

Désespérance de l'art contemporain

LE MONDE CULTURE ET IDEES | 10.09.2015 à 11h46 • Mis à jour le 11.09.2015 à 11h42 | Par Roxana Azimi et Harry Bellet (/journaliste/harry-bellet/)



« Tree », la sculpture controversée de Paul McCarthy, après son dégonflage place Vendôme, à Paris. BENOÎT HASSE/MaxPPP

La **Biennale d'art contemporain de Lyon** (<http://www.biennaledelyon.com/>) s'est ouverte, le 10 septembre, sur un terme que l'on croyait désormais rayé du vocabulaire : « moderne ». Ce faisant, son commissaire, Ralph Rugoff, enfonce un clou dans le cercueil d'un concept qui avait sonné, craignait-on, la mort de la modernité, le « postmodernisme ». Pour lui, « *c'est le postmoderne qui est mort* ». Pire, il a choisi un titre, « La vie moderne », qui est un clin d'œil à Jacques Tati. Lequel, s'il dénonçait les absurdités de la chose, n'en chantait pas moins les charmes. « *Le modernisme nous accompagne encore*, estime Ralph Rugoff. *Ce n'était pas un style, ou un genre, contrairement au postmodernisme.* »

D'abord dans la littérature et l'architecture, puis dans tout le champ culturel, le mouvement moderniste, avec sa tentative de rationalisation, de distanciation et d'objectivation du monde, a été supplanté, vers le milieu des années 1970, par un spleen postmoderne : un style éclectique et souvent rétro où tout se vaut et qui, sur fond d'ironie nihiliste, brouille les genres, s'entiche de *sampling*, d'hybride, de pastiche et de postiche, sans s'adosser à un manifeste. Le postmoderne est devenu un label désenchanté, flou, qui sert à qualifier pêle-mêle Andy Warhol, Jeff Koons ou Barbara Kruger.

Où en est-on aujourd'hui ? Certes, il se trouve toujours des grincheux pour dégonfler une sculpture de Paul McCarthy aux allures, disons, de « sapin anal », ou des Versaillais pour se dresser face à un pseudo- « vagin de la reine » d'Anish Kapoor. Mais qu'ils le veuillent ou non, l'art contemporain fait désormais partie du paysage urbain ou médiatique. Mieux, il est synonyme de puissance économique. Toutefois, certains de ses plus ardents défenseurs s'inquiètent d'une vitrification et d'un assèchement. « *On est à un moment d'interrogation* », concède Christine Macel, conservatrice

au Centre Pompidou. Chris Dercon ne cache pas que sa décision d'abandonner la direction de la Tate Modern de Londres pour celle du théâtre Volksbühne de Berlin tient à une lassitude face à la médiocrité des propositions actuelles dans les arts plastiques.

CE QUI EST
NOUVEAU
AUJOURD'HUI,
C'EST QUE CE
SENTIMENT D'UN
PASSAGE À VIDE
TOUCHE TOUT LE
MONDE, OU
PRESQUE. -
JUSQU'AUX
DÉFENSEURS DE
L'ART
CONTEMPORAIN
LE PLUS
ÉCHEVELÉ.

Ces positions-là ne sont pas nouvelles. En septembre 1957, dans un article retentissant car publié dans la revue *Cimaise*, alors bastion de l'avant-garde, le critique d'art Michel Ragon s'interrogeait déjà : « *L'art abstrait*, écrivait-il, *je l'aime toujours, mais je le préférerais quand il était frais.* » Il stigmatisait la mode comme le manque de curiosité, la médiatisation des enchères millionnaires, la multiplication des galeries, l'art devenu valeur boursière, la perte des repères esthétiques. En mars 1981, un article de Claude Lévi-Strauss, dans *Le Débat*, déplorait « *le métier perdu* » des artistes. Pierre Soulages lui avait répondu dans le numéro de juillet-août de la revue qu'« *il n'y a pas de métier perdu, mais des métiers abandonnés* ». En 1991, la polémique était relancée dans la revue *Esprit* par Jean-Philippe Domecq : l'écrivain dénonçait les « *impostures de l'art contemporain* », voué aux élaborations rhétoriques d'un milieu en circuit fermé.

