

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RÔLE DE L'ARTISTE DANS LA SOCIÉTÉ DÉMOCRATIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR

FRÉDÉRIC GRAVEL

OCTOBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Résumé

Ce mémoire porte sur le rôle de l'artiste dans la société démocratique aujourd'hui, où l'art fait face à une crise de représentation. Comment peut-on voir ou revoir le rôle de l'artiste, et plus précisément celui de l'artiste en danse de création, dans notre société démocratique? Ma position d'auteur mais aussi de chorégraphe, influence directement cette recherche qui se présente autant comme une analyse interprétative qu'une heuristique et se divise en quatre sections. La première s'intéresse à la crise de l'art contemporain et dresse un tableau historique de cette crise. La deuxième s'intéresse au rôle démocratique de l'art, à celui particulier de citoyen qu'occupe l'artiste et se penche aussi sur la formation de celui-ci. La troisième questionne le statut de l'art, des œuvres et des artistes, ainsi que le rôle du public, de façon à déterminer à quel point certaines manières de faire et de voir l'art emprisonnent la pratique, la rendent inapte à évoluer. La quatrième section conclue en suggérant certaines pistes d'exploration pour les artistes, les diffuseurs et le public, et cherche à redéfinir leurs rôles respectifs.

Cette recherche vise davantage à poser de nouvelles questions par rapport au milieu de la danse au Québec qu'à trouver des réponses finales. Ce mémoire dresse donc un tableau d'une situation, dans le but d'aider le lecteur à avoir une plus large perspective sur la constitution mouvante du rôle de l'artiste.

Table des matières

| | |
|--|-----|
| Résumé..... | II |
| Table des matières..... | III |
| Introduction..... | I |
| Présentation du contexte | 1 |
| Motivation et but de la recherche..... | 2 |
| Question de recherche..... | 6 |
| Position de l'auteur | 9 |
| Point de départ de la réflexion | 10 |
| Méthodologie | 11 |
| Étapes du mémoire..... | 13 |
| Présentation des auteurs de référence | 15 |
| Définition des concepts-clés | 18 |
| Limites de la recherche | 27 |
| CHAPITRE I..... | 29 |
| 1 Une crise de l'art..... | 29 |
| 1.1 Situation de l'art, de l'artiste..... | 30 |
| 1.1.1 Attaques et défense de l'art contemporain : les nostalgies | 30 |
| 1.1.2 Est-ce l'art qui va trop vite ?..... | 33 |
| 1.1.3 Changement dans l'ordre du monde | 34 |
| 1.2 Innocence et responsabilité..... | 37 |
| 1.2.1 Une nouvelle religion : symbolique et rôle constitutif de l'art | 37 |
| 1.2.2 L'artiste irresponsable ?..... | 39 |
| 1.2.3 Prémisses et premières critiques de l'avant-garde, idées de Jean Clair | 41 |
| 1.2.4 Origines et irrationalisme de l'avant-garde..... | 44 |
| 1.3 L'art en crise ?..... | 47 |

| | | |
|------------------|---|----|
| 1.3.1 | À propos de la crise..... | 47 |
| 1.3.2 | Définition de la crise : le mode de financement et la création..... | 50 |
| 1.3.3 | Incommunicabilité et indifférenciation..... | 53 |
| 1.3.4 | Quel public, quel non-public ?..... | 54 |
| 1.3.5 | Manières de voir des mondes..... | 56 |
| 1.4 | Relectures de l'histoire..... | 59 |
| 1.4.1 | L'expressionnisme comme legs du projet de modernité en arts..... | 59 |
| 1.4.2 | Schaeffer et la théorie spéculative de l'Art..... | 61 |
| 1.4.3 | Effets néfastes d'une théorie spéculative de l'Art..... | 63 |
| CHAPITRE II..... | | 65 |
| 2 | L'ARTISTE CITOYEN..... | 65 |
| 2.1 | Les conditions d'existence de l'œuvre..... | 65 |
| 2.1.1 | La reconnaissance..... | 65 |
| 2.1.2 | Les moments de l'émergence d'une œuvre..... | 68 |
| 2.1.3 | Pluralité des points de vue..... | 70 |
| 2.1.4 | Importance de la participation, du travail et lieu du discours..... | 72 |
| 2.1.5 | Conclusion sur les modes d'apparition d'une œuvre..... | 73 |
| 2.2 | Enseigner l'art, l'exemple à suivre ?..... | 74 |
| 2.2.1 | Citoyenneté démocratique ou républicaine ?..... | 74 |
| 2.2.2 | Les écoles d'art..... | 76 |
| 2.2.3 | La valeur suprême de l'authenticité..... | 77 |
| 2.2.4 | Que fait l'artiste ?..... | 78 |
| 2.2.5 | Le dur apprentissage de la liberté..... | 79 |
| 2.2.6 | En danse..... | 81 |

| | |
|--------------|--|
| | V |
| 2.2.7 | La technique 84 |
| 2.2.8 | Effets de mode..... 85 |
| 2.2.9 | Déterminismes et mise à mal de la notion de liberté 93 |
| 2.3 | L'engagement 96 |
| 2.3.1 | L'artiste <i>avant-gardiste</i> et la notion d'engagement 96 |
| 2.3.2 | L'art comme emblème de l'individuation..... 97 |
| 2.3.3 | Nouvelles pratiques, historicité et individuation..... 99 |
| 2.3.4 | Définition de l'engagement, exclusion des avant-gardes..... 102 |
| 2.3.5 | Engagement et individualisme 103 |
| 2.3.6 | Engagement des diffuseurs 106 |
| CHAPITRE III | 109 |
| 3 | LE STATUT DE L'ART 109 |
| 3.1 | Retour sur la crise..... 109 |
| 3.1.1 | Les rejets démocratiques 109 |
| 3.1.2 | Confusion des critères 110 |
| 3.1.3 | Pluralisme..... 111 |
| 3.1.4 | Crise de légitimité, crise des institutions 112 |
| 3.1.5 | Pour en finir avec l'idée de la crise..... 115 |
| 3.2 | Naissance, évolution et effritement d'une conception de l'art..... 115 |
| 3.2.1 | Les beaux arts, évolution et réminiscence d'un concept..... 115 |
| 3.2.2 | Fin des utopies 117 |
| 3.2.3 | L'utopie de l'art, naissance et déclin..... 119 |
| 3.3 | Une élite en marge..... 122 |
| 3.3.1 | Égalité et marginalité 122 |

| | | |
|------------------|--|-----|
| 3.3.2 | Les contraintes de l'artiste engagé : le jeu d'équilibre..... | 123 |
| 3.3.3 | Le flou artistique du mythe de l'avant-garde | 125 |
| 3.3.4 | Changement de fonction | 127 |
| 3.4 | Est-ce que tout le monde veut être artiste? | 127 |
| 3.4.1 | Le désir d'être artiste, l'artiste privilégié et son statut | 127 |
| 3.4.2 | Des créateurs de statut..... | 128 |
| 3.4.3 | Privilèges et impunité..... | 130 |
| 3.4.4 | Liberté d'expression..... | 132 |
| 3.4.5 | Attrait pour la vie d'artiste ? | 133 |
| 3.5 | Déligitimation des pouvoirs de reconnaissance | 135 |
| 3.5.1 | Les paradoxes du pouvoir dans le milieu de l'art | 135 |
| 3.5.2 | La normalisation du hors norme | 136 |
| Chapitre IV..... | | 138 |
| 4 | Le doute et la critique salutaire | 138 |
| 4.1 | Retour sur l'inspiration de la recherche, position critique | 138 |
| 4.1.1 | La pression de la démocratisation de l'art, le retrait critique..... | 138 |
| 4.1.2 | Défendre l'art, défendre la culture, défendre sa culture..... | 140 |
| 4.1.3 | Les deux diversités culturelles | 142 |
| 4.1.4 | Tyrannie du succès..... | 143 |
| 4.1.5 | Engagement des critiques..... | 144 |
| 4.1.6 | L'art comme expiation | 145 |
| 4.1.7 | Réconciliation | 146 |
| 4.1.8 | Le désir de catégoriser | 147 |
| 4.1.9 | Sauver l'art ? | 149 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 4.2 | Retour sur la question..... | 151 |
| 4.2.1 | Démocratisation effective et effritement du ciment social | 152 |
| 4.2.2 | Le puritanisme en art..... | 153 |
| 4.2.3 | Historicité et conditions de l'action | 155 |
| 4.2.4 | Confusion | 156 |
| 4.2.5 | Quel rôle et quelle citoyenneté ?..... | 156 |
| 4.2.6 | L'artiste et le jeu..... | 157 |
| 4.3 | Conclusion : le doute, l'ironie, l'ouverture | 158 |
| 4.3.1 | Élitisme et démocratie radicale | 160 |
| 4.3.2 | L'institution et la vérité..... | 160 |
| 4.3.3 | Mise à distance..... | 161 |
| 4.3.4 | Suites possibles à la réflexion | 161 |
| | Bibliographie..... | 163 |

Introduction

Présentation du contexte

Au cours des vingt dernières années, le milieu de la danse à Montréal s'est développé de façon exponentielle et fait désormais face à une paradoxale crise de popularité. Les écoles de formation en danse sont remplies à capacité et livrent chaque année leur lot de diplômés prêts à faire leur place sur le marché du travail qui sature face à l'arrivée de nouveaux joueurs. Par conséquent, les débouchés de diffusion d'un projet artistique ou, pour les jeunes interprètes, les possibilités d'engagement dans les grandes compagnies font défaut. Le public de la danse se développe, certes, mais jamais assez rapidement pour rendre les institutions plus autonomes et démontrer ainsi que les investissements gouvernementaux, en formation et en création, sont justifiés. Même si le succès du milieu ne peut pas seulement se mesurer à sa capacité à remplir les salles de spectacle, force est de constater que le manque de public en danse contemporaine fragilise toute l'écologie de cet art. Plus largement, la marginalité du milieu rend aussi difficile l'obtention d'un support franc et ferme de la part des autorités gouvernementales.

Dans cette situation, toute initiative de développement de public est bienvenue : elle ne peut que renforcer le milieu, lui donner plus de légitimité, surtout quand vient le temps d'argumenter sur une augmentation des budgets gouvernementaux alloués à la danse. C'est d'ailleurs un des chevaux de bataille du Conseil des Arts et des Lettres du Québec, qui se retrouve tiraillé entre les besoins criants du milieu et la logique économique du gouvernement. Si personne ne s'intéresse à la danse, personne ne s'attriste des coupures et cela influence fortement les décideurs¹ à ne pas augmenter les fonds. En revanche, vouloir encourager la

¹ Ici je parle des décideurs gouvernementaux. Il y a trois paliers de gouvernement qui s'occupent des arts. Il y a un conseil des arts rattachés à chacun de ces paliers de gouvernement.

fréquentation des arts ne doit pas nous empêcher de nous poser la question de la fonction de l'art dans une société démocratique. L'art peut être festif, donneur de sens commun, mais il peut également être moteur d'avancement, de connaissance, de questionnement et de dénonciation. Il permet de poser de nouveaux regards sur ce qui nous entoure et peut aussi être une forme de résistance. Il peut donc entretenir une relation d'échange avec son public qui se situe bien au-delà de celui du plaisir contre l'argent dépensé. Dans cet échange nécessaire du public avec l'art, peut-on déjà avancer que le public joue un rôle central, bien plus grand que celui de fournir une source de revenus, voire de servir de réceptacle actif ou passif à un produit artistique ?

Le problème touche tous les acteurs des arts. Critiques, diffuseurs, galeristes et artistes qui ouvrent cette boîte de Pandore se questionnent directement sur leurs rôles à jouer dans cette écologie complexe. Il est nécessaire de situer cette question dans la période actuelle de production de l'art, où tous les rôles sont remis en question, les contours des pratiques devenus flous, à géométrie variable, inscrits dans une logique de questionnement sur les frontières mêmes de ce qui tient lieu d'art. En même temps, ces questionnements sur les frontières de l'art s'insèrent parfaitement dans une réflexion sur le rôle de l'artiste dans une société démocratique.

Motivation et but de la recherche

Cette étude n'est vraiment pas désintéressée. J'ai eu de plus en plus envie de me pencher sur cette réflexion à mesure que mon expérience du milieu de la danse s'accumulait. Avant de me lancer dans ce travail à la fois réflexif et théorique, j'ai déjà tenté certaines expériences pratiques de remise en question des rôles de l'artiste et du public. En fondant la maison de production *La 2^e Porte à Gauche* en 2003 avec

des collègues², je voulais produire des événements qui nous rapprocheraient du public et qui amèneraient aussi un public nouveau à la danse. Sans arriver à remplir tous les nombreux objectifs que nous nous étions fixés pour les premières années d'activité, surtout parce qu'au début nous ne connaissions pas encore la difficile marche vers la reconnaissance officielle et médiatique, nos initiatives m'ont quand même permis de comprendre à quel point la production artistique est engoncée dans un lourd paradigme de fonctionnement. Remettre en cause ce paradigme est difficile entre autres à cause de toute la structure sur laquelle il s'appuie³, et non pas parce que les artistes sont des gens bornés et sans vision. Cette recherche ne servira donc pas à trouver des coupables, responsables de l'état de fragilité du milieu, mais elle tâchera à tout le moins de mettre en lumière les valeurs qui sous-tendent la production artistique. Ces valeurs ont une histoire et on peut en retracer la provenance, ce qui permettra ainsi de mettre en perspective ce qui influence les artistes dans leur pratique.

Je voudrais par cette étude donner des pistes de réflexion sur la pratique en danse de création et sur son rapport avec la société dans laquelle elle émerge. Il existe un système de production de la danse qui est bien implanté, influençant directement les pratiques en création et en diffusion. Ce système crée un paradigme de pratique avec lequel les artistes, souvent bien malgré eux, doivent vivre. Ce paradigme de pratique influence toute la chaîne de production en danse, de la façon dont on forme les danseurs jusqu'à la façon de présenter la danse en salle. Mon but n'est pas de faire une analyse globale de la situation, cela demanderait le travail d'une vie, mais j'aimerais aligner ma réflexion sur la pratique pour faire ressortir certains éléments de ce paradigme de création/diffusion qui confortent ou au contraire questionnent les

² La 2^e Porte à Gauche a été fondée en 2003 par Marie Béland et moi-même. Elle est actuellement dirigée par cinq personnes, soient les deux co-fondateurs, ainsi que Amélie Bédard-Gagnon, Johanna Bienaise et Katya Montaignac.

³ La structure actuelle repose surtout sur le financement octroyé à des compagnies de différentes envergures, compagnies majoritairement organisées autour du travail artistique d'un seul chorégraphe et directeur artistique.

rappports que l'art de création, en particulier la danse, entretient avec la société démocratique. Il n'est pas question ici de donner des leçons ou de témoigner d'une volonté politique particulière. Je crois plus sage de mettre en commun des réflexions déjà amorcées avec des éléments concrets de la situation de la danse au Québec, afin d'en tirer des conclusions éclairantes qui pourraient être à même d'inviter les artistes et les autres acteurs du milieu à réfléchir sur leur pratique.

J'ai eu l'occasion de guider de plus jeunes créateurs dans des processus créatifs, et comme il est plus sage de les aider à développer l'analyse critique de leur propre travail que de leur donner des recettes de succès, c'est ce que j'ai toujours cherché à faire. Il en est souvent ressorti que les créateurs qui se donnent de nouvelles perspectives sur leur propre travail prennent conscience de leur liberté d'action. Ils découvrent ainsi non seulement à quel point ils font des choix esthétiques sans le réaliser, mais aussi qu'ils ont une marge de manœuvre beaucoup plus grande que ce qu'ils pensaient. Souvent ils travaillent comme d'habitude, recréent un espace, une relation au public qui est la même qu'ils ont utilisée toute leur vie et, sans doute, qu'ils ont vue utilisée par leurs prédécesseurs.

En prenant conscience de la pluralité de leur champ d'action, ils parviennent à maîtriser davantage la forme chorégraphique peut-être, mais ils peuvent surtout explorer de nouvelles voies, de nouveaux terrains d'investigation. Souvent, la réponse à un problème de création surgit lorsqu'on se permet de questionner une évidence. Comme de se demander : pourquoi on tient absolument à trouver une fin à une section, à une pièce ? Pourquoi tient-on absolument à dissimuler un danseur qui doit sortir de scène car sa partition dansée est *officiellement* terminée ? Doit-il sortir de scène discrètement ? Qu'est-ce qui fait qu'un solo ou une pièce est terminé ? Pourquoi se cacher derrière un rideau de velours avant d'aller rejoindre l'action sur la scène ? Doit-on commencer un spectacle avec un noir⁴ ? Ces questions nous mènent

⁴ La liste des questionnements pourrait s'étirer considérablement ici, tant les conventions ont la vie dure, mais ont aussi la capacité d'apparaître rapidement dans de nouvelles pratiques.

souvent vers des interrogations plus fondamentales sur le but d'une œuvre et sur sa place dans un paradigme esthétique. Sans vouloir tout révolutionner dans chaque nouvelle création, il importe de prendre conscience des valeurs, conventions et traditions sur lesquelles repose une proposition artistique, afin de mieux situer sa pratique.

Si j'ai voulu lire et écrire sur la relation de l'art avec la société dont il est issu, c'est que j'ai observé plusieurs problèmes former un nœud. Les artisans de ce milieu dénoncent le sous-financement chronique qui mine gravement le développement de la discipline. En même temps, les arguments manquent souvent de profondeur lorsque vient le temps de légitimer l'existence du soutien étatique à la production artistique. Des conceptions radicalement différentes de l'art en viennent à s'affronter, certains prêchant un art plus *accessible*, visant par là un art dit moins avant-gardiste, plus traditionaliste, alors que d'autres préféreraient qu'on soutienne un art plus *participatif*, moins élitiste. Ces deux visions peuvent se ressembler dans leur volonté commune de drainer plus de public pour l'art⁵, mais les façons de s'y prendre diffèrent largement, et peuvent même s'opposer. Si l'art participatif cherche à s'approcher du public, la désacralisation des œuvres et du statut du créateur, qui très souvent se rattache à cette façon de penser, remet directement en cause une vision traditionnelle de l'art⁶.

Mais qui pourrait être contre ce désir d'amener plus de public à la danse ? Plus de public rime avec plus de genres de public et donc plus d'espace d'exploration. Là où ça se complique, c'est dans la façon de procéder pour cette entreprise de

⁵ En fait peu de visions artistiques prêchent le contraire...

⁶ Cette opposition entre deux visions critiques de l'art contemporain n'est bien entendu qu'un exemple non-exclusif. En fait, ce qui est surtout remarquable et dont il sera largement question dans ce mémoire, c'est la difficulté d'argumenter en faveur de l'art contemporain sans tomber dans les dogmes des avant-gardes ou *a contrario* dans une justification socio-économique du rôle de l'art comme levier du tourisme, comme marque de commerce d'une société ou comme créateur d'emploi. Il ne faut pas lire ce mémoire en y cherchant des réponses toutes faites et prêtes à servir au lobbying de la cause des arts face aux bailleurs de fond étatiques, cette façon de voir me semble réductrice et empêcherait une véritable réflexion.

séduction. Voulons-nous à ce point remplir les salles qu'il nous faudra à tout prix promettre le succès aux subventionneurs en échange de fonds plus substantiels ? À quel point tenons-nous à notre liberté d'explorer, de créer ? Et à quel point la dépendance envers les subventions affecte-t-elle cette liberté ? Aussi, à l'opposé, quelles sont nos responsabilités en tant que créateurs envers la société qui nous soutient, même de façon endémique ? Inévitablement, cela nous fait rapidement verser dans une vision plus philosophique du problème, et c'est d'ailleurs ici qu'il y a un brouillard réflexif, une zone de tabou et de non-dit sur laquelle on bute constamment. Bien entendu, il n'y a pas de bonne réponse à apporter, mais il y a certainement une place pour les questions et la réflexion.

Question de recherche

Comment peut-on voir ou revoir le rôle de l'artiste, et plus précisément de l'artiste en danse de création dans notre société démocratique ? Voilà la question qui conduit cette recherche. Pour l'aborder, je vais utiliser deux angles d'approche, deux autres questions. La première serait : qu'est-ce qui fait que cette question se pose aujourd'hui différemment qu'à une autre époque ? La deuxième question précise la première et soulève l'idée des attentes envers l'artiste : quel est l'espace politique que peut occuper un praticien de l'art vivant, maintenant que le temps des grands-messes idéologiques semble révolu ?

Lorsque j'ai commencé à réfléchir sur la forme que pouvait prendre ma réflexion sur le rôle de l'artiste aujourd'hui, il m'est apparu que le goût d'approfondir cette question vient surtout du fait que je bute constamment sur des paradoxes dans la pratique artistique, sur d'énormes zones floues. Prenons un premier exemple de paradoxe, une question simple qui pourrait déboucher sur de nombreuses autres. Pour défendre les subventions allouées ou pour les augmenter, on a souvent recours au rôle d'ambassadeurs du pays que jouent les grandes compagnies qui tournent à l'étranger. Sans nier que cela puisse être vrai, est-ce vraiment le rôle que souhaitent remplir les

artistes en danse ? Les autres rôles seraient-ils mal définis, peu ou pas reconnus ? Un autre paradoxe, central à l'étude, est celui de l'institutionnalisation des avant-gardes. Quel est le rôle de l'avant-garde et aussi comment comprend-on cette notion aujourd'hui ? À quel point le rôle de l'artiste est biaisé lorsqu'il entre dans le circuit officiel ?

Luc Ferry parle de démocratisation des avant-gardes, ou encore de démocratisation de la crise des avant-gardes. En ne regardant que la situation en danse de création au Québec, on pourrait dire qu'il y a eu multiplication des praticiens de l'avant-garde. Quel rôle tient cette démocratisation, qu'est-ce que cela change dans la dynamique d'échange avec la communauté ? Comme mentionné plus haut, les écoles forment les praticiens de la création qui n'ont pas si facilement accès à un public. Est-ce un autre paradoxe, que celui d'un accroissement de la professionnalisation sans accroissement de la demande, ni de l'activité économique ?

Cette question du public apparaît dans plusieurs discussions que j'ai eues avec des chorégraphes mais aussi avec des diffuseurs. On cherche à intéresser un public à cette production de plus en plus abondante en danse de création, comme si la notion du public revenait à la mode, mais en même temps, il semble que personne ne soit habitué à discuter de cette question. On aimerait intéresser ce public, mais sans qu'il vienne brouiller la relation habituelle qu'entretiennent les artistes avec leurs œuvres. Une question secondaire accompagne toute cette recherche, celle de la démocratisation de l'art. Qu'est-ce qu'une démocratisation de l'art ? Est-elle déjà advenue ? Est-elle nécessaire et pourquoi ?

Mon hypothèse de travail est que la question du public, et la question du rôle de l'artiste face à celui-ci, n'est pas restrictive pour l'artiste dans une recherche : elle peut au contraire grandement l'enrichir. Inspiré par les écrits de Nathalie Heinich sur le sujet du public et sur ceux de Jean-Marie Schaeffer sur la réception de l'œuvre d'art, je souhaite mettre en relief la relation entre le travail de l'artiste et son public potentiel ou réel :

La tradition esthétique tend à considérer le public comme un élément relativement contingent, secondaire par rapport à la souveraineté de l'artiste face à sa propre création, ou de l'œuvre dans son autonomie artistique. En réaction à cette indifférence ou à cette méconnaissance des processus de réception de l'art se manifeste parfois la tentation de mettre l'accent sur le « marché », mais au prix, trop souvent, d'une réduction aux seuls mécanismes marchands ou aux phénomènes de dépendance des artistes à l'égard de leur clientèle. Or, dans un cas comme dans l'autre, l'existence d'un public est considérée, plus ou moins explicitement, comme un élément aliénant - même s'il est nécessaire - par rapport au moment de la pure création. Ce n'est pas, cependant, une troisième voie idéologique qu'il convient d'opposer à ces conceptions, mais bien plutôt un rappel de la genèse des notions d'art et de public⁷.

En acceptant l'invitation que fait Heinich à nous rappeler la genèse des notions de public et d'art, cela nous permettra de comprendre comment on peut arriver à trouver qu'il existe une crise de l'art contemporain mais aussi comment il est difficile de parler de conflit entre des artistes et un public alors que tout au plus il semble surtout y avoir de l'indifférence.

Il est impossible de passer à côté de la question des attentes : attentes du public, des artistes, des critiques, des producteurs de spectacle, des chercheurs. Il semble que notre époque suive celle de l'effondrement des grandes idéologies et ce dans tous les domaines. Certaines promesses n'ont pas été tenues. Bien entendu, l'idéologie capitaliste libérale ne s'est pas effondrée, mais, par exemple, de bien grandes idées et volontés du modernisme, qui ont dicté la pratique artistique des deux derniers siècles ou presque, ne font plus la loi aujourd'hui. En revanche, elles sont encore bien présentes dans les esprits, et cette présence vacillante explique déjà bien des conflits sur les attentes envers l'art.

⁷ Nathalie Heinich, *Sociologie de l'Art*, Prise de Vue, Accès: Encyclopaedia Universalis, <http://www.universalis-edu.com/corpus2.php?napp=&nref=P151171>

Position de l'auteur

Il ne pourrait cependant pas ici être question de prescrire la voie à suivre, d'écrire la nouvelle morale de la pratique. Mon premier travail sérieux dans le cadre de cette maîtrise énonçait bien la direction que je désirais donner à cette étude. Je l'avais appelé *La question de l'accessibilité aux arts dans le contexte d'une crise des avant-gardes*. Ce n'est pas là la seule originalité de l'étude mais cette idée d'équation d'une crise de l'art avant-gardiste avec une réflexion sur sa réception donnera sans doute des résultats stimulants. Cette étude n'en est pas une de sociologue, je laisse cette approche à des gens plus à même de l'adopter. Mon étude se veut une réflexion d'un artiste sur les multiples facettes de son rôle de créateur. Je ne me sortirai donc pas de ma perspective d'acteur de ce milieu, et ce surtout parce que je crois qu'il est nécessaire de ne pas laisser la réflexion aux autres. Cette volonté de participer au débat peut déjà être interprétée comme un parti pris dans une réflexion sur le rôle des artistes et du public dans l'art de création en danse. Je crois en effet qu'il n'est pas sage de toujours laisser le travail aux spécialistes, tout comme en démocratie, il n'est pas sage en tant que citoyen de laisser les politiciens, les professionnels de la gestion, des relations publiques et des groupes de pression décider pour l'ensemble des citoyens. Je constate que certains artistes cherchent présentement à redéfinir leur rôle et leur place dans la société, sans doute parce que les modes de fréquentation culturelle changent drastiquement et nous forcent à revoir quelle est la place d'un projet artistique dans l'océan des propositions culturelles et le grand champ du divertissement de masse.

Mon parcours explique sans doute aussi mon désir de m'abreuver à différentes sources, hors de la pratique artistique concrète et de son quotidien, afin de réfléchir sur la fonction de l'artiste dans la société. Je me suis toujours intéressé à plusieurs mondes qui ne sont pas nécessairement en relation. Je me suis intéressé à la philosophie politique et j'ai d'ailleurs débuté un baccalauréat dans le domaine avant de me diriger vers la danse. Même si mon intérêt réside surtout en danse

contemporaine, j'ai grandi dans un environnement où danser, peu importe dans quelle tradition, était encouragé. Ma mère est directrice d'une école de danse, orientée vers le loisir et non dans la formation de professionnels. Cela fait que j'ai toujours côtoyé de grands amateurs de danse de toutes sortes. J'ai aussi beaucoup fréquenté les théâtres, les concerts, et je me suis sérieusement mis à la pratique d'un instrument de musique très tôt. D'une certaine façon, j'explique tout naturellement mon intérêt pour la scène par mon intime fréquentation de celle-ci. L'intérêt m'en a toujours paru évident.

Le fait de l'aborder de façon professionnelle change beaucoup la façon de voir la scène. Pour moi, ce n'est pas seulement dans le sérieux que je dois y mettre que je vois un changement, mais dans l'importance grandissante d'y trouver un sens à partager, une raison d'être à ma création autre que celle d'un cheminement personnel.

Point de départ de la réflexion

La réflexion proposée ici est loin d'être la première sur le rôle de l'artiste et de sa relation avec la société dont il est issu. Pourtant, les écrits sur la question sont très rares en danse, contrairement à ceux consacrés à la littérature ou aux arts visuels où la question a été maintes fois posée. Je voulais d'abord prendre comme point de départ et guide de la réflexion un livre de Claude Vaillancourt : *Le Paradoxe de l'écrivain*⁸. Ce qui me plaît dans ce livre est non seulement que l'auteur est québécois, mais également qu'il se positionne comme un écrivain réfléchissant au rôle que peut avoir l'écriture par rapport au savoir. Il est donc un praticien qui regarde sa pratique. Je voulais emprunter ses questionnements et les retourner vers la danse de création, mais il s'est avéré que son sujet était encore plus précis que je ne le croyais. Je m'inspire quand même de son approche, mais la forme que prend mon écrit est loin d'être calquée sur la sienne.

⁸ Claude Vaillancourt, *Le Paradoxe de l'écrivain : le savoir et l'écriture*, Montréal, Triptyque, 2003, 180 p.

Je suis en revanche décidé à garder cette approche de praticien, et donc à garder la position que m'a inspirée cet écrivain essayiste. Personnellement, je considère mon travail de chorégraphe comme celui d'un penseur qui aurait décidé de ne pas utiliser le livre comme médium, je me sens donc très près de cet angle d'approche et de cette façon de travailler.

La plupart des philosophes qui contribueront par leurs écrits à ce mémoire sont européens, et pouvoir compter sur au moins un auteur qui situe sa réflexion sur la situation québécoise m'aidera à faire des liens plus directs avec la situation de la danse ici. Je puise aussi aux écrits de Michaël La Chance, penseur québécois, qui m'a beaucoup inspiré à entreprendre ce mémoire⁹. Son livre, *La Culture Atlantide*, questionne directement le rôle de l'artiste dans la société québécoise, ses rapports avec les pouvoirs établis, ainsi que le rôle de la critique.

Ainsi, j'ai d'abord voulu savoir à quoi servait l'art aujourd'hui, pour aider la discussion sur sa démocratisation, sujet complexe mais incontournable. Il m'est ensuite apparu qu'il était très intéressant de chercher d'où venait cette séparation, cet éloignement de l'art et d'un public qui nous mène à parler de démocratisation. Il est même intéressant de se demander si cet éloignement a vraiment lieu où si c'est plutôt que le rapprochement auquel les nouvelles idéologies démocratiques tiennent est utopique et n'a jamais eu lieu.

Méthodologie

Comme le sujet de cette étude est assez large et contient en lui-même le potentiel de soulever des opinions divergentes, il convient de circonscrire la démarche qui sera suivie, qui est somme toute très simple. À partir de la pensée de trois auteurs principaux, et de nombreux autres, je m'efforcerai de répondre à la question de recherche en tâchant pour ce faire de rendre compte de toutes les questions secondaires que cette réflexion soulève. Il aurait sans doute été très

⁹ Michael La Chance, *La Culture Atlantide*, Montréal, Fides, 2003.

intéressant de mener un travail sur les grandes compagnies québécoises et de chercher dans leurs œuvres et dans toutes leurs activités les valeurs qui sous-tendent la pratique en danse au Québec. Mais ce genre d'entreprise conviendrait davantage à un anthropologue alors que pour ma part, je cherche plutôt à m'inspirer de penseurs et à établir des liens vers la pratique.

Ce n'est donc pas une recherche sur le terrain, mais une incursion dans le domaine des idées, et rapidement dans le domaine des valeurs, voire même peut-être de la morale. La cueillette des informations se fera donc surtout chez les penseurs, et il s'agira d'une réflexion philosophique à caractère sociologique sur des enjeux concrets et actuels.

