LA DEMATERIALISATION DE L'ART A LA FIN DU VINGTIEME SIECLE

par Jacques Leenhardt

Il pourrait paraître provocateur de parler de dématérialisation de l'art à une époque où au contraire, semble-t-il, le béton et le marbre des Musées lui donnent un poids matériel sans équivalent. Jusqu'aux envolées - non certes lyriques (!) - du marché qui contredisent elles aussi l'idée de dématérialisation.

Mon propos ici ne sera pas inutilement provocateur. Je voudrais suivre quelques lignes de force du développement récent des arts plastiques pour saisir selon quelle logique une certaine dématérialisation s'opère.

LA DEMARCHE

Le vocabulaire de la critique s'est enrichi depuis quelques décennies de la notion de démarche. Elle tend à remplacer l'idée d'oeuvre comme l'esprit remplace la matière, comme l'énergie dans la physique remplaça, au début du siècle, les substances.

Le premier à saisir, au moment même où Max Plank l'énonçait, le renversement auquel procédait la physique et

auquel, par voie de conséquence, devait procéder l'art, fut bien Duchamp, dématérialiseur emblématique de l'art du XXè siècle.

La démarche a sa logique, qui n'est pas celle du microcosme, de l'oeuvre-monde où une vision du monde se manifeste dans la réduction de l'espace imaginaire à un objet - livre ou tableau -, elle a sa logique qui craint la fixité de la chose, l'éternité d'une forme. La démarche est passante, éphémère, elle lance un appel, elle fait signe, et sa fugacité redistribue autrement les éléments de son environnement. La démarche agit sur les rapports, les relations, plutôt que sur ce qui est mis en rapport. Elle est, une fois encore comme Duchamp l'avait bien compris, de l'ordre de l'échange.

On peut bien entendu se référer ici à tous les courants qui ont fait de l'idée - par opposition à l'objet - le noyau de leur art. Ceci correspond à une version moderne de l'opposition de la ligne et de la couleur, ou du dessin - abstrait, intellectuel - et de l'illusionnisme.

Et pourtant, sous cette notion de démarche qu'illustre bien l'exposition actuelle du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Histoire de Musée, on ne doit pas voir seulement l'autonomisation de la dimension conceptuelle de l'art. En réalité, la notion d'oeuvre ne pouvait pas changer sans que se modifie tout le système de l'art, et en particulier le système

de rapport artiste-oeuvre-espace d'exposition-spectateur. Ceci nous conduit à une deuxième notion, qui a pris de l'importance récemment : celle d'installation.

L'INSTALLATION

> "A la femme de Paris le génie de la démarche - disait Balzac. Aussi la municipalité lui devait-elle l'asphalte."

Balzac avait évidemment compris que la démarche implique un environnement, un cadre : l'asphalte est à la démarche un support et une surface. L'installation est une tentative pour faire naître les effets esthétiques dans un rapport plus vrai au spectateur par l'inclusion - du moins partielle - de celui-ci dans la logique de l'efficacité. On pourrait dire qu'avec l'installaction il n'y a plus de face à face spectateur-oeuvre, mais une expérience plus sensorielle et confuse de l'oeuvre. L'oeuvre tend à renier sa nature spectaculaire pour agir à travers un rapport de <u>participation</u> non pas seulement <u>imaginaire</u> mais <u>sensible</u>.

Dans ce cas, la dématérialisation concerne seulement le privilège, le fétiche de l'oeuvre-objet. Ce fétichisme de la matérialité de l'objet d'art se dissout au bénéfice d'une perception diffuse, ne reniant pas la matérialité en soi puisqu'elle s'appuie sur la perception, mais cherchant dans une espérience esthétique totale une échappatoire à l'apothéose de l'oeuvre et à la soumission corrélative à laquelle le spectateur est conduit.

