

## La pratique contextuelle

Jan Swidzinski

---

Number 93, Spring 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45760ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Les Éditions Intervention

### ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Swidzinski, J. (2006). La pratique contextuelle. *Inter*, (93), 9–13.

Je Fais ce que Je fais



## La pratique contextuelle

JAN SWIDZINSKI

Voici le deuxième chapitre du livre de Jan Swidzinski *L'art et son contexte. Au fait qu'est-ce que l'Art ?* publié à l'automne 2005 chez Inter Éditeur. Dans ce dossier sur l'art contextuel, il nous paraît essentiel de donner la parole à Swidzinski qui est à l'origine de l'appellation *art contextuel*. Son point de vue témoigne de l'idéologie qui agit sur le discours pour stimuler la pratique. En fait, près de 30 ans après le manifeste de l'art contextuel, il importe de revenir sur le sujet.

Vidéogramme de Richard Plegza. Jan Swidzinski lors de la manifestation *Comportement énergétique*, Galerie Satellite, Paris, 2003.

### L'art comme contact direct avec la réalité

Deux parties sont à distinguer dans le manifeste de l'art comme art contextuel : une analyse et, comme résultat, une critique de l'art moderniste et du conceptualisme. C'est à cela que j'ai consacré la première partie de mon livre. La seconde partie consiste en la pratique contextuelle comme conséquence de cette analyse et de cette critique.

Dans le manifeste lui-même *Art as a Contextual Art*, cette analyse n'était qu'un supplément à ses thèses, certes en les justifiant, mais sans expliquer précisément leur contexte. Contexte de la création de ce manifeste et contexte de l'explication des sens et de ce sur quoi je me fondais. J'y ai accordé plus d'attention dans deux de mes livres évoqués dans ce texte : *Art, Society and Self-consciousness* et *Freedom and Limitation*. Le texte que voici fait une plus large place au caractère intensionnel des énoncés sur l'art en les opposant à la conception conceptualiste de l'art comme énoncé extensionnel et, avec encore plus de rigueur, comme énoncé analytique, soit *a priori*, et à l'art en tant que tautologie. Certes, nous nous sommes aventurés dans un domaine assez hermétique de la logique et des sciences exactes (dont pendant les deux siècles derniers l'art n'a pas revendiqué les thèses). Si je l'ai fait, c'est pour invalider ces aspirations scientifiques à même le terrain sur lequel nous avons cherché à les fonder. J'ai cher-

ché – ce qui était le leitmotiv majeur de l'idée conceptuelle – à rattacher et à expliquer dans l'horizon social un art qui se disait un domaine autonome, isolé de la vie : une sorte de temple qu'il fallait rapprocher de la vie. Rapprocher même au prix de la perte de sa position sociale privilégiée.

Je rappelle ce qu'on a pu lire dans le manifeste :

L'art contextuel ne fonctionne pas dans la sphère de l'esthétique, mais des significations dont se sert la civilisation dans son contact avec la réalité. Il est intéressé dans le processus continu de décomposition des significations qui ne correspondent pas à la réalité et dans la création des significations nouvelles, d'actualité. Il procède par signe dont le sens est déterminé par le contexte pragmatique. En s'opposant à la division en ce qui est subjectif et en ce qui est objectif, l'art contextuel estime qu'il n'est pas possible de dissocier sujet et objet. Il dépend de la réalité et est en même temps une activité stimulant des réalités nouvelles. Il ne recherche pas ses solutions dans la science. La science et l'art se trouvent de nos jours face aux mêmes difficultés qu'entraîne l'accélération constante des changements de notre réalité.

La logique que je mets à contribution concerne les logiques épistémiques modales ; elles sont intéressées à des expressions telles que « je signifie », « je sais », « je crois », « je suppose » et « j'accepte ».

\*\*\*

Ces réflexions avaient pour toile de fond la situation décrite plus tard par Lyotard dans son rapport sur la société la plus développée, soumis au Conseil de l'Université du Québec à la demande de sa présidente. Le rapport s'intitulait *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*. Il présentait la situation qui s'était créée quand, économiquement parlant, la société productive, industrielle, était devenue une société de consommation, informative. Comme nous le savons, Lyotard l'a appelé *La fin du grand récit* et sa désagrégation en plus petits. Cela signifiait l'effondrement de modèles culturels communs dont tous devaient se servir. C'est pourquoi nous avons pu parler de pays progressistes, dans lesquels ces modèles ont été appliqués, et de pays rétrogrades qu'il fallait élever à un niveau supérieur (bénévolement ou par contrainte).