L'approche méthodologique que je me propose d'adopter emprunte à différents courants. Comme ma recherche me demandera d'analyser plusieurs auteurs et de les mettre en relation, on peut dire qu'il s'agira, entre autres, d'une analyse réflexive. De plus, cette recherche s'apparente beaucoup à une approche heuristique puisqu'il est clair que je m'inspirerai de mes expériences de créateur ou de spectateur pour illustrer plus concrètement les idées des auteurs. Je veillerai aussi à faire une synthèse entre le savoir acquis de mes lectures et celui acquis de l'expérience. Ainsi ma lecture ne saurait faire autrement que d'être en partie personnelle. On s'approche donc d'une voie plus interprétative en recherche, puisque la somme des mêmes écrits ne saurait être calculée de la même façon par deux auteurs. J'aimerais appeler cette recherche une analyse interprétative. Je me range donc ainsi plus prêt d'une voie de la connaissance qu'on appelle l'herméneutique. Ce mot se réfère au grec *hermēneutikos*, c'est-à-dire interpréter. Ainsi, même si on utilise ce mot plus souvent dans l'interprétation des œuvres d'art et des textes sacrés, ce concept fut sujet de recherche pour nombre de philosophes qui démontrèrent à quel point l'idée du sens est changeante et multiple. Il ne peut y avoir une seule herméneutique, puisqu'elle est constituée de plusieurs théories des interprétations qui sont souvent contradictoires :

« La réflexion herméneutique se voit ainsi assigner la tâche paradoxale de surmonter la divergence des herméneutiques »¹⁰.

Cette recherche constitue donc une analyse interprétative dans le sens que l'entend l'herméneutique. En même temps, cette analyse se base aussi et autant sur une approche heuristique, puisque que je ne me vois pas du tout comme un observateur extérieur au sujet. La voie interprétative est donc avouée d'emblée et devient même le moteur de réflexion. Mon rôle de praticien de la danse lui donne aussi un angle particulier.

Étapes du mémoire

La production artistique au Québec fait face à de nombreux problèmes : des problèmes financiers dus à un marché restreint, des problèmes de légitimité dus au fait que la production artistique doit très souvent sa survie aux subventions gouvernementales, ainsi qu'une difficulté à se définir comme étant une production nationale puisqu'elle est en même temps reconnue et soutenue par deux instances dites « nationales ». Le mémoire ne saurait être une analyse en profondeur de tous ces problèmes, mais la question du rôle de l'artiste et l'urgence de poser cette question ne peut se comprendre qu'en l'abordant à la lumière de ces différents enjeux.

J'aimerais peindre le tableau historique du problème, cerner les enjeux actuels qui animent le monde de l'art en général – et de la danse en particulier – et souligner quelques évidences qui parfois nous échappent, ou encore quelques oublis sur les sens possibles à donner à la pratique. Le mémoire sera une incursion de plus en plus profonde vers les origines d'un conflit entre le désir de l'artiste et les attentes du public¹¹.

¹⁰ Bernard Dupuis, *L'herméneutique*, Accès : Encyclopaedia Universalis, <http://www.universalis-edu.com/corpus2.php?napp=6258&nref=J990911>

¹¹ Il est difficile de parler d'un seul conflit, et même de conflit en général pour cette question. Mais ce terme explique bien l'idée d'une inadéquation entre ce qu'on attend et du public et de l'artiste, peu importe de quel côté se situe l'observateur.

Je vois quatre sections principales dans cette réflexion. La première, que j'ai intitulée *Une crise de l'art* est un tableau historique de cette crise du rôle de l'artiste, suivant le désir de trouver l'origine de ce qu'on appelle parfois la crise des avant-gardes. Yves Michaud est un des penseurs à avoir abondamment développé ce sujet¹². Comme cette crise en est une de légitimation de l'art et du statut de l'artiste, un petit tableau de celle-ci semble tout à fait approprié ici. Ce tableau sera brossé à l'aide de trois auteurs, Jean Clair, Luc Ferry et Yves Michaud, qui définissent trois crises différentes qui arrivent cependant en même temps. J'introduirai également l'auteur Jean-Marie Schaeffer dans cette section.

La deuxième partie de l'ouvrage, *L'artiste citoyen*, sera consacrée à une vision plus politique de la question. Comme la société dans laquelle l'art est issu est mouvante, ses conditions de production le sont également. On ne génère nécessairement pas de l'art dans la société démocratique comme on le faisait dans une société plus monarchique ou aristocratique. Les auteurs principaux qui seront ici mis à contribution sont Joëlle Zask et Henri Laborit.

Le statut de l'art, la troisième section, se concentrera sur l'histoire des notions d'œuvre, d'artiste et de public et comment cette histoire a évolué jusqu'à aujourd'hui. Le but est d'y questionner certains mythes qui nous empêchent peut-être comme artiste de remettre fondamentalement en question notre rapport au public et au potentiel d'une œuvre. J'en appellerai ici surtout à Yves Michaud et à Nathalie Heinich.

La quatrième partie qui fait office de conclusion, rappellera tout d'abord la position de Michael la Chance, position qui m'a inspiré à entreprendre cette recherche. Elle servira ensuite à mettre en lien certains concepts du présent travail pour proposer une attitude face à la création chorégraphique.

Les autres auteurs mis à contribution sont Boris Charmatz, Isabelle Launay, Paul Ardenne, Umberto Eco, Gilles Deleuze, Félix Guattari et Nelson Goodman.

¹² Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 305 p.

Présentation des auteurs de référence

Le livre sans doute le plus rapproché de mon sujet est celui de Joëlle Zask : *Art et Démocratie, les peuples de l'art*¹³. Joëlle Zask est chercheuse au CNRS de Marseille. Spécialiste en philosophie politique, elle se base beaucoup sur les écrits du philosophe pragmatiste américain John Dewey. Pour cette auteure, l'artiste peut jouer le rôle du citoyen modèle dans une démocratie parce qu'il trouve des moyens de remettre en perspective nos actions et notre vision de la réalité. Elle renverse alors la question en disant qu'il ne convient pas seulement de se demander si l'art est démocratique parce qu'accessible au plus grand nombre, mais aussi si l'art est un outil démocratique parce qu'il propose une voie d'individuation. La question de l'accessibilité ne devient donc plus le seul critère pour mesurer une possible démocratisation de l'art.

Nathalie Heinich est sociologue, elle s'intéresse particulièrement à la sociologie des professions artistiques et des pratiques culturelles. Elle est l'une des spécialistes du conflit entre l'art contemporain et son possible public. J'utilise le terme de possible public puisqu'il y en a un qui est gagné à la cause alors qu'un autre rejette les propositions d'art contemporain, les juge laides, ou incompréhensibles ou les qualifie carrément comme n'étant pas de l'art. Ces différents publics comptent comme acteurs de l'art en posant des jugements. Même si un spectateur d'art contemporain n'a aucune référence sur laquelle baser un jugement, son jugement est effectif puisqu'il le pose. Heinich cherche donc à intégrer ceux qui rejettent l'art contemporain comme étant aussi acteurs de cet art. Ils n'ont pas à être ignorés. Son ouvrage qui retiendra le plus mon intérêt pour ma recherche est *L'Élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*¹⁴.

¹³ Joëlle Zask, *Art et démocratie, peuples de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 220 p.

¹⁴ Nathalie Heinich, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, 370 p.

Luc Ferry est philosophe. Il a été ministre de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche sous le gouvernement français de Jean-Pierre Raffarin entre 2002 et 2004. Le livre de cet auteur qui m'intéresse est *Le sens du beau : aux origines de la culture contemporaine*. Luc Ferry y aborde la question des critères du beau à l'ère de la démocratie, il vise donc directement le conflit virtuel ou réel entre l'art contemporain et le public. Comme nombre d'auteurs il parle d'une crise de l'avant-garde artistique. Cette crise devient un moment approprié pour réfléchir à la notion d'accessibilité en art. Son apport le plus spécifique à cette réflexion est sans doute sa capacité à situer une crise de l'avant-garde dans une perspective historique. En même temps, ses idées sont critiquées, notamment par Yves Michaud qui servira aussi à cette recherche.

Michael La Chance est un philosophe spécialisé en esthétique et un écrivain. Il est professeur en théorie et histoire de l'art à l'université du Québec à Chicoutimi dans le cheminement en art numérique. Il réfléchit sur le rôle de l'artiste dans une petite nation comme la nôtre. Plusieurs chapitres de son livre *La Culture Atlantide*¹⁵ posent les problèmes d'un art subventionné donc aidé par des acteurs possiblement intéressés. Il nous met en garde contre une *surdémocratisation* de l'art qui serait une belle grande vitrine et une fête perpétuelle comme image vendeuse pour l'État. Même si sa réflexion porte sur les arts visuels, elle se concentre sur le Québec et les parallèles avec la danse sont intéressants à faire et à observer.

Concepteur et directeur de l'Université de tous les savoirs¹⁶, Yves Michaud est philosophe et professeur de philosophie à l'Université Paris I. Je compte m'inspirer fortement de son livre *La crise de l'art contemporain*¹⁷. Il parvient avec cet ouvrage à dresser un tableau intéressant des conflits divisant le monde de l'art contemporain. Il situe ce concept de crise dans l'histoire des idées et aussi dans

¹⁵ Lachance, *op. cit.*

¹⁶ Organisation visant la diffusion du savoir de la communauté francophone à un large public par des conférences et par internet.

¹⁷ Michaud, *op. cit.*

l'évolution des habitudes de fréquentation de la culture. Ainsi, il met en garde les belligérants de ne pas oublier que la menace sur le monde de l'art vient de l'extérieur de ce conflit entre l'art avant-gardiste et l'art classique. Reprenant certaines idées de Walter Benjamin, il précise que le danger qui plane n'est pas celui d'un art incompréhensible qui n'arrive pas à la cheville de l'art académique d'un autre siècle, mais plutôt que ce conflit laisse la grande majorité du monde indifférent. Ainsi ce n'est pas qu'il n'y ait pas de public pour l'art des initiés qui devrait déranger, c'est qu'il n'y a plus vraiment de public pour l'art en général, de quelque siècle que ce soit. La culture a aujourd'hui des contours flous, et ce n'est plus seulement un certain art inaccessible qui prêche dans le désert, mais bien toutes les entreprises artistiques qui font face à la consommation des biens culturels de masse.

Il m'apparaît intéressant pour les besoins de cette recherche d'avoir l'avis de chorégraphes ou de diffuseurs, d'acteurs du milieu de la danse. Le livre de Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretenir à propos d'une danse contemporaine*¹⁸ est un exemple intéressant qui servira à ma réflexion. Boris Charmatz est chorégraphe et danseur, alors qu'Isabelle Launay est enseignante et chercheuse, en même temps que codirectrice du département de danse de l'université de Paris VIII. Ce livre, axé sur la pratique en général et sur les œuvres de Charmatz, offre des pistes de solutions sur comment partager la réflexion en et sur la danse, comment partager le fruit de recherches qui peuvent sembler obscures de prime abord.

De plus, et afin de faire bonne mesure avec Ferry et Zask, je compte intégrer Paul Ardenne à ma réflexion. Ces trois auteurs s'intéressent à une vision plus politique du statut de l'art dans la société. Paul Ardenne est critique et historien de l'art. L'ouvrage de Ardenne dont je m'inspirerai est *L'Art dans son moment politique*.¹⁹

¹⁸ Boris Charmatz et Isabelle Launay, *Entretenir : à propos d'une danse contemporaine*, Dijon, Presses du réel, 2003, 196 p.

¹⁹ Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique*, Bruxelles, La Lettre volée, 1999, 416 p.

Deux philosophes aussi ont largement inspiré la plupart des auteurs cités plus haut. Il s'agit d'Arthur Danto et de Nelson Goodman. J'ai inclus à ma lecture intensive *La Madone du futur*²⁰ et *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*²¹ de Danto et *Manières de faire des mondes*²² de Goodman. Ils me permettront de tracer un portrait plus large du sujet et de mieux comprendre les idées qui ont guidé la réflexion d'auteurs contemporains.

Définition des concepts-clés

Danse de création et artistes de la danse de création : Il convient de définir ce type d'approche de la danse, qui se différencie des pratiques d'amateurs, thérapeutiques et éducatives. Le terme d'art de création est souvent utilisé pour différencier sa production du large champ de la culture, celle-ci comprenant la culture de masse. Même si certains créateurs se distancient du concept de danse d'auteur, il reste que la production de la danse de création s'élabore habituellement autour d'un projet artistique défini, ayant pour but la représentation publique, donc l'échange. Un projet artistique est reconnaissable dans la continuité du travail d'un artiste, dans un cheminement d'expériences de création qui mènent à l'approfondissement d'un champ de recherche. Ces expériences, comme dans une approche scientifique et bien que le but en soit très différent, se nourrissent entre elles. La création d'une œuvre n'est pas nécessairement la suite logique d'une expérience précédente, mais elle en profite. La danse de création au Québec est généralement celle soutenue par un ou plusieurs organismes subventionnaires gouvernementaux, souvent produite par des compagnies enregistrées ou des chorégraphes indépendants, basés presque exclusivement à Montréal. Elle prend habituellement la forme d'œuvres signées par des artistes reconnus comme tels par le milieu. Cette reconnaissance du statut de l'artiste est majeure dans la production de la danse de création, puisque c'est

²⁰ Arthur Danto, *La madone du futur*, Paris, Seuil, 2003, 593 p.

²¹ Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 2000, 340 p.

²² Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, J. Chambon, 1992, 193 p.

ce statut professionnel qui donne accès au soutien financier des divers conseils des arts. Autre point important concernant le statut, les jurys des différents conseils des arts sont formés par des pairs, donc d'autres artistes, travailleurs et acteurs du milieu, officiellement reconnus. Le milieu de la danse de création joue ainsi un rôle majeur dans chacune des productions soutenues par les conseils des arts. La danse de création pourrait inclure toute danse créée dans le but de la présenter dans un contexte professionnel ou le public consomme l'œuvre en échange du prix d'un billet. Cette séparation des rôles, un spectateur et un performeur, est constitutive de cet art de création. Il y a des artistes qui remettent en cause cette façon de fonctionner, mais pour l'instant, c'est le paradigme en place. La danse de création est associée à la danse contemporaine, c'est un terme assez nouveau qui cherche à définir une approche plus spécifique, axée moins sur le résultat que sur le but avoué d'une œuvre. Il sera principalement question de danse de création, ce terme étant moins directement relié à un seul genre de danse et plus à une façon de pratiquer cet art, c'est-à-dire créer des œuvres professionnelles en danse, destinées à une diffusion, également professionnelle.

Rôle de l'artiste : Avant de statuer si l'artiste se trompe – ou nous trompe –, si il y a une cohérence dans sa production artistique, et avant même de statuer si les subventions à l'art doivent générer un genre de retour sur l'investissement, il convient de s'attarder sur ce qu'on attend de l'artiste et se demander ce à quoi l'artiste s'attend de la société dans laquelle et (pour laquelle?) il produit son œuvre.

On pourrait facilement parler *des* rôles de l'artiste, rôles possibles, ou encore des rôles qu'un artiste ignore ou choisit d'ignorer, rôles acceptés par lui, et souvent rôles qui créent plusieurs paradoxes à même leurs coexistences. Mais, donner un rôle à l'artiste s'inscrit en faux dans une tradition esthétique marquée par le paradigme de fonctionnement de l'art pour l'art, tel que l'explique Nathalie Heinich :

(...) la notion d'œuvre d'art implique un certain consensus – dont l'étendue varie selon les époques et les milieux - quant à la relative autonomisation des

*œuvres vis-à-vis d'une fonction pratique ou utilitaire : l'œuvre d'art, comme le dit abruptement Christo, « c'est ce qui ne sert à rien ». Kant formulait cela autrement, en définissant le goût comme « la faculté de juger d'un objet ou d'un mode de représentation, sans aucun intérêt, par une satisfaction ou une insatisfaction ».*²³

Aussi, cette satisfaction (ou insatisfaction) ne peut pas être la même pour tous les individus, qui ne recherchent pas tous la même chose dans une œuvre. L'artiste peut vouloir créer pour un public précis, à une époque et dans une situation donnée. Et à partir de cette situation de création, le sens de l'œuvre n'est pas figé, il évolue. L'aura d'une œuvre possède même pour ainsi dire sa propre vie dès qu'elle est perçue comme achevée, signée.

La valeur suprême de l'art de notre époque est sans doute l'originalité, la signature d'un individu unique. Cette valeur est critiquée, l'individu étant toujours le fruit d'une époque, d'une éducation, d'une école, soit en partageant ses valeurs ou en se révoltant contre celles-ci. La vision de l'individu créateur en dialogue privilégié avec son art, son inspiration, sa muse, nous viendrait de l'époque romantique. Elle nous coupe peut-être du rôle constitutif du public en art :

*Certes, la tendance romantique à la vénération envers l'artiste, qui tend à idéaliser et à magnifier celui-ci en l'isolant dans un tête-à-tête inspiré avec sa propre création, n'autorise guère cette prise en compte du rôle constitutif du public et, plus généralement, de la réception des œuvres.*²⁴

L'artiste n'a pas qu'un rôle, et vouloir circonscrire son champ d'action serait illogique. L'artiste peut-être subversif, critique, dénonciateur, mais il n'est pas le seul à détenir ces rôles. Il peut aussi être festif, et s'il semble incertain en ce début de siècle sur le rôle à jouer face à ses semblables, c'est entre autres qu'il a aussi déjà servi des idéologies réfutées aujourd'hui. Pensons aux œuvres célébrant le régime

²³ Nathalie Heinich, *Prise de vue*, op. cit.

²⁴ *Ibid.*

communiste ou les valeurs du IIIe Reich, pour comprendre que l'artiste subventionné cherche à être doublement prudent.

Même s'il semble impossible de ne parler que d'un rôle ou d'une seule fonction pour l'artiste, il demeure que certaines valeurs ont la cote à notre époque. On attend donc souvent d'un artiste qu'il sache nous surprendre, et sache donc découvrir de nouveaux liens entre des concepts ou de nouvelles avenues, qu'il soit une sorte de découvreur. On attend aussi généralement d'un artiste qu'il connaisse parfaitement son médium, soit qu'il démontre une maîtrise ou une virtuosité particulière, ou encore qu'il en connaisse les codes et les rouages. Il serait donc à la fois un maître, un professionnel et un spécialiste.

Poser la question du rôle de l'artiste aujourd'hui, c'est déjà préciser et prévoir qu'on y répondra autrement qu'on y aurait répondu hier. L'artiste a par le passé rempli des fonctions révolutionnaires ou encore conservatrices en produisant des images, des écrits, qui renforcent des courants et des idées en place. Il le fait encore aujourd'hui, célébrant ou critiquant des valeurs en place, appelant à des changements ou encore les dénonçant. Ce qui est particulier à notre époque, c'est surtout que les valeurs partagées dans notre société semblent difficiles à circonscrire, et que l'artiste semble peu enclin à les célébrer ou à les critiquer directement.

Démocratisation de l'art: Terme dangereux et vaste, la démocratie prend bien des visages. Même en tâchant d'éviter l'écueil du terme, on y parvient difficilement. Ce concept est ici au cœur du problème. La société démocratique est tout simplement directement responsable d'un dilemme moral dans la production artistique, celui d'être ou ne pas être démocratique.

En utilisant le terme démocratisation, on peut vouloir parler de l'accès au marché de l'art, qui s'est démocratisé à l'aide des nouvelles technologies de l'information, tout comme il est maintenant plus facile pour quiconque de faire l'acquisition d'actions de compagnies à la bourse. En arts visuels par exemple, la possibilité pour les artistes de vendre une œuvre sans intermédiaire, grâce à des

catalogues en ligne, a rendu l'acquisition d'œuvres plus simple et moins élitiste que la vente dans les seules galeries, réputées difficiles d'accès et réservées aux professionnels de l'art, aux connaisseurs ou aux grands collectionneurs. Ceci est advenu, sans que des actions concertées voulant qu'il soit plus moral de rendre le marché plus accessible pour tout le monde aient été mises en œuvre.

D'un autre côté la démocratisation peut aussi être entendue comme l'ouverture de nouveaux marchés pour les diffuseurs. On voit alors d'un bon œil toute œuvre accessible ou encore populaire, soit dans le sens commercial du terme ou encore dans le sens d'une œuvre à succès. Les festivals, qui font grand bruit, ou la Journée internationale de la danse, fonctionnent dans ce sens : montrer que l'art est tout près, qu'il est facile d'accès, facile d'en être le spectateur. La vocation plus festive de ces événements tend aussi à encourager les spectateurs à prendre part à l'action. Dans cette vision, rendre l'art plus accessible équivaut plus ou moins à convaincre un public non gagné à consommer des manifestations artistiques.

La démocratisation est un processus, elle sous-entend que telle chose n'est pas entièrement démocratique. Ainsi les initiatives de développement de public sont souvent conçues dans le but de fidéliser un public, de rendre connaisseur un public néophyte. Le constat qu'une grande part du public de la danse est un public spécialisé encourage le développement du public dans ce sens, comme s'il y avait des pré-requis nécessaires à l'appréciation de cette forme d'art.

Certains artistes comme l'artiste visuel Thomas Hirschborn, font un art dit démocratique en empruntant des symboles populaires pour créer. La figure du *peuple* est donc présente dans ces œuvres. Ceci dit, ce n'est pas parce que l'œuvre est entièrement créée avec des figures partagées par le plus grand nombre, que son appréciation devient partageable par tous. On peut citer comme exemple en danse le travail de Jérôme Bel qui, en intégrant à ses mises en scène des objets usuels ou de la musique pop, a su attirer l'attention de bien des curieux. Dans *The Show Must Go On*, le chorégraphe utilise des chansons des Beatles, de David Bowie et d'autres artistes de la musique pop et se sert en même temps abondamment de gestes et d'attitudes

*profanes*²⁵, comme de la danse de discothèque. En anglais, on utilise souvent le terme *pedestrian movement* pour désigner ces gestes profanes. Exemple de profanation de la scène, sur la chanson *Let's Dance* de Bowie, les performeurs sont immobiles jusqu'au refrain qui justement dit : « Let's dance ! » À ce commandement, ils dansent, chacun pour eux-mêmes pendant quelques secondes pour s'immobiliser de nouveau. Dans *Le Dernier spectacle*, Jérôme Bel décline des noms de parfum célèbres en les mettant en scène ou reprend la célèbre phrase du personnage d'Hamlet : « To be or not to be », habillé comme à l'époque de Shakespeare. Son travail de déconstruction de l'art conceptuel par la simplification à outrance peut nous rappeler le travail de déconstruction de Duchamp par le processus, mais aussi notamment par le genre de réaction qu'il provoque.

En revanche, ce peut être un processus extrêmement obscur qui a mené à ces œuvres, souvent muséales ou diffusées par des spécialistes, donc acceptées par des institutions traditionnellement élitistes. On pourrait alors parler du contraire de la démocratisation, puisque l'artiste officiel prend des symboles partagés, populaires, pour les amener au musée, en faire de l'art institutionnalisé²⁶. Cette logique de démocratisation inversée joue aussi pour l'art naïf, qui a droit à ses musées et à ses expositions. Ainsi, cet art qui s'est longtemps passé de l'institution y est entré, davantage invité par ces institutions que mu par une volonté de se voir ouvrir les portes de l'art dit « officiel ».

Ces deux exemples, soit la volonté d'amener plus de public à un art et celle d'accorder le statut d'art à des expressions qui ne jouissaient pas de ce type de reconnaissance jusqu'au XX^e siècle, constituent deux pôles opposés se réclamant de la démocratisation de l'art. Bien entendu, on pourrait décliner nombres d'approches

²⁵ Par « profane », je veux dire ici des gestes non inclus dans le vocabulaire dansé traditionnel. On parle parfois aussi de *non danse* pour ce genre de travail. Profane signifie ici non conforme au rituel du spectacle dansé.

²⁶ En même temps, il ne faudrait pas croire qu'institutionnalisation mène directement à obscurantisme, les musées étant par définition des endroits créés pour rendre l'art accessible.

se réclamant de la même vision, mais ces deux exemples auront simplement servi à montrer la duplicité du terme.

Un autre pôle qui se réclamerait de la démocratisation de l'art serait la démocratisation de la pratique. La danse, avec la musique, sont sans doute les activités artistiques les plus pratiquées par des non-professionnels. Cela influence nécessairement le genre de réception faite à une œuvre que d'être le pratiquant de son médium. Le public *pratiquant* n'est pas nécessairement plus exigeant qu'un autre public. Néanmoins il sera plus réceptif à certaines approches et plus réfractaire à d'autres, selon les valeurs qui sous-tendent sa propre pratique. Par exemple il peut connaître la technique, la maîtrise qu'un geste dansé peut demander. Mais ce n'est pourtant pas parce que quelqu'un pratique la danse qu'il va nécessairement voir plus de spectacles, même si on pourrait le croire. Lorsque j'ai enseigné un atelier de création à l'UQAM à des gens qui n'étudiaient pas la danse, j'ai été surpris de voir combien de ces gens pratiquaient déjà ou avaient déjà pratiqué la danse via différentes approches. Ce qui m'a surpris ensuite, c'est de voir que presque personne n'était déjà allé voir un spectacle, même ceux qui pratiquaient la danse moderne ou contemporaine dans leurs loisirs. Il n'y a pas à ce jour d'équation magique, directe et automatique entre pratique et consommation esthétique, ni aucune autre stratégie simple vers une plus grande fréquentation de l'art. La seule certitude est que l'ignorance de l'existence de certaines pratiques artistiques les rend bien entendu inaccessibles. La seule façon reconnue comme étant capable de former un public pour l'art est la fréquentation régulière des arts à partir d'un jeune âge. C'est pourquoi la plupart des artistes et des institutions artistiques militent pour que la fréquentation d'œuvres de danse soit intégrée au cursus scolaire obligatoire, une autre voie de démocratisation pour l'art.

Public de la danse : La danse a son public, petit certes, mais en bonne partie spécialisé, critique. Qu'est-ce que la danse gagnerait à agrandir ce public ? On comprend déjà qu'il n'existe pas qu'un public de la danse mais de bien nombreux et

différents genres de public qui ne recherchent pas tous la même chose, et qu'il serait déjà bien pernicieux de vouloir chercher à séduire un maximum de gens avec une idée univoque de la danse et des œuvres chorégraphiques. Il est toujours difficile d'évoquer la notion de public puisque la tradition esthétique semble la reléguer à un rang périphérique, et considérer son rôle comme négligeable dans la genèse des œuvres. Pourtant le rôle du public, même virtuel, est central dans la compréhension et dans l'existence même du concept d'œuvre d'art. En même temps il peut s'agir d'une question de définition. En esthétique, le récepteur est considéré dans la genèse de l'œuvre, c'est celui qui va faire advenir l'œuvre. On retrouve cette notion dans le concept *d'intentio lectoris* proposé par Umberto Eco.²⁷ La notion de public quant à elle appartient surtout à la sociologie, c'est pourquoi on peut facilement s'y perdre ici. La différence entre récepteur et public semble se définir davantage par les différents champs d'études auxquels les termes se rattachent ; sinon qu'on peut rattacher au terme *public* la notion de consommation de l'œuvre.

*Le public, en effet, ne peut apparaître en tant que tel que s'il existe une division du travail susceptible d'engendrer une distinction entre une production artistique due à des professionnels exerçant dans le cadre d'un marché, et des consommateurs. En ce sens, l'art n'a pu être perçu comme tel qu'à travers l'émergence d'un public susceptible de le faire exister, tant matériellement, à travers les œuvres, que symboliquement, comme catégorie mentale.*²⁸

C'est cette spécialisation qui confère à l'artiste un statut particulier. Sans cette définition du rôle du public, ce statut, cet aura n'existe plus. Mais il serait inexact de croire qu'il n'existe qu'un public, vaste ensemble compréhensible. Il existe plutôt des publics différents, nombreux et difficiles à cerner. Aussi, on ne peut comprendre le public comme une addition de tous les récepteurs de l'œuvre. Encore une fois, l'approche de l'étude du public se fait autrement qu'en esthétique. Le public est aussi

²⁷ Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, 406 p.

²⁸ Nathalie Heinich, op. cit.

un concept plutôt jeune dans l'histoire. Sa prise en compte dans l'existence d'une œuvre est récente. Nous verrons plus loin que la constitution de l'idée de public s'est fait à peu près au même moment que la constitution du concept de citoyenneté démocratique.

Dans l'ensemble des différents publics, il y a aussi le non-public, qui prend beaucoup de place dans l'argumentaire des tenants d'une démocratisation culturelle. Si des animateurs culturels, des guides, peuvent amener un public néophyte mais curieux et intéressé à développer un goût pour des œuvres, en contrepartie, ils ne peuvent rien pour ceux qui ne se rendent pas au musée, qui ne s'intéressent pas à l'art ou n'y sont pas sensibles. Si le goût peut se former chez une personne qui a conscience de ne pas en savoir assez en art, celui qui n'a pas un sentiment de manque devant l'art, qui est certain de ne rien rater, ne cherchera pas à combler cette lacune, puisqu'elle n'en est pas une pour lui. Si la connaissance et la jouissance de l'art ne sont pas valorisées chez un individu, comment pourrait-il trouver son capital culturel insuffisant ou même une nécessité de s'en former un ? Ainsi la valeur de l'art ne peut vraisemblablement être comprise que par celui qui a la capacité et ou le goût d'en jouir.

Ainsi, si nous prenons en compte le public réel, ou encore le public potentiel, il reste que la division des rôles entre l'artiste et le public sous-entend que chacun a vraiment sa part de responsabilité. Même chez l'individu qui déclare que telle manifestation n'est pas de l'art, donc nie celle-ci dans son potentiel d'œuvre, il se retrouve avec un rôle à jouer, en constituant cette œuvre comme étant ou n'étant pas de l'art. Chez l'amateur d'art qui cherchera à fréquenter le plus possible les œuvres, sa tâche sera différente, il fera passer une proposition vers le statut d'œuvre en donnant son accord tacite et en la considérant comme telle.

Car, si l'artiste est bien l'auteur de la production matérielle de l'œuvre, le public, lui (sous toutes ses formes : du critique spécialisé au simple visiteur,

du collectionneur à l'amateur de reproductions et même au « non-public »), est bien l'opérateur de sa production symbolique comme œuvre d'art.²⁹

Limites de la recherche

Le rôle de l'artiste dans la société est certes un sujet inépuisable. En revanche, cette étude se penche plus précisément sur le médium de la danse. Les écrits qui serviront à cette réflexion proviennent pour la grande majorité des arts visuels et de la philosophie, mais je tâcherai d'illustrer certains concepts par des exemples provenant plus précisément de la danse. Même si nous pouvons rassembler toutes les pratiques dans le grand fourre-tout de l'art, il demeure que chaque médium a son histoire et ses spécificités. Et même si tous ne s'entendent pas sur la définition à donner à la danse, elle a son champ d'intérêt, son expertise, ses limites.

Comme cette étude a en bonne partie des prétentions philosophiques, cela sous-entend beaucoup de lecture et beaucoup d'informations à trier, en même temps que cela pourrait mener à une étude infinie : chaque auteur renvoyant à un penseur précédent, chaque idée étant à argumenter, développer, affiner. Il est déjà admis qu'on ne règlera pas le sort de l'artiste en quelques mois, ni en une centaine de pages ; ces quelques pages donnant la mesure du travail qui pourra être accompli. Voilà la première limite de la recherche, il faudra l'arrêter, la circonscrire. Même si elle se permettra de petits écarts, elle devra aussi laisser quelques questions irrésolues. L'entreprise n'est pas impossible puisque je me donne d'emblée des règles de jeu strictes, entre autres une limite du champ d'investigation. La limite tient d'abord dans le nombre d'ouvrages que je me permettrai de consulter, ce travail en est un de mémoire de maîtrise et donc davantage un exercice de recherche qu'un travail de fond en recherche et innovation. La limite tient aussi dans l'impossibilité de réécrire complètement une histoire de l'art et de ses perceptions. Il faudra résumer la pensée et les idées de certains penseurs qui remettent en question cette histoire de

²⁹ *Ibid*

l'art pour s'en servir, plutôt que de la réécrire. Je me concentrerai donc sur la problématique du rôle de l'artiste, sur les raisons qui font qu'il semble difficile de le définir aujourd'hui. Il est entendu d'emblée que les raisons que j'évoquerai ici sont loin d'être exclusives.

La stratégie limitative que je vais employer est simple. Il s'agit de mettre en parallèle ou en opposition différents auteurs dans chacune des sections de ce mémoire autour des mêmes questions. Il ne s'agit donc pas de trouver tout ce qui s'est écrit sur chacun des sujets abordés.

