui n'a jamais vécu, pour un roman à paraître en 2014. Il détient un baccalauréat en Philosophie, une maîtrise et un doctorat en Littérature comparée. Il a publié un récit aux Éditions du Quartanier, *Morts de Low Bat*. Il enseigne au cégep Montmorency.

#### Notes

- 1 Walter Benjamin, « Le capitalisme comme religion », dans *Fragments*, PUF, 2001, p. 112.
- 2 J'écris « son », mais il faut garder en tête que Lady Gaga est surtout le fruit d'une équipe de travail dotée d'importants moyens financiers, et recourt à des méthodes de travail industrielles (et peut-être ecclésiastiques, à leur façon). Ce qui ne va pas sans évoquer la *Factory* de Warhol. L'ironie est que Gaga manifeste industriellement une esthétisation du « génie individuel », tandis que Warhol manifestait individuellement une esthétique industrielle, pour le dire en un chiasme.
- 3 Il faut garder en tête que parler de Lady Gaga (ou de Michael Jackson ou d'Elvis, etc.), c'est parler d'une entité publique, exactement comme dans les traités juridiques médiévaux l'on parle de la dualité du Roi : soit d'une part, le Roi institutionnel, immortel; et d'autre part, le roi biologique, anonyme et mortel. En ce qui concerne Gaga, il va sans dire qu'elle n'est que la signature d'un bataillon de l'industrie du divertissement, et que parler d'elle, c'est toujours produire une métonymie.
- 4 Giorgio Agamben, *Le règne et la gloire*, Seuil, 2008, p. 276.
- 5 Paroles rapportées au cours d'une entrevue parue dans le *Rolling Stone* du 9 juin 2011.
- 6 Giorgio Agamben, *ibid.*