

Splendeur et misère des avant-gardes

PAR NICOLAS POIRIER

Dans son dernier livre, le théoricien et praticien de l'art Olivier Quintyn cherche à repenser le phénomène des avant-gardes au prisme des institutions qui régissent le fonctionnement de l'art contemporain dans un cadre intellectuel structuré autour de la philosophie pragmatiste. L'intérêt d'une telle conception est de réinsérer l'expérience esthétique à proprement parler, en tant que saisie contemplative des œuvres, dans l'expérience plus large éprouvée par l'homme au contact du monde.

OLIVIER QUINTYN

VALENCES DE L'AVANT-GARDE

Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution
Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 164 p., 9 €

N'admettant pas la coupure entre la haute culture et l'art populaire, refusant donc l'enfermement des Beaux-Arts dans une conception purement muséale, les penseurs pragmatistes comme John Dewey, et à sa suite Richard Shusterman et Jean-Pierre Cometti, ont réhabilité une conception de l'art non contemplatif, mais engagé dans une confrontation avec le monde, discordance et harmonie se répondant indéfiniment dans un mouvement de tension sans terme défini.

De ce point de vue, l'un des premiers objectifs qui s'imposent aux philosophes cherchant à réfléchir sur les Beaux-Arts doit consister à restaurer la continuité, que l'esthétique traditionnelle a effacée, entre les formes

artistiques composant le patrimoine culturel de l'humanité et la vie la plus ordinaire qui forme l'ossature de l'expérience commune. Car cette coupure entre l'art et le profane, à suivre John Dewey, n'a pas toujours existé : ce n'est qu'à une époque assez récente (milieu du XVIII^e siècle) qu'est née l'esthétique en tant que discipline cherchant à dégager les structures du goût lorsque celui-ci juge de la beauté d'un objet sans considération de son caractère utilitaire. Ainsi, la danse, avant de se voir reconnue comme un art et de faire l'objet de représentations dans le cadre de spectacles, a longtemps été partie prenante des rites religieux et des rassemblements festifs qui rythmaient la vie sociale, ces moments consistant davantage à retisser le sentiment d'appartenance communautaire qu'à éprouver un sentiment esthétique proprement dit.

Il a fallu attendre l'apogée de la modernité au XIX^e siècle pour que des lieux dédiés à l'accueil spécifique de ces manifestations d'ordre artistique (musées, expositions, galeries d'art, salles de concert, théâtres), et n'entretenant pas de rapport intrinsèque avec ce qui structure la base de la vie sociale, soient construits. C'est à partir de ce moment que s'est produite la séparation entre la haute culture artistique, privilège de l'élite, et l'expérience ordinaire, donnée à tous, que son insignifiance condamne à rester à un rang inférieur. Et c'est à la refonte d'une expérience unitaire de la vie rassemblant ce que les dichotomies philosophiques ont fini par séparer en divers termes d'esthétique (sensualité et sensibilité, besoin physique et transcendance spirituelle, manipulation technique et création artistique, matériau brut et forme pure...) que la philosophie pragmatique contemporaine s'emploie à travailler.

C'est en fonction de cette logique philosophique qu'Olivier Quintyn repense le phénomène avant-gardiste dans le contexte

de l'art moderne, puis contemporain, en discutant notamment les thèses de Peter Bürger, auteur d'une *Théorie de l'avant-garde* publiée en Allemagne en 1974. En introduisant des produits manufacturés (roue de bicyclette, urinoir) dans les lieux classiquement dédiés à l'art, Marcel Duchamp, par exemple, a signé l'acte de naissance du ready-made en tant que manifestation du refus d'opérer une séparation entre art et non-art, et c'est en référence à la radicalité d'un tel geste que l'on doit saisir le projet avant-gardiste d'une révolution de l'art par la vie et de la vie par l'art : les œuvres d'art avant-gardistes ne sont plus conçues comme l'expression d'un artiste dûment identifié mais s'incarnent dans des formes, des pratiques et des expériences remettant en cause la notion même de créateur. Il est donc logique que les frontières qui séparaient traditionnellement le sublime royaume de l'art des trivialités de la vie quotidienne aient fini par s'effacer.