En même temps, je souhaite orienter cette réflexion vers et pour la pratique. Je ne me sortirai donc pas de mon rôle de chorégraphe-danseur, de producteur dans ce milieu, pour écrire. Sans être une limite franche, du moins est-ce une direction claire. Je cherche à voir comment une réflexion sur la pratique peut influencer directement celle-ci, ne pas en être qu'un témoin stérile. Cette étude pourra ainsi nourrir la réflexion et les actions de l'auteur, ainsi que celles de ses contemporains ; je l'espère. Si cette recherche arrive à définir certains concepts clés sur le rôle de l'artiste en danse, peut-être sera-t-il plus facile pour moi de réfléchir par la suite sur la place à accorder à ce médium, sur les champs à couvrir, à visiter. Cette étude peut s'entendre comme un moteur de réflexion, ou mieux, comme le démarrage d'une pratique réflexive, un premier pas affirmé dans l'expression de certaines idées. La suite des choses pourra se voir sans doute dans d'autres écrits, mais je souhaiterais qu'elle puisse être visible dans tout le champ de ma pratique et peut-être aussi celui de mes proches collaborateurs.

CHAPITRE I

1 Une crise de l'art

On peut imaginer qu'à une époque pas si lointaine, il aurait semblé simpliste de poser la question du rôle de l'artiste. Mais tous ceux qui me demandent quel est le sujet de mon mémoire semblent très intéressés de connaître mes conclusions de recherche, ou encore, me souhaitent bonne chance, comme s'il était impossible que j'arrive à dire à quoi peut bien servir un artiste. Je n'ai pas l'intention d'affirmer que l'artiste a un rôle bien défini à remplir, et encore moins de le circonscrire pour tous. J'ai surtout l'intention de comprendre pourquoi cette question semble si complexe, voire taboue.

Les quatre penseurs qui alimenteront cette question sont d'accord sur une chose : nous sommes dans une période de crise, une période de questionnement ou de fin de paradigme. Il y a une crise de légitimité de l'art contemporain. On peut comprendre que pour un praticien, cela apparaît comme un problème de taille. En même temps, l'artiste contemporain ne cherche pas l'approbation générale, il est habitué à faire face au rejet. Pourtant un léger inconfort demeure, sans doute exacerbé par la fragilité des institutions artistiques, qui ont toujours besoin de soutien (financier, politique, populaire) pour subsister. Il ne convient pas seulement d'expliquer les raisons pour lesquelles l'art contemporain n'est pas toujours facile à approcher, il faut aborder cette idée de crise de légitimité sous plusieurs angles. On ne peut pas comprendre ce problème en ne fouillant que l'intérieur d'une histoire de la pratique artistique. Ce problème ne peut se comprendre que par une mise en perspective de l'évolution de la représentation de l'art dans une société. Nous le verrons, la crise de l'art est en fait une crise de représentation de l'art. Cette crise a

malheureusement des effets fâcheux dans le monde de la danse au Québec puisqu'elle embrouille une situation déjà complexe de crise de légitimité du soutien étatique à la création. Aussi, même si on doit emprunter des détours historiques afin d'expliquer cette crise de légitimité, nous ne sommes en réalité jamais bien loin du problème, jamais bien loin de la pratique artistique. La création d'une œuvre pouvant se définir comme étant une hypothèse de travail dans des conditions données, il s'agira ici de repérer quelles sont ces conditions.

Je souhaite donc dans ce chapitre exposer les critiques face à l'art contemporain, face à sa raison d'être, pour ensuite expliquer la genèse de ces critiques, et pourquoi il demeure important d'en tenir compte.

1.1 Situation de l'art, de l'artiste

1.1.1 Attaques et défense de l'art contemporain : les nostalgies

Ce qui revient souvent dans les critiques envers l'art contemporain, c'est que *c'est n'importe quoi*. On peut dire que si c'est « n'importe quoi », c'est qu'on s'attendait à quelque chose qui n'est pas advenu. Mais à quoi ? Ces attentes, bien que multiples, peuvent se rassembler en deux grandes catégories selon les auteurs intéressés à cette question. Il y a les attentes d'un public toujours attaché aux valeurs des arts canoniques, des *beaux arts*, public qui se reconnaîtrait difficilement dans la production artistique actuelle. L'autre catégorie d'attentes serait celle d'un public attaché aux valeurs modernes de la création, à une certaine sanctification des avant-gardes du début du XXe siècle. L'art prophétique du début du XXe siècle aurait largement influencé notre vision de l'art aujourd'hui, en en faisant un art porté vers un but lointain, mais toujours en progression.

Mais penser dans cette optique du *dépassé* et du *à venir*, c'est se placer dans une histoire de l'art linéaire, en dehors de laquelle il n'y a point de salut, point de référence. En fait, ceux qui condamnent les errances de l'art contemporain comme ceux qui le défendent en appellent à l'histoire. Comme l'écrit Yves Michaud :

Le paradoxe ici, comme pour la vogue de la conceptualisation philosophique, est en réalité qu'adversaires et partisans de l'art contemporain partagent un schéma d'histoire sainte qui fut d'abord mis au service de l'art contemporain par ses promoteurs et ses diffuseurs.³⁰

Yves Michaud, tout comme Jean Clair, parlent de cette nostalgie, ressentie par nombre d'acteurs du milieu, du temps où l'art était *autre chose*. Pour de nombreux nostalgiques, *l'art n'est plus ce qu'il était*. Il ne célébrerait plus une vision partagée de la beauté, de la technique, du savoir-faire comme les compagnies de ballet ou les grands ensembles de musique peuvent encore le faire aujourd'hui, en présentant des œuvres de répertoire classique ou romantique. Même si cette conception d'un art reliée à une tradition disparue s'apparente sans doute plus au mythe, à l'idée d'un âge d'or terminé, d'une conception de l'artiste qui a évolué jusqu'à oublier les fondements particuliers de son art, celle-ci est très présente dans de nombreux discours et influence notre façon de concevoir les choses. Cette conception d'un art traditionnel qui serait aujourd'hui dépassée ou déniée n'est pas univoque. On peut rester attaché ou, au contraire, se démarquer de l'idéal de l'artiste d'une période ou d'une autre. Il n'existe pas de date fixe pour déterminer ce qui est ancien et ce qui est nouveau. Mais il y a tout de même dans l'imaginaire collectif une coupure entre ce que l'art était et ce qu'il est devenu. Les penseurs qui se penchent sur la crise de légitimité de l'art contemporain ressentent ainsi le besoin de clarifier ce qui a bien pu évoluer dans les mentalités, ce qui a changé en art. Même lorsqu'ils remettent en question l'idée d'une coupure franche, ils s'appuient sur une dynamique supposant un avant et un après.

On peut donc avancer qu'il existe une critique nostalgique de l'art contemporain, qu'il existe même deux nostalgies : une nostalgie des beaux arts, et une nostalgie de l'art engagé et prophétique des avant-gardes du projet moderne en art.

³⁰ Michaud, *op. cit.*, p. 22.

À ce titre, Luc Ferry se base surtout sur l'histoire de la pensée occidentale pour définir deux périodes, deux ordres du cosmos. Un ordre serait dominé par l'idée d'un dieu, d'un idéal impossible à atteindre parce que hors de ce monde. Le second, contemporain, serait un ordre totalement humain, à la portée de l'homme. Jean-Marie Schaeffer remonte aux origines du projet moderne en arts pour le démythifier, mais ce faisant, il décrit ce que le mythe de l'avant-garde artistique a véhiculé comme impératif de renouveau, de réfutation d'anciennes façons de faire et de concevoir l'art. Jean Clair, quant à lui, rend compte du cheminement de la même avant-garde artistique pour se détacher d'une histoire extérieure à celle de la pratique. Il parle de ce détachement du reste du monde effectué par le monde de l'art au cours du XXe siècle, dans une grande volonté d'autonomie et de refus de toute responsabilité politique. Yves Michaud met en parallèle l'arrivée du concept de démocratie avec l'arrivée d'une nouvelle façon de concevoir l'art. Ce qui est nouveau dans cette façon de voir l'art, c'est qu'elle implique la notion de public, non pas seulement de commanditaires ou d'acheteurs.

Il y a dans chacune des explications de ces penseurs une idée d'un avant et d'un après, d'une progression ou d'une coupure. Cela peut expliquer en grande partie les incompréhensions et les attentes diverses, mais cela ne réduit en rien la complexité de ce conflit entre des attentes multiples et contradictoire face à une pratique qui est tout autant multiple et contradictoire.

Ainsi, il y a deux explications dominantes des critiques ou des refus de l'art contemporain : la première appelle une révision de l'histoire des pratiques et des conceptions de l'art, tandis que la seconde est clairement plus politique. Elle puise son essence dans la société démocratique, qui peine à fournir l'argumentaire pour juger la création contemporaine comme étant plus élevée qu'une autre activité créatrice. En fait elle compare les valeurs multiples de la création contemporaine à celles plus clairement engagées et politiques de la période moderne.

Comme il n'est pas question ici de réécrire l'histoire de l'art, il est tout de même possible de brosser une chronique sommaire du rôle de l'art et de l'artiste qui

nous mènerait vers cette *crise* contemporaine. Également, il serait difficile de parler du rôle de l'artiste et de son statut sans le situer dans une histoire de l'art. En fait, il est important de regarder plus largement l'histoire, plutôt que de se cantonner à celle des œuvres, si on veut comprendre la place que l'artiste occupe dans la société à travers les derniers siècles. Il serait réducteur de voir dans la seule nature des œuvres les raisons du changement de leur statut, de leur popularité ou impopularité et de leur influence ou absence d'influence.

1.1.2 Est-ce l'art qui va trop vite ?

Si la question du rôle de l'artiste se pose de façon pressante, c'est que l'art se retrouve aujourd'hui avec un déficit de critères partagés. Nombre d'œuvres du début du XXe siècle sont toujours confinées à l'indifférence de la part même d'un public dit cultivé, averti et connaisseur, puisqu'elles n'ont pas fait histoire, ou plutôt n'ont pas été prises en compte dans une histoire linéaire de l'art. À titre d'exemple, si on parle d'artistes officiels du régime stalinien, la reconnaissance qu'ils ont eue de la part du régime a rendu leurs œuvres inopérantes dans l'histoire de l'art moderne, qui réfute leur asservissement à un pouvoir politique.

La notion qu'un certain public conservateur le serait encore trop pour accepter enfin des idées neuves serait aussi grandement réductrice. Elle nuirait également au débat, puisque ce serait dire, par exemple, qu'il faut se battre pour faire passer des idées avancées par Malévitch ou Kandinsky à un public bourgeois qui reste sur ses positions depuis un siècle. Parce que lorsqu'on parle de l'avant-garde, on se rapporte habituellement à un courant qui serait né à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. *« C'est vrai, il s'est passé dans l'art et la culture de ce temps quelque chose de radicalement neuf. Mais quoi, au juste ? Et faut-il absolument penser toute novation dans les termes usés du progrès ou du déclin ».*³¹ Selon Ferry, il n'y a pas

³¹ Luc Ferry, *Le Sens du Beau, l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Éditions Cercles d'art, 1998, p. 11.

nécessairement de « mieux en mieux » en art, il n'y a pas un niveau X où la majorité de la population se serait arrêtée, provoquant pour conséquence son incapacité à suivre ce qui se passe en création. En revanche, il est clair pour cet auteur que les sociétés démocratiques sont plus promptes à se départir de la tradition et à avancer. Il parle d'une accélération dans la suite des générations, qui n'expliquerait pas à elle seule le problème de la scission entre l'art contemporain et le public.

1.1.3 Changement dans l'ordre du monde

Selon Luc Ferry, ce qui caractérise d'abord la culture contemporaine en général, et cela inclut la culture des institutions politiques autant que la vision de l'art, est qu'elle est aujourd'hui définitivement située à une échelle humaine. Ferry table toute son argumentation sur les écueils que l'avant-gardisme en art n'a pas su éviter. Depuis le début du XX^e siècle, l'esthétique est une science qui ne considère plus les valeurs du beau et du bon comme transcendantes, c'est-à-dire hors de l'individu et touchant à l'universel. Pour Ferry, le penseur le plus marquant et le plus prophétique pour la suite des choses en art fut Nietzsche, qui, avec ses idées sur l'infinité des mondes possibles, aurait mis en place la première théorie justifiant les avant-gardes. La mort de l'idée de Dieu et d'un monde intelligible ont laissé la place à un monde proprement humain, un monde du sensible. Nietzsche décompose l'idée du sujet. Il en fait le lieu de l'unique point de vue sur le monde. L'art peut ainsi devenir subjectif, il n'a plus à représenter un ordre du monde défini, une objectivité.³²

La conception de l'art dans les dernières centaines d'années a radicalement changé. L'art antique et classique représentait une idée du cosmos. L'idée du cosmos que véhiculait l'art n'était pas centrée sur le point de vue de l'auteur comme individu, unique porteur de son projet artistique, mais dans une échelle de valeur où quelque chose de plus grand que l'homme existait. Vérité platonicienne, ou nature comme

³² Nietzsche peut ainsi servir à personnifier cette nouvelle vision du monde, mais il serait faux de penser qu'il est directement et dans une suite logique le seul précurseur de l'avant-garde du XX^e siècle. Disons seulement qu'il a bien synthétisé les conséquences d'un nouvel ordre du monde.

incarnation de la perfection, l'important est qu'une idée plus grande que l'individu lui-même était présente. « *C'est peu de dire que notre situation au regard des œuvres a changé. À certains égards elle s'est même inversée au point qu'il nous arrive de connaître le nom d'un créateur, voire de certains aspects de sa vie en ignorant tout de sa production.* »³³ Cette idée est maîtresse chez Ferry, il donne aussi l'exemple de la musique de Bach qui avait un public sans que celui-ci sache qu'il écoutait Bach à la messe. Pourtant il écoutait de la musique de création on ne peut plus actuelle. Maintenant on peut connaître Pierre Boulez, et certaines conclusions sur ses recherches, sans jamais avoir entendu ses pièces.

Ceci nous permet de revenir à la première idée. Dans un art à échelle humaine, si on cherche une vérité de l'art on la retrouverait maintenant dans l'artiste, non plus dans Dieu, dans la nature, ou même dans l'œuvre comme l'avance Ferry. Cette idée est la prémisse qui aiderait à comprendre ce que Ferry appelle la crise des avant-gardes :

*Le beau ne doit pas être découvert, comme s'il existait déjà dans le monde objectif, mais créé, chaque moment de novation trouvant dès lors sa place au sein d'une histoire de l'art dont le musée fournit l'incarnation institutionnelle. La crise qui affecte aujourd'hui les avant-gardes ne se comprend pas hors de cette histoire de la subjectivité. Pour l'essentiel, elle tient à la contradiction interne qui affecte d'emblée l'idée d'innovation absolue.*³⁴

Ferry continue en disant que l'idée de rupture avec la tradition est maintenant devenue elle-même la tradition. Ainsi, les œuvres les plus subversives sont banalisées et admises au musée à côté des œuvres classiques. L'autre révolution tient au fait que l'objet n'est plus intrinsèquement beau, le plaisir (ou déplaisir) esthétique qu'il procure, qui est propre à chaque individu, a pris la place du beau. C'est la légitimation complète du point de vue humain.

³³ Ferry, *op. cit.*

³⁴ *Ibid.*, p.16.

Le point intéressant de cette analyse tient au fait qu'elle expose le germe du culte de l'innovation et sa contradiction inhérente qui ont marqué le siècle dernier. Si l'œuvre est l'expression de l'individualité, elle est aussi expression de l'originalité, cette idée étant renforcée par la connaissance de l'histoire de l'art par l'artiste. Il cherche en fait *sa* voix. Luc Ferry nous met en garde contre le danger de ce qu'il appelle *l'ultra-individualisme*, qui risquerait de :

*(...) sombrer dans une contradiction dialectique où il s'épuise dans la répétition vide du geste de la rupture et de la création du nouveau. Littéralement obnubilé par une conscience historiciste, par l'impératif de l'originalité au regard d'une histoire de l'art, l'artiste cesse d'être un génie, un créateur inconscient et libre.*³⁵

En fait, le terme *ultra-individualisme* est intéressant, il suggère un oubli de la perspective sur soi-même et sur le monde comme artiste, hors de l'histoire des artistes et des œuvres. Dans cette façon de faire, l'artiste ne peut que se détacher d'une contemporanéité réelle, qui le placerait face à la société qui l'entoure et le placerait aussi comme produit de celle-ci et non seulement comme produit d'une histoire de l'art. Ce serait la tendance subjectiviste de l'art. L'autre danger, issu d'une vision plus objective, serait *l'hyperclassicisme*. En effet, soumis au besoin de représenter une vérité, l'art, en se radicalisant, risque de sombrer dans l'académisme. Luc Ferry affirme que cet objectivisme a tendance à s'effacer au profit de la première approche. Nous sommes donc présentement dans le règne du subjectivisme, de la nouveauté et de l'originalité. Ainsi, le danger ne serait pas de considérer ces critères comme valables et fonctionnels, mais bien de les élever en dogme.

³⁵ Ferry, *op.cit.*, p. 173.

1.2 Innocence et responsabilité

1.2.1 Une nouvelle religion : symbolique et rôle constitutif de l'art

Parler de responsabilité politique des artistes est rare. C'est ce que souligne Jean Clair dans l'introduction de son livre *La responsabilité de l'artiste*.³⁶ En fait, c'est un peu parce que personne n'ose, mais aussi parce que dans la tradition de l'art pour l'art, celui-ci occuperait une place à l'extérieur de la sphère politique.

Pourtant, l'art et la politique sont de toutes les époques irrémédiablement liés. Plus largement, l'art et le pouvoir, ainsi que l'art et l'organisation sociale le sont depuis toujours. Les images créées affermissent ou ébranlent l'État, le célèbrent, l'illustrent ou le critiquent, de la même manière que dans l'imagerie religieuse les artistes célèbrent un ordre du monde convenant à leurs préceptes. Ainsi, on peut comprendre une façon précise de concevoir l'existence à partir d'œuvres anciennes, mais on peut encore mieux saisir les différents ordres du monde en situant les œuvres dans le contexte politique des différentes époques. La symbolique qu'apportent les œuvres devient aussi le miroir du monde, tel que le conçoit une société dans un temps et un espace donnés. Cette symbolique se retrouve dans tous les arts et pas seulement dans la peinture comme représentation de ce monde. La littérature en fournit un bon exemple. Elle est produite dans une conception du monde et ne peut se sortir de son vocabulaire. Les concepts qu'elle énonce se doivent d'être nommés par des mots, des termes partageables par tous. Cependant, elle participe aussi à l'édification de nouveaux concepts à apporter dans ce monde, de nouvelles idées ou encore renforce les structures conceptuelles en place. Elle n'est donc pas qu'un miroir objectif, elle peut aussi influencer sur cette symbolique,

Comme nous venons de le voir avec Luc Ferry, l'art des deux derniers siècles s'est produit dans un ordre du monde changeant, un monde de plus en plus laïc, qu'on contemple et qu'on organise à hauteur d'homme. L'art devient donc reconnu comme étant le point de vue d'un auteur. Ceci ne veut pas nécessairement dire que l'art a

³⁶ Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste*, Paris, Gallimard, 1997.

conquis complètement son autonomie. Au contraire, avec l'idée de l'homme maître de sa destinée est apparu un nouveau concept : celui du plus grand que soi, celui de la nation. Le nationalisme allait engendrer des conflits atroces, ceux qui ont impliqué le plus grand nombre d'hommes jamais vu dans l'histoire. Ce concept de nation allait avoir autant besoin d'images que les empereurs et les monarques de l'époque, ou encore l'Église.

Le nationalisme peut être compris comme étant réactionnaire aux théories universalistes des Lumières, qui avaient galvanisé les avancements dans l'art. Comment l'artiste, héritier de ces idées, a-t-il vécu ce siècle ? Comment a-t-il réagi aux idées de nation, aux théories raciales qui justifiaient le III^e Reich ? C'est la question que pose Jean Clair. Il y répond ainsi : « *La réponse il y a peu, et qui semble avoir prévalu jusqu'à l'écroulement de l'URSS, était simple et univoque : la modernité, par essence, a toujours été cosmopolite, voir internationaliste (...) Elle a toujours été du côté de la démocratie.* »³⁷ Du côté de la démocratie bien entendu par rapport aux régimes totalitaires. Si cette réponse était simple jusqu'à maintenant, c'est parce qu'il existait des symboles contraires et ainsi salvateurs dans l'art académique de l'URSS, auxquels il était simple et évident de s'opposer. Mais l'art affranchi des régimes dictatoriaux est-il un art nécessairement démocratique ?

En fait, l'art qui ne s'est pas laissé embrigadé par un régime totalitaire devient un symbole du sujet ayant acquis son autonomie ; de là l'idée d'être du côté de la démocratie. L'art qui n'est plus au service d'un pouvoir ultime asservissant l'individu montre la voie à l'homme nouveau et constitue un symbole puissant des idéaux humanistes. Les progrès de l'art deviennent alors des symboles de l'avancement de l'humain, les œuvres chèrement acquises par les musées sont des trésors dans leur fonction d'image de l'homme qui sait créer et se délivrer de la tyrannie. Du côté du progrès, les œuvres d'art moderne célèbrent les découvertes de l'homme dans la science et dans la technique :

³⁷ Clair, *op. cit.*, p. 66

En conséquence le culte de l'art serait la religion de l'homme d'aujourd'hui, qui réunit les membres de la nouvelle ecclésiastique des hommes modernes. À ce titre, mettre en doute sa nature, attenter à sa réputation, douter de son message serait commettre un sacrilège.³⁸

Cette idée a l'avantage d'expliquer en partie les réticences de la critique à demander des comptes à l'art. Il est difficile d'être contre la vertu, et autant contre ses symboles. Pour résumer, au moment où on place un art affranchi d'un régime dictatorial comme symbole de liberté et d'avancement de l'humain, il devient difficile de le critiquer ouvertement comme étant lui aussi porteur d'une idéologie qui mériterait la critique. Il devient alors possible de justifier un art ne célébrant que son propre avancement, autonome de celui de la société dans laquelle il se crée. Ce faisant, cet art se place hors d'une échelle de valeur qui pourrait le critiquer. En définitive, il ne rend plus de compte.

1.2.2 L'artiste irresponsable ?

Le caractère sacré de l'art pose problème et il est important d'y être attentif. Les réactions passionnées des défenseurs sans nuance de l'art contemporain peuvent fournir la preuve que nous sommes en face de dogmes avec lesquels il est difficile de discuter. Jean Clair nous rappelle que Gaëtan Picon accordait à l'art un statut et un privilège dangereux, en même temps que rêvé, en écrivant en 1957 que l'art « (...) n'accepte plus d'être ce jeu, cette délectation qu'il fut – ornement d'une civilisation, glorification, propagande. Qu'il crée ou qu'il découvre, il est une expérience qui s'érige contre sa propre autorité. »³⁹ Le fait que l'art tire maintenant sa légitimité de lui-même, et accorde autant d'importance à l'expérimentation qu'à la réalisation est à la fois intéressant et éclairant. Il ne répond maintenant plus à personne, libéré du joug des empires, qu'ils soient celui d'un dictateur, ceux d'une église ou de la science. On ne peut voir cette libération comme une mauvaise nouvelle en soi, cependant celle-ci

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁹ Gaëtan Picon, cité par Jean Clair, *op. cit.*, p. 15.

demande à l'art de ne tenir que sur ses propres fondements, sa propre autorité et ses propres ressources. Cela fait reposer sur ses épaules l'entière responsabilité de son existence.

Ce genre d'impunité, comme le rappelle Jean Clair, ne se retrouvait jusqu'alors que dans les domaines de la foi et de la dictature politique, ce qui lui fait poser la question:

D'où l'art moderne pouvait-il bien tirer cette impunité, qui le mettait à l'écart du jugement des humains, lui ôtait la corvée d'être utile et l'obligation, comme à toute autre activité de l'esprit, de rendre des comptes à la communauté ? Pouvait-on imaginer que l'artiste était cet homme qui ne répondit de rien ? À personne ? Irresponsable ?⁴⁰

Le danger de cette impunité est que l'art doit dès lors se construire une logique de fonctionnement interne, qui ne peut souffrir aucune critique sur le sens à donner à l'art lorsque celle-ci provient de l'extérieur de la pratique. En même temps, cette logique ne peut fournir aucun argument pour justifier l'existence de la pratique artistique à ceux qui ne sont pas membres de cette communauté, ce qui peut causer problème lorsque les artistes tirent leur subsistance de fonds venant justement d'ailleurs que dans la communauté artistique.

L'idée ici n'est pas de faire le procès des artistes à partir de cette prémisse, mais bien de la nuancer et de voir que l'art ne s'est pas érigé du jour au lendemain en une nouvelle religion inatteignable. Des penseurs et des artistes bien temporels ont influencé la façon de concevoir l'art, et si on se force à critiquer les idéaux de l'avant-garde artistique aujourd'hui, c'est justement parce qu'ils ont peut-être été trop longtemps privés de ce genre de critique salutaire. Sans vouloir faire se retourner certains héros de la modernité dans leur tombe, il s'agit surtout de repérer quelles idées héritées d'une façon plus dogmatique de voir l'art et la création artistique contemporaine influencent encore aujourd'hui la pratique artistique.

⁴⁰ Clair, *op. cit.*, p. 16.

Et parler de tradition encore présente en art contemporain, cela veut dire parler de modernité.

1.2.3 Prémisses et premières critiques de l'avant-garde, idées de Jean Clair

Qu'est-ce qui est moderne et qu'est-ce que l'avant-garde ? Ces termes sont utilisés dans un sens relativement neuf, alors qu'ils existent depuis longtemps. Il faut retourner au VI^e siècle pour voir apparaître en bas latin le terme *modernus*. Il se rapporte au *modo*, c'est-à-dire ce qui est juste, ce qui se rapporte au récent et qui garde la mesure. Le moderne en ce sens n'est pas associé au nouveau, à ce qui vient, mais à ce qui est dans le temps présent, s'accorde à celui-ci. Ce n'est donc pas un terme figé, mais plutôt ouvert à ce qui vient.⁴¹

Au milieu du XII^e siècle, ce mot sera opposé aux *antiqui* dans l'interprétation des textes sacrés. Est moderne ce qui cherche à s'accorder avec une vision plus contemporaine des textes sacrés. Avant même que cela ne devienne une querelle entre deux visions du monde, il s'agissait d'une opposition qui expliquait deux rapports au temps.⁴² Le moderne ne se projette donc pas sans cesse dans le futur. Il est plutôt un équilibre qui tient compte à la fois du passé et de l'avenir, de ce qui fut et de ce qui va advenir. Il faut attendre le XIX^e siècle, notamment chez Baudelaire, pour voir le mot teinté d'un sens nouveau, mais en même temps mesuré. Si le poète cherche à promouvoir l'esthétique de son temps avec le concept de modernité, il précise aussi qu'il ne s'agit que de la *moitié de l'art*. Dans l'autre moitié, il y aurait tout ce qui est immuable, tout ce qui est et sera toujours présent. Baudelaire affirme cette dualité, ce besoin de tempérer l'élan inconsidéré vers l'avant, dans un équilibre déchirant entre l'immuable et le moment, le nouveau et le fugace.

⁴¹ Clair, *op. cit.*, pp. 21-23.

⁴² *Idem.*

La modernité n'est pas non plus le synonyme du progrès, comme un projet de société, ni un appui inconditionnel à cette idée. L'idéologie du progrès est marquée par l'absence de doute, par une confiance aveugle en l'avenir et par un refus de vivre totalement dans le présent. S'il est important de rapporter les critiques de Baudelaire sur l'idéologie du progrès c'est que Jean Clair avance que cet artiste, malgré lui, est devenu une icône de l'idée romantique de l'art, de cette poursuite infinie et inachevée. Mais sa quête consistait surtout à saisir l'instant, et non à se projeter dans les progrès de l'art. De là, sans doute, ses réticences à embarquer dans le joyeux train du progrès qui ne sait regarder que vers l'avant. Il fallait pourtant, comme le dit Jean Clair, une société avide de progrès pour laisser s'instituer une avant-garde en art, une « *petite assemblée de mages, de prophètes, d'éclaireurs, calquée sur une petite assemblée de savants faisant seule avancer les connaissances* ». ⁴³ Cette idée est fondamentalement nouvelle, puisque jusque là, dans la tradition, l'art a surtout évolué par la transmission des connaissances par les maîtres, que l'on cherchait à améliorer : il y avait un certain type d'organisation de croissance. L'établissement et l'apprentissage de la perspective, par exemple, entrent dans cette idée d'une maîtrise de la technique provenant des anciens.

La perte de cette notion de transmission amène aussi la perte d'une possibilité d'achèvement. Si les héritiers d'une façon de faire concourent à la rendre de plus en plus efficace, il y avait aussi un but avoué de perfection, un chemin vers le chef d'œuvre, un cycle de croissance. Mais lorsque le concept du génie créateur, qui cherche une voie originelle, voit le jour, c'est toute la chaîne de transmission qui ne peut continuer de la même manière. En même temps, et à l'opposé du spectre, les visées rationalistes d'un art qui progresserait constamment, au même titre que la science ou la technique, les progrès d'aujourd'hui annulant ceux d'hier, ne peut qu'accélérer la disparition d'une notion d'achèvement, du but d'une façon de faire de l'art.

⁴³ *Ibid.*, p. 24.

La validité du phénomène personnel qu'est l'œuvre créée s'abolissait dans le mécanisme impersonnel d'une Histoire. De là cette impossibilité d'aboutir, cette incapacité à réaliser dont on entend résonner l'écho chez Cézanne qui s'intitulait le « primitif d'un art nouveau », chez Mallarmé, le prophète du « Livre » à venir, le sentiment de l'impuissance moderne à faire œuvre.⁴⁴

Si les œuvres ne sont que des étapes invalidées par les suivantes, comment arriver quelque part ? L'art perd alors l'idée du *modo*, pour devenir un art parricide, un art de la terre brûlée. L'irrationalisme de l'idée romantique de l'artiste, tout comme l'ultra-rationalisme qui met l'art sous le joug du progrès de la technique et des sciences, concourent paradoxalement tous deux à l'effacement de l'idée d'accomplissement. Jean Clair marque alors la grande différence entre le moderne et l'avant-garde. Si le moderne garde l'idée d'être avec son temps, l'avant-garde se veut le laboratoire qui fraye la voie sous la dominance de l'idéologie du progrès, de l'originalité. Il y a dans l'idée de l'avant-garde cette raison d'être par et pour le progrès, cette idée qu'il y a avancement lorsqu'il y a découverte.

Une autre critique de Jean Clair sur cette avant-garde tient en son édifice en partie irrationnel. En effet cette avant-garde progressiste, se réclamant des Lumières, peut également sombrer dans l'irrationalisme romantique. L'irrationalisme romantique, idée chère à Jean Clair, tient dans la croyance à une vérité dans l'origine du langage et à une vérité enfouie dans chacun des individus. Cette vérité est irrationnelle parce qu'elle tient en la seule croyance qu'elle existe bel et bien et qu'en poussant l'art dans ce qu'il a de plus pur, nous finirons inmanquablement par la découvrir.

Cette existence de toujours justifierait la vérité qu'elle porte, sa supériorité. Il est important de rappeler que le projet moderne en art n'est pas seulement rationnel. Il y a dans cette recherche d'une vérité originelle quelque chose de téléologique qui

⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

nous éloigne grandement d'un projet calqué sur la seule raison, et qui ne saurait se justifier que par celle-ci.

1.2.4 Origines et irrationalisme de l'avant-garde

Jean Clair nous aide à comprendre comment des courants de l'art moderne ont été embrigadés pour servir des idéaux totalitaires, et comment cela a poussé les artistes à se vouloir de moins en moins responsables de quoique ce soit.

