Document generated on 07/19/2025 5:32 a.m.

ETC

Post-post politique?

Tristan Trémeau

Number 77, March–April–May 2007

URI: https://id.erudit.org/iderudit/34979ac

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

Trémeau, T. (2007). Review of [Post-post politique?] *ETC*, (77), 39–41.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2007

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Paris-Bruxelles
POST-POST POLITIQUE ?

Quand Isabelle Lelarge m'a invité à tenir une chronique dans *ETC* et à réfléchir au nom que je lui donnerais, celui de « colloque permanent » me vint très vite. Non par simple clin d'œil – cette invitation suit le colloque « La critique d'art entre diffusion et prospection » –, ni par esprit de contradiction avec l'idée de chronique qui suppose une vision subjective et très personnalisée de faits d'actualité quand la forme du colloque implique, elle, la confrontation d'une pluralité d'intervenants et de positions sur un sujet précis. Dans cette chronique pas moins que dans mes autres écrits, il se trouvera que je n'écrirai pas seul. Au sens qu'a rappelé Johanne Lamoureux lors du colloque d'octobre : l'exercice du critique d'art n'est pas solitaire, il suppose des prises de position par rapport au contexte qui inclut, entre autres, les positions prises par d'autres critiques ou acteurs de l'art sur l'objet de son analyse (œuvre, exposition...), que ces dernières soient proches ou éloignées des siennes, qu'il prenne une position positive, négative ou nuancée vis-à-vis de son objet et des autres points de vue.

Je n'écris jamais seul, aussi, au sens où je suis déjà plusieurs et utilise le maximum de ce qui m'approche, le plus proche et le plus lointain[1]. Convaincu de cela, mais conscient de mes insuffisances dans des domaines qui nourrissent mes analyses critiques, j'échange souvent mes hypothèses avec des artistes, critiques, metteurs en scène, spécialistes des sciences politiques et des théories de la communication ou de la psychanalyse. Si ces colloques informels (des discussions soutenues entre plusieurs personnes sur un sujet commun) ont pu déboucher sur l'écriture de textes communs, publiés ou présentés lors de colloques formels entre experts d'une problématique, tous mes textes sont habités par eux. Cette chronique n'y fera pas exception, d'autant plus que je souhaite y poursuivre mes analyses des enjeux esthétiques et politiques de l'art actuel au regard, comme le veut le genre de la chronique, de faits d'actualité – expositions, publications, débats, colloques, etc. – qui me sembleront symptomatiques ou exemplaires, des plus proches aux plus lointains du territoire de réflexion que je trace peu à peu, de ces enjeux. Et, pour cela, j'ai besoin en permanence de beaucoup de monde.

Humain, trop humain

Je commencerai par le plus proche et, hasard oblige, par un colloque. Recherchant, sur internet, des répercutions de l'article de Claire Bishop paru dans *October* fin 2004 (« Antagonism and Relationnal Æsthetics ») parce que je désirais consacrer cette première chronique à une critique de son choix d'opposer Thomas Hirschhorn et Santiago Sierra comme représentants positifs d'une vision agonistique de la démocratie à Rirkrit Tiravanija et Liam Gillick comme représentants négatifs d'une vision consensuelle de la démocratie relationnelle, je suis tombé sur le texte d'une communication donnée en décembre 2005 par Julia Svetlichnaja, lors du colloque *Art and Politics* à l'Université de St-Andrews en Écosse. Intitulé « Relationnal Paradise As a Delusional Democracy. A Critical Response to a Temporary Relationnal Æsthetics »[2], ce texte m'a d'abord frappé parce qu'il questionne les rapports entre art et politique depuis la théorie politique en pointant des enjeux esthétiques précis, quand les miens vont chercher du côté des sciences politiques des arguments et méthodes pour préciser des enjeux esthétiques. Dès lors, me conforte dans ma démarche le fait d'y trouver des échos des positions que j'ai développées, à l'occasion d'articles et colloques depuis quatre ans, pour critiquer la supercherie de la théorie de l'art relationnel de Nicolas Bourriaud, ou du moins ses profondes contradictions. En l'occurrence, Svetlichnaja montre que l'ambition de l'esthétique relationnelle qui se propose, au nom d'un « souci démocratique » et d'une « vision simplement humaine »[3], de résister au capitalisme et de critiquer ses standards de production et de consommation des objets et du temps vécu aliéné à la marchandise grâce à la promotion de modes alternatifs de vie plus authentique et d'échanges continus entre les artistes et le public via des dispositifs ouverts et disponibles à ce dernier, est une illusion de démocratie.