La désagrégation d'une culture fondée sur un système de modèles diminue la possibilité d'une action commune, collective, fondée sur des règles compréhensibles pour tous. Les résultats que cela a provoqués dans l'art, j'ai tenté de me les imaginer. Ce que j'ai écrit en est la preuve. Venant après le modernisme et le modèle élaboré d'un art constamment homogène, avec ses concepts et des règles valables pour tout ce que faisaient les artistes comme artistes, l'art en tant qu'art contextuel parle de la fin de ce modèle. De la perte de validité de ses sens. D'où la réflexion ontologique sur ce qu'est l'art. Ce terme conserve-t-il toujours son sens d'ensemble ? Avons-nous le droit à l'heure qu'il est, après la désagrégation qui se poursuit, de définir par le concept d'art un concept d'ensemble, voire toutes les situations en présence ?

À la fin de *Freedom and Limitation*, en réponse à la question sur ce que doit faire un artiste, j'ai écrit : « Paradoxalement, l'art a cessé d'être un problème pour l'artiste. Nous sommes conscients que c'est un concept créé par une culture précise et qui perd son sens quand cette culture cesse de fonctionner. Nous vivons une vie qui est nôtre et cette vie doit avoir un sens pour nous. Dans le monde qui nous entoure et avec lequel il faut que nous soyons en relation, être artiste c'est parler aux autres et les écouter en même temps. »

Le programme pratique en tant que conséquence de l'art comme art contextuel, je l'ai formulé sous l'appellation d'actions locales. J'ai écrit : « De quel monde avons-nous besoin pour pouvoir y fonctionner ? D'une telle réalité que nous pourrions appeler notre propre réalité que nous comprenons et dans laquelle nous savons comment nous comporter. Nous voudrions vivre notre propre vie sans imiter les autres. » Dans la suite de ce texte, j'ai écrit qu'une telle vie était à créer par notre réalité locale. Quand il devient impossible d'accepter les règles d'une réalité pour tous, il est tout aussi impossible d'accepter les règles de l'art comme valeurs de rigueur pour tous. J'ai poursuivi en écrivant que nous, artistes contextualistes, sommes conscients que l'effet que produit notre action ne dépende pas uniquement de ce que nous faisons en tant qu'artistes pratiquant leur art, mais également du contexte dans lequel s'inscrit notre action. Nous avons conscience qu'étant artistes, nous fonctionnons dans le contexte spécifique des institutions artistiques existantes qui cherchent à nous subordonner aux intérêts du groupe social qu'elles représentent. Nous avons conscience que l'intérêt d'un groupe social peut être celui d'un autre, mais aussi qu'il peut en être autrement. Nous doutons qu'il puisse y avoir un art qui, à l'heure actuelle, exprime les intérêts de tous. Nous avons des doutes sur le point de savoir dans l'intérêt de qui fonctionne l'art contemporain. Nous sommes conscients que nous aussi sommes susceptibles de mythes sur l'art et pour l'art. Néanmoins, nous ne pensons pas que cela nous justifie. Les mythes sont efficaces quand ils deviennent une orthodoxie ou qu'ils prennent des formes propres aux lois éternelles pour tous, valables partout et de tout temps. Nous sommes conscients de n'être pas objectifs face à nos propres mythes aussi longtemps que nous resterons dans un contexte où ils seront valables. Nous avons aussi la conscience qu'en nous affranchissant de nos propres mythes, nous commençons à faire nôtres les mythes des autres. Il n'en reste pas moins que nous ne sommes pas intéressés à l'échange d'une orthodoxie contre une autre.

À quoi ne sommes-nous pas intéressés ? À une assimilation passive de la culture par le biais de structures institutionnelles qui doivent servir l'intérêt universel de l'art, mais qui servent en réalité les intérêts d'un groupe précis.

À quoi sommes-nous intéressés ? À un contact direct avec la réalité dans laquelle nous sommes actifs. Nous sommes intéressés à la praxis sociale effective quand le processus de création de l'autoconscience de

chacun conduit à l'autodécision en ce qui concerne notre position dans le monde qui nous entoure.

Nous sommes intéressés à un travail incessant dans un groupe social précis sans distinction entre ceux qui savent et ceux à qui il faut apprendre, en rapport avec quoi nous proposons de remplacer les institutions artistiques par des groupes sociaux informels formés spontanément pour résoudre les problèmes réels de gens réels que nous ne pouvons pas remplacer par une image idéalisée et stéréotypée de l'homme.

\* \* \*

La proclamation du manifeste *L'art comme art contextuel* a servi au programme d'actions contextuelles d'un groupe d'artistes dont la charpente était constituée par les artistes avec lesquels je collaborais depuis longtemps : Roman et Anna Kutera ainsi que Leszek Mrozek. Nos actions n'ont pas pris pour terrain les grandes agglomérations urbaines où l'homme se veut un individu anonyme qui travaille, qui se repose pour régénérer ses forces usées par le travail en vue d'un travail efficace, qui habite dans de grands immeubles, ne connaissant pas les autres habitants et venant souvent de loin pour travailler dans une grande ville. Le système communiste excellait en formation de groupes impersonnels de prolétariat, arrachés à leur monde local d'origine et ayant migré vers des centres anonymes de l'industrie socialiste en voie d'implantation. En fait, c'étaient des répliques de ce que le socialisme a si vivement critiqué deux siècles auparavant, à l'époque de la naissance du capitalisme en Europe de l'Ouest, maintenant adouci par une sollicitude plus marquée pour l'ouvrier.