La dynamisation du rapport esthétique ou, si l'on veut, la tentative de faire de ce rapport l'essentiel de l'art aboutit ainsi à focaliser la définition de l'art sur le procès esthétique, c'est-à-dire aussi sur les conditions de l'expérience esthétique.

L'EXPOSITION

La croissance vertigineuse des musées et des lieux d'exposition recouvre en réalité un double phénomène : d'une part il y a une accélération du procès de fétichisation de l'art, les foules révérencieuses qui se pressent aux expositions consacrant de façon ultime la transcendance magique des oeuvres. Une foule qui défile devant un tableau défile devant un tombeau, c'est-à-dire devant une image qui n'est jamais que le mausolée de l'imagination vivante. Mais, dans le même temps où se développe cette sacralisation, qui arrache les oeuvres au monde du travail, de la réflexion et de la jouissance pour les faire signifier (seulement) dans celui de la sainte vénération, un mouvement corrélatif fait se multiplier les actes de distanciation à l'égard des modalités sociales de monstration.

La première forme de cette relativisation a été l'acte par lequel les conservateurs de musées se sont transformés en organisateurs d'exposition. La nuance semble minime, mais les mots indiquent bien une modification : le conservateur a la charge d'une oeuvre dont l'intégrité est la caractéristique

principale. Il est commis au maintien de la permanence de l'oeuvre. L'organisateur d'exposition n'a que faire de cette éternité. Elle ne le concerne nullement puisque l'exposition qu'il organise n'a qu'un temps, et un temps court. De ce fait, l'exposition se transforme en ce qui est caractérisé par un temps limité : un spectacle. L'exposition spectacle n'a à son tour plus grand rapport, sous l'angle de la manière qu'elle a de montrer les oeuvres, avec le musée traditionnel. Comme tout spectacle, elle accorde une importance nouvelle à la mise en scène, aux jeux de lumière, au parcours. Le cadre prend le dessus sur le tableau, et on entendra le mot cadre au sens global d'environnement.

Derrière cette spectacularisation se profilent ainsi deux nouveautés dans le monde de la monstration : l'affirmation, parfois hyperbolique, de la personne de l'organisateur, l'idée qu'une exposition porte ou doit porter la marque de son organisateur, sa signature. L'autre élément est que l'oeuvre d'art rejoint les objets plus ordinaires — le décor — dans une scénographie globale marquée par les lois du spectacle. Ainsi, La subjectivisation de l'acte d'exposer, la manifestation du pouvoir de l'expositeur, lequel ne peut exister qu'au détriment de l'intangibilité éternelle de l'oeuvre, accentue par elle-même le caractère temporel, daté, fugitif de l'événement exposition. Il faut aujourd'hui avoir vu telle exposition, car de voir ici ou là les oeuvres qui s'y trouvaient ne consolera jamais personne de ne les avoir point vues ensemble, ainsi

qu'elles se mettaient mutuellement en scène sous la houlette de l'expositeur. Ainsi donc, avec la spectacularisation, viennent le caractère éphémère et la perception globale, la prévalence du Tout sur les parties, donc de l'exposition sur les oeuvres.

A ces réflexions concernant le fonctionnement de la sensation esthétique, à ces remarques portant sur les transformations que subit l'expérience esthétique du double point de vue des artistes et des spectateurs, je voudrais ajouter un constat quelque peu morose. On a espéré, on a cru, que la démultiplication des musées était le signe de cette démocratisation de l'art que chacun souhaitait. On a compté les visiteurs et comme, pour une seule exposition - Manet par exemple - , on dépassait le million de visiteurs, on a ~~croyait~~ cru être arrivé au bout du tunnel ~~démocratique~~ qui réservait l'art à quelques happy few. Il n'en est rien évidemment. La modalité selon laquelle les millions reçoivent les oeuvres qui leur sont proposées est, elle aussi, déjà culturellement moribonde. Cette expérience esthétique qui s'élargit en nombre s'étiole qualitativement en même temps qu'elle se multiplie, les conditions d'un enrichissement de la personne tendent à n'être plus remplies. La vénération n'est pas une expérience esthétique.