Revenons un instant sur cette idée de l'art affranchi. Si, dans une analyse des prémisses de l'avant-garde, il est important de comprendre le nouveau caractère humain et laïc de l'art, il faut également considérer l'existence d'un nouveau maître qui a bien voulu prendre la place laissée vacante par un ancien ordre du monde. Ce nouveau maître c'est la nation. Il ne s'agira pas ici de faire une grande analyse sociopolitique des visions de l'art du bloc de l'est et de celles du III^e Reich, mais bien de montrer que suite à certains réflexes des régimes de s'appropriier un art national, les artistes ont eu le réflexe de se montrer de plus en plus insaisissables.

Jean Clair tient à rappeler que la laïcisation de l'art n'a pas réussi à accomplir sa pleine autonomisation puisqu'elle a laissé des dictatures l'asservir.

Ce qu'on a dit de la modernité et du mouvement des avant-gardes a ressemblé trop souvent, avec ses figures de prophète dont on remémore pieusement les faits et les mots, de saints et de martyrs, ses fièvres et ses illuminations, ses catacombes des premiers temps et ses rituels secrets, son avènement et son apothéose enfin, dans la gloire éclatante des musées, à un conte pour endormir les enfants. « L'épos » moderniste ne fut pas seulement l'histoire d'une avancée de l'esprit vers un futur radieux. La modernité accompagna aussi, d'un même pas, les progrès du Mal.⁴⁵

Bien entendu, il faut beaucoup de doigté pour intégrer dans une même phrase *modernité* et *mal absolu*. Cependant, l'idée n'est pas d'établir une association, mais de démontrer que le XX^e siècle ne fut pas une marche sereine vers l'accomplissement des idéaux des Lumières. En effet, certaines images et idées se rattachant à ces idéaux

⁴⁵ *Ibid.*, p. 61-62.

ont pu servir de combustible à des régimes politiques qu'on n'associe pas facilement à l'idée souvent optimiste de la modernité.

Toutefois, l'homme nouveau de l'expressionnisme, l'homme nouveau de Nietzsche, n'est pas le même que l'homme nouveau des nazis. En même temps, c'est bien la modernité, du moins scientifique et technique, qui a permis une telle efficacité dans l'embrigadement des masses, un tel appât à la volonté de puissance. Pour expliquer cette proximité trouble, Jean Clair parle de *généalogie de la perversion*. En d'autres mots, comment faire dire ce qu'on veut à un mot, à une image, à un courant. Ainsi, on peut prendre pour exemple le courant du réalisme, mort avec les régimes qui l'ont embrigadé, cependant que plusieurs de ses tenants leurs étaient hostiles. L'idée d'un art jugé plus accessible aux masses, et donc capable de constituer des symboles partagés, n'a jamais posé problème. Le problème tient plutôt du fait que le réalisme, par la volonté des régimes dictatoriaux, s'est imposé à tous. Cette perversion a aussi réussi à bousculer les idéaux démocratiques en leur opposant une célébration des origines, un passé archaïque appartenant à un monde pré-technique, éveillant la nostalgie, et oserait-on dire, rejoignant l'idéal de l'artiste romantique.

*Là sans doute résidait la perversion d'une avant-garde qui prétendait, en échappant à ce qui régit démocratiquement la communication verbale entre les humains, hisser le « moi » de l'artiste à la hauteur du dictateur dictant ses ordres, soit l'hubris échappant au nomos, mais encore, échappant aux règles du marché qui régissent en démocratie le flux des produits, être aussitôt imposée à tous.*⁴⁶

On en vient à frissonner de voir ainsi mis en lien un idéal toujours présent chez l'avant-garde, qui consiste à échapper au vulgaire flux des marchandises, avec des idéaux ultranationalistes. Surtout quand la seule voie alternative proposée serait de s'abandonner au marché comme à un sauveur.

Comment alors ne pas fuir l'embrigadement ? Comment ne pas comprendre ce désir de n'être soumis ni à un programme de fascination des masses, ni aux

⁴⁶ *Ibid.*, p. 67.

impératifs du marché ? On en vient à comprendre pourquoi l'histoire de l'art semble tentée de faire quelques oublis de ce côté. Même si, ce faisant, elle nous ôte des clés de compréhension sur la fuite en avant d'un art qui se voudrait innocent.

L'après-guerre fut marqué dans l'art et dans la pensée par une crainte du nationalisme. On avait perverti certains mots, certaines œuvres, certains auteurs, qui sont tombés en même temps que les théories qui justifiaient le carnage. La guerre nous a fait perdre des concepts et des œuvres qui ont été soit diabolisés, soit pervertis. Il a donc fallu trouver un nouveau chemin à l'art, et d'après Jean Clair, produire un *art amnésique*, qui se voudrait moderne cette fois-ci parce que rompant avec le passé, n'entretenant aucun lien avec celui-ci et ce faisant, n'ayant aucun remord. Un art a été détourné de ses fins en servant un projet politique monstrueux. Un sentiment de responsabilité face à cette histoire peu glorieuse a pu servir d'argument intéressant pour une théorie de l'art cherchant une autonomie complète de la sphère politique. Ceci constitue un beau terrain pour que l'art purement formel, débarrassé de sujet, s'implante, auréolé d'universalisme. Jean Clair parle du multiculturalisme comme étant le nouvel impérialisme, un impérialisme qui saurait trouver un dénominateur commun dans toutes les cultures pour mieux se vendre.

Pour conclure, il a été démontré que l'art a voulu se faire un territoire bien à lui, effrayé par ses expériences passées. Il a aussi trouvé plus facile de pratiquer la culture de la terre brûlée pour s'arrimer à ses nouveaux idéaux de génie créateur et s'insérer plus facilement dans une logique d'histoire linéaire. Une histoire qui va vers l'avant, perdant peut-être en route l'idée du *modo*, mais gagnant son autonomie. L'art n'a donc plus de comptes à rendre à personne. Ou du moins, serait-on tenté de le croire...

1.3 L'art en crise ?

1.3.1 À propos de la crise

Yves Michaud voit sans doute juste en avançant que « *la crise est loin d'être celle des pratiques mais plutôt celle de nos représentations de l'art et de sa place dans la culture* »⁴⁷. Ainsi, cette crise prend forme autour de l'art, de la manière dont on le reçoit, de la façon dont on s'attend à quelque chose de sa part comme public, comme conservateur ou comme diffuseur. Même si le but de ce travail-ci n'est pas celui d'une définition de cette crise, il en dépend, il en résulte même aussi. Le rôle de l'artiste est, en même temps que celui qu'il veut prendre, celui qu'on veut bien lui donner, ou encore celui qu'il lui est possible d'assurer dans une époque donnée. Ces rôles se définissent à travers la représentation qu'on se fait de l'art. Yves Michaud réussit, dans l'état actuel des choses, à rassembler et à mettre en perspective un argumentaire hostile à l'art, de façon à comprendre ce qu'on peut bien lui reprocher.

Même si le livre de Michaud couvre la situation particulière des arts visuels en France, les échos et les parallèles avec la situation de l'art au Québec, et plus précisément de la danse, sont nombreux. On pourrait presque reprendre mot pour mot certains chapitres de ce livre pour brosser un portrait de la situation de ce côté-ci de l'Atlantique. Yves Michaud fait donc une mise en contexte de la crise que nous pourrions reprendre ici.

La première attaque est portée à notre époque. Pour certains, et comme nous l'avons déjà vu brièvement dans l'introduction, « c'était beaucoup mieux *avant* ». Avant quoi ? Il n'est pas possible d'y voir un événement précis. Toutefois, on peut le situer comme se situant avant le projet moderne en art. Il y a entre autres ici la nostalgie d'une époque où l'art était soumis à une conception instrumentale, et qu'une œuvre pouvait donc se juger soit comme étant près d'une vérité ou dans l'erreur. On cherche à travers cette critique à retrouver une conception rationnelle de l'art. Il y a, dans cette vision critique et dans le rejet d'une époque contemporaine, une idée de

⁴⁷ Michaud, *op cit.*, p. 3.

retourner à l'origine, de conserver ce qu'il y avait là de bien ; des critères de jugement partagés, un amour de la forme et de la maîtrise d'une technique, un certain ordre sacré de l'art, etc. Sans promouvoir un retour en arrière, les nostalgiques semblent vouloir créer une nouvelle utopie, une nouvelle croyance.

La deuxième charge viserait le *règne du n'importe quoi*.⁴⁸ Il a déjà été question dans l'introduction de la délicate question des critères de jugement. Cette critique nous informe que l'artiste peut faire ce qu'il veut et que tout peut être bon. Ici, le jugement esthétique fout le camp.

Bien entendu, des critères de l'art subsistent. Mais admettons d'emblée que cette critique de l'absence de critères partagés existe. Il est parfois difficile d'y répondre parce que, bien que ces critères sont souvent énoncés et reconnus par des initiés, ils ne sont pas immédiatement compris et partageables par une grande partie du public. Cela nous ramène en partie au problème que soulève Jean Clair, sur un art qui érige sa propre autorité, affranchi du besoin de servir à autre chose qu'à lui-même.

Yves Michaud a nommé une troisième approche critique : l'invasion démocratique. Cette approche a deux côtés paradoxalement liés. Ainsi, la crise de l'art est en partie apparue à cause d'une invasion du goût populaire dans les hautes sphères de la culture. On pourrait donner comme exemple l'esthétique de Warhol. Par son succès autant critique que populaire, Warhol est devenu en quelque sorte une vedette rock de l'art contemporain, une icône culturelle à afficher sur les murs de sa chambre. Cet artiste peut même être vu comme principal responsable de l'envahissement du « high art » par le « low art »⁴⁹. En se basant sur les principes démocratiques, le jugement de goût du non-initié est réputé égal à celui du connaisseur, ou du moins comme ayant tout autant le droit d'être exprimé. En se réclamant du jugement du grand public, on peut attaquer l'art et ses « complots »

⁴⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁹ On utilise habituellement cette expression en anglais. En français, on pourrait dire : art (ou culture) d'élite et art (ou culture) de masse.

entre initiés. Les artistes étant juges et partis de ce qu'est l'art et de ce qui ne le serait pas, un observateur extérieur peut se scandaliser de cette auto-proclamation du statut d'art et d'artiste. D'autant plus que dans ce « complot », l'État intervient en fournissant des aides à la création et à la diffusion. En fait, le statut d'artiste ne poserait peut-être pas de problème s'il ne permettait pas à certains créateurs de recevoir de l'argent public, donc des investissements devant rendre des comptes publics. L'invasion démocratique est surtout intéressante ici dans ce qu'elle a de nouveau. Le goût de l'un est censé valoir celui de l'autre. Au fond, c'est l'élévation aux mêmes droits de cité d'un goût non raffiné ou non initié qui constitue cette invasion démocratique.

La quatrième attaque vise l'institution de l'art. Dans un système de l'art largement financé et organisé par les pouvoirs étatiques, la critique vise donc l'État lui-même. Yves Michaud reste quand même surpris du peu de virulence des attaques du public contre l'État. Pourtant l'État encourage l'art contemporain par ses institutions, soutient les initiatives visant à le populariser, officialise certaines formes de création et en marginalise d'autres.⁵⁰

Il semble difficile de critiquer vertement ce support premier à la création et à la diffusion des arts. En fait, on demande toutefois des comptes de façon sérieuse aux institutions artistiques, qui par leur dépendance plus ou moins grande au soutien étatique, doivent remplir des fonctions officielles. Par exemple, les diffuseurs comme le Festival TransAmériques ne doivent pas seulement s'assurer de proposer une programmation variée et pertinente, ils doivent aussi être rentables au niveau de leurs revenus de billetterie. Ils doivent prouver qu'un public s'intéresse à leur programmation. Il est possible de chiffrer cette performance, et cela est beaucoup plus facile que de mesurer le degré de satisfaction du public ou des artistes locaux

⁵⁰ Les bourses octroyées par les différents conseils des arts le sont par discipline. Ainsi, il faut pouvoir s'inscrire dans une discipline reconnue par le conseil des arts auquel on soumet un projet de façon à ce que ce projet soit comparable à d'autres. Les disciplines reconnues ont donc un avantage sur celles non reconnues, il existe des programmes conçus pour les premières.

face aux choix artistiques d'un diffuseur. Ils peuvent aussi être critiqués pour ne pas faire suffisamment place aux créateurs locaux, alors qu'ils bénéficient d'*argent local*...

Même si les critiques sont nombreuses, il est clair que la polémique ne fait pas rage dans les chaumières :

Pendant ce temps-là, les forces populaires, prises entre le noir complot destiné à subvertir la haute culture à coups de supercherie et de nihilisme, et une tentative d'intoxication aux essences de la haute culture hermétique, pensent à autre chose.⁵¹

Même si d'éminents critiques se penchent sur cette question et souhaitent parler et penser au nom du peuple, ce débat sur l'invasion démocratique de la culture, sur la place des diffuseurs soutenus par l'État et sur une crise des critères partagés pour en parler intéresse surtout les spécialistes et les acteurs officiels de l'art.

1.3.2 Définition de la crise : le mode de financement et la création

Tout d'abord, Michaud fait état d'une crise du marché qui influence beaucoup la façon dont l'art est considéré. Dans les périodes où l'économie est en forte croissance et où les marchés explosent, les doutes à propos de la valeur de l'art tendent à se dissiper ; la valeur monétaire accordée à une œuvre lui donnant en quelque sorte son aura d'importance. Dans les arts de la scène, l'idée du marché est autre, mais dans la même logique, la fréquentation des lieux culturels n'augmente pas quand l'économie est difficile, ce genre de sortie n'étant pas considéré comme une nécessité absolue.

Le parallèle se crée aussi avec l'influence sur la production qu'a la provenance de l'argent dont l'artiste a besoin pour créer et pour survivre. Si, dans une crise du marché de l'art, les artistes français doivent se tourner vers l'enseignement ou les commandes d'œuvres étatiques plus qu'ils ne le voudraient, devenant ainsi des

⁵¹ Michaud, *op. cit.*, p. 36.

« fonctionnaires de l'art », avec le statut et les responsabilités que cela implique, la situation des artistes en danse de création au Québec semble les condamner de façon chronique à être des artistes officiels, ou à ne pas en être du tout. La fréquentation de cet art, et les revenus de billetterie, sont loin d'être suffisants pour couvrir les frais de production des œuvres. Encore moins lorsque celles-ci demandent de longs processus de création. Pour certains artistes très reconnus du milieu, il peut être possible de créer et de payer des salaires modestes mais raisonnables grâce à des subventions. Cela représente à peu près la seule façon d'être un artiste professionnel en danse de création. En même temps, la compétition est forte et les fonds limités. L'augmentation du nombre d'artistes de la danse dans les dernières années au Québec a rendu la situation encore plus précaire.

L'important ici n'est pas tant de savoir quels montants sont alloués, mais plutôt de montrer que la provenance de l'argent pour la création ne peut faire autrement que d'influencer celle-ci. Yves Michaud parle ainsi du rôle central de l'État dans la production de l'art contemporain. Même si l'État prend encore plus de place dans la vie des Français que dans la nôtre, le système de production de la danse au Québec s'est construit directement autour du fonctionnement des différents conseils des arts. Si les programmes de financement se sont d'abord inspirés de la façon de fonctionner des artistes de la danse, le modèle des compagnies de danse portant généralement la vision artistique claire d'un seul directeur s'est rapidement établi jusqu'à devenir le modèle quasi unique de fonctionnement. La direction artistique d'une seule personne permet notamment d'identifier plus facilement les projets artistiques des compagnies et de savoir qui encourager. Certains critères, comme l'excellence artistique, le rayonnement du projet au niveau local et international ou la bonne conduite administrative d'une compagnie, servent de base aux décisions de financement et ils deviennent donc incontournables. L'État ne peut tenir une ligne partisane. Il doit même se montrer le plus ouvert possible pour être fidèle à ses principes d'égalité et d'inclusion. C'est pourquoi un jury de pairs décide à qui l'argent sera octroyé, en se basant sur des critères de reconnaissance et de

rayonnement des projets artistiques. Yves Michaud parle alors de l'établissement d'un *monde de l'art* capable d'ériger un système de fonctionnement :

*S'élabore ainsi un goût aussi dominant que polymorphe, qui réussit la performance d'être tout à la fois éclectique, dogmatique et officiel. Chacun s'influence lui-même à travers les influences qu'il subit et qui lui reviennent réverbérés par le monde qu'il fréquente. C'est la logique du choix mimétique de René Girard. Alexandre Zinoviev, dans les romans où il décrivait le fonctionnement de l'Ivanie soviétique, avait souligné ce fait qu'on y est décoré pour avoir été décoré. Seule la première distinction coûte. Dans l'Ivanie de l'art officiel français, on est choisi pour avoir été choisi, exposé pour avoir été exposé, acheté pour avoir été acheté : une fois le premier pas fait, les hommes d'appareil sont rassurés sur des goûts que désormais ils partagent.*⁵²

Il ne s'agit pas nécessairement d'une critique, mais plutôt d'un constat à faire. Est-ce que la culture dite de masse, insérée dans une société consumériste, peut vraiment fonctionner autrement que par un principe d'élection du goût partagé dans une époque donnée ? De toute évidence, il est toujours plus facile de se tourner vers des valeurs sûres, de bons vendeurs. N'entend-on pas parfois certains acteurs de la danse se plaindre que si leur art ne se vend pas, c'est faute d'être capable de produire des vedettes qui attirent les foules ?

Au niveau de l'organisation de la danse, le principe de fonctionnement par le jugement des pairs renforce aussi cette idée d'élection dans la communauté, ce qui n'encourage pas la dissidence dans les façons de produire. Cela freine aussi énormément la prise de risque chez les élus, qui demeurent dans un label identifiable. Cette tyrannie du succès est sans doute ce qui est le plus catastrophique pour le fonctionnement des artistes des grandes compagnies. Ainsi, le système de subvention ne garantit pas la liberté d'action de l'artiste lorsque celui-ci en dépend. On pourrait chercher à savoir s'il y a trop d'artistes, pas assez de public, pas assez de fonds publics. Mais il est plus intéressant de voir quel est l'impact du mode de création sur

⁵² *Ibid.*, p. 48.

la création elle-même, en allant plus loin que d'affirmer que le manque d'argent pousse les compagnies à créer dans des conditions difficiles.

1.3.3 Incommunicabilité et indifférenciation

Il y a une analogie entre la situation de l'art et celle d'une société qui a vu la fin de l'orthodoxie nationale. D'un côté, la fin d'une idéologie dominante laisse la place à la créativité, à l'expression de tout un chacun. D'un autre, elle laisse la place à l'atomisation en petits groupes de plus en plus fermés les uns envers les autres des tenants de différentes idées, de différentes revendications : l'orthodoxie a emporté avec elle un espace partagé et compris. Dans un monde où chacun a droit à son opinion, il devient difficile de trouver un espace commun et c'est là un des défis d'une société démocratique. Du côté des arts, cela fait dire à Yves Michaud : « *La dédifférenciation perd de sa valeur révolutionnaire violente pour devenir indifférenciation.* »⁵³ Cette phrase porte en elle un constat intéressant mais noir, celui d'une crise de la communication, que la situation de l'art exemplifie à merveille. L'idée de laisser la parole à tout un chacun, à de nouveaux courants esthétiques, même s'ils remettent en cause les idées d'un autre courant, est merveilleusement démocratique. Elle porte cependant en elle le germe de la fin de la reconnaissance des spécificités culturelles, d'une échelle de valeur, puisque tout peut être ainsi également valable. Nous pourrions donc magasiner des références culturelles au même titre qu'une paire de jeans, au gré de la saison, des modes et des humeurs. « *Avec du recul, la crise apparaît à la fois dérisoire et grave, car elle se révèle liée à une crise de nos représentations anciennes de l'art et de ses fonctions quand il est plongé dans une culture démocratisée, commercialisée et émietlée.* »⁵⁴

⁵³ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 71.

1.3.4 Quel public, quel non-public ?

Autre élément à apporter au tableau : la question des publics de l'art. Une phrase de Michaud est particulièrement éclairante sur cette dynamique de non-échange entre le monde de l'art et le grand public : « *On est passé de la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle.* »⁵⁵ Les entreprises de valorisation de la culture comme loisir ont changé le mode de fréquentation des arts. Comment peut-on croire que les nouveaux invités de l'art contemporain se contenteraient de regarder d'un air béat d'admiration toutes les productions contemporaines sans oser porter un jugement ? On voit que ce qui s'est aussi démocratisé, c'est la polémique. Il y a donc eu une démocratisation de la crise et de la critique de l'art plus que de l'art lui-même. L'art étant plus présent dans la vie des citoyens, suite à certaines initiatives publicitaires et au désir des institutions artistiques d'être plus connues, plus de gens en critiquent maintenant la pertinence. On est tout simplement plus nombreux à se considérer aptes à en parler. Cela est logique et même sain si on considère que dans la démocratie chacun a droit à son opinion. Aujourd'hui, il suffit de savoir vivre avec ces opinions. Si cette situation est nouvelle, en contrepartie, le rejet de l'art contemporain, lui, ne l'est pas.

Si une querelle éclate entre les tenants d'une culture de masse et celle d'une élite, cela n'est pas inquiétant pour les tenants d'une idée haute de l'art, tant qu'ils restent convaincus de la légitimité de leur point de vue. Cette discussion reste même abstraite voire *platonique*⁵⁶, en tant qu'elle demeure difficile à cerner complètement. Les références à l'art étant différentes chez chaque individu, il n'existe pas vraiment de communauté homogène, possédant un bagage culturel mesurable, qui pourrait s'opposer à une autre communauté de goût, affirmé et identifiable. Ici Yves Michaud apporte un point central à son analyse :

⁵⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 5. « Platonique » dans le sens où la discussion est insaisissable, et des groupes antagonistes impossibles à définir. Personne ne partage totalement les mêmes références de goût, personne n'a la même représentation d'un art abouti et pertinent.

Le débat n'a, en revanche, plus de pertinence quand les préférences en compétition sont incommensurables, quand à un goût s'oppose non pas un autre goût différent au sein d'expériences comparables mais à d'autres expériences : celles de la consommation culturelle de masse, celle du zapping télévisuel, l'excitation fiévreuse des rythmes musicaux, quand l'expérience esthétique prend des formes plus proches de l'expression de soi, de la recherche de l'extase ou de l'oubli que d'une perception concentrée et raffinée. Alors, même les attaques contre l'art contemporain prennent quelque chose de dérisoire : elles critiquent un monde en voie de disparition au nom des valeurs d'un monde disparu.⁵⁷

On ne peut plus alors voir l'idée de la crise de l'art comme étant seulement la querelle entre une volonté de démocratie de l'art prônant une vision conservatrice, romantique et même passéiste, et une *intelligentsia artistique* qui resterait sur ses positions avant-gardistes. Une nouvelle définition de la crise nous la montre comme une menace à l'idée de la communauté de goût.

Il n'y a donc pas qu'une vision élitiste de l'art qui est en cause aujourd'hui, il y a tout le problème de savoir ce qui est de la culture et ce qui n'en est pas, ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. Parce qu'on en consomme des produits dits culturels, plus que jamais auparavant. En même temps, cette offre culturelle est surtout celle d'une industrie, qui marginalise une idée haute de la culture, plus que de s'inscrire en faux face à elle. Cette industrie sépare aussi des pans de la culture, comme le ferait le marketing : culture *rave*, culture des jeunes, culture des plus de 60 ans, culture des villes... Tout est culturel, et en même temps, tout est indifférencié. Comment comparer des communautés de ce genre ? C'est comme si chacune de ces communautés ne servait qu'à affirmer ses goûts, à émettre l'idée d'une culture partageable au-delà de son appartenance à un groupe. Devant cette idée, la querelle de l'art contemporain, qui chercherait à ébranler les murs du temple de l'art, ne paraît pas si urgente. On assiste plutôt à un phénomène autrement plus troublant, celui de la compétition entre des cultures qui n'ont rien en commun et qui revendiquent surtout

⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

leur droit à la différence. Cette nouvelle querelle culturelle arrive au même moment que l'effondrement d'une idée haute de la culture, mise à mal par l'invasion démocratique dont il vient d'être question.

1.3.5 Manières de voir des mondes

Un dernier point sur la crise. Nous aurons cette fois besoin des lumières de Walter Benjamin qui en 1936 a écrit *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*.⁵⁸ Dans cet ouvrage, Benjamin oppose l'œuvre *auratique* et culturelle à celle qui est complètement reproductible grâce aux nouvelles techniques. Il oppose surtout peinture et cinéma. Par le cinéma, il englobe tout ce qu'il appelle « l'esthétique de la distraction ». D'un côté, il y aurait l'œuvre unique et *auratique*, sérieuse, qui ne se regarde qu'avec un certain recueillement, et de l'autre, l'œuvre qui mille fois exposée se consomme sans avoir à être digérée, s'apparente plus à la désinvolture qu'au sérieux, est disponible sur demande dans un supermarché de la consommation et de la distraction.

Le film est souvent produit dans le but de rejoindre des millions de spectateurs. L'industrie du cinéma est pensée pour que les films soient consommés par le plus grand nombre⁵⁹. Il en est de même pour la majeure partie de l'industrie du disque, qui perd toute idée de proximité à la création de l'œuvre prête à consommer. Benjamin constate qu'un changement majeur dans la perception du monde, mais aussi dans la façon d'y évoluer, s'est opéré rapidement : « *À de grands intervalles dans l'histoire se transforme, en même temps que le mode d'existence, le mode de perception des sociétés humaines.* »⁶⁰ Il faut aussi regarder du côté des bouleversements esthétiques qui ne seraient pas produit par une histoire interne de

⁵⁸ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, trad. française, dans *Écrits Français*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1991.

⁵⁹ Je ne mets pas en doute l'existence d'un cinéma qui ne serait pas que le produit d'une industrie et qui ne serait donc pas nécessairement porteur de ces valeurs. Pour suivre l'idée de Benjamin, j'entends ici le cinéma comme art de la distraction.

⁶⁰ Benjamin, *op. cit.*, p. 143.

l'art, et aussi des transformations hors de la sphère esthétique. À titre d'exemple, la technique permet de lithographier des œuvres à grande échelle. Ainsi, des tableaux deviennent des affiches, des cartes postales, qu'il est possible de distribuer à une masse de gens. En même temps, les conditions économiques changent, incluant le rapport au travail et à la consommation. Les valeurs de l'exposition et de la distraction en viennent à prendre une place considérable et les médias de masse transforment l'information et la politique en un spectacle continu. Bref, la société industrielle, mais aussi, dans la même lignée, la société postindustrielle, numérique ou virtuelle ne pouvaient exister sans transformer complètement notre rapport au monde.

Ce qui est intéressant et frappant dans l'analyse de Benjamin, et qui nous sert ici, c'est la complète accessibilité, dans tous les sens du terme, de l'œuvre comme distraction. Avec l'arrivée du numérique, nous allons encore plus loin puisque la lecture et la reproduction de l'œuvre ne l'altèrent plus du tout. Est-il nécessaire de mentionner que ce support permet aux utilisateurs d'internet d'avoir accès à de plus en plus d'œuvres, de les contempler, mais aussi de les télécharger pour ensuite les transformer, les personnaliser, en faire une nouvelle œuvre, un peu comme dans le travail d'Andy Warhol. Avec la vidéo, et donc avec l'accessibilité à des équipements grâce à la miniaturisation et à la distribution à grande échelle du matériel, chacun peut faire son propre film et le mettre à la disposition de tous. Ainsi, les nouveaux supports ont permis à un nombre considérable de gens de produire une quantité phénoménale de films, d'œuvres, de créations : de contenu. Remarquons bien ce dernier mot, puisqu'il met crûment en lumière ce changement perceptif. Comment peut-on regarder ce genre de *contenu* de la même manière qu'une œuvre plastique sur un support non reproductible, ou qu'une œuvre chorégraphique vivante, et par là même éphémère, mettant en scène la présence physique du danseur ? Déjà, ce serait aller plus loin que l'analyse de Benjamin qui ne pouvait que prophétiser quelles seraient les nouvelles techniques, les nouveaux formats. Mais nous demeurons tout de même dans son point de vue puisqu'il expliquait déjà que l'accessibilité à l'œuvre

amenait nécessairement un changement dans la réception de celle-ci. On passe ainsi du culte de l'œuvre, de l'expérience singulière et unique, à l'exposition continuelle et à son appropriation par les masses. Cette appropriation collective est singulière puisqu'elle est en même temps individualiste à l'extrême. On voit ici à l'œuvre le paradoxe d'un individualisme de masse, à mettre en lien avec la consommation et les médias de masse. Le paradoxe tient dans l'addition des termes individu et masse, que nous pourrions croire difficilement compatibles, mais qui le sont à merveille à l'ère d'internet et de la fréquentation individuelle d'un contenu offert au plus grand nombre.

Autre point à considérer dans ce changement perceptif : la télé et l'internet ont amené le phénomène du *zapping*. L'individu crée sans arrêt son rapport à un contenu, qui devient sien et unique, puisqu'il en est l'ultime opérateur. Bien entendu, le spectateur a toujours été le seul témoin de son expérience. Mais cette fois-ci, il peut balayer un ensemble de propositions qui doivent alors faire sens dans l'immédiat. Et même si on peut être certain que des milliers d'autres individus ont vu les mêmes images, on ne peut retracer et mettre en commun ces chaînes d'action, cet ordre d'apparition du contenu. Il devient alors plus difficile de prendre une image comme référence, puisqu'elle œuvre dans l'instant, dans un univers virtuel, donc insaisissable et impalpable.

Une certaine idée de l'art, associant sa fréquentation à un nécessaire recueillement a cependant cherché à survivre, notamment dans le courant de l'art pour l'art, qui a en quelque sorte sacralisé les œuvres. Cependant, cette sacralisation n'a pas échappé à la reproduction et encore moins à la fièvre de l'exposition. De fait, le musée se retrouve davantage le gardien d'un trésor touristique que d'une œuvre impossible à fréquenter sans lui. Les images sont souvent consommées à l'avance et l'œuvre originale est un trophée à mettre au tableau de chasse du touriste. Le musée en ce sens est encore un endroit de recueillement, mais les impératifs de la fréquentation touristique en ont fait une machine bien huilée qui, comme le dit Yves Michaud, s'assure que le flot des visiteurs soit bien rythmé et qu'il leur reste du

temps pour faire un tour à la boutique. Ce constat est surtout vrai pour les grands musées exposant les artistes célèbres, actuels ou non, alors que les petites galeries qui font de la place à des artistes émergents ne peuvent être comprises dans ce tableau.

1.4 Relectures de l'histoire

1.4.1 L'expressionnisme comme legs du projet de modernité en arts

Revenons encore une fois sur l'idée des nostalgies. À part celle de la grande tradition et celle des artistes engagés, il y a aussi celle d'un art actif en harmonie avec les autres activités de la pensée : un art qui ne serait pas détaché du monde et, qui plus est, un art qui rassemblerait les différents savoirs et les différentes techniques dans une langue universelle.

Sans doute l'art, depuis longtemps, a cessé d'être le lieu d'un savoir comme il l'était à la Renaissance, champ privilégié, par exemple à travers l'exercice de la perspective ou des proportions du corps humain, d'une « mathesis universalis ». Il n'est plus le lieu où s'unissait le « doctus » et le « dilectus », connaissance intellectuelle et plaisir des sens. La science, comme questionnement du faux et du vrai, épreuve de l'erreur et de la vérité, l'a déserté pour constituer et pour inquiéter d'autres champs de l'activité humaine.⁶¹

Au fond, serait-ce plutôt la science et la technique qui se seraient constituées comme champs de pratiques autonomes en même temps que l'art ? Jean Clair se demande aussi si nous ne nous serions pas attachés à une façon de faire de l'art, en lien avec une vieille façon de concevoir le monde, alors que certaines activités créatrices existent, mais peut-être pas dans la représentation traditionnelle des arts.

Ce n'est plus dans les musées d'art contemporain ni dans les galeries qu'on peut mesurer les grandes révolutions formelles de notre temps, mais dans des laboratoires et des ateliers où des techniques nouvelles de fabrication d'images se développent, qui ont pris la relève des grands problèmes que l'art de peindre savait encore se poser et résoudre au siècle dernier (...)⁶²

⁶¹ Clair, *op. cit.*, p. 124.

⁶² *Ibid.*, p. 125.

Cela n'est pas nécessairement la faute aux artistes. Peut-être est-ce aussi dû à cette époque de grande évolution technologique, qui brouille les repères à plusieurs niveaux. Dans un même temps, il est vrai qu'une pratique artistique s'est retirée du monde pour s'en constituer un bien à elle, justifié par sa propre théorie.