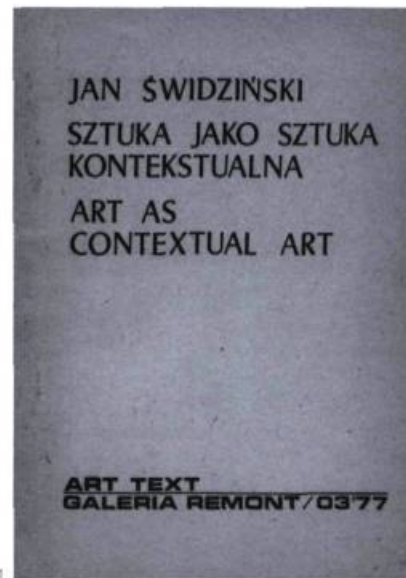
Nous étions plutôt intéressés à des actions dans de petites agglomérations, souvent à la campagne, où des collectivités authentiques s'étaient encore conservées. Cela nous intéressait en raison du fait que le système d'ensemble des normes et des valeurs avait volé en éclats et qu'il fallait centrer l'attention sur la création d'un réseau de cultures locales nouvelles. Ce qui a retenu notre intérêt, ce sont les phases de transition directe des communautés anciennes à la nouvelle réalité où les normes communes anciennes ont été remplacées par de nouvelles, non moins communes, de l'idéologie communiste pour tous.

Ce qui a retenu notre intérêt, ce sont les phases de l'élimination de l'identité locale ancienne au profit d'une nouvelle vision imposée du monde, fondée sur une idéologie ne tenant pas compte des réalités et des intérêts de l'individu. Cela m'est revenu à l'esprit quand je suis allé au Cambodge où j'ai visité une ancienne prison-musée et vu des pyramides de crânes d'adversaires au communisme assassinés. Cette idéologie fut un rappel dans la mesure où c'était ce que j'avais connu auparavant au moyen de mes expériences personnelles. Le genre d'interventions socioartistiques dans la réalité que nous faisons et plus proprement l'effort d'une remise en place d'un réseau de contacts humains fondé non pas sur la contrainte mais sur la solidarité avaient un dérou-

lement divers. Nos succès et nos insuccès traduisaient d'une façon ou d'une autre le contexte de la réalité actuelle. Les actions ultérieures en Russie de Kabakov allaient dans le même sens.

\* \* \*

Il serait insensé de décrire toutes ces actions plus ou moins réussies. Je ne décrirai que deux d'entre elles. La première a eu lieu à la campagne en Kurpie, habitée par une collectivité



### Art, Society and Self-consciousness

Jan Świdziński

très traditionnelle vivant très loin d'une culture de grande ville. La population de là-bas avec laquelle nous avons réussi à nouer des contacts amicaux, grâce aux ethnologues qui y travaillaient depuis longtemps, avait un système de valeurs établi par tradition et une image du monde différente de la nôtre. Elle parlait volontiers de son propre monde, fort peu encline à des propositions nouvelles. La réalité en changement rapide n'y a pas marqué les esprits. Les Kurpies ont en propre une

diligence rare : chacun d'eux sait être à la fois agriculteur, artisan, maréchal-ferrant, serrurier, charpentier bâtissant les maisons et horloger. Pendant nos visites, ils nous montraient fièrement leurs produits. Plus haut, j'ai décrit leur esthétique, différente de la nôtre. Leur sens du beau s'alliait à une conception pragmatiste de la réalité. N'arrivant pas à se nourrir sur un sol sablonneux, ils se rendaient nombreux en Amérique.



Mielnik est un autre lieu où j'ai réalisé l'un de mes travaux en 1981. Je l'ai intitulé *Liberté et limitation*, un titre que j'ai repris en anglais pour un livre que j'ai écrit plus tard. Le thème de la liberté et de ses limites avait des racines dans l'existence de ce village perdu à la frontière entre la Pologne et la Russie. Je peux dire que c'était une réalisation mal réussie. Nous y sommes allés en groupes de plusieurs artistes ; le village était sis sur la rive gauche de la rivière Bug, séparant deux États pas toujours amicaux et souvent même hostiles. Nous étions plusieurs artistes et nous avions du matériel cinématographique, du matériel photographique et des appareils pour l'enregistrement sonore. C'est ce qui nous donnait inopportunistement l'aspect de gens des médias officiels – la télévision, la radio. Nous avons tenté d'entrer en contact avec les gens de la localité. Échec. Les gens de là-bas évitaient tout contact avec les gens de l'extérieur. Nous avons voulu entrer ; c'est ce qu'a fait une partie de notre groupe ; moi, avec quelques artistes, j'ai décidé de rester quand même.

