Document généré le 24 avr. 2024 06:11

Inter
Art actuel

Autonomie et hétéronomie de l'art : un problème toujours ouvert

Giovanni Fontana

Numéro 132, printemps 2019

La disparition de l'exception artistique

URI : https://id.erudit.org/iderudit/90975ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Fontana, G. (2019). Autonomie et hétéronomie de l'art : un problème toujours ouvert. *Inter*, (132), 42–44.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2019

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

> Gonzalo Borondo, *Piedad*, MAAM (Museo dell'altro e dell'altrove, « Musée de l'autre et de l'ailleurs »), Metropoliz, Rome, 2013.

AUTONOMIE ET HÉTÉRONOMIE DE L'ART : UN PROBLÈME TOUJOURS OUVERT

▶ GIOVANNI FONTANA

La relation entre art et société a toujours été très complexe. Un rôle fondamental a été joué sur le plan culturel des masses qui – manipulées de manière appropriée par les lois du marché et le bombardement des médias, défenseurs acharnés des pouvoirs politique et économique – ont toujours déterminé les cadres du bon goût actuel, en parfait accord avec l'autorité des systèmes politique et social. Dans ce tableau, un type d'opération artistique directement lié aux questions d'actualité internationale, aux exigences de la mode, aux besoins du système dominant, a toujours prévalu.

Nous avons appris à le reconnaître, le monde globalisé est de plus en plus caractérisé par la grande distance économique qui sépare les plus riches des plus pauvres. Il s'agit d'un phénomène en pleine croissance dont les perspectives sont dramatiques non seulement sur le plan des droits de l'homme – entravés par le déclin des valeurs éthiques et du principe d'équité, entraînant une augmentation des tensions liées aux conflits –, mais également sur le plan culturel. En effet, puisque la consommation est le principal moteur d'un tel système, des produits faciles à apprécier sont mis en marché et peuvent être acquis sans problèmes dans tous les secteurs, même celui de la communication et, par conséquent, ceux de la culture et de l'art.

C'est ainsi que le milieu de la communication – le plus performant et le plus attrayant aujourd'hui –adopte des caractéristiques facilement accessibles au grand public. Afin de faciliter la réception rapide et simple des sollicitations, un travail subtil a été effectué au fil des ans pour permettre de minimiser, de saper les principes fondamentaux d'une éducation efficace, à la fois structurellement et méthodologiquement, en nivelant la formation vers le bas. Nous privilégions ainsi, d'une part, l'éphémère, le ludique et, de l'autre, tout ce qui peut être directement lié aux enjeux sociaux quotidiens à l'international : les guerres, la menace terroriste, le crime, l'émigration, la discrimination raciale, sociale ou sexuelle, la pédophilie, etc. Tout se mélange dans un carrousel fantasmagorique.

Dans ce monde si absurdement spectaculaire, nous vivons une sorte de présent éternel. Le temps a toujours la même apparence, notamment grâce au rythme médiatique effréné qui nous assure de manière marquée une ration quotidienne d'information de même teneur : mêmes mouvements migratoires, mêmes attaques terroristes, mêmes violences, mêmes corruptions, mêmes catastrophes écologiques, mêmes visages culottés des grands riches, mêmes visages souffrants des plus pauvres, mêmes formats de télévision, mêmes logiques de consommation…

Tout est répété de manière obsessionnelle par des milliers de chaînes et de réseaux. C'est l'habitude d'écouter, l'addiction au spectacle du monde, si bien analysée à l'époque par Guy Debord, qui prend aujourd'hui une valeur numérique et perd sa substance matérielle. C'est difficile d'examiner et de reconsidérer la mémoire et sa valeur, d'avoir des idées claires pour faire avancer les projets futurs. Entre mémoire

et projet, un présent lourd s'interpose : il demande d'être facilement nourri par ce qui s'impose, au jour le jour, à l'attention du public. Le tout nécessite une image que celui-ci perçoit facilement, qui ne le laisse pas trop réfléchir, qui est organique aux spécificités du monde globalisé.

L'art passe de ce fait au second plan s'il n'est pas chargé du fardeau de signes forts qui caractérisent le présent. Ces signes doivent toujours paraître clairs et immédiats. Ce qui compte dans cette logique, c'est la « transparence », non pas en tant que vérité des faits, mais comme facilité de consommation. Fondamentalement, un fait consiste en sa reconnaissance, en sa facilité d'identification, en son adhésion à un imaginaire collectif aplati.

Malheureusement, l'absence de tension face à l'avenir implique l'absence d'attente, une attente de nouveauté et de surprise. Nous constatons un manque de curiosité pour l'avenir, un refus de préfigurer des hypothèses et des utopies. En même temps, le passé est négligé, ce qui, au mieux, est perçu par des modèles stéréotypés et préconstitués. L'homme a dès lors tendance à ne se reconnaître que dans ce qu'il voit et, par conséquent, ce qu'il perçoit comme réalité. Le présent est reflété et généré par des écrans et des *displays*. C'est un jeu de rebonds dans lequel l'individu est en *full immersion*. En conséquence, il a tendance à reconnaître sa propre image dans l'image numérique courante, au point où tout ce qui prend d'autres aspects, d'autres profondeurs, d'autres qualités, est perçu avec suspicion ou n'est simplement pas accepté.