Jean Clair étend sa critique de l'art moderne jusqu'à nos jours, en rappelant que si les mouvements comme le cubisme, le futurisme, le dadaïsme sont devenus des documents d'époque et que personne ne se définit aujourd'hui comme porteur de ces mouvements, il en va autrement de l'expressionnisme. Clair affirme que l'expressionnisme a été autre chose qu'un courant, et qu'en fait, il *marque toute la modernité de son empreinte*⁶³. Encore aujourd'hui, il existe une peinture expressionniste, une danse qui se définirait sans doute comme post-expressionniste ou néo-expressionniste, et ce mouvement n'est pas mort dans la pensée non plus. Jean Clair lui donne même le statut de *lingua franca*, à cause de l'imagerie primitive de l'individu que l'expressionnisme peint, imagerie qui serait partagée et comprise universellement.

C'est ici qu'il amène sa critique, rappelant qu'un art qui serait libéré pour n'être que pure affirmation de son existence, deviendrait en même temps un art enfermé dans sa logique irrationnelle et incapable d'évolution.

*C'est à un double écueil, finalement, que l'art en cette fin de siècle se heurterait. D'un côté, celui d'un expressionnisme abâtardi et devenu, d'est en ouest, une sorte d'argot universel, révélant cependant à l'occasion, et particulièrement dans son pays d'origine, comme on l'a vu, des réminiscences nationalistes inquiétantes. D'un autre côté, celui de la domination d'une langue universelle et abstraite, garantie par la logique d'une « science unifiée » correspondant à l'emprise planétaire du monde technique et visant une rationalisation intégrale de l'existence.*⁶⁴

Dans ce tableau apparaît non seulement un projet artistique impossible à rallier à une réalité, mais aussi sa situation dans une époque où le type de langage

⁶³ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 129.

qu'utilise l'art trouve difficilement sa place, même lorsqu'il ne se réclame pas de l'expressionnisme. D'une certaine façon, notre époque technique constitue une raison suffisante pour défendre l'art comme porteur d'une voie alternative de conception du monde, hors d'un projet de rationalisation intégrale comme le dit Jean Clair. Mais cela ne saurait le soustraire à la critique, au contraire. Si l'art se targue toujours de servir à quelque chose, il doit dès lors accepter de rendre des comptes, ou du moins accepter la critique. Cette critique n'est pas simple à constituer, surtout tant que l'art repose sur une croyance en une vérité inhérente à sa pratique, profondément enfouie dans l'artiste.

Le langage de l'artiste n'est pas, comme l'ont voulu trop souvent les doctrines de la modernité, l'expression violente, immédiate et idiote d'un moi « profond ». Mais il n'est pas non plus l'exercice régulier de la raison scientifique selon l'enchaînement d'énoncés logiques et vérifiables.⁶⁵

On comprend mieux alors la difficile élaboration du champ d'expression de l'art. Il ne peut être complètement abordé et justifié par la raison scientifique. En même temps, il ne peut assurer son utilité et sa survie sur le seul principe qu'il n'existe que pour célébrer et affirmer sa présence ; surtout si cette vérité s'appuie sur la véritable identité de l'individu qui nous provient de l'idéal romantique de l'artiste.

1.4.2 Schaeffer et la théorie spéculative de l'Art

Pour Jean-Marie Schaeffer, il faut voir la période de l'art moderne comme une période de philosophie de l'art, en même temps qu'une pratique artistique. La période de l'art moderne est aussi celle d'une sacralisation de l'art et d'une volonté de puissance de la part des artistes.

Ce volontarisme obsessionnel est lié à l'idée selon laquelle l'artiste avant-gardiste est l'homme nouveau, la préfiguration du surhomme nietzschéen : certains verront dans la mort en masse au cours de la Première Guerre mondiale le bouleversement sanglant qui, d'après Nietzsche, devait accompagner la naissance du surhomme. Enfin, l'idée d'une esthétisation de

⁶⁵ *Ibid.*, p. 133.

*la réalité – idée centrale dans les projets des avant-gardes puisqu'elle leur permettait d'établir un lien entre leurs programmes artistiques et la révolution sociale – dérive elle aussi de la philosophie nietzschéenne et notamment de sa thèse selon laquelle la réalité n'est justifiée que comme phénomène esthétique.*⁶⁶

Cependant, il ne faudrait pas voir la philosophie de Nietzsche comme seul précurseur de ce que Jean-Marie Schaeffer appelle la *théorie spéculative de l'Art*. Cette théorie a deux orientations majeures. La première tient dans l'idée que « *le but ultime de l'art est de mettre au jour sa propre essence* »⁶⁷. La deuxième tient dans un concept d'esthétisation de la réalité. Ce ne serait pas l'art qui se rapprocherait de la réalité, mais plutôt la façon de voir cette réalité qui devrait évoluer jusqu'au jour où l'art et la réalité s'aboliraient. Le projet est vaste, messianique, mais précis. Les artistes qui pour Schaeffer ont justifié leur approche par ce qu'il nomme *théorie spéculative de l'Art* ont partagé les mêmes principes, même si leurs projets picturaux pouvaient être très différents. Schaeffer retient cinq de ces principes, jugés comme plus importants pour définir cette théorie. Son analyse tient pour la peinture mais elle nous aide quand même à comprendre plus largement la théorie qui sous-tend le projet moderne en art.

Premièrement, dans cette théorie, le but de l'art est de trouver son essence et de la réaliser dans une œuvre. Deuxièmement, cette essence est autoréférentielle. Le vocabulaire de la peinture se composant des formes, des couleurs et de la lumière. Et la signification des œuvres existe en elles-mêmes. Troisièmement, et c'est là un paradoxe, la nature autoréférentielle de la peinture la rend capable de révéler la réalité, la vraie, qui serait impossible à voir sans l'art. Quatrièmement, l'histoire de l'art est une évolution vers un but de réalisation, celui de sa propre essence. Ainsi, les ruptures menant à de nouveaux courants sont des progrès, et le chemin de l'impressionnisme vers l'art abstrait est vu comme une progression non pas

⁶⁶ Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 350.

⁶⁷ *Idem*.

seulement en peinture, mais également dans l'évolution spirituelle de l'humanité. Ce projet de fondre l'art dans la vie, de fondre son évolution avec celle de la société constitue le cinquième principe qui a galvanisé plus précisément Malevitch, Mondrian et Kandinsky. Il s'agit de l'illusion qui s'est le plus rapidement dissipée, Schaeffer rappelle d'ailleurs que Kandinsky et Mondrian ont dû renoncer à leurs espoirs messianiques sociaux pour ne conserver que leur projet proprement artistique, à cause de pressions politiques du régime communiste.

Schaeffer précise que ce n'est pas parce que la théorie spéculative de l'Art se révèle plus tard comme tournant à vide que les œuvres qui en furent issues perdent de leur pertinence. On peut réfuter les visées messianiques de Kandinsky et reconnaître les qualités de son œuvre picturale. Schaeffer s'efforce d'ailleurs d'expliquer qu'on ne saurait réduire une œuvre à son intention, à son projet philosophique. Elle doit absolument exister concrètement, en un objet offert au jugement esthétique, en *une rencontre de l'artiste avec le médium travaillé*.⁶⁸

La théorie spéculative de Schaeffer explique la prépondérance d'une vision historiciste dans le projet moderne. Une espèce de récit autonome qui en même temps se voit paradoxalement comme étant l'avenir de l'humanité, le futur radieux. Il parle de l'*autotéléologie* historiciste de cette théorie, qui aurait mené à son autodissolution plutôt que de devenir une théorie figée. Pour Schaeffer, cette dissolution se trouve dans l'œuvre de Duchamp, au plus fort des utopies avant-gardistes. Il rappelle aussi que ce modèle historiciste ne tient que pour justifier les théories de l'avant-garde. Dans n'importe quelle autre tradition des arts, de l'art des vêtements jusqu'à l'art des jardins, cette vision historiciste ne tiendrait pas.

1.4.3 Effets néfastes d'une théorie spéculative de l'Art

Le poids du legs de la théorie spéculative des Arts est particulièrement lourd, et a pour Schaeffer trois effets néfastes sur la conception actuelle des arts.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 363.

Il parle premièrement de cette confusion entre une approche descriptive et une approche évaluative des œuvres. L'approche évaluative historiciste a pris tellement de place que notre connaissance des œuvres hors de leur histoire autoréférentielle fait défaut. Nous n'approchons les œuvres que par leur valeur *effective* dans cette histoire de l'art qui serait évolutive, passant ainsi à côté d'une connaissance plus riche, plus profonde et multidimensionnelle.

Schaeffer note aussi qu'une distinction entre la sphère esthétique et la sphère artistique a été évacuée par la théorie spéculative. L'art n'est pas le seul champ d'action de la créativité humaine, et il n'en est pas séparé de façon étanche comme pouvait le définir cette théorie. L'esthétique n'est pas non plus réservée à l'art.

Troisièmement, et ce serait le plus important, la sacralisation de l'art, qui a servi à justifier ses visées messianiques, et qui est aussi le résultat d'un puritanisme hérité de l'importance accordée à l'art, nous a privé de sa dimension hédoniste. Comment continuer à parler d'esthétique si on ne parle plus de plaisir ? Aussi, comme le dit si justement Yves Michaud, comment continuer à s'intéresser à l'art ?

Il me semble qu'on peut tolérer beaucoup de choses de l'art, qu'il soit difficile, vulgaire, choquant, maniéré, blasphématoire, intellectuel, pornographique, pittoresque – et même plaisant, beau, sublime, séduisant. Il me semble en revanche absolument contraire à son concept qu'il fasse mourir d'ennui. Quand l'art n'est pas plus intéressant qu'une conversation de vernissage, il vaut mieux s'intéresser à autre chose.⁶⁹

⁶⁹ Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires*, Jacqueline Chambon, Paris, 1989, p. 29.

CHAPITRE II

2 L'ARTISTE CITOYEN

Dans ce chapitre, il sera question des conditions d'émergence et de reconnaissance d'une œuvre et d'un projet artistique. Les parallèles entre les conditions d'émergence d'un projet artistique et d'un citoyen seront mis en lumière. Il sera ensuite question de la formation artistique comme un exemple de formation démocratique. La formation du danseur sera remise en question dans le but de comprendre en quoi elle peut être exemplaire, mais aussi en quoi elle peut se complaire dans des façons de faire établies. Un parallèle entre les hiérarchies et les exclusions qu'amène une dominance de la formation technique dans la société en général, et dans l'art, sera aussi exposé.

2.1 Les conditions d'existence de l'œuvre

2.1.1 La reconnaissance

Pour Joëlle Zask, il y a une chose qui lie l'œuvre d'art et le citoyen. Les œuvres d'art et le citoyen ne sont pas des objets qui ont une existence *en soi*. Il leur faut une *reconnaissance*. Cette reconnaissance se doit même d'être concrète dans les deux cas. À l'image du citoyen qui obtient des droits protégés par des lois, l'œuvre d'art n'existe que si elle est reconnue concrètement, reconnue comme telle. Zask précise – en parlant des arts visuels – qu'une œuvre doit être exposée, achetée ou critiquée. En danse, nous pourrions dire qu'elle doit être vue en échange d'un billet d'admission dûment acheté, être programmée ou alors commentée, critiquée, en prenant ainsi les voies officielles des quotidiens ou des revues spécialisées. Mais elle peut aussi exister autrement, si elle se constitue un public hors des circuits officiels et

que ce public la reconnaît comme œuvre d'art. L'idée maîtresse demeure ici la reconnaissance.

Plus la reconnaissance passe par des voies officielles, plus elle est importante. Par exemple, une œuvre de danse programmée dans un grand festival international, ou commandée à un chorégraphe par une compagnie reconnue, a plus de chance de bénéficier d'une reconnaissance à grande échelle qu'une pièce jouée dans la rue par des étudiants. Cependant, même si une œuvre de danse n'est pas achetée officiellement par un festival ou un diffuseur, ou encore critiquée par un professionnel, elle peut bénéficier d'une reconnaissance publique, en attirant les foules ou les commentaires. La reconnaissance relève donc d'une interaction. Une œuvre possède en elle-même des qualités esthétiques. Par contre, ces qualités existent aussi parce qu'elles sont vues comme telles par un public.

La reconnaissance est complexe. Lors d'un événement de danse extérieure intitulé *The Art (prononcez dehors)*⁷⁰ produit par La 2^e Porte à Gauche⁷¹ en septembre 2008, un commentaire d'un passant a suscité bien des discussions. Comme nous cherchons avec cet événement extérieur à créer des interactions diverses avec le public, nous portons une attention particulière aux commentaires. Pour ce passant, ce que nous faisons était peut-être de l'art, mais comme nous le faisons dehors, cela voulait dire que cela n'avait visiblement pas la même valeur que les spectacles programmés en salle. Le côté informel de la chose semblait susciter ce genre de réaction. Mais surtout, il était clair pour lui que les éléments du décorum habituel faisaient défaut. Et que si ces moyens n'étaient pas utilisés, c'était que le projet n'était pas *rendu* là où les choses sont vraiment sérieuses. On pourrait discuter longtemps sur la valeur supposée de l'art. Retenons seulement que la reconnaissance *officielle* est toujours un acteur important dans le devenir de l'œuvre. Sans empêcher

⁷⁰ *The Art (prononcez dehors)* est un événement de danse regroupant plusieurs artistes. Tous les artistes présentaient ici des œuvres préparées pour être vues par des passants, donc par un public non convié.

⁷¹ Voir chapitre 1.

la reconnaissance de ses œuvres, il reste que le refus d'un artiste à se produire dans une institution, ou encore le refus de l'institution à montrer le travail d'un artiste influence grandement les voies de la reconnaissance et donc les possibilités de devenir de l'œuvre et de l'artiste lui-même.

Pour Zask, le premier spectateur de l'œuvre, c'est l'artiste. C'est lui qui met en place les éléments qui permettront à l'œuvre de se créer un public. Les spectateurs eux ont le rôle de trouver de « *nouvelles possibilités de reconnaissance* »⁷² à l'œuvre. La reconnaissance est donc multiple et le public peut agir « vers » d'autres publics dans la reconnaissance de cette œuvre. Bien sûr, il est plus facile de comprendre comment un critique d'art ouvre, via les médias, des chemins de reconnaissance pour une œuvre d'art. Mais il n'est pas le seul à pouvoir créer ces chemins. Le point central apporté par Zask est qu'une rencontre se crée autour d'une œuvre, et que cette rencontre s'enrichit des différentes chaînes de réaction qu'elle provoque. « *L'œuvre crée le public tout autant qu'elle est produite par lui.* »⁷³ Ainsi, ni l'un ni l'autre n'existerait *en soi*, les deux entités seraient générées par cette rencontre. La vie d'une œuvre est aussi reliée aux chemins et aux réseaux de sa reconnaissance. Après avoir été avalisée par son auteur, elle sera appuyée par un musée ou un diffuseur. Ensuite, elle pourra être reconnue par un réseau de diffusion. En art visuel, elle pourra ainsi être exposée et peut-être gagner en valeur monétaire. Mais il arrive aussi que le diffuseur ou le galeriste commande une œuvre à un artiste avant que celui-ci n'ait eu le projet de créer une œuvre ; comme il arrive à une compagnie ou à un producteur de commander une œuvre à un chorégraphe. Le chemin n'est donc pas toujours le même.

Le plus important pour que la reconnaissance soit effective est que l'artiste ne soit pas le seul juge du statut de son œuvre; « *les situations de reconnaissance unilatérales sont écartées.* »⁷⁴

⁷² Joëlle Zask, *Art et démocratie*, op. cit., p. 13

⁷³ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

2.1.2 Les moments de l'émergence d'une œuvre

En menant de nombreux entretiens avec des artistes⁷⁵, Joëlle Zask a pu mettre en lumière quatre moments dans l'émergence d'une œuvre. Ces moments n'ont pas à se produire dans un ordre immuable, et ils apparaissent de différentes façons. Ils sont pourtant des phases importantes et obligées dans la création et le dévoilement d'une œuvre. Le premier moment serait ce qu'elle appelle les règles de l'œuvre. « *Comme en politique, elles sont posées, instituées. Quelle qu'en soit la source (la tradition, l'inconscient, une conviction philosophique, la géométrie), elles n'ont de sens qu'au sein d'une démarche de part en part volontaire.* »⁷⁶ Les règles sont en quelque sorte le style de l'artiste, sa démarche, sa façon de faire, certains diront sa *forme*. En danse, on parle souvent du langage personnel d'un chorégraphe, de sa signature. Mais ce pourrait être des règles plus clairement établies, comme de ne faire appel qu'à des non-danseurs pour créer une œuvre, ou composer une séquence gestuelle en faisant toujours face ou dos au public, ou créer une œuvre où des partenaires devraient toujours se toucher. Les règles peuvent aussi être carrément contraignantes, comme pour Paul-André Fortier avec *Bras de Plomb*, où son costume l'empêchait de plier les coudes. Les règles peuvent aussi être anciennes et tellement partagées qu'on ne les voit plus comme telles : utiliser une scène à l'italienne, danser sur les temps, danser à l'unisson, etc. Les règles contraignantes sont souvent présentes pour stimuler l'artiste plus que pour le freiner. Elles sont un cadre qui sert à délimiter l'action, et qui peut aussi forcer l'artiste à faire appel à autre chose qu'à ses vieux réflexes. Les règles servent ainsi à baliser un terrain de jeu, à montrer tout ce qui est encore permis à l'artiste. Mais, si ces règles limitent l'action plus qu'elles ne l'encouragent, il convient alors de les changer. Comme en démocratie, il ne faut pas qu'une règle devienne un principe : si on la juge néfaste, il faut la modifier. Il en est de même pour

⁷⁵ Le livre *Art et démocratie* s'appuie comme matériel premier sur des entretiens avec des artistes, des galeristes et des collectionneurs d'art contemporain de Marseille et de Paris.

⁷⁶ *Ibid.*, p.16.

le but d'une œuvre, qui est une règle comme les autres. Il n'est pas dit que le but fixé au départ soit le meilleur choix.

Le deuxième moment d'émergence d'une œuvre est appelé par Zask *les tentatives*. Selon elle, les règles ne sauraient constituer une œuvre, et pour qu'il y ait création, il faut qu'il y ait une part d'incertitude. Ainsi l'œuvre est testée, jugée par son auteur. Il cherche à évoluer avec les règles, à provoquer, comme le dit si bien Zask, une *dérégulation*. Cette dérégulation, cet accident doit être capté, jugé, changé. Parfois, cette dérégulation devient un nouveau cadre. Ainsi, il existe du hasard, parfois même beaucoup de hasard, dans la création, mais l'artiste y est préparé. La création est un peu un jeu d'attention aux choses qui peuvent surgir. C'est aussi un aller-retour constant entre un geste ou une action, et le regard critique et réflexif de l'artiste. « *En remettant sans cesse en jeu ses propres produits, l'action artistique témoigne que la fonction d'une règle est moins d'interdire que de libérer l'expérience et la pluralité des usages.* »⁷⁷ Les tentatives servent de stimulations à la réflexion de l'artiste. Il réfléchit sur quelque chose de concret, sur lequel il peut agir. À travers cette réflexion, l'artiste entretient un dialogue avec son projet, sa production, lui apportant de nouveaux éléments, et la réflexion en découlant servant de moteur à la création de nouvelles parties d'une œuvre ou encore de corrections.

Le troisième moment est *l'achèvement*. Même s'il ne surgit pas toujours au même moment, ni pour la même raison, il existe un moment où l'artiste juge que son œuvre est recevable, qu'elle peut être montrée devant un public. C'est une étape de validation, de reconnaissance comme mentionné plus haut. Bien sûr, comme l'œuvre évoluera avec sa reconnaissance publique, l'achèvement n'est que le début d'une autre vie pour elle. On en fera quelque chose d'autre. Même si l'œuvre n'existe qu'une fois reconnue et ne peut donc pas exister qu'en elle-même, on peut avancer qu'il existe déjà en elle une valeur, notamment dans la capacité des constituants de cette œuvre à parvenir à une logique de participation, de reconnaissance,

⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

d'interaction. En chorégraphie, il y a une expression que j'ai souvent entendu ou employé en studio, qui semble ne rien vouloir dire, mais qui exprime pourtant cela : *ça marche*, ou encore mieux, *ça fait sens*. Cela tient au fait qu'on trouve une logique dans la proposition, qu'on sait que tel élément appartient bien à l'univers d'une œuvre en particulier, sans pour autant avoir besoin ou être capable de donner un sens précis à l'élément de l'œuvre.

Le quatrième et dernier moment est appelé *détachement et responsabilité*. Ce moment se produit lorsque l'artiste décide de livrer une œuvre, donc de s'arrêter.⁷⁸

Pour Jean-Marc Bustamante, ce qui doit être juste est la relation, celle qui s'instaure entre les éléments de l'œuvre, (faire en sorte que tous les éléments de l'image entrent en relation) et, de manière analogue, celle qu'une œuvre crée avec un public. « La limite, c'est dire à quel moment on peut produire quelque chose qui ne soit ni de la morale, ni du spectacle, mais qui entretienne avec le spectateur une relation unique. »⁷⁹

Le fait que l'artiste s'arrête et accepte de ne plus toucher à son œuvre constitue ce détachement⁸⁰. Si on compare souvent ce moment à un accouchement c'est bien parce que quelque chose qui faisait encore corps avec l'artiste s'en détache. Aussi, l'artiste s'arrête parce qu'il juge qu'il peut endosser la responsabilité de l'œuvre : elle aura désormais une action autonome. Il faut cependant rappeler qu'une œuvre achevée est encore en *devenir*. Elle suscite de multiples points de vue, à travers de nouvelles relations créées par et avec le public.

2.1.3 Pluralité des points de vue

Les points de vue sur l'œuvre font partie de l'œuvre, et selon Zask il est important que ces points de vue soient multiples pour qu'il y ait art. Si l'œuvre ne

⁷⁸ Sur l'émergence de l'œuvre, il peut être intéressant de lire les écrits de Didier Anzieu, notamment *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

⁷⁹ Zask, *op. cit.*, p. 26-27.

⁸⁰ Dans les arts de la scène, où il y a nécessairement répétition des œuvres, cette notion est bien entendu plus floue, mais il y a tout de même détachement chaque fois que la pièce est jouée, puisqu'elle est ainsi jugée apte à être montrée, critiquée, interprétée.

reflète que le goût convenu, défendu et arrêté d'une clique, sans laisser de place à une autre interprétation, il n'y a alors ni démocratie ni art. Chaque regard doit pouvoir compter. Même si la valeur des regards est difficilement mesurable, on sait par expérience qu'il n'y a pas égalité dans le poids des points de vue. Ainsi, un critique d'art qui ferait l'éditorial d'un périodique en prenant une œuvre comme argumentaire la ferait vivre d'une façon nouvelle, politique, et pèserait plus lourd dans le devenir public de l'œuvre qu'un regard qui n'est pas publié, ou que n'importe quel regard anonyme d'un spectateur dans la salle obscure. Cependant, l'important n'est pas l'égalité des points de vue mais plutôt la possibilité donnée à tout le monde d'en avoir un. Un amateur d'art peut admirer une œuvre pour des qualités non dévoilées par un conservateur de musée. Il peut ainsi créer son point de vue grâce à des expériences différentes de celles de toutes les autres personnes ayant vu l'œuvre. Cette pluralité des points de vue est vécue plus clairement et fortement entre l'artiste et le public. L'artiste ne voit jamais tout à fait ce que le public voit et n'entreprendra jamais le même rapport avec l'œuvre. Il est le seul à détenir un regard de l'intérieur. Dans un processus où plusieurs artistes sont impliqués dans la création, il y a aussi une pluralité des regards intérieurs.

La force de l'art est de susciter un rapport toujours renouvelé à l'altérité qui soit producteur de la pluralité humaine. Ce rapport qui fait une place à l'autre sans en nier le potentiel de développement autonome, sans le subsumer ou l'englober, est au cœur de l'idéal démocratique.⁸¹

L'artiste achève donc son travail en se disant prêt à ce que l'on en fasse quelque chose d'autre que ce qu'il a cru ou voulu livrer, en espérant même que cette œuvre ait une longue vie, propre à elle-même.

⁸¹ Zask, *op.cit.*, p. 29.

2.1.4 Importance de la participation, du travail et lieu du discours

La démocratie implique une liberté d'action, une garantie que chaque personne puisse exercer son pouvoir d'action. La participation témoigne de la santé de la démocratie comme elle le fait d'une culture : « *ce n'est pas en s'imbibant d'une culture qu'un nouveau-né s'humanise, c'est en participant à la culture de son milieu.* »⁸² Ainsi, la démocratie tout comme l'art n'existent pas par eux-mêmes : ces concepts doivent être visités, pratiqués, on doit y mettre du soi et du sien.

On ne peut réduire une œuvre à une intention de l'artiste, à un discours théorique sur l'œuvre par l'artiste, un critique, un galeriste ou dans le cas de la danse, un diffuseur. Si on en vient à devoir affirmer cela, c'est que jamais auparavant l'artiste a été autant appelé à accompagner son œuvre, à en parler, à la justifier.

*Éric Dupont dit que l'artiste « est devenu le véhicule principal de propagande de son propre travail », producteur de lien social et de plus-value culturelle. Il remarque que ce que les artistes ont perdu en mystification et en romantisme, ils l'ont regagné en temps de présence et en nombre d'apparitions publiques, en temps de parole et en quantité de déclarations.*⁸³

Pourtant, de nombreux artistes affirment plutôt que l'œuvre doit passer devant, et sont peu enclins à vouloir devenir le centre d'intérêt. Il n'y a pas que de l'humilité dans cette approche, il y a aussi l'affirmation que le face à face avec l'œuvre est primordial. Même si le regard peut être entraîné différemment, compte tenu de l'expérience d'un spectateur, cela n'empêche pas que la rencontre avec l'œuvre doit se faire, absolument.

Cela ne veut pas dire non plus que les discours sur l'œuvre sont vains, mais ils doivent permettre au point de vue particulier du spectateur de se constituer, de s'enrichir, en même temps qu'ils doivent se baser sur les constituantes de l'œuvre pour être valables. Tout discours ne se basant que sur des impressions personnelles face à une œuvre, que sur la réception du spectateur, qui est le résultat d'habitudes

⁸² *Ibid.*, p. 30-31.

⁸³ *Ibid.*, p. 38.

culturelles, ne sert pas à créer du commun autour d'une œuvre, mais à la *privatiser*. Même chose pour un discours qui ne mettrait de l'avant que les intentions de l'auteur, qu'une justification théorique. L'œuvre crée le matériel à la fois subjectif et objectif autour duquel il peut y avoir rencontre. Le discours devrait donc entretenir un dialogue avec l'œuvre. Il y a un parallèle intéressant avec la démocratie qui est ici relevé par Zask. En démocratie, les institutions doivent s'assurer que des données objectives existent, afin de pouvoir discuter de problèmes sans être à côté de la réalité. Il est donc important qu'un système d'éducation et une presse libre soient présents. En art, l'artiste est celui qui requiert normalement le plus de connaissances sur son œuvre, celui qui est à même de créer le matériel qui mènera vers les chemins de reconnaissance de celle-ci. Mais ce matériel doit être présent dans l'œuvre, pour permettre à chacun de vivre sa propre expérience. Si le public est l'opérateur de l'œuvre, pour reprendre une idée de Merleau-Ponty⁸⁴, le mode d'emploi doit lui être fourni à même celle-ci et non dans un discours l'accompagnant. En même temps, toutes les connaissances de l'artiste sont utiles à l'avancement de l'art. Ses prises de position sont celles d'un acteur informé. Les discours sur les œuvres sont loin d'être inutiles. Ils font aussi partie de l'histoire de l'art et participent à son avancement. Mais ils ne sauraient se substituer aux œuvres. Il n'y a pas de hiérarchie entre le discours et l'œuvre, ils n'ont seulement pas la même fonction. Le discours ne sera jamais l'œuvre, tandis que l'œuvre suscitera et alimentera toujours le discours.

2.1.5 Conclusion sur les modes d'apparition d'une œuvre

Nous avons donc vu que l'artiste occupe le premier maillon dans la chaîne de la reconnaissance d'une œuvre. Il est aussi celui qui en forme et en donne les clés parce qu'il en connaît le mode d'opération. Il s'assure qu'elles permettent à chacun des spectateurs de créer sa propre expérience de l'œuvre. Comme l'artiste est le premier spectateur, il en est aussi le premier critique et ce, à chacune des étapes dans

⁸⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

la création. Il est celui qui sait rendre compte du chemin qu'il a parcouru. Ainsi, un projet artistique peut se définir à partir de règles établies, tout comme à partir de règles que l'artiste se donne lui-même, et de son désir de travailler avec elles.

2.2 Enseigner l'art, l'exemple à suivre ?

Pour Joëlle Zask, il y a un parallèle frappant entre former un artiste et former un citoyen. Les conditions d'émergence de l'un et de l'autre sont, pour elle, les mêmes. Le fait, très intéressant, c'est que les mêmes doutes existent quant à la possibilité de former par l'école l'une et l'autre de ces personnes : l'artiste et l'individu/citoyen. On entend souvent que l'art, et plus spécifiquement la création, ne s'enseigne pas, qu'on ne peut enseigner que la technique. L'émergence de l'artiste se fera ou non à partir de facteurs sur lesquels l'enseignant n'aurait peu ou pas de pouvoir. L'enseignant pourrait même empêcher l'artiste de se former en en faisant un clone de sa propre pratique. De la même manière, l'école qui se prétend capable de former un citoyen pourrait l'empêcher de se constituer en lui inculquant surtout des valeurs communes, cherchant par là à en faire un être consensuel, et non un être doté de sens critique et capable de se développer différemment d'un autre.

2.2.1 Citoyenneté démocratique ou républicaine ?

Deux conceptions du citoyen s'affrontent ici et la pensée de Zask est très éclairante sur le sujet. Il y a la conception républicaine du citoyen et la conception démocratique.

Ces deux conceptions reposent sur deux idées de l'homme très différentes : en gros, l'homme républicain est doté de la faculté de reconnaître son intérêt supérieur et celui de la cité, d'y prêter allégeance, de lui vouer sa loyauté. Il s'ensuit l'individualisme. Quant à l'homme démocratique, il ne consent ni

*n'adhère ou n'obéit, il prend part à la définition du bien commun. Il s'en suit l'idée d'individuation, historique, contextuelle, et toujours contingente. »*⁸⁵

À partir de cette différenciation, il est possible de discuter des valeurs enseignées à l'école et aussi des valeurs véhiculées par l'art. Bien que dans notre société le mot démocratique soit souvent employé, bien des réflexes dans nos organisations proviennent davantage d'un modèle républicain au sens ou l'entend Joëlle Zask.

Pour un républicain, l'école est le lieu où l'enfant aura accès au même enseignement que les autres, dans un souci d'égalité, en même temps qu'il sera formé à bien agir en société. Des individus semblables sont en effet plus à même d'arriver à un consensus. Les valeurs d'égalité sont si importantes que l'État institue un système d'éducation pour tous. Tous y ont droit et encore plus éloquent, ils auront droit au même enseignement. On évite ce qui pourrait causer des différences parce que le particulier divise. Les différences sont mêmes vues comme des inégalités parce qu'elles entraînent des injustices.

On peut donc vouloir former des citoyens républicains qui aimeront la loi, donc la nation qui promulgue ces lois, et en ce sens feront consensus. Le citoyen républicain n'est pas un citoyen qui est nécessairement capable d'inventer les conditions de sa propre vie, c'est un citoyen qui désire plus ou moins la ou les mêmes choses que ses voisins et qui respecte les lois régissant ses chances de l'obtenir. Dans l'enseignement, la chose se complique. Même si la volonté d'enseigner la même chose à tout le monde est présente, on voit bien que tous n'ont pas les mêmes capacités (sociales, économiques, culturelles, intellectuelles) de l'intégrer, ce qui assure la formation d'une élite. En même temps que les différences de capacité de chacun, c'est l'addition de ces inégalités avec une homogénéisation des fins qui crée l'injustice. Alors qu'on peut dire qu'une accessibilité égale pour tous à l'école est un

⁸⁵ Zask, *op. cit.*, p. 59.

gage d'une société égalitaire, l'enseignement égal et les critères de réussite identiques pour tous ne sont pas automatiquement producteurs d'égalité.