Plus précisément, cette vision de la démocratie est celle d'une démocratie dite du dialogue, qui présuppose toujours le consensus et l'accord pragmatique préalable sur des données présentées comme indépassables, quand bien même son objectif déclaré serait de produire du consensus. Dans l'esthétique relationnelle comme dans la théorie de la communauté communicationnelle de Jurgen Habermas[4], il faut en quelque sorte reconnaître l'existence d'un grand texte postulé comme commun, fondé sur une conception transcendantale du langage (Bourriaud va même jusqu'à parler d'« immédiateté »), sur la valorisation de l'authenticité quotidienne et la nature capitaliste des échanges et des conditions de vie. Le consensus est à ce prix. Ne pas le reconnaître reviendrait à s'exclure de la démocratie, voire de l'humanité[5]. Bourriaud a une légère conscience de la violence symbolique de l'affaire, mais lorsqu'il l'énonce, c'est pour la dénier en affirmant que sa théorie n'a rien à voir avec une « conception autoritaire » de l'histoire, de l'art et de la place du spectateur, que ce qu'elle désigne est avant tout affaire d'« association libre ».

C'est pourtant sur ce point que Svetlichnaja insiste : dans une telle conception de la démocratie, le conflit est nié ou rejeté au passé, car perçu comme un ar-

chaïsme[6]. De fait, comme elle le souligne dans une proximité avec les analyses de Jacques Rancière, sont désormais considérés comme ennemis de la démocratie ceux qui refusent la négociation sur les bases d'une acceptation des modes de relations capitalistes[7]. Or, Svetlichanaja avance que le conflit, la division et l'instabilité sont les conditions d'existence de la démocratie qu'elle définit, à la suite de Chantal Mouffe, comme agonistique, c'est-à-dire une pratique de la démocratie fondée sur la promotion d'alternatives, le conflit et les relations de pouvoir, dont le but est d'établir de nouvelles hégémonies[8]. Elle ajoute que le consensus est impossible, car la démocratie suppose toujours l'exclusion de choix et ne saurait suivre une quelconque direction historique menant à la réconciliation ou à un paradis post-politique où l'antagonisme serait éliminé.

L'idéologie post-politique

Cette position va à l'encontre de la croyance entretenue par les élites politiques et économiques – et parfois artistiques[9] – en une situation post-historique et post-politique que nous vivrions depuis un quart de siècle. Les écrits de Bourriaud portent les traces de cette croyance. Dans *Esthétique relationnelle*, il salue des dispositifs qui ne remettent pas en cause l'hégémonie des modèles de socialité capitaliste, mais proposent des arrangements qui mettent en avant le critère de « co-existence », qui insistent sur la négociation et la création de liens (l'imaginaire de notre temps selon Bourriaud) et conduisent à la production de dispositifs capables de susciter une adhésion empathique et projective – pour tout dire normative – des spectateurs qui reconnaîtraient dans les œuvres des miroirs de leurs attentes et de leurs façons d'habiter le monde[10]. C'est pourquoi, dans *Postproduction* (2001), il reprend l'idée postmoderne répandue selon laquelle les artistes seraient, désormais et comme tout le monde, des « locataires de la culture » mixant des données (objets, images, formes, couleurs, comportements...) en toute négligence de leurs historicités complexes et de leurs éventuels rapports conflictuels. Plus encore, affirme-t-il en 2005, « les idées elles-mêmes sont adaptables, elles ne se coagulent plus en idéologies lourdes ; on mixe, on devient le DJ de sa propre vie ».[11]

Cette vision promeut les notions de connexion, de flexibilité, d'adaptabilité, de mobilité et d'inclusion infinie qui définissent les valeurs actuelles du capitalisme[12]. Comme le rappelle Svetlichnaja, la réponse du capitalisme suite aux mouvements sociaux des années 60-70 fut de créer de nouvelles conditions de travail qui satisfassent la critique artistique et sociale des appareils d'État comme force de domination et d'oppression afin de promouvoir autonomie et flexibilité, toutefois encadrées par le dispositif des ressources humaines. Réseau et mobilité sont désormais considérés comme des sources importantes de profit symbolique et financier, dans une vision libérale de la globalisation comme flux et multitude que Bourriaud pose comme horizon incontournable d'œuvres qui traitent des « relations inter-humaines » et se développent sur le mode du réseau et de l'inclusion de tout, du plus proche au plus lointain. En bref, elles ne font que valoriser ce qu'elles prétendent critiquer.