Il importe de restaurer la continuité, que l'esthétique traditionnelle a effacée, entre les formes artistiques composant le patrimoine culturel de l'humanité et l'expérience la plus ordinaire

Ce que la situation contemporaine, à suivre Olivier Quintyn, peut avoir de déconcertant est que l'institution, qui traditionnellement assurait la médiation entre le génie créateur et le public profane, et avait ainsi constitué la principale cible de la contestation avant-gardiste dans son projet d'une révolution totale, aussi bien des modes de sensibilité que des structures politiques et sociales, a

OLIVIER QUINTYN VALENCES DE L'AVANT- GARDE

ESSAI SUR L'AVANT-GARDE,
L'ART CONTEMPORAIN ET L'INSTITUTION

ÉDITIONS QUESTIONS THÉORIQUES
COLLECTION SAGGIO CASINO piccolo

OLIVIER
QUINTYN
VALENCES
DE L'AVANT-
GARDE

fini par intégrer le projet de critique avant-gardiste. Sous couvert d'un attachement au pluralisme et d'une prise en compte des exigences émanant de la contre-culture, ce geste de récupération aura eu pour effet d'altérer la portée de la critique avant-gardiste, pour la réduire à une simple posture. Ne pouvant, en effet, être rattachée à une pratique de la vie réduite à l'état de fragments, c'est très logiquement, comme le fait remarquer Olivier Quintyn, que cette volonté de transformation radicale de l'existence sociale s'est trouvée limitée à la seule sphère artistique, canalisée et donc contrôlée par son institutionnalisation en tant que domaine autonome.

C'est en repensant la création artistique dans le cadre de la tension entre instituant et institué qu'il devient possible de concevoir l'art dans ce qu'il peut contribuer à inventer

Le paradoxe est donc qu'un tel projet aura été consacré par cela même dont il prétendait sortir, à savoir la conception muséale de la création, et plus largement les institutions présidant à la promotion publique de l'art. Désireux de réconcilier l'art avec la vie, pour en finir avec la conception d'un art en position de surplomb, les avant-gardes se sont trouvées intégrées à l'institution dont elles entendaient pourtant produire la critique radicale. C'est en tout cas le reproche adressé par Peter Bürger à ce qu'il nomme les « néo-avant-gardes » (pop'art, minimalisme, art conceptuel), apparues après la Seconde Guerre mondiale, qui auraient été prises dans une sorte de dia-

lectique avec les institutions, se traduisant par un processus de neutralisation réciproque – à défaut de débouchés révolutionnaires, les artistes se voient reconnus dans leur volonté contestataire, l'institution vit pour sa part une nouvelle jeunesse, par l'intégration du geste de transgression à ses canons.

Olivier Quintyn n'entend pourtant pas en rester à ce constat réitéré d'une création contemporaine à bout de souffle, maintenue artificiellement en vie par le soutien que lui administrent des institutions en charge d'assurer sa promotion vers un public indifférent, pour ne pas dire méfiant, selon la critique habituelle de l'art contemporain en passe de devenir un poncif : les déclarations répétées en boucle d'un déclin irrémédiable de l'art butent en effet sur la présence affirmative d'œuvres irréductibles à de simples postures dont l'unique objet serait la provocation pour elle-même. L'auteur ne se satisfait pas non plus du discours se bornant à prendre acte de la diversité des pratiques artistiques, qui ferait écho au caractère pluraliste et consensuel de la société contemporaine, avec pour conséquence qu'il n'y aurait plus lieu de s'interroger sur la portée critique des œuvres d'art.