Un enseignement démocratique ne pourrait exister sans que l'élève participe à la constitution de son savoir. Les enfants n'arrivent pas à l'école primaire tous pareils, réceptacles passifs à remplir d'un enseignement normalisé. En plus de prendre en compte ces différences, l'enseignement démocratique y verrait l'occasion de permettre et d'encourager l'émergence de l'individuation de chacun. « *Démocratiser, ne signifie donc pas mettre un même bien à la disposition d'un nombre croissant de gens. Cela signifie veiller à la distribution sociale des biens de sorte que l'individualité de chacun soit respectée et encouragée.* »⁸⁶ On donne donc des outils à l'élève pour qu'il se développe, s'assurant qu'il ait ce qu'il faut pour être autonome dans son devenir, non à le rendre automatiquement utile. Le bien qui est distribué dans la formule de Zask peut être le savoir. Pour être démocratique, une formation devrait distribuer ce savoir de sorte que chacun en fera quelque chose de différent. Cela ne veut pas dire qu'il n'y aurait jamais de standard, jamais d'étalon de mesure, mais plutôt que dans cette formation, ce ne serait pas la capacité à se conformer qui serait jugée mais bien la capacité à participer à son devenir, à utiliser les outils donnés, à développer un sens critique.

2.2.2 Les écoles d'art

Qu'est-ce que l'art a à voir là-dedans ? Quel lien existe-t-il entre la citoyenneté démocratique ou républicaine et l'art ? En fait, beaucoup plus qu'on ne pourrait le penser de prime abord. Parce que l'enseignement démocratique existe, notamment dans certaines écoles d'art. En fait, amener l'art à l'école, cela peut signifier y amener la démocratie. Pas lorsqu'on y apprend à apprécier les canons habituels, mais plutôt lorsqu'on y apprend à travailler sur un projet artistique. L'enseignement artistique constitue un exemple concret qui nous aide à sortir des

⁸⁶ *Ibid.*, p. 68.

vœux pieux et abstraits d'une formation plaçant la participation de l'étudiant en priorité.

Si l'enseignement artistique est démocratique, c'est parce qu'il repose sur l'expérimentation. À noter la différence entre l'expérimentation et l'expérience. L'expérimentation nécessite une action franche et celui qui expérimente doit pouvoir arriver à ses propres conclusions. De là résulte *l'individuation*, différente de l'idée de l'individualisme républicain. Cette idée d'individuation peut se définir lorsque l'humain se constitue comme « *un centre d'opération à partir duquel sont menées des expériences* ». ⁸⁷ Les expériences sont donc menées par le sujet lui-même, qui peut projeter les résultats de celles-ci vers d'autres fins, vers de nouvelles expériences, de nouvelles hypothèses. En art, ces expériences produisent des matériaux qui aideront à poursuivre un cheminement : il faut qu'il y ait continuité. Si un problème est rencontré, l'expérience ne peut se terminer avec cette rencontre, il faut trouver un moyen de continuer, soit en contournant le problème, en changeant de but à atteindre, ou en changeant les règles qui nous empêchent d'agir. Le travail artistique remet constamment en cause les éléments d'une expérimentation, ainsi il progresse. Il ne peut rester figé, cesser de se redéfinir. C'est aussi de là qu'il détiendrait son statut de pratique démocratique exemplaire, en se laissant la possibilité de se redéfinir.

2.2.3 La valeur suprême de l'authenticité

Ce n'est pas une tâche facile que de constamment travailler sur soi. Dans sa formation, le jeune artiste se fait constamment remettre devant ses choix. Il doit expliquer ses actions à autrui et à lui-même et agir autrement s'il croit aller dans la mauvaise direction. Il essaie de bâtir une cohérence dans ses expérimentations, sachant déjà que celles-ci ne sont que des étapes vers les expérimentations ultérieures. L'idée de la conscience de soi est très forte chez le danseur, mais elle l'est également chez tous les artistes. On doit en quelque sorte faire un projet de soi-même. Ce

⁸⁷ *Ibid.*, p. 73.

nécessaire projet de soi peut être confondu avec l'impératif de l'authenticité. La signature de l'artiste, son personnage, son image, sont souvent vus comme ce qui serait le plus important pour l'artiste qui veut laisser sa marque. Outre les considérations de carrière, ce sont surtout la responsabilité et la conscience que l'individu prend de ses actions qui définiraient un artiste. En comprenant ce qu'il fait, en se basant surtout sur des expérimentations dont il comprend les règles, sans nécessairement en contrôler les résultats, l'artiste devient apte à créer du commun. Si l'artiste se préoccupe davantage de se créer un personnage, une personnalité reconnaissable, une image de marque, ou s'il met de l'avant ses goûts personnels, plus que ses règles et habitudes de pratique, sa pratique se privatise. Elle devient plus difficile à partager. L'artiste omet ainsi de proposer des éléments objectifs autour desquels bâtir du commun, construire une appréciation. Cela n'enlève cependant pas le droit à l'artiste de créer un style, de se créer une personnalité particulière, avec laquelle répondre aux défis de la création artistique. Cette personnalité n'est seulement pas suffisante en elle-même pour créer du sens commun, le sens se trouverait dans l'œuvre, dans les rapports entretenus avec elle.

2.2.4 Que fait l'artiste ?

Joëlle Zask nous éclaire beaucoup sur la définition du rôle de l'artiste en disant que ce qui forme une personnalité artistique est un *regard*.

Un regard et un point de vue sont deux choses différentes, comme le sont la pluralité et la diversité. Le second est une variante de la relation générale du voir qui s'établit entre un sujet et un objet présumé réel, tandis que le premier est le réel que produit une rencontre entre un sujet et un objet. Tout « regard » est donc aussi bien personnel que créatif.⁸⁸

Le spectateur participe à l'œuvre, mais dans un rôle bien différent : à la différence de l'artiste, il n'a pas à rendre compte de son action. Cela ne l'empêche pas d'être créateur et de participer à la reconnaissance de l'œuvre. Il a la liberté d'utiliser

⁸⁸ *Ibid.*, p. 78.

cette expérience de rencontre avec l'œuvre pour se forger un regard qui sera porté vers d'autres œuvres ou d'autres expériences, pas nécessairement esthétiques. Ainsi, le travail de l'artiste est démocratisant et ce, pas seulement pour les praticiens de l'art, en ce qu'il est un outil d'individuation pour le spectateur qui se sert de cette expérience pratique et encadrée de création, comme un apprentissage d'individuation. Il peut en jouir librement et l'interpréter selon ses connaissances, son histoire, sa culture, sa sensibilité propre.

2.2.5 Le dur apprentissage de la liberté

En art, la liberté d'action n'est pas donnée à l'artiste, il la construit lui-même. Ce n'est pas parce qu'on le délève de certaines entraves qu'il est automatiquement libre. Cela peut être la première frustration de l'étudiant en art, que d'apprendre que pour se considérer plus libre, il devra travailler sur lui-même. Il doit notamment comprendre la notion de déterminisme, développée particulièrement chez Henri Laborit, Pierre Bourdieu et Michel Foucault. En fait, il a la responsabilité de comprendre ce qu'il fait, ce qui est bien plus difficile pour l'étudiant que de copier l'enseignant. Cela est d'autant plus difficile parce que cette façon de voir l'apprentissage sera souvent nouvelle pour lui. Pourtant, cette façon de voir ne se limite pas au champ artistique :

Tout enseignement pourrait valoriser les qualités conduisant à conclure un contrat entre ce qu'on fait et qui on est. Tout enseignement pourrait aussi montrer, en fonction de sa spécialité, que ce qu'on fait détermine qui on est. Que l'enseignement artistique ne puisse déroger à ces deux aspects, alors que tant d'autres enseignements n'en dépendent en rien, est éclairant.⁸⁹

Est-ce donc surtout pour cela qu'on dit que la création ne s'enseigne pas ? À la lumière de ce que l'on voit ici, il serait plus juste de dire que la création ne s'enseigne pas comme nous avons l'habitude d'enseigner et d'apprendre. Nous aurions donc peut-être beaucoup à apprendre de la façon démocratique de voir les

⁸⁹ *Idem.*

choses, pour enfin dire que non seulement l'art s'enseigne (comme on pourrait aussi dire que la citoyenneté démocratique s'enseigne), mais qu'en plus, cet enseignement est exemplaire de la façon dont on pourrait s'y prendre dans tous les autres domaines. C'est cette conscience de l'action qui fait l'artiste. On est donc très loin ici de l'idéal de l'artiste romantique, de l'individu touché par la grâce ou visité par sa muse...

Après l'authenticité, un autre mot que Zask nuance est l'originalité. « *L'originalité ne consiste pas à faire advenir quelque chose de complètement nouveau, mais à développer un regard individuel sur une chose commune.* »⁹⁰ Le rôle de l'enseignant en art n'est donc pas uniquement de transmettre un savoir faire précis, un style, mais plutôt la capacité de stimuler un regard particulier sur les choses. L'artiste se voit confier la difficile tâche d'être celui qui rend légitime ses choix. Et ce n'est pas à l'enseignant de le faire pour lui. Est-ce que cela veut dire pour autant que les critères de réussite pour un étudiant soient faciles à atteindre, que la voie est dégagée puisque personne ne peut critiquer son travail ? Non. Ce travail de constante légitimation est ardu, engageant et parfois même décourageant.

L'enseignant en création ne prépare pas un contenu de cours comme l'enseignant d'un cours magistral. En fait, le contenu du cours est ni plus ni moins fourni par l'étudiant. La tâche de l'enseignant en est ainsi une d'accompagnement dans la réalisation d'un projet artistique. Cela n'est pas plus facile pour l'enseignant, parce qu'il doit s'assurer que l'artiste en formation est en train de développer la conscience de ce qu'il fait. Chaque enseignement artistique est personnalisé et avant tout participatif. Il n'est pas bienvenu pour un professeur de subordonner son enseignement à ses recherches, et de tenter de poursuivre sa vision artistique à travers ses élèves : « *Alors que, dans toutes sortes de domaines, notamment universitaires ou politiques, le fait d'être un disciple procure un grand avantage en termes de poste, de reconnaissance ou d'avancement, dans le domaine des arts, c'est s'enterrer*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 80.

vivant. »⁹¹ Cette différence avec d'autres milieux est frappante, elle est aussi constituante de nouvelles valeurs dans l'art, hors des canons esthétiques. Cela place l'enseignant dans une situation qui n'est pas nécessairement confortable, mais en même temps intéressante.

2.2.6 En danse

À quoi un enseignement démocratique ressemble-t-il ? Chaque enseignant a sa stratégie. Je ferai appel à mon expérience d'élève et d'enseignant. Dans les deux cas, il a fallu surmonter des défis autour de l'idée de l'enseignement démocratique.

Lors de mes études de maîtrise, j'ai eu la chance d'assister Martine Époque⁹², professeur en création au baccalauréat en danse de l'UQAM et j'ai aussi suivi un atelier de création avec Alain Francoeur⁹³. La différence ne tient pas seulement à ma position dans les deux expériences, mais aussi qu'il s'agit de cours donnés à deux *niveaux* différents. On n'attend pas la même chose d'étudiants au début d'une formation professionnelle que d'étudiants aux cycles supérieurs. Pourtant, dans les deux exemples, les mêmes principes démocratiques en enseignement sont respectés. Dans le cours où je travaillais comme assistant, il s'agissait de donner des outils créatifs pour que les étudiants se mettent à l'ouvrage et fournissent du matériel pédagogique dont on allait pouvoir se servir. Les outils allaient des façons d'improviser à des façons d'élaborer des phrases gestuelles, en passant par des manières d'utiliser la musique ou l'espace. L'impératif était d'utiliser tous les outils abordés, ne pas choisir lequel était le plus efficace, ne pas boudier un outil qui attirait moins l'étudiant. L'intérêt de cette approche était que l'étudiant était conscient de l'action qu'il prenait pour générer du matériel chorégraphique. Il ne s'agissait jamais

⁹¹ *Ibid.*, p. 81

⁹² Martine Époque enseignait jusqu'en 2006 le cours *Introduction à l'écriture chorégraphique* au baccalauréat en danse de l'Université du Québec à Montréal. Je l'ai assisté durant trois sessions de 15 semaines, à raison de deux cours d'une heure et quarante minutes par semaine.

⁹³ Alain Francoeur est un artiste multidisciplinaire. Il a été professeur invité au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal de 2004 à 2006. Le cours en question s'intitule *Atelier de création*, il s'agit d'un cours de deuxième cycle. J'ai suivi ce cours à l'hiver 2006.

pour moi de les convaincre qu'un outil était mieux pour eux. En un premier temps, j'avais surtout à préciser quelle était la commande et comment fonctionnaient ces outils. Lorsque les étudiants montraient leurs études chorégraphiques réalisées à l'aide des outils prescrits, le dialogue avec l'œuvre était facilité du fait que tous avaient œuvré de la même façon, il y avait donc beaucoup d'espaces communs. Tous ces espaces communs servaient et stimulaient la discussion et permettaient finalement de voir ce qui était particulier chez les individus. Il ne s'agissait pas de dire qu'une étude chorégraphique était plus forte qu'une autre mais plutôt de voir si l'étudiant savait se débrouiller avec une règle en ne la voyant pas comme restrictive mais plus comme un guide, un stimulant, un terrain de jeu. Le but du cours en général était de donner un petit coup de démarreur aux étudiants. En même temps, il leur permettait déjà de se regarder faire eux-mêmes face à la création.

En ce qui concerne l'atelier de création où j'étais étudiant, le jeu était semblable même si le terrain était beaucoup plus grand. Alain Francoeur nous demandait une nouvelle étude de quatre minutes à chaque semaine. Cette fois, le matériel d'inspiration était fourni (photos, articles, film) en même temps qu'un angle d'attaque précis pour chaque étude. Le sujet de la maîtrise de chacun des étudiants inscrits à l'atelier servait à trouver les angles de travail. Ainsi nous avons dédié nos études au projet d'un étudiant à chaque semaine. On retrouvait encore une fois une règle commune mais un terrain infini pour explorer ses particularités. Ce qui a surtout frappé l'ensemble des étudiants inscrits au cours, c'est à quel point nous arrivions à nous parler de ce qu'on faisait, puisque les enjeux étaient démontrés et compris. Cela n'avait nul rapport avec le fait que nous nous exprimions par la danse, puisque toutes les formes d'expression étaient acceptées tant qu'elles étaient rattachées aux arts vivants. Ce qui nous rattachait était surtout ce désir de trouver l'autre par un chemin partagé. Encore une fois, c'était beaucoup de travail puisque les études étaient chaque fois différentes. Mais le travail le plus difficile était de voir que plus le cours avançait, plus on se reconnaissait dans nos réflexes de création, dans nos façons de faire, et les autres nous y aidaient beaucoup. Cette conscience de soi n'est pas de tout repos. Elle

invite à l'action, au dépassement, puisqu'elle nous montre toujours les limites de notre individuation, à quel point nous sommes construits par nos expériences, et donc presque saisissables.

En enseignement de la création, il est habituellement convenu que l'enseignant engage une relation privilégiée avec l'étudiant et son travail, qui cherche à laisser le plus possible la place aux découvertes sur soi de l'étudiant. Il est souvent établi qu'il n'y a pas une seule façon de créer, qu'il faut en quelque sorte créer sa façon de faire.

J'ai également vécu une expérience de ce genre en tant qu'enseignant, donc en tant que responsable de ce genre d'apprentissage en art. Comme étudiant à la maîtrise, j'ai pu obtenir une charge de cours pour enseigner un cours intitulé *Atelier d'exploration en danse*. C'est un cours offert à l'ensemble de la communauté étudiante. Il ne s'agit donc pas d'enseigner à de futurs professionnels de la danse. Cela rend plus complexe l'idée de bases communes sur lesquelles construire un enseignement, puisque les étudiants ont tous des idées très différentes de ce qu'est la danse de création ; encore plus que des étudiants en danse, qui auraient déjà suivi plusieurs cours ensemble. Comme je voulais que ces étudiants provenant de différents champs d'étude touchent à la création chorégraphique, il m'a fallu réfléchir longuement sur le genre d'approche qui conviendrait pour y arriver. Je n'avais pas seulement à leur faire prendre conscience de leurs réflexes d'approche face à la création, mon mandat était aussi de leur faire connaître la danse de création en général. Mon statut de connaisseur en la matière était difficile à assumer, puisqu'ils cherchaient à comprendre ce qu'était ma définition de la danse de création, question de s'y conformer, de se baser sur quelque chose de vérifiable et de concret. Je devais alors être fuyant en même temps que rassurant, pour ne pas leur imposer ma vision, mais en même temps leur donner certaines bases qu'il leur était possible de critiquer.

Étrangement les exercices de création qui furent les plus concluants furent ceux qui étaient les plus contraignants ; les contraintes constituant le matériel commun sur lequel baser les discussions. Les études étaient toutes utiles au cours

puisqu'elles se prêtaient à la discussion, malgré les grandes différences d'expérience de la danse entre les individus. Il était toujours possible de dire d'une étude qu'elle nous plaisait plus qu'une autre, mais la discussion pouvait s'ouvrir sur d'autres considérations. Les études étaient comparables parce qu'elles partageaient des points communs. Il en était de même pour les expériences de création. Il était possible d'en discuter puisque les étudiants avaient fait face aux mêmes directives, et avaient nécessairement emprunté des stratégies différentes.

Il y a un lien à faire avec le besoin de bases communes conceptuelles dont parlent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*⁹⁴ Si les artistes ont pour mission de faire entrer un peu de chaos dans un ordre du monde trop rempli d'opinions, ils assument aussi le fait qu'un peu d'ordre est nécessaire pour qu'existe une communication, une suite des choses.

*C'est dire que l'artiste se bat moins contre le chaos (qu'il appelle de tous ses vœux, d'une certaine manière) que contre les clichés de l'opinion. Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain sur une page blanche, mais la page ou la toile sont tellement déjà couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminier, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision.*⁹⁵

2.2.7 La technique

L'enseignement de la technique en art est moins questionné selon Joëlle Zask. Et pourtant, nous verrons qu'elle est un élément central de la problématique. Zask explique que la technique doit être enseignée en réponse à des problèmes artistiques et non comme première base de travail neutre, puisqu'aucune technique ne saurait être neutre. Ainsi Michèle Febvre explique cette nécessaire prise de conscience :

Il me semble que toutes les « techniques du corps » issues de la danse sont aujourd'hui présentées comme des outils neutres, qui n'engageraient en rien la danse à venir, alors qu'ils en sont partie intégrante.(...) Les techniques du corps dansant transmises aujourd'hui, dans une dernière illusion de totalité et

⁹⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

⁹⁵ *Ibid*, p. 192.

*d'universalité, font la part belle aux héritages classique et moderne, l'un tirant le corps vers le ciel et la périphérie, l'autre creusant vers son centre et le ramenant à la terre.*⁹⁶

La technique peut cependant servir d'outil pour résoudre certains problèmes que l'artiste rencontre. Elle peut également être une façon de travailler l'acuité du regard de l'artiste. Ainsi, un danseur s'efforçant de reproduire une forme enseignée travaille la reconnaissance précise de cette forme, il travaille sa capacité à reproduire ce qu'il voit en même temps que sa capacité à voir le plus de choses possible. En revanche, Zask précise que si la technique est enseignée comme un moyen logiquement porté vers une fin précise, elle ne peut pas servir l'artiste à former ce regard particulier. Ce qu'il faut, c'est savoir dissocier les moyens de la fin, savoir prendre l'outil sans le subordonner à un résultat prédéterminé. Pour cela, il peut être utile de faire arriver la technique dans un deuxième temps, comme un des outils servant un projet artistique qui se précise peu à peu. Parce que toute technique, même alternative, peut devenir porteuse de fins précises servant des impératifs esthétiques. Le corps organique du danseur contemporain, qui ne semble jamais faire un effort inutile même dans des mouvements complexes peut être vu comme un corps virtuose, même si à la base les outils de conscience de soi qu'il utilise ne lui furent pas enseignés dans un but de performance mesurable.

2.2.8 Effets de mode

La question de la technique comme vecteur d'impératifs esthétiques est d'une actualité criante en danse puisque la technique y compose un corps, donc une individualité, une manière d'être au monde.

On le sait, le corps dansant est le résultat impermanent d'une modification de sa « naturalité », ou plutôt de sa culture somatique première infiltrée de représentations et d'imaginaire – ne serait-ce que les figures de l'Idéal –, en

⁹⁶ Michèle Febvre, « Faire de son corps un projet lucide et singulier », *Jeu*, n°125, avril 2007, p. 58-59.

*interférence avec les valeurs culturelles et esthétiques rattachées à la corporéité, entre autres.*⁹⁷

Est-il possible pour le danseur de ne pas se laisser créer mais plutôt de prendre l'initiative ? Il est éclairant de repérer quels sont les critères de sélection d'une école de formation en danse, mais également d'une compagnie. Nous pouvons y constater les pressions exercées sur les danseurs pour se conformer à une façon de faire, qui rime pour eux à une façon d'être et qui dépasse la seule manière de bouger. Parce que le corps dansant est montré, parce qu'il est le centre d'attention, il n'échappe pas non plus aux modes. De par sa visibilité, il peut même nous montrer de façon encore plus éclatante quels sont les modèles en vigueur. Ainsi Normand Marcy débute un article dans *Jeu* :

*Selon Marcel Mauss – et bien d'autres après lui, tels Michela Marzano, Bernard Andrieu et Ollivier Dyens, pour n'en nommer que quelques-uns –, le corps serait un montage, un construit culturel. Cette thèse sous-entend que la société fabriquerait des corps qui seraient plus efficaces à transmettre l'idéologie dominante qu'elle défend.*⁹⁸

Et Normand Marcy de se demander si le corps des danseurs des cinq compagnies de danse québécoises les plus subventionnées par l'État échappe aux modèles dominants ou encore s'il y adhère, et en ce sens les transmet. Le modèle de corps proposé par ces compagnies⁹⁹ semble à peu près le même et ce, malgré les différences de projet artistique. Ce modèle a été justement décrit comme le *modèle indélogeable de l'absolu* par Andrée Martin.¹⁰⁰

*Des corps dociles à la réaffirmation d'un idéal (de beauté, de finesse et d'élégance, notamment) tel qu'on les retrouve répétés à satiété dans la publicité, les magazines, le cinéma hollywoodien, où tous les individus sont beaux, jeunes, minces, agiles et sainement constitués.*¹⁰¹

⁹⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁸ Normand Marcy, « Les corps financés », *Jeu*, n°122, janvier 2007, p. 130.

⁹⁹ Les Grands Ballets Canadiens, La La La Human Steps, O Vertigo, Marie Chouinard et les Ballets Jazz de Montréal.

¹⁰⁰ Andrée Martin, « Un urgent besoin d'être », *Jeu*, n°119, février 2006, p. 73.

¹⁰¹ *Idem.*

Un corps contrôlé aurait-on envie d'ajouter, hérité de la tradition classique. Selon les idées de Michela Marzano reprises par Normand Marcy, ce corps contrôlé de la femme mince voire transparente, et de l'homme musclé, montrent qu'ils sont maîtrisés. Cette maîtrise du corps, dans une société où la valeur dominante est la performance, cherche à démontrer qu'on maîtrise aussi son existence : « *Ainsi, ceux qui ne savent répondre à ces exigences s'exposent à être accusés de manquer de contrôle sur leur propre vie.* »¹⁰² Marcy termine son article en précisant que ces corps reproduisant l'idéologie dominante sont les seuls présents dans les grandes compagnies de danse québécoise, et que seuls quelques chorégraphes de la relève semblent timidement proposer autre chose. Par exemple, Dave St-Pierre ou Jean-Sébastien Lourdais mettent en scène, en plus des danseurs, des comédiens, non rompus aux mêmes techniques du corps. Les corps des non danseurs sont aussi souvent moins uniformes et athlétiques, parce qu'ils ne sont pas entraînés de la même manière. Mettre côte à côte un comédien et un danseur affiche déjà les différences des techniques du corps utilisées par les différentes disciplines.

Peut-être que l'avenir verra autre chose, puisque les techniques somatiques ont fait leur entrée dans les écoles de formation, en même temps que sur scène des chorégraphes qui prennent de plus en plus de place remettent en question les modèles dont ils sont héritiers :

*Dans le même temps, on est témoin du renoncement à ces vertus-là au profit d'une corporéité dansante privée de sa magnificence, de sa parure esthétique spectaculaire, en position de retrait critique par rapport à ce qui l'a formée et sans doute encombrée (Jérôme Bel, La Ribot, Alain Buffard, Benoît Lachambre...).*¹⁰³

Michèle Febvre précise que la plupart de ces critiques du corps dansant magnifié ont reçu une solide formation dans des écoles ou des universités. Ainsi, dans

¹⁰² Marcy, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰³ Febvre, *op. cit.*, p. 58.

ces critiques, non seulement le corps virtuose n'est plus mis de l'avant, mais il est jugé encombrant, voire même réducteur.

Joëlle Zask aborde ce sujet à travers les arts plastiques en remettant en question la spécialisation rapide des étudiants et même celle des enseignants en art. Elle dit entre autres qu'il est parfois nécessaire de freiner les ardeurs des étudiants qui, pressés de profiter d'une forme de reconnaissance rapide, ferment tout de suite leurs horizons en embrassant une seule technique qu'ils maîtrisent déjà bien. Si la technique est abordée pour répondre aux besoins d'un projet artistique, elle peut être approchée dans le but d'innover. On évite alors une hiérarchie par la technique, une idolâtrie de celle-ci, puisqu'elle est alors subordonnée au projet. Des philosophes, scientifiques et penseurs qui ne s'intéressent pas nécessairement à l'art, se sont penchés sur cette question de la spécialisation technique comme créatrice de nouvelles hiérarchies sociales.¹⁰⁴ Entre autres, ces réflexions soulignent que la spécialisation technique finit par créer des fins qui ne servent qu'à rendre encore plus utile ces moyens. De là, on peut aussi comprendre cette idée d'encombrement par la technique.

Même si la conscience de cet encombrement est présente, elle n'est pas nécessairement porteuse de nouveaux projets de corps. Les techniques « modernes » (Graham, Limon, Cunningham...), créées pour répondre à des besoins précis de créateurs durant le dernier siècle ne profitent plus du même prestige, puisqu'elles ne portent plus de projet artistique, mais sont encore disponibles à des fins d'entraînement dans le supermarché des techniques du corps proposées au danseur. Michèle Fevre parle de *boîte à outils*, servant surtout l'idée du danseur polyvalent, «une sorte d'ouvrier spécialisé et flexible, adapté aux besoins multiformes des créateurs.»¹⁰⁵ Cela peut sembler une bonne nouvelle, puisqu'une instrumentalisation des techniques peut vouloir dire qu'on cherche à aller au-delà de celles-ci, dans un

¹⁰⁴ Voir notamment Henri Laborit, *L'homme imaginant : essai de biologie politique*, Paris, Union générale d'éditions, 1978. Aussi du même auteur *Éloge de la fuite*, Paris, Gallimard, 1985.

¹⁰⁵ Fevre, *op. cit.*, p. 58.

projet personnel. Mais d'après Michèle Febvre, le déclin de ces techniques a laissé la place libre au modèle qui traverse les siècles, celui des techniques classiques qui serait qualifiées, de façon illusoire, de base neutre sur laquelle ériger un projet de corps.

En même temps et tel que précisé un peu plus tôt dans le texte, l'approche somatique a fait son chemin depuis plusieurs années. Avant de faire officiellement partie des écoles de formation, elle proposait déjà d'autres manières d'aborder l'entraînement.

Centrées davantage sur l'expérience du sujet que sur l'adéquation à un modèle et sur la performance, elles élargissent l'usage du corps en sollicitant d'autres zones corporelles « à faire danser », d'autres lieux du corps à investir ; elles ouvrent la voie à d'autres façons d'être danseur.¹⁰⁶

Il y a donc dans ces techniques une possibilité d'ouverture, une place laissée à l'innovation. Mais elles proposent aussi une manière particulière de voir le corps, une philosophie, une manière d'être. D'une certaine manière, elles proposent un modèle de corps, qui aurait le potentiel d'être vu lui aussi comme unique but à atteindre. Ces techniques ne peuvent donc être vues comme étant neutres. Cela dépend bien entendu de ce que l'on en fait.

Nous avons vu que ce n'est pas parce que ces techniques sont plus largement répandues aujourd'hui que nous assistons à un changement dans le modèle dominant présent dans les grandes compagnies. Cela se fera sans doute suite à un changement plus profond dans les façons de faire des chorégraphes, un changement dans le rapport d'autorité du modèle dominant, un changement également dans notre regard et nos attentes esthétiques.

Mais le chorégraphe n'a pas le choix de s'adapter. Un danseur autonome et responsable face à son devenir privilégiera une approche autonome et critique dans ses choix artistiques. Cela est une des raisons pour laquelle on parle de plus de plus

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 60.

des danseurs comme des collaborateurs à la création plutôt que comme des exécutants ou des interprètes. Si le chorégraphe se doit d'agir de façon lucide et autonome dans sa création, pour le danseur, qui est sa propre création, qui se construit par ses expériences artistiques, cette lucidité et cette autonomie ne sont pas accessoires. Cette relation entre les différents créateurs dans la réalisation d'un projet artistique, si elle met de l'avant le caractère formateur du projet dans l'identité de chacun, dépasse le cadre privé du projet de corps du danseur, pour devenir une vitrine et un exemple de l'autocréation d'un citoyen dans une société démocratique.

(...) le corps dansant des indociles affiche ses états, son apparence, ses métamorphoses et son intériorité (...) mais surtout affirme la prise en compte d'une corporéité protéiforme qui renvoie, plus que jamais, le spectateur à son propre corps, à ses attentes, inquiète et mobilise son activité perceptive et éventuellement le comprend lui-même en tant que corps performateur profane.¹⁰⁷

Profane parce que ce corps est celui des interdits, mais aussi profane parce que non sacralisé, accessible, aussi parfois inscrit dans des attitudes et des actions banales : montrer des parties du corps jadis non-montrables (Daniel Léveillé, Dave St-Pierre), mettre en scène des actions répétitives plutôt que des gestes académiques et virtuoses (Maguy Marin), faire un spectacle zen où les danseurs ne suent pas (Benoît Lachambre), simuler un coït entre deux danseurs (Marie Chouinard), jouer avec son corps en le tâtant, uriner sur scène, danser comme dans les clubs, ne pas danser sur scène (Jérôme Bel). On peut aussi aller plus loin dans le temps et se rappeler de Dominique Mercy, danseur chez Pina Bausch qui, dans *Nelken*, exécute des entrechats six par dépit, parce que c'est ce que le public préfèrerait voir.

Ce corps profane est aussi le même que celui du spectateur, qui se sent alors directement concerné, puisqu'il s'y reconnaît. Profane donc aussi parce qu'il descend de son piédestal, en perdant son aura pour gagner en échange de plus vastes possibilités de partage. On pourrait croire que la mise en scène d'un corps compris et

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 62.

avalisé par la majorité serait plus efficace dans une stratégie de démocratisation de la danse. Pourtant, une façon plus académique de travailler avec le corps est paradoxalement considérée comme plus *accessible*, mais pour l'unique raison qu'elle est la plus répandue. Elle en est le référent premier, et reconnue comme telle. La démocratisation peut être comprise autrement, comme une façon d'éviter l'exclusion qu'amène l'homogénéisation des fins du modèle de corps unique :

*Si, comme on l'entend souvent, on danse de moins en moins sur nos scènes, ce n'est sans doute pas par simple rejet du corps virtuose, mais plutôt le signe d'une prise de conscience de ses impératifs esthétiques et de ses limites et, particulièrement, des exclusions qu'il entraîne.*¹⁰⁸

Les exclusions ne s'arrêtent pas au corps trop gros, trop mince, pas assez performant, mais bien plutôt à toutes ces contrées non-explorées du corps dansant : tout ce qu'il n'arrive pas à faire, trop occupé à danser tel qu'habituellement prescrit. Un exemple évident et compris par une majorité des praticiens se situe dans l'impératif de l'ouverture en technique de ballet. En travaillant toujours en ouverture des hanches, en accord avec l'idée de présenter son corps ouvert au spectateur, le danseur n'explore pas les possibilités de mouvement qu'amènerait un travail des jambes en parallèle, ou même en fermeture.

