Entre géographies nouvelles et technologies nouvelles

Pierre Restany

Je reste sous le coup de certaines paroles de Christian Bernard. C'est la première fois que je l'entend parler. C'est peut-être la première fois que je le vois alors que certainement nos chemins auraient pu se croiser avant. Il m'a fait rêver parce que sa définition du musée d'art contemporain est certainement l'une des plus belles utopies, l'une des utopies les plus fortes de notre époque et, dans le fond, j'ai l'impression que nous vivons d'utopies et que la vraie vérité est utopie. Son musée est impossible, inimaginable, impensable. Nous ne le verrons jamais, en tous cas certainement pas moi, ni lui, mais c'est tellement beau d'y penser en tant que tel parce que finalement cette vérité en creux est certainement plus saillante qu'une vérité protubérante qui serait par exemple l'aberration de considérer le musée d'art contemporain comme une sorte d'appendice mis au goût du jour du musée d'art moderne. Devant cette aberration intéressée et, par certains côtés bien basse, il est certain que Christian Bernard pose un grand problème qui est celui d'un rêve qui stimule ce qui pourrait être une réalité.
Alors, j'étais très indécis, à propos de mon intervention. Notre ami Ramon Tio Bellido m'avait suggéré de vous parler de quelque chose qui se situerait, et en ce sens, je serais le passeur de mémoire, pour reprendre une phrase de notre ami Bernard, entre des géographies nouvelles et des technologies nouvelles. Je veux bien. Je pense en tous les cas que ma pensée a été extrêmement accrochée par les quelques paroles prononcées en début de ce congrès. Je m'apprêtais comme vous tous à dormir allègrement dans une séance de présentations habituelles et rituelles, avec beaucoup de merci monsieur, merci madame, etc. Et brusquement, je me suis aperçu que ces responsables, de notre congrès, avaient assumés, même dans les moindres détails de l'organisation, une sorte d'obsession opérationnelle qui était la représentation du temps à travers la mémoire et que c'était finalement une sorte de slogan qui était passé du concept à la discipline opérationnelle. Dans le fond, nous vivons ensemble, en ce moment, une particulière expérience du temps, et cette expérience est d'autant plus particulière qu'elle est livrée à notre libre réflexion. En effet, le thème général du congrès est un thème interrogatif : quelles mémoires pour l'art contemporain ? Et donc, chaque mémoire vaut chaque définition de l'art contemporain et, comme vous l'avez déjà entendu, l'identité de l'art contemporain est extrêmement fluctuante. Ces questions-là, je me les suis posées très tôt, dans ma propre activité, dans mon propre travail, et c'est pour cela que je n'aurais absolument aucune pudeur à les trancher devant vous et à faire en sorte que cette espèce de réflexion, je pense tout haut pour vous, prenne la forme d'une activité manifeste qui a été la mienne.
Avant tout, je vous dirais que, puisque Christian Bernard m'a fait rêver, moi aussi, je voudrais vous faire rêver. Alors, avant de mettre en pratique une certaine mémoire que je me suis moi-même attaché à codifier, dans l'arbitraire sans doute le plus total, mais en référence à ma propre sensibilité, je voudrais vous dire que nous sommes donc très proches de la fin d'un millénaire. Bien que je n'ai aucune angoisse millénariste, je me sers commodément de cette fraction du temps pour vous dire qu'en effet notre congrès se préoccupe de l'avenir de l'AICA, et, comme l'a dit Jean-Marc Poinsot, on pense sans doute à ce que serait un congrès de l'art 2000, 2019, 2020, 2040. On pense dans le fond comme si, à l'occasion de la récurrence de ce XXXe Congrès, on pensait déjà au XXXXe Congrès, un peu comme cela se passait autrefois dans les congrès du parti communiste dans les républiques socialistes bien huilés.
Alors le XXXXe Congrès, qu'est-ce que cela serait selon vous ? Je pense que cela serait sans doute, pour reprendre l'enthousiasme de notre ami Didier Semin, un congrès télématique. Les réalités virtuelles nous figureraient sans doute un amphithéâtre de ce type-là, dont la banalité presque post-moderniste se prête facilement à ce genre de situation. Nos communications passeraient par Internet et ce qui serait intéressant de voir, c'est dans quelles mesures la convivialité, auquel a fait appel notre premier conférencier, auquel feront appel tous les autres, bien sûr, combien cette convivialité peut passer ou pourrait passer à travers ce type de réalité