La solution ne saurait donc résider selon Quintyn dans l'effort de rénovation conceptuelle entrepris par la philosophie analytique pour sortir d'une approche romantique ou formaliste, qui voyait dans l'art le médium propre à nous révéler l'essence cachée du réel. Si des auteurs de tendance analytique comme Jean-Marie Schaeffer et Gérard Genette ont eu le mérite de mettre au jour les apories auxquelles conduit inmanquablement la sacralisation de l'art, leur approche descriptive censée faire ressortir la forme ontologique de l'expérience esthétique achopperait sur la question décisive de sa résonance critique. Le même genre de reproche peut être adressé à des penseurs comme Arthur Danto ou George Dickie, qui identifient la diversité des pratiques

artistiques à la définition de l'art formulée par l'institution en charge de fixer les frontières de la sphère artistique à un moment donné, ce qui conduit à abstraire l'art des processus effectifs lui donnant vie et rend difficilement pensables les efforts mis en œuvre par un certain nombre d'artistes pour reconfigurer les formes mêmes de l'institution et redessiner celle-ci par le biais d'agencements créatifs qui finissent par la déborder.

D'où le recours d'Olivier Quintyn à l'analyse institutionnelle développée par René Lourau, qui n'est pas sans faire penser aux schèmes propres à la pensée de l'imaginaire instituant chez Cornelius Castoriadis : dans le cadre de l'art, il revient à l'*instituant* (les artistes qui contestent par leurs créations les formes esthétiques devenues académiques) de bouleverser la forme prise par l'*institué* (les institutions en ce qu'elles cherchent à pérenniser ce qui existe et finissent par entraver la créativité immanente aux forces artistiques). C'est en repensant la création artistique dans le cadre de la tension entre instituant et institué qu'il devient possible de concevoir l'art dans ce qu'il peut contribuer à inventer : des expérimentations institutionnelles toujours prises au sein d'un contexte particulier, susceptibles de travailler le monde institué en y creusant des brèches qui rendent possible sa recomposition, et même sa recreation.

Confronté à un consensus culturel et médiatique propice à conjurer la peur que la création inspire à l'ordre social, l'artiste restera toujours pris dans une tension entre le fait d'être en phase avec le monde tel qu'il est et la propension à se placer dans une situation de critique et d'écart par rapport à lui. C'est précisément au sein de cette tension entre l'expression de sa singularité (ou de ce qui fait dissensus) et l'expression de ce qui en lui cherche à créer du commun (et donc du consensus) que réside la force de l'art et ce qu'il a d'irréductible. ☞

Abonnez-vous à La Quinzaine !

littéraire

JE SOUSCRIS :

- ABONNEMENT PAPIER
 ABONNEMENT NUMÉRIQUE

DESTINATION :

- FRANCE
 ÉTRANGER

DURÉE :

- DEUX ANS
 UN AN
 SIX MOIS

NOM _____ PRÉNOM _____
 ADRESSE _____
 CODE POSTAL _____ VILLE _____
 TÉL. _____ COURRIEL _____

 ÉTUDIANT (Joindre un justificatif)

JE JOINS MON RÈGLEMENT :

- PAR CARTE BANCAIRE VIREMENT CHÈQUE

CB N° _____ EXPIRE FIN _____

3 DERNIERS CHIFFRES AU DOS DE VOTRE CB _____

TYPE DE CARTE : VISA MASTERCARD INTERNATIONALE CB INTERNATIONALE

TARIFS ABONNEMENT PAPIER

(PAPIER, PDF, ARCHIVES)

FRANCE :

DEUX ANS : 146 €
 UN AN : 78 €
 SIX MOIS : 45 €
 Étudiants : 50 € (un an) 90 € (deux ans)

ÉTRANGER :

DEUX ANS : 190 €
 UN AN : 114 €
 SIX MOIS : 65 €
 Étudiants : 70 € (un an) 130 € (deux ans)

TARIFS ABONNEMENT INTERNET

(PDF, ARCHIVES)

UN AN : 60 €
 ÉTUDIANTS : 30 €

Adresse postale :

La Nouvelle Quinzaine littéraire, 40, rue Lacépède. 75005 Paris Tél. : 01 57 40 77 41

La Nouvelle Quinzaine littéraire (bimensuel) paraît le 1^{er} et le 16 de chaque mois.

Le numéro : 5,50 €

Fondateur : Maurice Nadeau.