Ainsi, l'art n'est pas accepté s'il ne répond pas aux caractéristiques courantes et s'il ne joue pas son jeu : respecter les canons du spectacle. Cet engagement est requis conformément aux modes et aux procédures en vigueur, déjà adoptées par le système. Or, la situation s'est déjà produite par le passé, lorsque le pouvoir en place a voulu utiliser les ressources artistiques à son avantage. Pensons simplement à la lutte contre l'art dégénéré dans l'Allemagne nazie, à l'emphase et à la grandiloquence de la rhétorique de la période fasciste en Italie ou au réalisme socialiste en Russie.

Si, au contraire, l'art est une libre réflexion sur le drame du spectacle phagocytaire et sur les aberrations des systèmes de production d'images, s'appuyant sur des langages n'ayant pas un rapport immédiat avec des formes « transparentes », il est pratiquement discriminé. Ce constat arrive très souvent parce que l'individu veut immédiatement se reconnaître à l'image des tableaux d'information qui engagent son présent. Pour lui, ils sont si importants qu'ils coïncident avec sa propre vie.

En substance, nous observons toujours la même histoire : celle de la relation entre la forme et le contenu. Nous oublions souvent que l'important est de savoir *comment* dire. L'important est ce comment, à l'encontre du concept idéaliste selon lequel l'art consiste à donner forme à un contenu. En réalité, il s'agit d'adopter des solutions imaginaires agissant sur les conflits entre forme et contenu, et ce, au-delà de la transparence susmentionnée et des aspects réconfortants. Le langage de l'art ne peut coïncider ni avec la suggestion institutionnelle ni avec le langage commun, mais il doit adopter une attitude qui conduit à une théorie critique permettant de penser. L'art doit demander l'engagement du public, même si nous savons, tous, que c'est un travail que le public ne veut pas faire.

Les problèmes de représentation, de relation avec la réalité et de relation avec le public attirent l'attention sur les dichotomies *forme/contenu* et *signifiant/signifié*. En fait, nous confondons souvent les informations sémantiques (ce qui se passe sur le plan logique et structuré) avec les informations esthétiques (intraduisibles et complètement hors de la logique courante), comme l'observait Abraham Moles à l'époque[1].

Parfois, ces communications peuvent avoir lieu en même temps, mais l'aspect sémantique ne peut jamais suffire à justifier le travail sur le plan esthétique et à en déterminer la valeur. Pour que tout soit plus clair, il est bon de considérer que, dans le cas de l'œuvre d'art, le but n'est pas, comme pour la communication, la production d'un objet de la pensée, mais une pratique orientée vers la production d'un objet matériel.

L'apport d'une réalité extérieure, tant formelle que structurelle, et d'une culture générique (motivations conceptuelles, chroniques, contenus sociaux, adhésions politiques, vie quotidienne, etc.) parvient à l'artiste comme une pure sollicitation à la création d'œuvres d'art, donc à la création d'un univers artistique autonome, où chaque élément appliqué a une valeur de signification pure. La lecture du travail se fait donc sur le plan de l'analyse scientifique, au-delà de toute attitude idéaliste, et tend vers la vérification technique, les principes formateurs, les données structurelles, le caractère des formes, l'équilibre global, la la complexité compositionnelle, l'analyse du processus de composition et si nécessaire son histoire.

Le fait est que nous perdons souvent de vue l'aspect purement esthétique de l'œuvre (à l'intérieur d'elle). Nous le confondons avec son aspect extérieur (autour d'elle, sur les plans sociopolitique, anthropologique, etc.). Ce niveau esthétique doit toujours être évalué avec grande attention. Il mérite d'être au premier plan, d'être analysé en détail, même lorsque nous sommes confrontés à certains nœuds de l'action artistique contemporaine qui cherche à comprendre les urgences du monde, qu'elles soient humanitaires ou environnementales, sociales ou politiques.

Il existe des situations où les deux aspects cohabitent en présentant un nouvel équilibre, comme c'est le cas des artistes du MAAM (Museo dell'altro e dell'altrove, « Musée de l'autre et de l'ailleurs ») au Metropoliz, à Rome, construit dans un ancien abattoir (l'usine de charcuterie Fiorucci), occupé et autogéré par des familles de réfugiés (plus de 200 personnes) qui accueillent une grande quantité d'œuvres d'art contemporain issues d'artistes du monde entier. Le MAAM, conçu et dirigé par Giorgio de Finis, représente l'art et la politique. C'est un « superlieu », comme l'appelait Marc Augé, en passant par Rome. C'est un lieu où l'art se montre en dehors du système artistique, dans le cadre de la vie.