Avec cette ouverture du corps dansant à d'autres corporités, d'autres modèles de corps, le corps du danseur peut aujourd'hui être moins bavard, bouger comme le commun des mortels et ainsi parler de cette réalité plus largement partagée. Dans *Spoken Word/Body* de Martin Bélanger¹⁰⁹, le chorégraphe et danseur exécute notamment une danse à partir des postures d'une personne parlant au téléphone et de la gestuelle de quelqu'un promenant son chien. Son propos est que les corps des individus contemporains s'ennuient face au quotidien. Il propose donc un jeu sur le

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Martin Bélanger est un chorégraphe montréalais. *Spoken Word/Body*, créé en 2002, est une pièce sous forme de conférence ou de monologue, jouée par Martin Bélanger et le musicien Jean-Sébastien Durocher. Martin Bélanger en parle comme étant « *un document poétisé traitant du rapport corps-conscience et des futurs possibles du corps, où le corps du narrateur sert d'appui visuel* ». Cf. <http://www.martinbelanger.org/oeuvres/swb.html>.

sujet, que tout le monde peut reconnaître et comprendre. Le spectateur se sent ainsi directement concerné par le propos, même si ce propos est abordé par un expert.

Ainsi, la technique comme moyen premier et ultime de former un danseur et/ou un projet artistique est remise en doute. Pour l'étudiant en création (et tout futur danseur peut être vu ici comme un étudiant en création), il ne suffit pas de mettre en doute la technique comme étant dangereusement limitative. Il faut surtout la voir autrement, de façon non hiérarchique, et donc ouverte vers des fins multiples. Les leçons qui peuvent être retenues pour les écoles d'art, et c'est entre autres ce que Zask propose, sont que l'enseignant n'a pas à être spécialiste d'une technique pour enseigner la création. Les enseignants en danse sont souvent des spécialistes d'une technique. Ils acquièrent ainsi le droit de la transmettre. Il en est de même dans les arts martiaux où la tradition est maîtresse. Les maîtres ne sont jamais auto-proclamés, ils gagnent le droit d'enseigner seulement une fois qu'ils sont jugés maîtres en tous points de vue de la tradition. Ces techniques sont un exemple parfait des moyens servant une fin unique : il n'y a pas de place dans les arts martiaux traditionnels pour la création.

Est-ce que cela signifie qu'un danseur ne peut se servir de cette technique pour enrichir son registre ? Bien sûr que non. Cependant, toute technique abordée sans projet artistique préalable agira sur le devenir artistique de façon directive. Et même lorsqu'il y a un projet artistique qui guide une approche vers une technique, celle-ci ne sera jamais neutre. La technique organise le mouvement et développe certaines habiletés plutôt que d'autres, elle laisse même des traces à long terme sur les corps des danseurs. Elle est aussi une manière d'organiser le mouvement dans le corps des danseurs. Elle créera même des réflexes, des chemins, en sollicitant davantage certains groupes musculaires, certaines connexions nerveuses. On ne peut voir la technique comme étant un outil extérieur au projet artistique. Elle en est un constituant fondamental. Il n'y a donc pas de scission entre la vision artistique d'un auteur et la technique qu'il utilise, l'un et l'autre sont complètement liés. L'artiste qui peut toujours la voir dans le but d'innover, de la tourner vers des fins qu'elle ne

connaît pas aurait une approche démocratique à l'égard de celle-ci. Ainsi, il contribuerait à ouvrir les fins de la technique plutôt que de s'enfermer dans une hiérarchie ne prenant en compte que le niveau de spécialisation atteint dans une façon de faire. Pour éviter le piège de la hiérarchisation par la technique, il est bien entendu utile de ne pas la voir comme une fin, ou de ne pas se soumettre à la finalité qu'elle peut proposer, mais il faut aussi éviter de voir et de présenter la technique comme un outil extérieur à un projet artistique. En bien des points, la formation en danse qui présente la technique de ballet comme un outil neutre rendant les corps disponibles à la création est un projet illusoire.

En résumé, l'enseignant guidant les étudiants en création a donc le rôle de faire reconnaître chez l'étudiant un projet artistique qui serait le sien, sans aucun désir de le fixer. Il ne peut être le maître à penser en tous points de vue, ou encore le maître technique qu'on doit dépasser. Il serait surtout celui qui amène un premier exercice de validation préparant l'artiste à partager son travail, un premier contact du travail avec autrui. En travaillant avec l'artiste à affiner son regard et la conscience de soi, il le prépare à son rôle de transmetteur.

2.2.9 Déterminismes et mise à mal de la notion de liberté

Il est intéressant de s'étendre sur cette idée de technique comme étant constitutive d'un projet artistique puisque cela exemplifie parfaitement la notion du déterminisme chez un individu. Ainsi, ne pas considérer que son passé technique influence à tous les niveaux la façon qu'un individu crée, c'est-à-dire propose de nouvelles relations entre les choses, est aussi illusoire que de croire que cet individu n'est pas déterminé dans sa personnalité par sa cellule familiale, sa culture et l'époque à laquelle il est apparu en ce monde. On peut avancer que la création serait même impossible sans la prise en compte du déterminisme. Ici, il est intéressant d'introduire la pensée d'Henri Laborit sur les déterminismes et la notion de liberté : *« La presque totalité de ce que nous appelons notre pensée n'est que l'expression de nos déterminismes. Si nous persistons à ignorer cette notion fondamentale, nous*

resterons enfermés dans les vérités innombrables que chacun de nous croit détenir. »¹¹⁰ Laborit développe sa pensée à partir de l'explication des déterminismes biologiques chez l'humain. Il cherche en même temps à trouver ce que peut être la finalité de l'homme comme espèce. Ce qui identifie l'homme pour Laborit, c'est son imagination créatrice, elle est en fait le fondement de son évolution.

*La chance de l'homme parmi les autres formes qu'a pris la vie sur notre terre est de pouvoir manipuler les éléments qui constituent l'ensemble de nos connaissances, de telles façons que de nouvelles relations surgissent, que de nouvelles formes prennent naissance. Nous devons être reconnaissants envers le déterminisme de l'évolution de nous avoir dotés de systèmes associatifs exceptionnels et nécessaires à l'apparition de l'imagination. Or, au lieu de vénérer cette imagination créatrice de formes nouvelles dont il ne reste plus qu'alors à vérifier l'efficacité et la conformité au monde par l'étude expérimentale, les sociétés ont toujours tenté de l'étouffer, de la réduire au silence. Elle seule est capable de nous rendre conscients des mécanismes, c'est-à-dire de nos déterminismes*¹¹¹

À noter que pour Laborit l'art n'est pas la seule activité où l'humain fait preuve d'imagination. En fait, l'art est peut-être un porte-étendard de cette faculté que l'humain possède, et aussi un terrain de validation et d'expérimentation de cette capacité d'imaginer.

Henri Laborit ne parle pas de se libérer de ses déterminismes. Il parle plutôt d'en prendre conscience. Pour lui, chaque fois que nous comprenons un mécanisme qui détermine notre action, cela nous rend seulement capable de l'utiliser vers un niveau d'organisation supérieur, qui serait lui aussi dirigé par d'autres déterminismes plus complexes. Si on se libère ainsi de quelque chose, c'est peut-être d'un certain obscurantisme, et paradoxalement, cela peut sembler restreindre notre sentiment de liberté que de connaître ces mécanismes. Laborit donne l'exemple de la conquête spatiale. Si on arrive à se rendre jusqu'à la lune, ce n'est pas parce qu'on s'est libéré des contraintes de la gravité, c'est plutôt qu'on les a comprises. Cette compréhension

¹¹⁰ Henri Laborit, *L'homme imaginant*, op. cit., p. 137.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 140.

nous rend capable de nouvelles actions, mais ces règles demeurent. Pour Laborit la notion de liberté rétrécit sans cesse à chaque nouvelle découverte, rendant plus compréhensibles nos comportements.

Cela aussi fait partie du dur apprentissage de la liberté, que de comprendre à quel point cette notion peut être illusoire. Pour un jeune artiste en formation, cela peut être suffisant pour mettre fin à une vocation. Mais ce n'est pas parce que la notion de liberté est mise à mal qu'il ne resterait aucun plaisir et aucun intérêt à user de notre faculté d'imagination. Henri Laborit avance que la seule façon d'évoluer en tant qu'espèce vers un niveau supérieur d'organisation sera d'utiliser cette imagination créatrice de façon à remettre en cause l'ensemble de nos systèmes de valeur. Et comme il a été question plus haut du type d'enseignement idéal en démocratie, on peut creuser plus profondément cette question en faisant encore appel à Laborit :

Il y aurait beaucoup à dire sur l'enseignement, pièce maîtresse de l'édifice social à construire et sur sa méthodologie. Son choix résultera du type de société dont on imagine devoir aider à la réalisation. Imaginons où pourrait conduire une société qui, au lieu de chercher à conditionner aveuglément l'individu en le transformant en rouage bien rôdé de la mécanique sociale, s'efforcerait simplement de lui faire prendre conscience depuis l'enfance de ses déterminismes. Une société qui, au lieu de parler de liberté pour mieux asservir, apprendrait à mieux connaître nos chaînes pour tenter de choisir les moins lourdes.¹¹²

Laborit n'avance pas que l'artiste serait cet individu particulier, conscient de ses déterminismes. Il n'avance pas non plus que l'artiste est un guide pour ses concitoyens comme l'avance Joëlle Zask. En revanche, en régime démocratique, si on entend la démocratie comme étant un régime qui laisse place à la création d'individualités, l'artiste peut au moins s'efforcer de comprendre ses propres déterminismes.

¹¹² *Ibid.*, p. 22.

2.3 L'engagement

2.3.1 L'artiste *avant-gardiste* et la notion d'engagement

Si des questions de légitimité pour l'art surgissent et si elles sont ressenties comme nécessitant une réponse immédiate, c'est peut-être dû à un principe ou une habitude qui voudrait que l'homme politique doive s'occuper du présent. Comme le rappelle Zask, l'homme d'action est de son temps. Il veut des résultats et prend des décisions pour le présent. Zask avance que les principes qui guident les actions politiques sont vus comme des principes inaliénables même s'ils proviennent du passé et ont une histoire. Par exemple les droits de l'homme, et le principe de la libération qui passe par la lutte des classes, sont vus comme inaliénables et universels, hors du temps. Ils ne sont pas vus comme des hypothèses guidant l'action mais plus comme un aller vers, le chemin vers l'accomplissement final. Comme si l'accomplissement final était visible, précis et décidé, au-delà d'une histoire et de sa création.

À partir de là, il semble que l'art doive rapporter quelque chose ici et maintenant, ou à tout le moins se situer dans cet *aller vers* cette finalité partagée. Paradoxalement, il y a dans cette vision de l'art une volonté de pousser l'art à rapporter ici et maintenant en visibilité, argent, emplois..., en même temps une vision de l'art comme prophétique, nécessairement hors de ce temps parce qu'en avance. Il faut remarquer que dans les deux visions, il importe de croire à l'existence d'un but commun, soit l'enrichissement matériel d'une société qui bénéficierait à tous pour le premier et une marche vers un accomplissement futur pour le second. Ce que Zask précise, c'est que dans tous les cas, la création d'un but commun ou d'une croyance commune possède une histoire. Cette création n'est pas hors du temps. Le principe d'immédiateté de l'action ne peut donc exister lorsqu'on prend en compte cette histoire, puisque les valeurs qui vont guider la prise d'une décision sont vus comme étant évolutifs, ou au moins empreints d'histoire et, d'une certaine façon, déterminés.

Zask démontre que la démocratie est une *éthique de l'individualité*.¹¹³ C'est une idéologie qui donne de l'importance à la constitution d'expériences particulières du monde. Le travail d'individuation est un chemin personnel, mais il s'inscrit dans une foule de facteurs imposés comme la langue, la période historique, le régime politique, le climat. Ce sont des déterminismes. La démocratie aurait donc à fournir des outils concrets rendant possible l'individuation dans les conditions données à l'individu à sa naissance. Les institutions démocratiques garantissent d'une certaine manière cette individuation mais elles ne sauraient être figées dans le temps puisque les conditions de l'expérience d'individuation évoluent. Pour qu'un individu se constitue d'une manière consciente, il ne peut le faire qu'en considérant sa propre historicité. Il doit pouvoir se situer dans le temps, afin d'être conscient de son évolution mais aussi des limites de celle-ci. Les expériences que l'individu vit doivent pouvoir être mises en relation avec ses conditions d'existence de façon à ce qu'il les repère et puisse les faire évoluer. C'est ce passage de la mise en relation d'expériences vécues en action(s) concrète(s) ou en réalisation(s) consciente(s) qui crée une individualité.

Désormais, l'État dit démocratique devrait s'assurer que ces conditions à l'individualité soient présentes concrètement, puisque des facteurs communs influençant la création de l'individu sont concrets et connus. Tel que précisé précédemment, l'individu est nécessairement conditionné. Ce qui donne de la force à son individuation, c'est la prise en compte des conditions de ses expériences.

2.3.2 L'art comme emblème de l'individuation

La conscience de l'histoire d'une pratique, de son évolution, est une prise en compte des conditions d'expérience. En art, ce principe est toujours présent, ou du moins devrait toujours l'être. Zask dit même que l'art est, complètement et de part en part, historicité. Nul besoin de faire appel à l'histoire de l'art pour le démontrer. Au

¹¹³ Zask, *op. cit.*, p. 150.

contraire, si cette histoire de l'art fait découler l'apparition d'un mouvement formaliste comme naturellement issu d'un autre et sans apport extérieur, ou encore si une œuvre est jugée hors du temps, à part celui d'une histoire de l'art, et donc hors des autres conditions de sa réalisation, cette histoire de l'art brouille l'idée d'historicité. Joëlle Zask rapporte que dans tous les entretiens qu'elle a eus avec des artistes et des galeristes, cette idée d'historicité est toujours apparue dans une forme ou dans une autre. Elle constituerait donc un dénominateur commun en art.

*La mise en perspective historique de l'art contemporain est une condition d'ancrage dans l'époque, donc d'action sur l'époque. Ce qui est « nouveau » est ce qui agit autrement que ce à quoi les conditions conduisent – en d'autres termes, ce qui est capable d'action. La méconnaissance du passé rend donc impossible l'invention.*¹¹⁴

On pourrait dire l'invention consciente, ou encore l'invention utile, puisque, bien entendu, il se peut qu'une forme soit nouvelle. L'œuvre devient opérante – et de son temps – si, pour reprendre plus précisément les idées de Joëlle Zask, l'artiste est capable de reconnaître les conditions de réalisation de son œuvre¹¹⁵, de se situer dans le temps et de repérer les facteurs influençant ses décisions :

*Être de son temps, cela exige un effort constant. Seule la connaissance de son époque permet d'y exercer une influence. L'intériorité qui se veut sans entrave ou la croyance que le commun est producteur de conformité, de ressemblance et d'uniformisation, sont des mythes. De même l'individuation provient d'une exploitation spécifique du commun, non la pente que prend naturellement l'esprit pour peu qu'on le laisse se développer « librement », ou l'effet d'un long exercice social de conformation aux conditions.*¹¹⁶

Ce rappel s'adresse plus particulièrement aux étudiants en art. D'après ce que Zask rapporte de ses entretiens avec les enseignants en art, les étudiants sont parfois complaisants dans leur approche de la création en cherchant une impossible contemporanéité totale, qui se veut détachée de l'histoire parce que complètement

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 153.

¹¹⁵ Du moins en partie, parce qu'il ne saurait totalement en prévoir l'effectivité.

¹¹⁶ Zask, *op. cit.*, pp. 154-155.

actuelle. Cette façon de faire conduirait surtout à une impasse, en ne permettant pas la critique de formes du passé, en ne permettant d'aucune manière de se situer. De toute façon, une contemporanéité totale n'est qu'une illusion, tous les facteurs influençant une œuvre pouvant être observés dans une perspective historique, et ce même si l'artiste n'en a aucune conscience.

2.3.3 Nouvelles pratiques, historicité et individuation

Il y a deux raisons qui poussent Zask à rappeler ce qui pourrait sembler une évidence, tant les artistes contemporains inscrivent leur démarche dans l'histoire de l'art et travaillent sur la différenciation de leur démarche par rapport à leurs prédécesseurs et leurs contemporains. Premièrement, l'effondrement du mythe du nouveau et de l'avant-garde place toutes les velléités de nouveauté comme étant suspectes. En revanche, même si on laisse derrière nous toute volonté de faire table rase du passé, de susciter une révolution ou de simplement proposer une rupture totale avec une façon de faire établie, il reste que chez les galeristes comme chez les diffuseurs en danse, on parle quand même toujours d'un besoin de (re)nouveau. Zask parle de l'idée des formes neuves recherchées par les galeristes. Ce que j'ai pour ma part souvent lu dans des critiques de danse est le terme *rafraîchissant*. Cela est toujours bienvenu. Les œuvres dites « rafraîchissantes » offrent habituellement un nouveau regard sur ce qu'on connaît, nous surprennent sans provenir complètement d'une autre tradition. Il y a dans celles-ci assez de commun pour qu'il y ait communication, et c'est la façon de travailler avec ce commun et certains éléments du passé qui nous les rendent sympathiques et plus intéressantes que d'autres œuvres. Le terme « rafraîchissant » se rapporte surtout au regard, à la perspective nouvelle qu'offre l'œuvre. Le nouveau n'est donc pas une forme enfin pure et authentique, il

est nouveau parce que singulier, porteur du projet particulier d'un individu ancré dans son temps.¹¹⁷

L'autre raison pour suggérer ce rappel selon Zask est que les artistes seraient parfois vus comme étant déconnectés du passé. Cette critique découlerait de la nouvelle pluralité des critères esthétiques, suggérant qu'il n'y a plus de désavantage à être ignorant de son passé. Des œuvres pourraient donc être pure contemporanéité, complètement désincarnée d'une quelconque histoire.

Zask réplique que le rapport à l'histoire a simplement évolué et n'est plus sacralisé, qu'il n'est plus monolithique, il n'est plus aussi clairement linéaire. Chacun peut décider de se consacrer plus spécialement à une période de la création pour s'en inspirer. Chacun propose son propre projet de lecture de l'histoire. Zask rappelle même qu'en art, contrairement à d'autres sphères de la société actuelle, l'histoire demeure d'une importance capitale, et qu'on a une grande déférence envers ce qui a été accompli par le passé. On apprend en fait à travailler avec le passé aussitôt qu'on travaille dans les arts. On doit apprendre à le respecter mais aussi à travailler avec et malgré lui.

Pour illustrer cette idée, je prendrai ici un exemple plus personnel. Je me rappelle mes années de formation initiale au baccalauréat en danse de l'UQAM, où il était bien décourageant d'apprendre tout le terrain déjà défriché en danse, pourtant un art réputé très jeune. Lorsque j'avais des discussions avec des musiciens, des compositeurs surtout, qui poursuivaient eux aussi une formation universitaire, le découragement face à tant de choses déjà accomplies y revenait très souvent. Tant de choses à connaître, et en même temps tant de choses déjà réalisées, alors que je croyais justement que le seul chemin vers l'accomplissement comme créateur était de faire quelque chose d'inédit. Il m'a alors fallu un bon moment d'acclimatation, où j'ai dû apprendre à ne pas rejeter tout ce que je trouvais répétition du passé, répétition des

¹¹⁷ Sur le nécessaire besoin d'ordre et de commun en même temps que le besoin de renouveau, on peut lire Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Du Chaos au cerveau », conclusion de *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit, pp 189-206.

formes connues, et à me pencher surtout sur ce qui m'intéressait aujourd'hui et maintenant, malgré tout ce que je connaissais, mais surtout tout ce que je ne connaissais pas. Parce que ce passé est également menaçant de par son immensité. Lorsqu'on y ajoute tout ce qui doit se faire à l'instant présent, le passé en voie d'être, la pression pour la forme inédite devient intenable, et quiconque s'en réclame se voit presque systématiquement taxé d'ignorance.

Le défi est grand mais c'est ce qui devient intéressant. Comment ne pas rejouer les prophètes d'un avenir glorieux et en même temps comment ne pas sombrer dans la répétition bête des formes fonctionnelles qui plaisent, sachant que cela est surtout dû à une intoxication médiatique ? Ajoutons à cela qu'en danse, la technique, souvent reliée au passé, nous pèse, nous colle littéralement au corps et va jusqu'à diriger notre appréciation comme spectateur.

Nous avons déjà avancé que créer en appelle à une vigilance constante. Remettre en question l'héritage du passé devient une façon intéressante de créer, non pas en le reniant complètement, ni en raillant ses clichés éculés, mais en cernant à quel point il demeure encore présent dans nos pratiques. Cela revient à comprendre quelles sont ces fameuses conditions d'expérience qui nous sont imposées. Sommes-nous engoncés dans et aveuglément attachés à une tradition ? Ou au contraire perdus au lendemain d'une table rase d'anciennes façons de faire qui constituaient en même temps de précieux repères ? Sommes-nous pris dans l'illusion de pouvoir nous créer un soi en cherchant plus profondément à l'intérieur de nous-mêmes plutôt qu'à chercher à comprendre concrètement notre propre pratique ? Les réponses ne sont pas les mêmes pour tous les individus à une même époque. Elles sont nécessairement différentes, et la prise de conscience de ces conditions différentes s'avère un excellent chemin vers l'établissement d'une signature particulière.

De même que la création est l'inattendu du travail sur et avec le donné, l'appréciation esthétique inclut une part d'inconnu par rapport à ce qu'on sait déjà appréhender. C'est pourquoi, avant toute autre considération, le travail de l'artiste mérite le travail du spectateur ; travailler son regard

*d'abord, juger après. Alors l'histoire du jugement de goût emboîte le pas à celle des pratiques artistiques.*¹¹⁸

2.3.4 Définition de l'engagement, exclusion des avant-gardes

Joëlle Zask tente de répondre à une critique qui dirait que l'art d'aujourd'hui serait non seulement déconnecté du passé mais aussi désengagé politiquement. On peut comprendre cette critique avec Jean Clair, qui avançait l'idée d'un art amnésique, même si on doit tout de suite la nuancer et dire que l'art en tant qu'entité ne peut être circonscrit et ensuite accusé de ce genre de chose. Pourtant on peut se poser la question suivante : que peut être un art dit engagé aujourd'hui ?

Zask avance que l'engagement est toujours possible, mais qu'il doit répondre à deux conditions pour être valable. Premièrement, la conviction qui est le moteur de l'action de l'artiste ne doit pas être une certitude, il faut qu'il y ait possibilité d'évolution. Elle doit nécessairement être inachevée donc prête à changer et elle doit exister dans ce monde, sans références théologiques par exemple. Elle n'est pas non plus une vérité transhistorique, au-delà de la condition humaine. Deuxièmement, l'engagement doit provoquer des conséquences dont l'artiste sera responsable. Ces conséquences se doivent d'être en partie imprévisibles pour que l'on parle d'expérimentation, et aussi pour qu'il y ait possibilité d'évolution. Ainsi, il ne sert à rien de procéder à une expérience qui ne fera que valider un point de vue, dont les résultats sont prévus d'avance et qui n'amènera rien de neuf à la position de l'artiste.

À partir de ces conditions, Zask avance que les avant-gardes du début du XX^e siècle étaient plutôt désengagées, puisqu'elles avaient un projet précis en tête, du moins elles visaient une finalité, et n'étaient pas tant engagées dans l'expérimentation que dans une marche de l'histoire, une révolution :

Au lieu de regretter (voire de se sentir coupables) de n'être pas aussi « impliqués » ou « engagés » que les avant-gardes du XXe siècle, les artistes actuels et leurs juges devraient au contraire s'en féliciter. Car souvent les avant-gardes en question, quelle qu'ait été par ailleurs la valeur de leur

¹¹⁸ Zask, *op. cit.*, p. 148.

production artistique (que ces propos ne concernent pas du tout) n'ont prôné un engagement social et politique qu'à travers la proclamation de l'autonomie radicale de leur pratique artistique. Ils n'ont pas mis l'art dans la société et la politique ; ils ont mis ces derniers dans l'art, réputé manifestation supérieure de la Vérité, Réalité absolue.¹¹⁹

C'est à peu près le constat de Jean-Marie Schaeffer, soulignant que les modernes ont voulu intégrer la réalité dans l'art plutôt que d'intégrer leur pratique dans le monde. L'engagement tel que défini par Zask demanderait donc à l'artiste la conscience et la responsabilité de son action, au contraire d'un engagement sans compromis pour une cause extérieure, dont il ne nous appartient pas de juger de la valeur. L'artiste s'engagerait donc complètement dans ce monde, plutôt que de déclarer que le monde est complètement inclus dans son art.

L'idée derrière ces remarques est de ne pas s'arrêter à voir deux façons exclusives de créer, en étant soit un artiste engagé, immergé dans les combats sociaux, en opposition à un autre détaché, déconnecté, individualiste. Il ne faut pas non plus simplifier l'opposition entre travailler pour soi-même plutôt que pour une cause politique. Il serait aussi intéressant de pouvoir briser l'image de la tour d'ivoire accolée aux artistes qui ne se mouillent pas officiellement dans le jeu politique. Encore faut-il qu'eux aussi y soient intéressés.

2.3.5 Engagement et individualisme

Henri Laborit réfléchit sur la même opposition entre gens dits engagés et ceux qui se refusent à l'être. Les engagés reprochent aux autres de ne pas déboucher sur des actions, du concret, aussi il leur est reproché leur individualisme. À cela, Laborit rétorque d'abord qu'on pourrait taxer tout le monde d'individualiste, étant donné que le but premier d'un être vivant est de se conserver. Selon lui, l'individu aurait alors une tendance à rechercher la sécurité dans le groupe : parti politique, communauté d'opinion, surtout lorsqu'il manquerait d'imagination. « *S'engager c'est se montrer*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 190.

individualiste, mais individualiste anxieux. »¹²⁰ L'individu n'existe pour Laborit que comme la somme de ses déterminismes. Mais il peut, par ces mêmes déterminismes et grâce à son imagination, mettre à jour une structure originale du monde qui n'existe pas ailleurs. Cette nouvelle structure sera sans doute réfutée par l'époque, vus les préjugés et le bon sens partagé par la majorité qui rendra impossible son acceptation immédiate. Il est difficile de juger dans l'immédiat de l'efficacité d'une nouvelle structure. Il est alors à peu près impossible de la vendre comme étant meilleure que les structures en place. Les individus dont les déterminismes les rendent capables d'imaginer et de s'opposer sont donc habituellement marginaux, du moins en partie :

*Ce sont pourtant ces individus, qui n'existent comme tel que par l'antagonisme qu'ils personnifient avec les idéologies dominantes, qui font peut-être progresser l'Humanité, contre son gré le plus souvent, à retardement toujours. Quel rôle est moins individuel que celui de faire avancer l'ensemble des hommes ? L'acte le plus collectif de l'individu n'est-il pas avant tout d'être lui-même la véritable expression de ses déterminismes ? N'est-ce pas la seule façon d'ajouter quelque chose, si peu soit-il, au trésor humain surtout si ses déterminismes le poussent à s'opposer à ceux que cherche à lui imposer la structure sociale dans laquelle il vit ?*¹²¹

Laborit précise qu'il ne parle pas spécifiquement des artistes quand il parle de ce qu'il nomme *les découvreurs*. Ces « découvreurs » peuvent exister dans tous les domaines et pour lui ils existent surtout hors des domaines établis. Laborit ne prêche pas pour les illuminés de tous poils, il cherche surtout à repérer à quel point nos comportements sont déterminés par un nombre important de facteurs, et que sans admettre ces déterminismes, il sera impossible d'évoluer. Il cherche aussi à faire comprendre que de s'engager pour une cause déjà existante ne fait pas avancer les choses de façon fondamentale. À partir de là, s'il n'y a pas de crise contraignant un individu à s'engager dans une cause pour sa survie même, ou pour la survie d'une

¹²⁰ Henri Laborit, *op. cit.*, p. 54.

¹²¹ *Ibid.*, p. 55-56

façon de concevoir le monde, par exemple la résistance durant la Seconde Guerre mondiale, l'individu créatif vivra seul. S'il doit choisir son camp, il choisira celui des plus faibles, plutôt que de choisir la domination d'une majorité. Pour la seule et unique raison qu'il croit au changement, à l'évolution, non à la soumission à une idée unique.

*L'homme digne de ce nom sera toujours un Don Quichotte. Don Quichotte est pitoyable d'avoir combattu seul, en dehors d'une période de crise. Transposez-le dans un cadre révolutionnaire et vous en ferez un authentique héros devant l'image duquel les foules reconnaissantes viendront plus tard s'incliner. L'action propice à l'évolution ne vient pas des Don Quichotte mais des Cervantès.*¹²²

Laborit nous donne ici une clé, disant que Cervantès rend possible l'évolution de l'humanité. S'il est un de ces découvreurs dont Laborit parle, c'est d'avoir su brosser le portrait d'un type d'homme, d'avoir su montrer à l'humanité ses comportements. Si nous lisons dans Don Quichotte une morale, sans doute que nous ne le lisons pas comme Laborit souhaiterait qu'on le fasse.

Joëlle Zask parle d'artistes qui ne peuvent se déclarer engagés s'ils ne sont pas en train d'inventer une cause. Les causes déjà existantes ne seraient donc pas l'espace de l'artiste. En fait l'artiste, comme le citoyen éclairé et doté d'imagination, veillera surtout à chercher comment proposer de nouvelles structures avec les éléments mis en place. Il sera capable de proposer une vision individuelle, et peut-être ainsi de faire surgir une nouvelle cause.

Cependant, il serait trop simple ici d'y voir le sauf-conduit de l'artiste, appelé à trouver de nouvelles causes et de nouvelles formes, dans un but d'évolution, libéré des impératifs de communication avec les autres mortels, finalement en totale cohésion avec la théorie spéculative des arts de Schaeffer. Pour que les constructions nouvelles proposées par les découvreurs soient valables, elles doivent pouvoir être communiquées et défendues dans ce monde. Cela n'est pas l'apanage de l'art

¹²² *Ibid.*, p. 59.

seulement. Mais il peut en être une vision et un exemple à suivre parmi d'autres, comme la science ou la philosophie prenant les mêmes principes en compte.

2.3.6 Engagement des diffuseurs

Si l'engagement signifie « être responsable de ses actes », être capable de défendre ses décisions et positions, cela implique beaucoup pour ceux dont le mandat est de diffuser l'art. En fait, la position de Zask est que les galeristes ne devraient pas montrer l'art nécessairement populaire, ni l'art reconnu, ils devraient montrer l'art qu'ils peuvent défendre. Les galeristes prennent position en faveur du travail d'un artiste. Leurs choix doivent être défendables et témoigner d'une vision : *«D'une manière générale, les manières de montrer ou d'acquérir de l'art qui n'engagent pas l'exposant dans la fabrique même de sa personnalité ne sont pas favorables à l'art.»*¹²³ Le diffuseur ne devrait donc pas s'engager à montrer une œuvre qui peut plaire à tout le monde, mais bien à montrer quelque chose qu'il peut défendre devant tout le monde, qui constitue sa personnalité, son projet de montrer l'art.

Le diffuseur s'engage donc envers l'artiste. En danse, le fait d'être diffusé par tel ou tel théâtre influence la façon dont l'œuvre est reçue, perçue. Il est à peu près impossible pour un diffuseur d'avoir le projet de présenter simplement un éventail le plus grand possible de tendances, puisqu'il ne saurait défendre ses choix autrement que par une mathématique de représentation, voire un quota. Une saison ou un festival est une proposition, conçue expressément pour être questionnée, mise en perspective, pesée et critiquée. On est ici loin des critères de performance comme le taux de fréquentation des salles ou le prix demandé des billets. Pourtant ça ne veut pas dire que cela n'est pas présent dans l'équation. Les impératifs économiques sont seulement à ajouter à la liste des conditions d'expérience. On ne demande pas les

¹²³ Zask, *op. cit.*, p. 192.

mêmes comptes à Tangente, Danse Danse et au Festival TransAmériques¹²⁴. Et la question est loin d'être seulement budgétaire.