virtuelle. Je pense que, sans doute, le XXXXe Congrès sera un congrès que nous vivrons tous à domicile, avec peut-être une certaine pluralité dans nos activités. Pendant que nous serons fixés sur notre écran et que nous recevrons les communications, dans un ordre très rituel comme celui d'aujourd'hui, on pourra peut-être caresser le chat ou penser à des activités annexes, un peu plus frivoles, ce qui serait peut-être en effet une certaine solution. Je crois aussi que ce genre de convivialité virtuelle, si je puis dire, entraînerait une sorte de familiarité, de sympathie innée, pour une sorte de pidgin culturel, en quelque sorte, qui serait peut-être à la fois le constat d'une certaine libération d'expressivité et, d'autre part, l'idée que la sympathie, les sentiments sont eux aussi d'origine électronique. Je pense donc que, dans cette optique, je ne dirais pas idéale, mais possible, et même probable d'un congrès, certaines des objections, des doutes, formulés par nos conférenciers précédents, aussi bien par Christian Bernard, que par Jean-Marc Poinsot ou Didier Semin, alors disparaîtraient. Tout deviendrait facile, c'est-à-dire que la convivialité virtuelle créerait une sorte de moralité sélective, d'éthique esthétique, si je puis dire, et donc on chercherait plutôt, de préférence, sans que ce soit d'ailleurs une option tout à fait déterminante parce que, dans le fond, la contrainte ou l'engagement fanatique et hors de mise, à un certain niveau, encore une fois, de réalité virtuelle dans la convivialité. Alors pourquoi ne pas imaginer cette mise en pratique d'une mémoire de l'art contemporain, d'une mémoire qui daterait à peu près d'un siècle, puisque nous sommes en 2040, disons que c'est une sorte de pratique, de mise en pratique de la mémoire d'un art contemporain qui se serait, si vous voulez, réalisé, édifié dans la seconde moitié du siècle dernier. Ce serait un art que certains historiens ou critiques de l'époque auraient voulu marginaliser, auraient considéré un peu comme si c'était l'autre face de l'art, un art qui serait né comme cela par le plus grand des hasards vers 1913, avec un homme qui a peut-être été un peu oublié en 2040 mais je voudrais vous rappeler tout de même qu'il a été très important, c'est Marcel Duchamp.

Marcel Duchamp a eu une idée géniale en 1913. Ce sera difficile de vous remettre dans l'ambiance, dans l'esprit de ce qu'était que 1913. 1913, c'était la fin peut-être de ce qu'on a appelé la première époque de la société industrielle. A ce moment-là, l'Europe était couverte d'établis, d'ateliers, d'usines, seulement on ne les voyait pas. A l'époque, il existait des bâtiments qui, aujourd'hui, ont disparus, mais qui avaient pour eux une très grande simplicité. C'était des bâtiments qui servaient à couvrir un espace. Alors on appelait cela hangar, grange, tout cela était évidemment un résidu de la société agricole et cette première société industrielle n'avait vraiment contribué à l'architecture industrielle que par l'invention de la cheminée. Tout le reste se cachait dans un décor agricole. Bien sûr, cette production industrielle avait mauvaise conscience. Elle se produisait en série et il lui était incapable de penser que l'on puisse attacher un discours esthétique à ce « tout fait machine ». Tout ce qui était fait par la machine était, en effet, quelque chose de banal, quelque chose qui avait trahi, en quelque sorte, la vieille tradition du tout fait main artisanal et agricole. Si on vivait encore cette vie industrielle dans un cadre agricole, c'était un peu à la manière du coucou qui va pondre ses oeufs dans le nid des autres ou du bernard-l'hermite qui cherche la coquille d'un autre crustacé. On se trouvait dans cette position à peu près instable mais ce qu'il y avait de certain, c'était un tabou, le tabou du tout fait main. Il n'y avait que le tout fait main qui pouvait produire de l'art, du beau et une situation esthétique.

Et voilà que ce Duchamp, injustement oublié en 2040, a une idée géniale, c'est de démonter le système et de prouver l'existence de beau dans la machine et dans le produit de la machine. Alors, il pense à une chose très simple, il pense à la roue de bicyclette et il y pense avec d'autant plus de facilité que dans cette production industrielle cryptée, la bicyclette est certainement, de par son aérodynamisme, l'élément de production industrielle le plus moderne de l'époque. Il prend donc une roue de bicyclette, sa fourche, et il a l'intuition géniale de le poser sur un tabouret en bois. L'objet qu'il produit est évidemment double dans sa nature. Le haut est tout fait machine, tout fait industriel, et le bas est tout fait main, tout fait artisanal. Alors qu'est-ce qui se passe ? Et bien ces deux éléments se rencontrent et constituent une sculpture unitaire. À partir de ce moment-là, évidemment, les choses changent. Il faut un peu de temps évidemment pour que tout se développe, mais, très vite, la référence au ready made prend des directions tous azimuts. En 1919, lors de son manifeste, Gropius l'assimile finalement à l'objet standard et trouve que la beauté justement de l'objet réside dans sa fonctionnalité et dans son côté standard. Et nous

arrivons comme cela à un produit qui était idéal. Rappelez-vous qu'un des produits standards les plus normatifs, les plus significatifs de la seconde époque industrielle, dans les années 50 ou 60, était le rasoir électrique Braun. C'était un rasoir électrique qui produisait exactement les mêmes services et les mêmes plaisirs au président directeur général d'une compagnie qu'à son chauffeur. C'était, pour les gens de 1960, l'expression tout à fait satisfaisante de l'objet standard et de la standardisation. Il se trouve que, par la suite, les choses ont évoluées et que, vers 1968, un groupe d'étudiants, que l'on pensait excités à l'époque, se sont mis à découvrir l'altérité. Aujourd'hui, en 2040, l'autre est interchangeable, nous n'avons plus ces problèmes-là, nous n'avons plu les problèmes, d'abord de découvrir l'autre, de déclarer son droit à la différence et puis, ensuite, de vivre péniblement la normalité de cette différence. Ce sont des vieux problèmes évidemment, qui sont dépassés, et qui, à vous aujourd'hui, évidemment, paraissent très lointains, mais il faut y revenir parce qu'ils ont posé énormément de problèmes dans la marge des idées. En fait, ce droit à la différence est venu rejoindre tout un besoin d'expressivité, tout un courant de langage qui, de nos jours, est considéré comme une sorte de pidgin, c'est bien le cas de le dire, communautaire, mais qui, à l'époque, était considéré comme un véritable objet de débats entre, d'une part, les conservateurs, et d'autre part, les modérateurs.

...