Guère de position ?

C'est ici que le texte de Svetlichnaja apporte sa contribution, à mon sens, la plus importante. Elle ouvre sa réflexion à des enjeux esthétiques très précis dans leur énonciation, qui bousculent des présupposés esthétiques très présents dans les discours de et sur l'art contemporain. Se référant aux positions du théoricien de l'art Boris Groys[13], elle pointe le problème majeur d'une conception de l'art comme machine d'expansion et d'inclusion de tout et de l'œuvre d'art comme un site de relations, de procédures et d'échanges sans fin : le refus du choix, de la décision, de l'exclusion de possibles, de proposer une quelconque vision ou position. De fait, selon Tiravanija, Gillick et Huyghe, l'impossibilité de définir un terme aux œuvres, de trancher dans les scénarios possibles et de résoudre un seul discours serait un modèle de qualité positive au nom d'une vision non autoritaire de l'œuvre et d'une nécessaire inclusion morale de l'autre (les spectateurs). Svetlichnaja en conclut que s'il n'y a pas de choix, pas de position prise par l'artiste, il ne saurait y avoir d'implication politique des œuvres, qu'elles ressortissent à une vision consensuelle-relationnelle ou apparemment agonistique de la démocratie. Le fait qu'Hirschhorn partage avec les artistes relationnels l'idée de construire des sites sans fins, et qu'il affirme que l'art est un jeu sans gain ni perte, nie d'avance toute portée politique de son travail et ce d'autant plus, ajouterai-je, que cet artiste imite les formes avant-gardistes d'agit'prop' sans autre visée que de faire croire en son engagement politique : il se contente de rassembler des slogans, des citations, des noms propres sans opérer lui-même un quelconque travail historique, théorique et politique (*24 heures Foucault*, Palais de Tokyo, Paris, 2004).

Mais ne pas prendre position signifie-t-il réellement ne pas avoir de position ? Un artiste comme Huyghe soutient le parti-pris d'une irrésolution constante, d'une absence de terme à la célébration qu'il a inventée pour la population d'un lotissement américain et qu'il a filmée (*Streamside Day*, 2003). Il compare cette célébration à un organisme vivant qui excède la partition proposée et entre en mutation par l'action imprévisible des habitants. Il n'empêche, il y a bien partition au départ et Huyghe a envisagé, avec l'architecte François Roche, de représenter en une forme architecturale les événements ayant eu lieu lors de chaque célébration, via leur traduction infor-

matique en données, chiffres, flux et plis. Comme l'écrit Sébastien Pluot, cette opération relève d'une « conception médiamétrique de la démocratie, basée sur la foi en l'absolu scientifique », puisque ce projet suppose que la science est capable de « traduire immédiatement et mécaniquement l'identité d'une population dans la forme qui lui correspondrait »[14]. Pluot ajoute : « il n'en va d'ailleurs pas autrement de la conception du libéralisme et de l'économie de marché, censés être, selon leurs défenseurs, l'accomplissement de ce principe de détermination indiscutable parce que naturelle et scientifiquement validée, donc non idéologique ».

Prétendre à ne pas prendre position et à être dégagé de toute idéologie est, en soi, une position idéologique puisqu'elle ressortit, depuis un bon quart de siècle, à l'affirmation d'un dépassement de toutes formes de conflit et d'antagonisme. Mais, pour se maintenir, cette vision doit apparemment réveiller les fantasmes techno-synesthésiques symbolistes et cybernétiques d'un monde où tout, du plus proche au plus lointain, serait en correspondances et où règnerait la démocratie directe grâce au miracle du feedback. C'est pourquoi il est intéressant d'observer, dans les champs de la théorie politique et de la critique d'art, une remise en cause croissante de ce présupposé idéologique de la fin du politique dont je m'attacherai à approfondir ici le travail, car restent nombre de questions qui m'importent, évoquées par Svetlichnaja et ceux qu'elle convoque (Mouffe, Groys) : la dimension politique de l'art n'est-elle pas de penser et de maintenir les tensions par des réévaluations constantes des tactiques de l'art ? Une œuvre d'art se définit-elle uniquement par les critères de choix, de décision et donc d'exclusion ? L'inclusion exclut-elle l'exclusion et réciproquement ? La vieille opposition entre œuvre autonome/autoritaire et œuvre-exposition/non autoritaire tient-elle la route ? En attendant, colloquons gaiement.