C'est aussi le cas de l'installation de Christian Boltanski, à Bologne, à la mémoire des victimes de l'avion écrasé à Ustica : les 81 victimes sont évoquées par autant de lumières suspendues au plafond qui s'allument et s'éteignent au rythme de la respiration ; 81 miroirs noirs entourent l'avion, reflétant l'image des visiteurs ; derrière chacun d'eux, 81 haut-parleurs émettent des phrases murmurées qui soulignent le drame de l'événement.

Là où l'art n'est plus séparé du social et s'engage dans des contingences spécifiques, il est nécessaire de faire progresser les modèles critiques pour tenter de dépasser, dans une idée d'esthétique élargie, les catégories traditionnelles d'esthétique et de politique. À cet égard, les réalités historiques telles que Guernica ou les peintures murales mexicaines de Diego Rivera, d'Orozco et de Siqueiros nous viennent en mémoire.

Encore une fois, la vieille question de l'autonomie et de l'hétéronomie de l'art[2] apparaît, dans la mesure où cet art, lorsqu'il est vraiment art, c'est-à-dire aux sens éminemment esthétique et philosophique, doit être exempt de tout conditionnement externe (phénoménologique, social, politique, personnel, etc.). Pourtant, aux sens phénoménologique et social, il ne devrait pas l'être.

Partant du constat que, de toute façon, un fait artistique ne peut guère être considéré comme totalement autonome et libre de la réalité qui l'entoure, nous devons admettre que la question de l'équilibre du signifiant revêt toujours une valeur prépondérante dans la balance de l'œuvre, mais sans, toutefois, que cela nuise à la valeur du témoignage sociologique et historique du temps auquel il se réfère. Or, la même critique idéaliste – qui avait vigoureusement préconisé l'autonomie de l'art – a fini par se rendre compte que la dimension hétéronomique était si impliquée dans les faits artistiques qu'il aurait été difficile d'observer des séparations nettes entre l'art pur et l'art compromis par tout type d'engagement.

> Stefania Fabrizi, *I guerrieri della luce,* MAAM (Museo dell'altro e dell'altrove, « Musée de l'autre et de l'ailleurs »), Metropoliz, Rome, 2013.

En même temps, il est nécessaire d'admettre que ces productions artistiques et littéraires – qui, sans être complètement indépendantes du contexte dans lequel elles prennent forme, montrent cependant qu'elles ont une autonomie par rapport aux prédicats de l'autonomie même – existeront toujours, comme pour les artistes du MAAM ou de Boltanski. L'important est que le contenu ne dépasse pas la rigueur formelle.

Je ne sais pas si le problème peut être résolu définitivement. Néanmoins, je crois utile de conclure en considérant que l'art peut observer et décrire la politique, mais qu'il ne doit en aucun cas devenir politique, comme il peut observer et décrire la société, sans être d'aucune manière porte-parole de dimensions sociales spécifiques. Le risque est celui d'un art subordonné au système ou, mieux, aux systèmes, qu'ils soient dominants ou opposés, car son autonomie serait compromise.

Il est tout autant fondamental de prendre en compte le fait que l'autonomie, dans les milieux de l'art et de la poésie, est une hypothèse esthétique, alors que l'hétéronomie, en réalité, est un fait. En d'autres termes, lorsque l'art devient le serviteur de la sémiosphère politique, de l'utilitarisme et de la praxis – restant pris au piège –, il voit sa valeur tant esthétique que conceptuelle s'effondrer, devenir un pur témoignage historique de son temps. En fin de compte, il s'agit de renverser l'ordre des attentes en adoptant une attitude prophétique, jamais conformiste ni intégrée, grâce à laquelle l'œuvre d'art peut acquérir une forte autonomie et exercer une influence sur le monde, en diminuant l'espace de représentation pour devenir à la fois une construction culturelle complexe et une expérience de la vie. ◀

Notes

1 *Cf.* Abraham Moles, *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Lerici, 1969, 316 p. ; éd. orig. : *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, 1958, 221 p.

2 Le problème a été bien abordé par Luciano Anceschi dans son livre *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (Sansoni, 1936, 250 p.).

Giovanni Fontana est un théoricien de la poésie épigénétique. Il s'intéresse depuis 40 ans aux langages à codes multiples, aux techniques intermédias et aux synesthésies. Il étudie les rapports entre les arts, parcourt des chemins poétiques qui se trouvent aux frontières des langages, produit des contaminations à partir de sources poétiques phonovisuelles. Grâce à cette méthode, il propose de nouveaux concepts de texte : *texte intégré*, *polytexte*, *hypertexte multipoétique*, *ultratexte transversal*, annonçant la texture dynamique qui s'accomplit au-delà de la page, dans une dimension spatiotemporelle. Ses ouvrages verbovisuels sont de vraies partitions, des pré-textes, des avant-textes, par lesquels il aboutit à la performance de ses poèmes sonores, très appréciés par les milieux de la recherche artistique internationale. Architecte et professeur d'architecture, il a fait des études en arts, en sciences et en musique. Auteur de théâtre et, de temps en temps, metteur en scène, il s'intéresse aux arts électroniques et audiovisuels, s'adressant surtout aux formes et aux moyens de transmission de la culture, notamment à l'égard des problèmes technologiques.