Cinq ans plus tard, le philosophe Jean Baudrillard montait au front dans une tribune du quotidien *Libération*, décrétant simplement que l'art contemporain était « *vraiment nul* ». Ce sera ensuite au tour de l'académicien Marc Fumaroli et de Jean Clair, ancien directeur du musée - Picasso, de saisir la balle au bond pour dénoncer, en 1997 dans *Le Figaro*, « *l'impasse de l'art vivant* ». Dans la foulée, Yves Michaud choisira une position d'arbitre avec un essai, *La Crise de l'art contemporain* (PUF, 1997). En préambule, le philosophe affirmera « *sans aucun complexe le droit d'aimer cet art et de le défendre* » comme « *d'en critiquer tel aspect* » jugé « *faible, ou surfait, ou fabriqué* ». Saine réaction.

Ce qui est nouveau aujourd'hui (sauf à remonter cinquante ans en arrière), c'est que ce sentiment d'un passage à vide touche tout le monde, ou presque. Jusqu'aux défenseurs de l'art contemporain le plus échevelé. Même si, avertit le jeune commissaire d'exposition François Piron, membre de l'équipe de la galerie Castillo Corrales, à Paris, « *il faut se méfier de nos propres vieillissements, de notre tendance à vouloir plaquer des systèmes. Peut-être tout simplement qu'on ne sait pas reconnaître. Ou plutôt qu'on veut reconnaître, mais pas découvrir* ».

Un reproche qu'on ne peut pas faire à Stéphane Corréard, qui a assuré pendant quatre ans les belles heures du Salon de Montrouge. Candidat à la direction de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA), mais aussi collaborateur du commissaire-priseur Cornette de Saint-Cyr, il est bien placé pour humer l'air du temps. Pour lui, le vrai problème tient à la « *professionnalisation* », c'est-à-dire au formatage, à la mise en boîte et en moule. « *En son nom, on est passé un peu à côté de ce qui faisait le charme de l'art contemporain : sa diversité et une certaine fragilité, parfois* », dit-il. « *La professionnalisation est allée de pair avec la délimitation du champ de l'art, qui ne devait répondre qu'à lui-même*, ajoute Jean de Loisy, directeur du Palais de Tokyo, à Paris. *De là viennent l'ennui et l'extinction d'artistes qui avaient d'autres modes de lecture.* » Avis aux 12 000 étudiants en beaux-arts de France qui rêvent du Graal.

L'art actuel pâtit aussi des effets pervers d'une mondialisation qui tend à broyer les singularités dans le *mainstream*. Car derrière les idiosyncrasies locales, les mécanismes de pensée et les mises en forme s'uniformisent. Pire, ils s'allègent du poids de l'histoire et de la mémoire – Michel Ragon le stigmatisait déjà, ce *mainstream*, en réclamant des rétrospectives de Malevitch, Tatline, Mondrian, Dix ou Grosz, des expositions De Kooning ou Rothko qui, tous, laissaient alors indifférents les gens de musée...

La pression du marché sur la création

Un autre facteur est venu pervertir la jeune création : le marché. Il va très bien, merci. En juillet, à Londres, Sotheby's enregistrait sa plus haute vente d'art contemporain en Europe avec un total de 130,4 millions de livres sterling (177,8 millions d'euros). Un mois plus tôt, la maison de vente alignait 379 millions de dollars (340 millions d'euros) à New York pour sa vente d'art d'après-guerre. Selon l'économiste Clare McAndrew, les œuvres d'après-guerre et contemporaines représentent 48 % des 51 milliards d'euros générés en 2014 sur le marché. Ces chiffres ne concernent qu'une part infime des créateurs : les enchères supérieures à 10 000 euros valent pour quelques milliers d'artistes.

Celles qui montent au-dessus de 100 000, pour quelques centaines. La barre du million n'est franchie que par quelques dizaines de noms, qui peinent à satisfaire la demande. Sauf à s'organiser pour y répondre, ce qu'ils font souvent.

