

CARNETS SUR SOL

La perte des repères - [il n'y a plus de saisons]

Vieille antienne, aussi bien en matière politique que morale ou artistique. Tout en se défiant donc des illusions d'optique, je me faisais la réflexion en parcourant le quatrième étage Centre Pompidou, avec sa célèbre collection controversée "**Elles**". Je partage assez les réserves sur la légitimité d'un tel tri émises lors de ladite controverse. Certes, on trouve peu d'artistes féminins à l'étage supérieur où se situent les collections de la première moitié du vingtième, mais je peine à voir en quoi cette distinction en sous-catégorie serait plus légitime que créer une section pour les artistes noirs ou les artistes amateurs de courses de tricycle. (La femme étant alors, au passage, une sous-catégorie remarquable de l'humanité...)

C'est néanmoins le contenu seulement qui a suscité ma réflexion.

La plupart des oeuvres, sans prétendre au demeurant juger de leur valeur profonde, m'ont non seulement déplu (ou ennuyé), mais en plus laissé dubitatif sur ce qui signifie cette démarche même dans la production d'art.

Tout d'abord, **les sujets**, était-ce la volonté des programmeurs, sont focalisés de façon très insistante sur la sexualité ou sur les peurs d'enfance (plus ou moins sur le même chapitre). Rien de bien neuf en ce sens, mais en plus d'être assez pataudes, ces évocations sont chargées de culpabilité, d'angoisses irrépressibles. Et c'est bien le problème, puisqu'en plus de refuser la distance esthétique (témoin les vidéos d'authentiques scarifications...), le propos n'a rien de libérateur, bien au contraire, il tente de communiquer non sans quelque sadisme la panique psychologique de l'artiste au spectateur. Ainsi cette collection de jouets empalés qui semble mélanger beaucoup de peurs archaïques, mais sans proposer d'issue positive ou réflexive au spectateur.

Bien que ce soit aux antipodes de ce que je recherche en art (une esthétisation des émotions, et non la projection à la figure d'affects désordonnés qui ne sont pas les miens), cela répond au désir d'être bousculé que peut manifester une catégorie de spectateur, et mon impression de tomber de Charybde en Scylla à chaque nouvelle salle (bien sûr très globale, il y avait aussi des choses très épurées, voire fades) n'invalide pas pour d'autres l'intérêt de ce parcours.

Ensuite et surtout, je suis frappé de constater la même faiblesse structurelle qu'en musique contemporaine : **la dissolution des références**. Il n'existe plus de forme fixe, il n'existe plus de maître ou de sujet à imiter, pas plus que de variations sur un sujet commun. Et c'est bien le problème fondamental ; en musique, la liberté absolue du langage et de la forme produit une sorte de Babel certes séduisante, mais difficilement déchiffrable, même pour les professionnels ; en arts visuels, avec l'abstraction puis les installations, on se coupe largement de *référénts* concrets, produisant de la même façon qu'en musique des impressions globales, mais qui

n'entrent pas en relation avec un *récit* précis. Tout cela est fort légitime, et cependant il y a comme une force, dans le lien au réel, qui s'est amoindrie.

A force d'ériger la surprise et la rupture en bien esthétique suprême, on assiste à une suite de subversions qui finissent par ne plus subvertir que les subversions précédentes. La question remonte assez loin en réalité, avec la présentation de l'artiste romantique en démiurge, qui seul trace la voie, de façon visionnaire. Cette **valorisation de l'autonomie** donne donc un prix particulier à la singularité et à l'innovation : il suffit de lire les Histoires de la musique ou de la littérature, où l'on met à l'honneur les inventeurs et où l'on ne parle que fort peu de ceux qui ont profité admirablement d'une esthétique préexistante.

Toute notre perception de la *qualité* des artistes se fonde ainsi ; on considère donc la date de composition pour déterminer l'intérêt d'une oeuvre. Ce n'est pas absurde, mais a pour aboutissement ce qui s'est fait en art au milieu du vingtième siècle, en particulier avec mouvements conceptuels, où l'énonciation du principe de l'oeuvre a de l'intérêt à la place de l'oeuvre elle-même - qui n'en a pas, constituant une sorte de philosophie esthétique appliquée, plus que de l'art à proprement parler. Typiquement *Fontaine* de Duchamp et *4'33* de Cage, mais cela peut aussi s'appliquer, dans une moindre mesure, à des modèles plus mathématiques comme le *sérialisme*.

Evidemment, il s'agit là d'une généralisation très abusive, qui ne rend aucun compte de la diversité des démarches : entre une installation qui vise l'expérience sensorielle, un assemblage d'objets quotidiens et une sculpture, il existe des différences d'approche profonde, qui plus est d'un artiste à l'autre. D'autant qu'avec cet éclatement des écoles, les artistes ont aujourd'hui toute liberté pour choisir leur voie, et ne s'en privent pas.

Néanmoins, cette impression pénible de se trouver sans cesse *nulle part* a fait écho avec les problèmes de l'esthétique musicale contemporaine souvent évoqués ici. La question est moins sensible en littérature, parce qu'à part en poésie (où l'on peut très facilement comparer avec l'abstraction musicale et picturale), elle est forcément plus ou moins figurative, ce qui limite la dissolution des formes fixes, même si on pourra lui faire d'autres reproches.

Ce ne sont guère que des pistes très généralisatrices, donc. Et malgré la reprise de thématiques réactionnaires dans mon propos, je n'en écoute pas moins Stockhausen avec grand plaisir, du moins dans ses oeuvres qui ont bien vieilli...

Notes

[1] A telle enseigne qu'ayant achevé cette notule, j'ai la vague - et terrible - impression que si je lisais cela ailleurs que chez moi, je serais en désaccord et réclamerais des exemples concrets, des proportions... des faits en somme.

Copyright : DavidLeMarrec - 2010-10-24 05:19:04