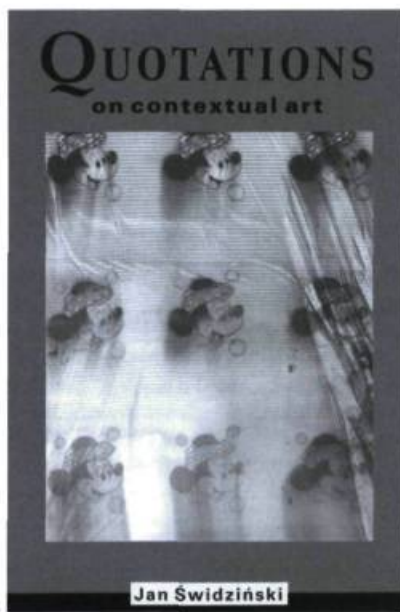
C'était déjà l'automne tardif, avec un temps de chien comme habituellement en Pologne à cette époque de l'année. Je me suis enfermé dans la pièce où je me suis fait héberger, à l'école du lieu : j'ai monté le trépied sur lequel j'ai installé un appareil photo et j'ai décidé de faire 24 photos à raison d'une par heure. Toujours la même vue sans intérêt de ma fenêtre. Au moment où, en attendant les heures consécutives, je prenais les photos, il ne se passait rien à l'extérieur. On ne voyait

que le tronçon d'une route vide, quelques arbres et quelques bâtisses, les unes à proximité, les autres plus au loin. La route était vide la plupart du temps. Quelquefois, une silhouette d'homme ou de femme s'y faufilait ; une fois ou deux passa un camion. Quand il fit noir, un lampadaire s'est allumé dans la rue, puis un deuxième. Sont apparues aussi des lumières dans les fenêtres des maisons que je voyais de la mienne... Dans la nuit, ces lumières se sont éteintes sauf celles des deux lampadaires de rue. Quand il a fait jour, un camion est passé ; si ce n'était pas le même que précédemment, du moins lui ressemblait-il comme un jumeau. Et une nouvelle fois quelqu'un a franchi la chaussée. Et, de plus, un chien.

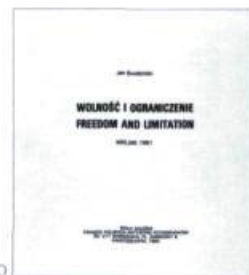
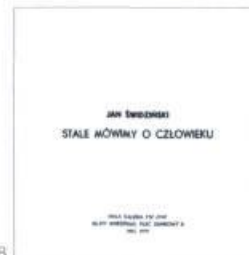
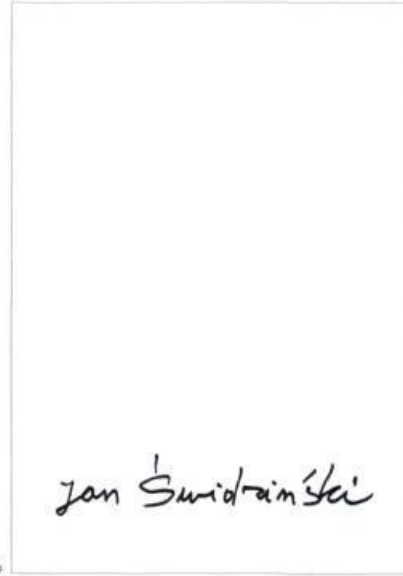
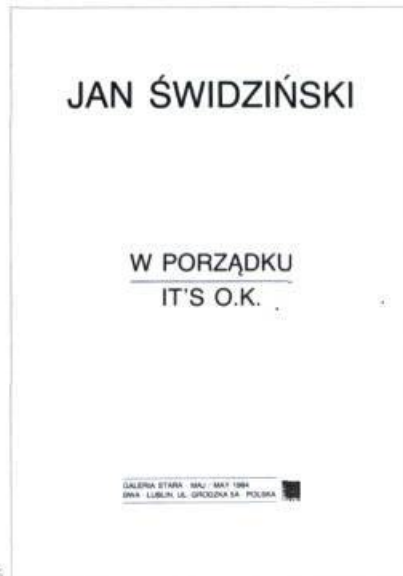
\* \* \*

Cette immobilité résumait la longue histoire du village... Tantôt, c'était un village polonais, tantôt, après une invasion de plus, il passait à la Russie.

La population était constituée, pour une part, de Polonais ayant leur église catholique où ils allaient à la messe les dimanches et les jours de fête. L'autre moitié était constituée par les Ukrainiens avec leur église orthodoxe où ils allaient à leur messe les dimanches et les jours de fête. Après les messes du dimanche dans les deux églises, tous, Polonais et Ukrainiens, allaient à l'auberge boire un petit coup. Devant l'auberge qui était exiguë, ils se rangeaient en file et, à tour de rôle devant le zinc, vidaient diligemment un verre de vodka. Après quoi, ils se rangeaient une nouvelle fois, comme il se devait, en file pour refaire devant le zinc le geste de routine : lever le verre, pencher la tête en arrière et avaler d'un trait. Tout dépendant des ressources disponibles et de la résistance individuelle, ils se rangeaient par deux, trois ou quatre fois et plus dans la file que l'on sait. Rangés en file, ils ne se parlaient pas, se bornant à l'indispensable en fait de communication. Ils étaient méfiants à l'égard des leurs comme à l'égard de