Le problème, c'est que le marché exige des formes simples et digestes, rassurantes. « *La création a été brutalement confrontée, sans y être préparée, à un phénomène totalement nouveau pour elle : l'industrie culturelle*, explique Stéphane Corréard. *Pour la première fois, le marché domine l'ensemble des facteurs de reconnaissance. La Palme d'or de Cannes peut aller à un film expérimental qui ne réunira que quelques centaines de milliers de spectateurs, le prix Nobel peut distinguer un poète dont les recueils sont publiés confidentiellement. Mais quel grand musée peut aujourd'hui organiser une rétrospective d'un artiste "hors marché" ?* »

Aucun, à en croire Christine Macel. La conservatrice du Centre Pompidou déplore « *une pression de rentabilité sur les institutions* » – l'exposition Jeff Koons, au Centre Pompidou, à Paris, a reçu 650 000 visiteurs, soit une moyenne de 5000 entrées par jour. « *Je trouve toujours des perles, mais je ne peux pas facilement les valoriser*, explique-t-elle. *Il y a une attente de fréquentation qui va dans le sens contraire de la révélation. On n'explore pas assez, on se base sur la sélection faite par les galeries, on ne donne pas de temps à la recherche.* » Le Centre Pompidou est loin d'être seul dans ce cas : en avril 2015, une enquête du magazine britannique *The Art Newspaper* révélait qu'un tiers des expositions monographiques organisées par les musées américains revenait à des artistes représentés par cinq galeries – les plus puissantes financièrement.

On retrouve ces mêmes galeristes, toujours prêts à mettre la main à la poche pour financer l'installation de leurs poulains, dans les biennales d'art contemporain, qui se multiplient : plus de 150 dans le monde, la plupart maigrement dotées. On garde le souvenir d'une Biennale de Venise où 10 % des exposants du pavillon international étaient représentés par le même marchand. « *La crise, ce n'est pas celle de l'art, mais celle des institutions qui sont chargées de le montrer* », insiste Jean de Loisy, le directeur du Palais de Tokyo. Le monde de l'art opère sur la foi du bouche-à-oreille et des recommandations, la prime allant aux prescripteurs les plus puissants. A cela s'ajoute l'endogamie d'un milieu qui fonctionne sur le passage de relais symbolique : les artistes sont enseignants dans les écoles d'art, et les élèves qu'ils forment sont observés par les centres d'art qui les ont préalablement exposés. De fait, les « professionnels de la profession » regardent le CV plus que l'œuvre.

Explorer le « bord des mondes »

Pourtant, les productions artistiques n'ont jamais été aussi variées. Il ne viendrait plus aujourd'hui à l'idée d'opposer, comme le faisait la génération du critique d'art Michel Ragon, l'art abstrait à l'art figuratif : cela fait longtemps que l'art s'est affranchi des « ismes » et des étiquettes trop bien bordées. Pour la sociologue Nathalie Heinich, auteure du *Paradigme de l'art contemporain* (Gallimard, 2014), sa nature est « *de cultiver toutes sortes de distances (physique, entre l'artiste et son matériau ; juridique et morale avec les règles de la vie en société ; culturelle, avec le bon goût ; ontologique, avec les critères de l'art)* ».

Il en résulte des œuvres sans objets, une documentation devenant œuvre, des installations composées d'éléments à l'obsolescence programmée. Ces formes coexistent avec des médiums traditionnels comme la peinture ou la sculpture. Aussi est-il difficile d'apposer un libellé sur la profusion actuelle. Les jeunes artistes se penchent désormais plus volontiers sur les ruines et matières grises du mouvement moderne que sur les ressacs postmodernes.

Selon Emmanuel Tibloux, directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon et président de l'Association nationale des écoles supérieures d'art (Andéa), leurs pratiques seraient plus proches de celles en vigueur dans les années 1920 au Bauhaus. « *Ce qui a évolué ces dernières années, note-t-il, c'est l'extension du champ d'action et d'expression de l'artiste : les croisements sont plus nombreux et les frontières plus poreuses entre les arts visuels stricto sensu et le design, l'écriture, la danse, le son, le théâtre, etc. Je remarque aussi une augmentation du fonctionnement en duo et un réinvestissement de la dimension du collectif, avec cette idée qu'on est plus riche, plus fort, plus productif, plus fécond dès lors qu'on est au moins deux. On assiste par ailleurs à une nouvelle forme sinon d'engagement, du moins d'activation de la dimension sociale et politique de l'art.* »

Les artistes prennent leurs distances avec un monde épuisé, en essayant d'inventer quelque chose.