Les artistes sont les premiers à avoir senti le développement de ce paradoxe, et de cette impasse. C'est pourquoi ils se sont lancés à nouveau dans ce qu'on appelait

l'expérimentation. Au début du siècle ce terme désignait le plus souvent la recherche de formes plastiques, même si - notamment dans les mouvements Dada, constructiviste et surréaliste - on a cherché comme aujourd'hui à modifier les conditions mêmes de l'expérience des formes.

Aujourd'hui c'est résolument du côté de ces conditions que s'orientent les nouvelles expérimentations. Il s'agit d'inventer des modalités de l'expérience esthétique qui donnent au spectateur une attitude plus active, qui situent par conséquent le rapport oeuvre-spectateur dans un autre registre que celui, traditionnel déjà, de la contemplation.

Je voudrais donc considérer le phénomène culturel de la dématérialisation comme le symptôme d'une recherche de nouveaux rapports. L'attention des artistes tend à se fixer sur ce qui se passe dans le rapport oeuvre-spectateur, sur le moment de l'expérience, sur l'entre-deux lui-même, qui ~~est~~ devient le foyer esthétique proprement dit. à la place de l'oeuvre. ~~C'est la raison~~, peut-être, pour laquelle les formes de communication médiatrices sont devenues partie intégrante du monde de l'art.

PHOTOGRAPHIE ET VIDEO

On a beaucoup débattu pour savoir si la photographie était ou n'était pas une forme de l'art. La discussion partait cependant d'une base erronée puisque, fondée sur le concept traditionnel de l'art, elle s'interrogeait sur son nouvel objet - la photographie - à partir des catégories qu'elle avait élaborées sur

l'ancien. Même, et peut-être surtout, lorsqu'elle mime la peinture, la photographie ne saurait être un art de la représentation. Elle est trop liée à la reproduction elle-même pour donner lieu à une mimesis, c'est-à-dire à une reformulation esthétique en forme de monde imaginaire. A moins de se livrer à un travail de laboratoire, le photographe ne peut en effet faire varier que des ensembles de paramètres (lumière, couleur, cadrage, etc.). Il manque donc normalement de la possibilité de reformuler les rapports entre les éléments de la réalité. Il peut donner des climats, non une représentation. En revanche, il apporte à l'art la particularité du moment, de ce qui est et meurt, de ce qui a été et n'est plus. Cette temporalité fugitive est susceptible d'une expérience esthétique propre, laquelle se distingue radicalement de l'expérience des essences que donne même une peinture instantanée comme celle de Turner ou de Monet.

L'expérience de ce qui, dans le visible, est temporalité et disparition, expérience qui renvoie donc à notre expérience humaine du temps et de la vie, cette expérience est au centre de l'activité photographique et vidéo. La dématérialisation a donc affaire à la saisie du temps de l'expérience, à l'expérience du temps comme objet de l'art [sinon comme objet d'art.]

Ainsi se trouve bouclée la boucle. On peut disputer de la qualité des oeuvres vidéo, de la possibilité pour la

photographie et la vidéo de trouver une place qui ne soit ni celle de la peinture ni celle du cinéma. La question de ces frontières reste ouverte. En revanche, il est certain que les arts visuels ont fait entrer dans le champ de leur action et de leur réflexion, en dématérialisant le concept d'oeuvre et en le plaçant sur le fil du rasoir de la temporalité, l'expérience instantanée du spectateur (installation - exposition) comme aussi l'expérience humaine du temps (photo et vidéo). En resituant l'expérience du temps au coeur de la situation esthétique, l'art à la fin du XXè siècle prend acte des bouleversements fondamentaux qui ont affecté notre système de pensée, laissant les immobilités sacrales dépérir aux marges d'un monde conçu sous l'angle de son mouvement et de ses transformations.

Jacques Leenhardt
Paris, 1989