ceux qui venaient de l'extérieur. La méfiance, c'est l'histoire qui la leur inculqua. Plus d'une fois, par le passé, une ouverture excessive a mal fini. Quelqu'un a entendu, quelqu'un a dénoncé à la police, ce qui débouchait sur une prison ou une déportation vers un camp dans un autre pays. La guerre, les déportations, les exécutions et, dans le meilleur des cas, des sanctions légales et des confiscations de biens, telle était l'expérience de la longue histoire de ces régions.



- 1 Sztuka jako sztuka kontekstualna (*Art as Contextual Art*), 1977.
- 2 *Art, Society and Self-consciousness*, 1979.
- 3 *Rzeczywistości alternatywne*, 1982.
- 4 *Quotations on contextual art*, 1989.
- 5 *It's O.K.*, 1994.
- 6 *Jan Świdziński*, 1995.
- 7 *Wszycy mamy kłopoty (We All are in Troubles)*, 1981.
- 8 *Stale mówimy o człowieku*, 1979.
- 9 *Freedom and Limitation - The Anatomy of Post-modernism*, 1988.
- 10 *Wolność i ograniczenie (Freedom and Limitation)*, 1984.

Au bout de quelques jours, nous avons conclu à l'inopportunité de notre séjour à Mielnik, faute de disposer de valeurs, d'une vision du monde propres à surmonter leur méfiance à notre égard et à leur être d'utilité. Cela rejoignait notre expérience de la Kurpie, de la vision du monde et de l'esthétique de là-bas. Cette expérience de Mielnik m'a servi à faire un ouvrage composé de photos que j'ai prises et de textes décrivant la situation. Du texte de cet ouvrage, je cite ce qui suit :

Le problème consiste en ce que la signification que nous rattachons à l'art se rattache à la signification qu'une société précise attribue à la réalité. Sa vision du monde, ses modèles de comportement se placent dans les normes de l'expérience historique, expérience de la réalité dans laquelle il nous faut vivre.

Nous, artistes, nous sommes ceux qui viennent de l'extérieur avec notre situation spécifique, avec notre propre contexte institutionnel... Nous sommes conscients que les gens croient que l'art peut rendre leur vie plus belle.

Nous avons conclu à l'opportunité de placarder au terme de notre séjour à Mielnik, dans les endroits les plus fréquentés, des affiches avec les phrases suivantes : « Ne pense pas que l'art est capable de changer ta vie ne serait-ce que pour un moment. L'art est une illusion, évite les illusions quelles qu'elles soient. »

L'exposition *Liberté et limitation* a été présentée dans plusieurs localités. La dernière fois, cela devait être à Cracovie le 13 décembre 1981, mais c'était le jour de la proclamation de l'état de siège, suivie de nombreuses arrestations de militants indépendantistes et de la suppression du syndicat Solidarité, le seul syndicat libre dans cette partie de l'Europe. Son président – Walesa – a été interné. Si j'en parle, c'est que toutes les actions de l'art socialement engagé prennent la plénitude de leur sens dans un contexte précis du temps, du lieu et des événements dans lequel s'inscrit cette action artistique. C'est ce qu'illustre mon exposition non réalisée *Liberté et limitation*. C'est la censure qui s'est opposée à l'exposition. Mais dans les rues ont été placardées des affiches avec l'inscription « Jan Swidzinski, *Liberté et limitation* ». Devant ces affiches s'attroupaient des gens qui échangeaient des

commentaires politiques. Cela a duré quelques heures, jusqu'à ce que les autorités aient ordonné la suppression de toutes les affiches.

Ces exemples d'actions contextuelles locales montrent le sens qui jaillit dans des situations spécifiques du contexte de la réalité. Tout cela se passait dans des lieux et dans un temps qui enlevaient du poids à la sphère de l'art pour l'art, indépendant, autonome. Je pense que ce n'est pas un hasard si, en vivant en ce lieu et dans de telles conditions historiques, dans une zone des limitations plutôt que de la liberté, il m'est venu à l'esprit la conception d'une vision de l'art comme dépendance du contexte.

\* \* \*

Ce qui était si important dans les actions locales que je viens d'évoquer se retrouvait aussi dans d'autres de mes actions. À la fin de l'état de siège, époque d'une intensification des représailles et de limitation radicale des libertés individuelles, j'exposais une performance à la galerie Labyrinth à Lublin. C'était l'époque où tous les artistes, en signe de protestation, boycottaient l'activité culturelle officielle par la non-participation aux expositions et aux manifestations culturelles. La galerie Labyrinth à Lublin faisait exception en raison de la personnalité de son directeur, Andrzej Mroczek, respecté de tous. En raison de ses convictions, il n'était pas aimé par les pouvoirs publics qui guettaient tout prétexte pour fermer la galerie qu'il animait. Nous n'avons pu leur offrir ce prétexte en refusant d'exposer dans sa galerie.