Or, comme le disait déjà Marcel Duchamp, l'artiste véritable prend le maquis. C'est précisément le « bord des mondes » que Rebecca Lamarche-Vadel, commissaire de l'exposition du même nom au Palais de Tokyo, à Paris, s'est mise en tête d'explorer depuis quelques années. Sa méthode? La - sérendipité, autrement dit le fait de trouver autre chose que ce qu'on cherche, de faire des découvertes de manière fortuite en élargissant le champ à ce qui, a priori, ne fait pas œuvre. Pour elle, « *l'histoire de l'art est une histoire d'extériorité* ». D'extraterritorialité, serions-nous tentés d'ajouter.

Un retour du refoulé vient déminer cette uniformisation, avec l'exhumation de figures singulières et le retour en grâce de papys (et de mamies) réfractaires au moule. Ils sont nés avant Twitter et Instagram, parfois même avant qu'on ne commence à parler de postmodernisme. On en a vu un exemple éclatant au mois de juin, lors de la dernière foire d'art de Bâle : les galeries contemporaines qui se démarquaient étaient celles qui revisitaient l'histoire de l'art. Une des premières à l'avoir compris est la Parisienne Nathalie Obadia, qui pratique le mélange des genres et des générations depuis fort longtemps : Shirley Jaffe (née en 1923), Eugène Leroy (1910-2000) et plus récemment Jean Dewasne (1921-1999) donnent le *la* à des artistes bien plus jeunes.

« LES JEUNES ARTISTES SE RENDENT COMPTE QUE LA GÉNÉRATION PRÉCÉDENTE A TRAVAILLÉ TROP VITE, TROP TÔT, À UNE ÉCHELLE DE TRAVAIL TROP GRANDE » Emmanuel Perrotin lui a emboîté le pas : à Murakami, il a adjoint Jesus-Rafael Soto (1923-2005) ou Germaine Richier (1902-1959). Autre Parisien des plus avant-gardistes, Jocelyn Wolff montre, parmi ses petits jeunes, William Anastasi, né en 1933 – un des pionniers de l'art conceptuel américain – ou Franz Erhard Walther, né en 1939 – il travaille depuis la fin des années 1950, en Allemagne, dans la même orientation. Selon Marc Spiegler, le directeur de la foire de Bâle, il s'agit pour les galeries de survivre face à la concurrence des maisons de vente aux enchères. « *Ils peuvent faire une chose inaccessible à ces dernières : créer un vrai collectionneur. Pas seulement lui vendre des choses, mais aussi lui en donner le goût, et défendre leurs artistes.* » Et peut-être recréer du sens.

C'est dans la nouvelle génération que s'ancrent désormais les espoirs. Elle travaille de plus en plus en collectif. « *Les horizons qui ont pu faire rêver ne le font plus*, remarque François Piron, de la galerie Castillo Corrales. *Les jeunes artistes se disent qu'ils ne sont pas si mal où ils sont. C'est flippant tellement c'est raisonnable, mature. Ils se rendent compte que la génération précédente a travaillé trop vite, trop tôt, à une échelle de travail trop grande. Ils ne sont pas dans l'héliotropisme vers les lieux du pouvoir.* » Mélanie Matranga en est l'exemple. Cette artiste qui exposera en octobre au Palais de Tokyo veut réinvestir l'argent du Prix de la foire Frieze, dont elle fut lauréate en 2014, dans de courtes vidéos destinées à être présentées, non pas dans un espace estampillé « art contemporain » mais dans un café.

Les jeunes artistes manient de nouveaux outils, mais aussi de nouveaux régimes de production et de circulation des images. « *Ils ont dépassé des oppositions longtemps structurantes : artisanat contre art, tradition contre modernité, art contre design, arts visuels contre arts de la scène, médiums et outils traditionnels contre nouvelles technologies* », explique Emmanuel Tibloux. Leur pratique passe aussi par un retour à l'atelier, à l'apprentissage de l'autonomie et au plaisir du bricolage et du geste. Pour, peut-être, pouvoir enfin manger leurs pères. « *Back to the trees* », comme disait l'oncle Vania. Pas celui de Tchekhov, celui de l'écrivain Roy Lewis, auteur de *Pourquoi j'ai mangé mon père*.