TRISTAN TRÉMEAU

NOTES

[1] Je me permets de paraphraser Deleuze et Guattari, au début de *Mille plateaux* (Paris, Minuit, 1980, p. 9).

[2] Le texte est disponible sur internet, sous la référence « pdf_jvs_relationalparadise.pdf ».

[3] N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 59.

[4] Sur l'influence possible des écrits d'Habermas sur la théorie relationnelle, cf. A. Lakel et T. Trémeau, « Le tournant pastoral de l'art contemporain », communication donnée lors du colloque *L'art contemporain et son exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou, décembre 2002, non publiée, mais disponible sur internet : www.mickfinch.com/links.htm.

[5] Selon Habermas, Nietzsche et Foucault se comportent comme des « mauvais autres » qui s'excluent d'eux-mêmes de la communauté en n'adoptant pas le comportement de « l'authenticité quotidienne » et en prenant, vis-à-vis de leur propre culture, « l'attitude de l'ethnologue qui assiste, ébahi, à des argumentations philosophiques comme s'il s'agissait là d'un rite incompréhensible propre à une tribu singulière » (J. Habermas, *Morale et communication*, Paris, Cerf, 1987, p. 121). Lire à ce sujet le livre de B. Cassin, *Aristote et le logos. Contes de la phénoménologie ordinaire*, Paris, PUF, 1997.

[6] Rappelons que, dans le domaine de l'art, Pierre Restany (*Manifeste des Nouveaux Réalistes*, 1960) et Richard Hamilton (*Pour le plus beau de tous les arts, essayez le Pop*, 1961) affirmaient déjà que le Nouveau Réalisme et le Pop Art étaient des dadaïsmes positifs, non destructeurs et sans agressivité (un « complexe » que Restany, qui adouba Bourriaud, tenait, en bon gaulliste, pour dépassé). Cf. C. Loire et T. Trémeau, « Les mauvais autres. Renversements positifs de Dada », *Art 21*, n° 5, décembre 2005, p. 26-33.

[7] J. Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005.

[8] E. Laclau et C. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy : Towards a Radical Democratic Politics*, Londres, Verso, 2001.

[9] Cf. les positions de Peter Halley dans la discussion entre lui, J. Koons, S. Levine, H. Steinbach, A. Bickerton et P. Taaffe, « From Criticism to Complicity », *Flash Art* n°129, été 1986.

[10] « *La première question qu'on devrait se poser en présence d'une œuvre d'art, c'est : me donne-t-elle la possibilité d'exister en face d'elle ou au contraire me nie-t-elle en tant que sujet, se refusant à considérer l'Autre dans sa structure ? L'espace-temps suggéré ou décrit par cette œuvre, avec les lois qui le régissent, correspond-il à mes aspirations dans la vie réelle ? Critique-t-il ce que je juge critiquable ? Pourrais-je vivre dans un espace-temps qui lui correspondrait dans la réalité ?* » (N. Bourriaud, *op. cit.*).

[11] N. Bourriaud, in cat. *L'expérience de la durée*, Biennale de Lyon, 2005.

[12] L. Boltanski et E. Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

[13] B. Groys, « Spheres of Action: Art and Politics », séminaire à la Tate Modern, Londres, 10 décembre 2005, http://www.tate.org.uk/onlineevents/.

[14] S. Pluot, « Mind control(ed) », *Trouble*, n° 6, Les presses du réel, automne 2006, p. 68-96. Ce numéro contient aussi une longue entrevue avec Huyghe.

Tristan Trémeau est docteur en histoire de l'art et mène, depuis 1995, des activités de critique d'art (*art press, Cahiers du musée national d'art moderne, l'art même*) et de commissaire d'exposition pour des musées et centres d'art.