Ma présentation dans la galerie, je l'ai intitulée *Le barbouillage*. C'était une allusion transparente à ce que l'on observait dans les rues : la police arrachait toutes les affiches, tous les tracts antigouver-

nementaux. Dans la nuit, aux murs réapparaissaient à tout bout de champ des inscriptions séditeuses que la police barbouillait le matin. J'ai barbouillé quatre murs de la grande salle d'exposition du Labyrinth en ne laissant qu'une place vide où, pendant l'exposition, j'ai inscrit le texte suivant :

Penser à Heidegger : entre ce qui a été barbouillé et ce qui est à lire, il y a distance et différence. Le sens de la distance consiste à dissocier les choses les unes des autres. La différence leur permet d'entrer en contact mutuel, en communication. Paradoxalement, ce qui a été barbouillé reste en même temps perpétué. Il devient une entité sans pouvoir exister.

J'ai renoncé aux paroles, aux images, aux signes univoques pour tous.

La distance qui s'est créée entre soi et ce qui a été barbouillé n'a de signification que pour soi.

La distance s'exprime dans une écoute intime en créant une zone dans laquelle se place le temps de la mémoire et de l'oubli.

Après quoi j'ai barbouillé en blanc tout le texte en démontrant par là même comment, sous du barbouillage, transparait ce qui a été barbouillé.

Dans une autre exposition des années quatre-vingt, j'ai montré une salle vide avec des sacs à ordures dans lesquels nous avions fourré des journaux, des affiches, des photos usées. Ce tout, je ne l'ai fait surmonter que d'un texte inscrit au mur :

Trop longtemps nous vivions dans l'univers d'une fiction qui nous a été imposée et que nous étions obligés d'accepter.

Il n'est plus possible de ne pas percevoir la réalité dans laquelle on vit.

Il n'est pas possible de sortir hors d'elle, de se sauver de l'univers des médias artistiques purs et en même temps d'être à même le luxe d'une vie de duplicité - une vie de fiction et une autre - celle du vrai. Nous ne pouvons plus dissocier l'art de la vie et la vie de l'art.

Nous, les artistes, nous avons à repenser le rôle que nous avons joué dans la propagande d'une vision fictive du monde.

Nous avons aussi à repenser notre part à la génération du mythe légitimant la division en ceux qui sont des créateurs et ceux qui peuvent être enseignés.

De quel art avons-nous besoin ?

D'un art qui ne construit pas la vision de la réalité mais qui participe à celle-ci.

D'un art qui réagit et non décrit.

De quel art avons-nous besoin ?

D'un art dans lequel tout homme devient le créateur de sa propre réalité.

D'un art que j'accepte moi-même.

Une telle conception de l'art avait pour opposants deux groupes. Le premier comprenait les gouvernants qui considéraient de telles propositions comme une remise en question des bases sur lesquelles ils fondaient la justification du rôle social qu'ils devaient jouer en prenant fait et cause pour le régime communiste qu'ils devaient construire. Et, en fait, pour le régime de l'envahisseur russe. Le second groupe comportait des artistes traditionalistes, certes inamicalement disposés envers le régime, optant de façon émotive pour le système d'autrefois. Autant le premier groupe supportait mal les textes, autant le second, l'absence dans l'art nouveau de l'art traditionnel pour l'œil, l'absence d'un objet artistique réel. Ce besoin d'objet, la conception de l'activité artistique comme création d'œuvres d'art, élargit ce groupe de ceux qui, sans s'obstiner à vouloir que l'art soit comme autrefois, admettaient la nouveauté, même avant-gardiste. Ce qu'ils ne pouvaient pas accepter, c'était un art sans objet et un art dépassant l'avant-gardisme admissible du modernisme.

Cette alliance inconsciente a abouti à la marginalisation du contextualisme en Pologne. Marginalisation qui a suivi une longue période d'épanouissement de galeries indépendantes à la faveur de la tendance internationale de l'affranchissement des états d'âme reliés à l'époque de la révolte des années soixante-dix et du triomphe de ce qu'on a malicieusement appelé la mentalité du « spécialidiot » se rattachant à l'avènement de la génération des yuppies, soit de jeunes venant du secteur professionnel. Cette marginalisation et l'éloignement pour tout ce qui n'est pas le lieu commun approuvé par l'establishment se sont maintenus jusqu'à nos jours. Pas un seul de mes livres, le manifeste de *L'art comme art contextuel* compris, n'est paru en Pologne.



Art contextuel, 1997.

Lors de l'une de mes expositions en 1987, j'ai présenté une installation absurde à l'intérieur de laquelle j'ai inséré ce texte : « Les absurdités vont de la vie à l'art et inversement. »

### Réflexion

Dans la première partie de ce texte, je vais parler des problèmes ontologiques de l'art : existe-t-il ou n'existe-t-il pas, et de quoi cela dépend-il ? Pourquoi dans certaines situations ou époques sommes-nous enclins à approuver l'existence de l'art et, dans certaines autres, à avoir des doutes ? Pourquoi les thèses sur l'art conceptuel ont-elles pu être acceptées ou, si non acceptées, du moins comprises par un groupe, et n'ont-elles pu être admises par un autre ? Ce sont là des questions auxquelles il n'est pas possible de répondre sans connaître l'action des conditions sociales. Cela dépend dans quelle mesure il est possible de concerter les points de vue et si de part ou d'autres est ressenti le besoin pragmatique d'un tel consensus. Dans la seconde partie où je décris mon activité contextuelle, je ferai souvent appel aux textes de mes diverses expositions ou actions artistiques. J'écris en proie au doute si je suis en état de communiquer les raisons qui me guident, de convaincre le lecteur. C'est que je ne crois pas en l'existence d'un seul point de vue objectif divin à partir d'un recul extérieur devant les choses pour apprécier sûrement comment elles sont. Fort heureusement je ne pense pas que cela nous soit nécessaire. C'est que je suis plutôt contre ce genre de prétentions et je ne crois pas que quelque chose puisse se présenter à nous dans toute sa pureté objective, tel qu'il est véritablement.

Je suis plutôt enclin à croire – sans être isolé et original dans ce point de vue – que, fatalement, nous sommes empêtrés dans notre petit monde local. *Monde local* signifierait « le contexte des conditions que nous subissons actuellement, en ce temps et en ce lieu, envers les faits qui interviennent » (telles étaient d'ailleurs mes conclusions contextuelles). Ces conditions font que certaines options s'imposent à nous comme dignes d'intérêt, alors que face aux autres nous sommes sinon hostiles, du moins indifférents. Dans les travaux que j'ai présentés ici, j'ai parlé de ma sphère privée dans une situation, dans un lieu qui n'appartenait pas dans son ordre d'importance à ce que nous aurions défini comme centre de l'art mondial... C'était un lieu provincial, périphérique, subissant davantage le rayonnement d'un centre qu'exerçant lui-même une influence sur les autres. Cela s'est avéré exact, et il se peut que parler d'une telle activité artistique exotique n'ait pas tellement de sens ou tout au moins soit inopportun. N'ait pas de sens, en fait, si la situation n'avait pas changé. Le mythe moderniste des valeurs universelles n'est plus, le « grand récit » comme l'écrit Lyotard et la « fin de l'histoire » comme le fait plus expressivement Fukuyama ont cessé de faire cours. Et les valeurs particulières, locales, ont pris la place des vérités universelles. Quand j'ai parlé pour la première fois de mes thèses sur l'art comme art contextuel, le centre était en-

core New York qui avait hérité ce rang de Paris. Maintenant, 30 ans après que j'ai commencé à en douter, personne ne croit plus en un centre.

Il appartient aux aspirations d'un artiste d'être écouté quand il parle. C'est l'héritage du romantisme, soutenu encore par l'avant-garde. Pourquoi l'artiste n'a-t-il pas à être écouté et, même plus, pourquoi ce qu'il dit ne doit-il pas influencer sur les autres et même les changer ? Gorki, écrivain russe (pas mauvais comme écrivain, mais funeste comme auteur d'une doctrine idéologique de l'art), avait proposé le réalisme socialiste et appelé les artistes « les ingénieurs des âmes ». Cette vocation de l'art a souvent été exploitée comme support d'idéologie. Cela a débouché sur une compromission des systèmes politiques subordonnant – par consentement ou par contrainte – leurs citoyens sur le prestige duquel ils fondaient leur système politique.

Je voudrais risquer une comparaison à première vue injuste : un rapport est-il possible entre les valeurs universelles et les valeurs d'une idéologie ? Les valeurs universelles sont considérées comme communes à tous. Elles sont bien justifiées quand il existe ce « grand récit » dont parle Lyotard. Quand elles sont des valeurs qui ont été internationalisées par les membres d'une communauté, d'une culture. Nous, Européens, parlons de peuples ayant atteint divers degrés de développement. Nous avons admis avec optimisme que de telles valeurs existent, mais qu'elles n'ont pas été adoptées par tous. L'effondrement d'une grande narration de ce genre est en fait celui de notre rêve européen consistant à imposer au monde notre système de valeurs. Il témoigne d'une chute définitive du colonialisme et du système universel de valeurs qui s'y rattache.

\*\*\*

L'idéologie comme expérience historique a montré qu'en se joignant au pouvoir politique, elle cherchait à imposer ses points de vue au corps social. Les cultures locales que je propose dans *L'art comme art contextuel* sont le reflet de la prise de conscience que, tout bonnement, le système en présence, en se fondant sur les valeurs universelles, se désagrège. Nous, artistes, devons rechercher autre chose qui nous permettra de croire que ce que nous faisons peut se révéler d'une certaine manière utile. Ce changement ne signifie pas pour nous l'adoption d'une option plus favorable. Il vaut mieux être persuadés que nous pouvons offrir quelque chose à l'humanité que d'admettre – sans satisfaction peut-être – que nos valeurs provinciales locales ne sont pas nécessairement des valeurs pour les autres. Pour qu'un système de valeurs puisse être un système de valeurs pour les autres, il doit disposer d'une force de persuasion suffisante pour imposer ses valeurs. Et ici, notre raisonnement se révèle sphérique. À la place du système universel aboli, nous proposons un système local en cherchant à faire passer en fraude les valeurs de l'un d'entre eux à la place des valeurs abolies. Il y a à l'heure actuelle plus d'un can-

didat pressenti pour incarner les valeurs universelles : les religions, les idéologies, des États comme les États-Unis. Dans cette concurrence, c'est la science qui fait meilleure figure. Elle manie les valeurs que notre civilisation apprécie le plus hautement : la rationalité, l'objectivité et la vérité. Il existe la conviction que seule la science est à même de fournir une vérité dure, objective, conforme à la réalité. Dans le chapitre « La science comme solidarité »<sup>2</sup>, Rorty écrit que les représentants des sciences humaines (on pourrait y ajouter les artistes) doivent se creuser la cervelle s'ils sont des scientifiques et si les conclusions auxquelles ils arrivent sont dignes du nom *science*.

Les ambitions du conceptualisme prouvent peut-être notre frustration face à la science. Dans une certaine mesure, c'est également vrai pour moi. J'ai la conviction que mes divagations scientifiques sur l'art contextuel rendent moins provinciales mes actions locales et leur confèrent le rang qu'il faut. Kuhn et Feyerabend, en agissant d'un point de vue scientifique, ont prouvé que certaines théories scientifiques étaient sans commune mesure avec quelques-unes des théories précédentes de ce genre. Nous revenons un peu à l'épistème de Foucault selon lequel le discours culturel, par exemple l'art, et la politique présentent des rattachements mutuels. Les théories scientifiques sont un élément de cet *epistémè* commun. La vérité de ce qu'elles démontrent ne dépend pas uniquement de la découverte des vérités de fait, mais de leur interprétation dans le cadre de la théorie adoptée. Tout cela remet en question le choix d'une théorie pilote et de la discipline qui peuvent cautionner la vérité.

C'est la première des choses. La deuxième, c'est que les vérités telles qu'elles existent comme immuables, universelles, ne le sont pas. Elles sont variables et différentes dans divers épistèmes. Certes, Lakatos, représentant le point de vue de la gauche sur la science, a présenté Kuhn comme celui qui a ramené la science à la « psychologie de la foule », mais la position de la science comme leader de la vérité universelle s'en est trouvée affaiblie.

\*\*\*

Francis Fukuyama rappelle une expression connue des années soixante-dix dans le titre de son livre, qu'il a fait paraître en 1999, *Le grand bouleversement*<sup>3</sup>. Ce « grand bouleversement » serait dû à ce dont j'ai déjà parlé – le passage de la société de production à celle de consommation et de communication. Dans la zone où j'habite, ce grand bouleversement a abouti à l'effondrement du système politique en place et au retrait de la Russie de son propre territoire.

La plupart des travaux que j'ai décrits datent de la période de la fissuration du monolithe politique et idéologique communiste. Cette désagrégation graduelle de l'ordre existant et l'ébauche d'un nouveau ne se passaient pas sans une certaine dramaturgie. Ce côté dramatique de transition dans un système différent distinguait nos actions locales des autres, analogues, en d'autres lieux, dans un décor différent. Ce qui variait aussi d'un pays à l'autre était l'attitude des participants et la perception sociale. Pour prendre conscience de ces différences, il suffit de comparer les actions que j'ai décrites avec celles que décrit Paul Ardenne que j'ai déjà cité à plusieurs reprises, ce qu'il a défini comme *Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Les cultures locales étaient l'expression des actions artistiques autres que traditionnelles et procédaient par idées nouvelles. On a vu se fonder selon les principes nouveaux les relations entre les artistes et la société.

J'ai évoqué plus haut les accords que nous avons conclus entre artistes de divers pays. D'une part, nous démolissions la structure internationale en place de la communauté artistique Art World et, d'autre part, nous avons cherché à remettre en place des relations fondées sur des principes nouveaux : non pas sur une concurrence mutuelle et une hiérarchie, mais sur la solidarité. ■

NOTES >1 Jean-François Lyotard, *op. cit.* >2 Richard Rorty, *Science et solidarité : la vérité sans le pouvoir*, trad. Jean-Pierre Cometti, coll. Tiré à part, Paris, éditions de l'Éclat, 1990, 111 p. >3 Francis Fukuyama, *Le grand bouleversement : la nature humaine et la reconstitution de l'ordre social*, trad. Denis-Armand Canal, Paris, La table ronde, 2003, 414 p.