Les questions qui se posent au diffuseur lorsqu'il se crée une personnalité, ressemblent à celles qui se posent à l'artiste et ultimement à chacun des individus conscients des déterminations qui conditionnent leur expérience du monde. Dans quelles conditions est-ce que j'agis ? Qu'est-ce qui est sous mon contrôle ? Pourquoi ne puis-je pas ou ne suis-je pas capable de faire cela ? À partir d'une première réponse, pour un diffuseur ce sera une première saison ou une première édition de festival, il y aura des réajustements, de nouveaux choix.

C'est en se consacrant aux activités les plus assumées comme personnelles que ce qu'on produit est le plus partageable : il y a là un paradoxe. Mais il n'est qu'apparent. Pour le résoudre, on peut commencer par se départir de trois présupposés : que le personnel coïncide avec le privé, que la réalisation de soi découle du développement non entravé de facultés innées, intrinsèques à l'être humain (thèse individualiste libérale et notamment économique) et que l'être que chacun recèle au plus profond de lui-même est identique (donc partageable à ce titre) avec ce que tout le monde possède également au fond de soi.¹²⁵

Tout au long de son ouvrage, Zask défend l'idée que les œuvres sont engagées parce qu'elles sont capables de placer leurs récepteurs, créateurs inclus, dans une situation où ils seront à même de percevoir leurs conditions d'expérience. Par exemple, l'artiste voit dans sa propre production ce qui l'empêche de se détacher d'une tradition, mais surtout, l'œuvre est conçue pour être regardée et discutée librement, ce qui n'est pas le cas dans bien d'autres sphères sociales.

Sans doute, la plupart des œuvres de toutes les époques peuvent opérer de cette manière, en se plaçant comme production soumise à un déterminisme, mais la

¹²⁴ Tangente est un espace de diffusion en danse dédié à la relève et aux nouvelles pratiques. Danse Danse est un diffuseur spécialisé en danse qui présente une saison réunissant habituellement les grands noms de la danse internationale et québécoise. Le Festival TransAmériques est un événement annuel en danse et théâtre de création. Il réunit des œuvres de créateurs provenant de plusieurs pays et aussi un nombre important de créations canadiennes.

¹²⁵ Zask, *op. cit.*, pp. 198-199.

situation actuelle est particulière dans la vitesse à laquelle se créent les déterminations. Un artiste qui veut jouer des conditions du marché pour en dévoiler les mécanismes devra faire très attention puisque sa façon même de déjouer les lois du marché peut devenir une valeur marchande. Le danger consiste à ne pas savoir démontrer au spectateur l'écart entre le jeu autour du marché et le marché lui-même. À ce moment, l'œuvre deviendrait inopérante dans son engagement.

CHAPITRE III

3 LE STATUT DE L'ART

Dans ce chapitre, il sera d'abord question de l'utopie de l'art, de sa provenance, et aussi de la place qu'elle prend dans les conceptions du rôle de l'art aujourd'hui. Il sera aussi question de la chute de cette utopie. Ensuite je m'attarderai sur la notion du statut de l'artiste aujourd'hui, sur les notions d'élite, d'égalité et de singularité.

3.1 Retour sur la crise

3.1.1 Les rejets démocratiques

À partir du moment où un État fait le choix de soutenir l'art contemporain, l'art aura à se justifier et s'expose à des rejets. L'art soutenu par l'État, ou dont l'État fait la promotion, a ceci de particulier qu'il devient un art financé par tous. Dans une société où on ne se soucie plus de la distinction qu'apporte le capital culturel, où n'existe pas la déférence que peut susciter cette noblesse par la culture, l'art contemporain fait face à ce que Michaud appelle les « rejets démocratiques ». Ces rejets ne proviennent pas que du public, mais aussi du monde de l'art lui-même, de ses professionnels :

Du côté du public, [ces rejets] témoignent d'une prise de parole s'émancipant du respect et de la déférence anciens. Du côté du monde de l'art, ils ébranlent les certitudes en contraignant à un surcroît de travail interprétatif et explicatif. Même lorsqu'ils induisent une crispation hautaine sur la compétence et les valeurs du milieu, ils désacralisent encore : l'esthétique en est réduite à faire l'aveu qu'elle se soutient d'un pouvoir, que ce soit celui de

*l'État, celui de l'institution, celui de l'élite cultivée, celui des maîtres du discours. Bref on s'aperçoit que le roi est nu.*¹²⁶

L'image du roi nu est frappante. Elle témoigne de l'incapacité à provoquer une déférence quelconque pour l'art chez le non-initié. En acceptant l'idée de la pluralité des valeurs, il est impossible de faire s'agenouiller de force qui que ce soit devant l'art, tout comme on ne peut forcer quiconque à avoir la foi.

3.1.2 Confusion des critères

Yves Michaud dresse une énumération des critères encore présents, des modes d'évaluation encore prisés dans le milieu de l'art même s'il dit d'emblée qu'une grande confusion règne à ce niveau depuis « *l'abandon du formalisme moderniste à la fin des années 70* ». ¹²⁷ Parmi ces critères, il y aurait la valorisation du présent, de l'expérimentation, du nouveau. Ce « nouveau » peut aussi être décliné comme une perspective différente sur ce qui se fait déjà, une autre façon de faire, Michaud y inclut tout ce qui est vu comme *autre*. L'opposition au courant dominant est aussi brevetée *autre*. Une deuxième valeur donnée à une production serait le fait que quelque chose de semblable s'est déjà fait ailleurs, dans un autre pays, vu comme avant-gardiste. On peut donc s'en inspirer et l'importer dans un milieu qui n'a pas encore connu cette tendance. Une autre valeur largement partagée est le métier, le professionnalisme. Pour Michaud, il y a deux déclinaisons à ce professionnalisme : le retour à des techniques qui ont fait leurs preuves, ou encore le professionnalisme vu comme un grand sérieux face à sa pratique. Une valeur d'engagement critique subsiste, mais, pour Michaud, elle est aujourd'hui spécialisée, localisée, tout comme l'artiste est le spécialiste de son esthétique, de sa vision et de son médium. Il n'est plus nécessairement un sujet ouvert et cultivant une notion large de tout ce qui est l'art. L'artiste est d'une certaine façon le spécialiste d'une cause sociale. Son

¹²⁶ Michaud, *op. cit.*, p. 166.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 167.

engagement est localisé, puisqu'il est à peu près impossible, dans la mer d'informations que nous apporte l'époque, d'affirmer être au courant de tout. La spécialisation apporte donc une dose de sérieux, d'engagement précis ; peut-être aussi des points d'ancrage et des repères pour l'artiste.

Notons qu'il n'y a pas de valeur proprement esthétique à cette petite énumération. On ne parle pas de beau, de laid, mais on pourrait parler de sensations ; sensations qui, en revanche, ne sont pas reliées à l'expérience spécifique d'un humain. Une œuvre peut donc être forte, crispée, éthérée, cela demeure dans son concept, non reliée à une sensation du spectateur. Il ne s'agit pas de dire que l'œuvre est reçue comme un coup à l'estomac, ou qu'elle fait pleurer, fait planer. Michaud constate aussi l'absence de valeur donnée à la capacité d'un artiste à s'inscrire dans une tradition : « *il s'agit encore d'une séquelle du modernisme : l'histoire de l'art est une bataille d'idées et de problèmes autour d'un vide sidéral.* »¹²⁸

3.1.3 Pluralisme

Sans doute que la bataille des critères a toujours existé. Ce n'est donc pas nécessairement nouveau de buter sur ce problème. Ce que Michaud soulève avec le point sur la confusion des critères, ce n'est pas l'illustration d'une bataille entre des visions clairement établies. Il avance plutôt l'idée qu'il n'y a plus de points communs à défendre. Il n'y a plus de sens commun esthétique et ainsi nous entrerions plutôt dans une ère de pluralisme esthétique. Ce serait la fin d'une histoire unique et linéaire de l'art.

Dans cette polémique autour de la légitimité du travail des artistes, il semble pour Michaud que ceux-ci soient bizarrement silencieux. Les articles défendant les artistes ou encore les pourfendant sont surtout ceux de critiques, de théoriciens, de diffuseurs d'art (galeristes, musées, théâtres...). Cela s'explique selon lui par le fait que le problème de légitimation des pratiques est surtout un problème

¹²⁸ *Ibid.*, p. 171.

d'administrateurs de l'art. Les artistes vivent bien souvent en état de dépendance envers les institutions gouvernementales, et se sentent sans doute mal placés pour s'avancer sur ces questions. Aussi, si on ne voit pas les artistes au front comme on a pu les voir à d'autres époques, c'est qu'il n'existe plus d'avant-garde unie et radicale. Par exemple, au Québec, on est très loin déjà du refus global. L'émiettement des pratiques explique aussi qu'on ne rencontre pas de front uni et reconnaissable.

On ne peut nier qu'il y a une crise de légitimité, qu'elle soit vue comme une conséquence des refus démocratiques tels qu'expliqués par Yves Michaud, ou de l'affaiblissement du pouvoir critique de l'art envers la société, vu la fragmentation des pratiques et la marginalité des artistes. Mais malgré cette crise, on continue de créer chez les artistes comme dans les institutions. Le problème à poser ensuite, c'est comment continuer ? Ceci est un problème plus institutionnel qu'autre chose, puisque pour Michaud les artistes continuent de créer malgré les circonstances et malgré le glissement de leur statut.

3.1.4 Crise de légitimité, crise des institutions

« Dire qu'il y a une crise de légitimité revient à dire que la crise est culturelle, qu'elle est une crise des représentations, que le sens devient questionnable, problématique, ou encore qu'il se fait une denrée rare. »¹²⁹ Reprenant les idées de Habermas dans *Raisons et légitimité*¹³⁰, Yves Michaud pose le problème de la crise de légitimité de l'art par la perte de sens accordé à la production artistique. Il y a des normes et des valeurs qui font qu'une société accepte ou non la structure politique ou sociale qui la gouverne, ces normes sont associées à des croyances partagées. Ces normes et valeurs sont aussi culturelles et évoluent sans cesse.

Le problème de l'institution artistique, c'est qu'elle n'existe bien souvent que par et pour l'art, et qu'elle doit absolument convaincre que ce qu'elle produit ou aide

¹²⁹ *Ibid.*, p. 203.

¹³⁰ Jürgen Habermas, *Raison et légitimité*, tr. fr., Paris, Cerf, 1985.

à produire est pertinent. Il en va de sa survie. Michaud dit que cela mène en France à une production *théorico-administrative de sens*¹³¹. Sans doute dû au fait que l'art contemporain soit plus prêt encore des pouvoirs publics en France qu'ici au Québec, et aussi parce que les institutions y sont plus nombreuses et plus imposantes, la crise de l'art contemporain explicitée par Michaud dans son livre a fait et fait encore beaucoup plus de bruit en France qu'ici. Ce que Michaud apporte à cette question et qu'on peut utiliser ici réside dans son analyse des arguments des défenseurs institutionnels de l'art contemporain. Ces arguments sont très intéressants lorsqu'on se pose la question du soutien de l'État à la création contemporaine. En se posant la question du soutien de l'État, on se pose aussi la question des valeurs de cet État, du rôle qu'il entend reconnaître à l'art qu'il soutient.

Le premier argument tient dans l'importance pour la société de créer le patrimoine de demain. L'art fournirait une bonne représentation de ce qu'est la société actuelle et pourrait donc en porter la mémoire. Le problème est que la production artistique est plurielle et confuse. Il faut savoir discerner ce qui fait sens. De là directement l'idée qu'il faut de bons commissaires, de bons conservateurs, de bons diffuseurs pour les arts vivants, sachant séparer la production de valeur du reste. Le rôle de ces institutions serait alors de s'assurer que des œuvres potentiellement constitutives d'un patrimoine futur ne passent pas à côté de leur destin. Bien entendu, cette fonction est moins évidente dans les arts vivants comme la danse, puisque le patrimoine n'y est pas aussi concret et facile à conserver. Mais on peut voir cette fonction de constitution d'un patrimoine dans le rôle pris par les institutions dans leurs choix de diffusion. Ce faisant, ces institutions montrent que d'après leur expertise, le travail de certains artistes est plus intéressant que celui de leurs pairs.

Le deuxième argument est celui de la protection du pluralisme en art, ou encore de l'encouragement au pluralisme. L'État, en encourageant une production artistique qui ne saurait survivre, s'assure de donner une chance à tous les modes

¹³¹ Michaud, *op. cit.*, p. 204.

d'expression artistique d'exister. À ce titre, Michaud se pose la question suivante : pourquoi encourager ce qui n'intéresse ni le marché, ni le public ? La réponse qui peut être avancée concorde selon Michaud à ce qu'il appelle le *modernisme tardif* : cela peut servir à l'avancement de l'art en général.

Le troisième argument en faveur du soutien aux artistes avance que l'art est un vecteur d'invention sociale. L'artiste serait un visionnaire comme nul autre capable de saisir l'esprit du temps et donc de nous projeter dans l'avenir. Michaud appelle cet argument celui du *mage romantique nationalisé*.¹³²

Le livre de Michaud n'est pas tendre envers les défenseurs étatiques de l'art contemporain. Le voir repousser des arguments qu'on entend régulièrement de notre côté de l'Atlantique lorsqu'on veut défendre l'importance du soutien aux artistes n'est pas très encourageant, surtout venant d'un défenseur de l'art contemporain. Mis à part le fait que ses critiques s'adressent plus au régime français, ce qu'il faudrait retenir c'est qu'il ne sert à rien de se blottir derrière quelques arguments éculés pour s'empêcher de réfléchir à la logique de soutien à l'art contemporain. S'il est un art qui a bien besoin du soutien de l'État au Québec, c'est bien la danse de création. L'idée ici n'est pas de critiquer ce soutien, mais plutôt de comprendre les raisons de celui-ci et aussi la logique de production qui en découle puisque cette production est fortement dépendante du soutien publique.

La plus grande critique de Michaud s'adresse surtout aux administrateurs des institutions étatiques qui encouragent l'art contemporain. Ce qu'il critique, c'est leur volonté d'accoler, voir de créer par eux-mêmes du sens à la production artistique, alors que la foi en ce sens ne peut tenir que sur les normes et valeurs partagées par une société.

Yves Michaud conclue en rappelant que lorsqu'il est question de traditions culturelles et de symboles, Jürgen Habermas écrit que « *la marge de manipulation (y) est étroitement limitée car le système culturel résiste particulièrement aux mainmises*

¹³² *Ibid.*, p. 210.

administratives : il n'y a pas de production de sens administrative. »¹³³ En d'autres mots, l'art ne s'impose pas comme porteur d'une signification particulière si le public ne la lui octroie pas. Les œuvres produites devraient elles-mêmes créer le sens à la pratique artistique pour un public.

3.1.5 Pour en finir avec l'idée de la crise

D'après Michaud, le public garde encore souvent une déférence envers les beaux arts, même si parfois il ne saurait qualifier une production de belle et qu'il réclame aussi des comptes lorsqu'il ne comprend pas ce qui se passe. Ce qui est surtout visible, c'est qu'il préfère se tourner vers d'autres activités. Il n'y a pas de grandes révoltes envers une production artistique incomprise, tout au plus un grand désintérêt. En même temps, la production artistique se porte bien, les œuvres ne cessent de se produire et, même si les critères esthétiques communs sont impossibles à trouver, on peut distinguer des artistes marquants, et des œuvres comme étant plus réussies que d'autres. Ce qui ne fonctionne pas n'est pas la production artistique, ni la théorie des arts qui d'après Michaud peut se retourner vers le pluralisme esthétique. Selon lui, il ne s'agit pas d'une crise de l'art, mais bien d'une crise du concept d'art.

3.2 Naissance, évolution et effritement d'une conception de l'art

3.2.1 Les beaux arts, évolution et réminiscence d'un concept

La crise du concept signifie une crise des attentes, une crise de ce qu'on désigne par « art ». Il est alors impossible de ne pas parler du concept des beaux arts et du fait que nous n'en sommes pas encore complètement sortis, même si le projet moderne du début du XX^e siècle a remis ses valeurs en question. Les beaux arts sont relatifs au système dit moderne de l'art (au sens de la modernité des Lumières), avec ses arts majeurs que sont la sculpture, la peinture, la musique, l'architecture et la poésie. Mais ce concept n'est pas éternel et intemporel, il s'agit d'une construction

¹³³ Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 101.

héritée du XVIII^e siècle. Ce concept des beaux arts est indissociable de la conception de l'idée de public. Il ne peut exister sans la constitution de cette relation entre un public et une œuvre, et la possibilité de comparer des expériences esthétiques. Le public a donc fait émerger cette façon de voir, il est ainsi considéré comme dépositaire d'un goût, et a en ce sens une relation privilégiée à l'œuvre. Avant cette révolution amenée par l'idée du public, ce rapport n'existait qu'entre une œuvre et son commanditaire.

À peine reconnue cette manière de voir, le XIX^e siècle y apporte son lot de changements. La société industrielle a ceci de particulier qu'elle crée un principe de demande, et qu'elle le démocratise. On peut repérer son action à travers la croissance de la demande de cette époque pour l'art décoratif. La production industrielle peut répondre à cette grande demande, mais de ce fait, elle dénature aussi la relation établie entre une œuvre et son auteur.

Au même moment, les arts d'imitation que sont la photographie et le cinéma ont bouleversé le monde de la peinture, chaque médium a ainsi eu tendance à se spécialiser et à ne plus entretenir de principes communs avec les autres arts. La spécificité des médiums prend donc le pas sur le sens commun d'art qui, jusque-là, pouvait être entretenu entre ceux-ci. Cette spécificité vient avec le fait que le point de vue du producteur prend le dessus sur celui, commun, du public. L'autonomisation des champs de pratique et la mainmise du sens par le créateur de l'œuvre font qu'il est désormais difficile de parler d'art avec un grand « A ». On dira surtout les arts, les pratiques artistiques. C'est donc la fin d'une représentation, mais cela ne saurait être la fin d'une activité.

S'il n'y a plus d'art avec un grand « A », est-ce que cela signifie qu'il n'y a plus rien ? Non. La machine est bien huilée et elle tourne encore. Et si les *ready made* ont choqué à l'époque et d'autres œuvres continuent de le faire, c'est surtout parce que les repères sont seulement plus difficiles à trouver et que plusieurs spectateurs ou témoins de l'art sont maintenant plus désorientés que réactionnaires et scandalisés. Pourquoi alors y voit-on une crise ?

3.2.2 Fin des utopies

C'est ici qu'on peut laisser Yves Michaud étaler sa thèse. Si on y voit un drame, une crise dans cette incompréhension du but et de la fonction de l'art, c'est que cette crise marque la fin d'une utopie. Pour Michaud, nous voyons la fin de trois utopies provenant des Lumières : l'utopie de la citoyenneté démocratique, l'utopie du travail et l'utopie de l'art.

L'utopie est un *aller vers*, il n'est pas nécessaire d'atteindre ce but pour que l'utopie soit effective. L'utopie de la citoyenneté démocratique est bâtie sur les deux idéaux d'égalité et de liberté. Elle a commencé dès le début du XVIII^e siècle, indépendamment de sa réalité concrète. L'utopie du travail soutient que la transformation sociale viendra du travail, de sa réorganisation. Le but serait de rendre le travail émancipé et rationnellement organisé dans le but de servir aux idéaux d'une société. Le communisme, le fascisme et même le capitalisme libéral s'appuient sur cet idéal de travail, ce sont des sociétés de travailleurs.

Ces deux utopies, celle de la citoyenneté démocratique et celle du travail, sont en crise. L'utopie citoyenne est toujours là, peut-être encore plus forte qu'à sa naissance. Mais lorsqu'on se base sur ses prémisses, comment empêcher chacun de vouloir compter autant que les prétendus experts lorsque vient le temps de donner son avis ? Comment empêcher les minorités de s'élever contre certains principes et lois servant la cohésion nationale ?

La démocratie des Lumières voyait une société de citoyens éclairés. La démocratie que Jürgen Habermas appelle *démocratie radicale* est une démocratie effective et imparfaite. Chacun compte bien en profiter, peu importe son statut, ses connaissances et son capital culturel. Cette démocratie est un espace où l'opinion publique intervient partout. L'opinion publique est l'ensemble des réseaux de communication formé des associations, des partis, des médias, et aussi des réseaux sociaux plus proches de chaque individu. L'espace public de cette démocratie radicale module les opinions mais il est lui-même modelé par un grand nombre

d'acteurs. « *En lui le citoyen comme support de l'espace public politique et le membre de la société sont une seule et même personne puisque chacun est simultanément acteur et agi, prestataire et consommateur, contribuable et assisté.* »¹³⁴ Cela signifie également que chaque citoyen compte bien entendu pour un, mais ne pourrait jamais se déclarer comme un créateur autonome de son opinion. Il est en même temps producteur et produit de sa vision du monde.

Ce qui compte ici, c'est que cette démocratie radicale ne donne pas tout le crédit à des experts et à des élites pour constituer son propre goût. Cela irait à l'encontre des valeurs qui la sous-tendent. Ainsi, cette démocratie est imparfaite, parce qu'elle n'est pas celle dont les philosophes des Lumières rêvaient. En même temps, elle est effective puisqu'elle sait questionner ce qui ne cadre pas avec ses valeurs. On voyait dans l'utopie de la démocratie une chance pour l'homme de se constituer lui-même, de devenir maître de son destin. La démocratie radicale le rend maître de rien mais soumis à personne en particulier.

La crise de l'utopie du travail, elle, vient du fait que malgré les différentes promesses provenant de différentes idéologies, la libération des travailleurs n'a pas eu lieu. Même dans l'État-Providence, la crise est aiguë. L'idée de ce projet social et politique est de juguler les problèmes d'égalité que produit nécessairement le travail rémunéré suivant les prix du marché. Cette action souffre d'un problème d'efficacité, et également d'un problème de justification. L'action de l'État-Providence coûte cher aux contribuables, ce qui pose de façon encore plus criante son besoin de susciter l'adhésion de la majorité. Cependant, dans une économie mondiale qui ne se laisse pas guider par les lois et actions d'un gouvernement, la légitimité de cette organisation prend un sérieux coup. D'autant plus qu'on remarque que les entreprises souffrant de la concurrence mondiale ne peuvent que rationaliser leurs effectifs, ce qui rend impossible la situation de plein emploi qui réussit à faire survivre l'État-Providence. Les inégalités sociales permises par une rationalisation des services sont

¹³⁴ Michaud, *op. cit.*, p. 224.

autant de coups portés à la croyance en l'efficacité du modèle. Ce modèle de société impose aussi un lourd fardeau administratif et bureaucratique, impliquant de plus en plus l'État dans la vie privée des gens, la contrôlant dans de nombreux aspects. C'est dans cette situation de morosité utopique que nous nous trouvons, puisque le dernier modèle en date, soit la social-démocratie ou l'État-Providence, ne semble plus susciter l'enthousiasme, il est plutôt un pis-aller. Cette morosité est aussi créée par cette démocratie radicale, en constant changement mais incapable de diriger son avenir dans quelque direction que ce soit.

Pour reprendre un mot de Niklas Luhmann, « tout est possible et rien ne va plus », phrase que l'on pourrait retourner sans mal en un « tout va bien mais rien n'est possible » qui décrit bien ce monde aplati sur le présent, sans énergie utopique, ayant peur de l'avenir, sans mémoire et dont les rares nostalgies sont simulées faute d'une relation à la tradition.¹³⁵

3.2.3 L'utopie de l'art, naissance et déclin

Cela peut sembler nous éloigner du sujet que de tomber dans la crise des idéologies politiques nous provenant des Lumières. Pourtant c'est dans leurs prémisses que l'on peut retrouver la création de l'idée des beaux arts, et également la raison de sa disparition. Outre le déclin de l'utopie citoyenne, on peut comprendre la fin de l'utopie de l'art à partir de sa création. Et il semble nécessaire, pour mener à bien cette réflexion sur le rôle de l'artiste – et donc de l'art –, de comprendre l'utopie qui a en partie guidé sa production du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours.

C'est par la naissance de l'idée de public que les beaux arts ont émergé. Dès que peut se constituer une communauté de goût, on peut parler d'esthétique. Thomas Crow montre dans un de ses ouvrages qu'il n'est pas nécessaire qu'une volonté de démocratisation de l'art soit en œuvre pour que se constitue une tierce partie ; qui change la relation entre l'œuvre d'art et le commanditaire de celle-ci.¹³⁶ À la minute où quelqu'un d'extérieur à la transaction entre l'artiste et le commanditaire de

¹³⁵ *Ibid.*, p. 228

¹³⁶ Thomas Crow, *Painting and public life in XVIIIth Century Paris*, Yale, Yale University Press, 1985.

l'œuvre influence la valeur donnée à une œuvre, la notion de public existe. Cette constitution d'une communauté de goût naît environ au même moment que se constitue l'idéal du citoyen démocratique, c'est-à-dire au XVIII^e siècle. À Paris par exemple, le Salon focalise l'attention sur le public puisqu'il devient important de savoir qui peut y être admis, qui a le droit d'émettre une opinion et quelle valeur lui donne-t-on. Ce n'est donc pas la notion d'œuvre qui y est mise en question, mais la notion de public. Ce public en se formant a contribué à créer des critères et une échelle de valeur pour juger les œuvres. Telle communauté de goût formera tel groupe, et les conflits esthétiques seront en même temps des conflits de hiérarchie sociale. En suivant la logique de Crow et de Michaud, si l'art se sépare de l'artisanat, c'est qu'il est maintenant consommé par un public de connaisseurs. La raison en est donc bien d'avantage sociale qu'esthétique :

Malgré l'apparence du paradoxe, l'art pour l'art, c'est d'abord et avant tout l'art pour le public. Ce n'est pas l'esthétique, au sens où nous l'entendons comme champ d'expériences spécifiquement esthétiques, qui commande l'autonomisation de l'art : c'est l'entrée de l'art dans la sphère publique qui engendre la question esthétique. Et c'est alors que la pluralité des jugements de goût d'un public et leur confrontation dans un espace public conduit à poser la question des critères de ce goût.¹³⁷

Michaud appelle alors Kant à la rescousse, puisque celui-ci a développé une réflexion poussée sur les critères esthétiques à l'époque qui a vu l'éclosion de la notion de l'esthétique, en même temps que l'apparition de la notion du citoyen démocratique. Le problème que pose Kant est celui de l'intersubjectivité. Comment des expériences différentes par rapport à une œuvre d'art peuvent être communiquées, d'autant plus que ces expériences sont celles d'un sentiment et non d'une rationalité par rapport à l'objet ? Le jugement esthétique chez Kant ne fait pas appel aux connaissances. Il ne désigne pas l'objet, mais bien le sentiment de plaisir ou de déplaisir face à celui-ci. On ne dit pas alors que telle œuvre est belle, on dit

¹³⁷ Michaud, *op. cit.*, p. 230-231.

plutôt qu'elle nous fait ressentir un sentiment précis. Kant, lui, parle d'*état d'âme*. Cet état d'âme est jugé compréhensible par tout individu possédant un bagage cognitif semblable. Michaud dit en substance que ce qui donne de la force à la position de Kant, c'est qu'il «*donne un fondement cognitif au jugement esthétique.*»¹³⁸ Ce fondement tient du fait que Kant pose une volonté universelle à ce jugement. Il se doit d'être communicable à l'ensemble des hommes. Il n'est pas ici question de contenu esthétique. La position de Kant ne porte que sur la communicabilité universelle du sentiment esthétique d'un sujet. Ce que Kant désire, c'est concilier la singularité du sujet et l'universalité de sa communication.

Cela dépasse la simple sphère esthétique, puisque ce projet philosophique cherche à résoudre le problème moderne de l'intersubjectivité. Comment concilier la formation de l'individuation et l'universalité de la communication ? Le projet de Kant s'inscrit dans la mouvance de la révolution française et de la formation de l'idéal citoyen, puisque la *Critique de la faculté de juger* a été publiée en 1790. Les problèmes liés à l'impossibilité de tenir compte de tous les individus dans les processus décisionnels, et de communiquer alors que les bagages culturels des individus sont extrêmement différents, sont pris en compte dans la philosophie de Kant. Non seulement, ils sont pris en compte, mais le projet de Kant tente de résoudre le problème de ces écarts culturels :

L'époque aussi bien que les peuples, dans lesquels une tendance vive à une sociabilité légale, par laquelle un peuple constitue une communauté durable, luttait avec les grandes difficultés inhérentes à la lourde tâche de réunir la liberté (et donc aussi l'égalité) avec la contrainte (davantage par respect et soumission au devoir que par crainte) ; une telle époque et un tel peuple devaient donc d'abord découvrir l'art de la communication réciproque des Idées des classes les plus cultivées avec les plus incultes, l'adaptation du développement et du raffinement des premières à la simplicité naturelle et à l'originalité des secondes, et, de cette manière, devaient trouver entre la culture supérieure et la modeste nature l'intermédiaire qui constitue aussi

¹³⁸ *Ibid.*, p. 234.

*pour le goût, en tant que sens commun humain, la juste mesure qui ne peut pas être donnée par des règles universelles.*¹³⁹

Michaud développe également la pensée de Schiller¹⁴⁰. Ce que Schiller souhaite, afin que l'utopie citoyenne se réalise, c'est ennoblir les caractères, ceux de toutes les classes sociales. Chez lui comme chez Kant, l'utopie de l'art est une utopie de civilisation et de communication. Dans cette utopie, l'art ne propose pas une transformation sociale, il propose un terrain d'entente et de communication. Mais l'histoire nous prouvera ensuite que cette utopie de la communication est un mythe.

On peut trouver plusieurs facteurs qui ont ébranlé cette vision. La religion de l'art, qui voit l'artiste comme le prophète annonçant l'avenir radieux de l'homme, le socialisme faisant de l'artiste un travailleur possédant un statut différent des autres, les commandites de l'État créant un art officiel et la montée des goûts démocratiques. Tout cela se conjugue pour mettre à mal la vision utopiste de l'art comme espace universel d'humanisation.

3.3 Une élite en marge

3.3.1 Égalité et marginalité

Nathalie Heinich se penche sur la question du statut élitiste de l'artiste dans une société qui prône l'égalité. Cette question d'un statut différent, réservé à certains individus dans la société démocratique, dépasse largement le domaine d'étude des arts : « *C'est toute la société post-révolutionnaire, et pas seulement le domaine des arts, qui se trouve partagée entre des valeurs contradictoires : entre reconnaissance de l'excellence et exaltation de l'égalité (...)* »¹⁴¹

¹³⁹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, (1790) trad. fr., *Œuvres de Kant*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol 2, p. 1147, 1986.

¹⁴⁰ F. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique et l'humanité*, (1795), trad. fr., Paris, Aubier, 1992.

¹⁴¹ Nathalie Heinich, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, *op. cit.*, p. 269.

Nathalie Heinich souligne l'illogisme du statut de l'artiste dans la société démocratique. Cet illogisme provient du fait que l'artiste apparaît comme une sorte d'aristocrate. En effet, son talent est aristocratique puisqu'il s'apparente à un don. Toutefois, l'artiste accède aussi à son statut par son travail, son effort ou sa chance, ce qui est démocratique puisque basé sur le mérite. Cependant, l'artiste est aussi marginal, ce qui est ni aristocratique ni démocratique. Heinich illustre ce statut contradictoire en définissant trois idéals-types d'artiste : le mondain associé à l'aristocratie et au passé, l'engagé associé à la démocratie et au présent et le bohème associé à la marginalité et à l'avenir.

3.3.2 Les contraintes de l'artiste engagé : le jeu d'équilibre

L'artiste engagé n'est pas le plus facile à rencontrer. Il doit concilier des valeurs antagonistes : celles de l'avant-garde esthétique et celles de l'avant-garde politique. Mais ces deux avant-gardes sont antinomiques. Si l'avant-garde esthétique est associée à l'élite parce que difficile à apprécier, l'avant-garde politique se tourne plus naturellement vers le populisme. Comme le rappelle Heinich, l'art, engagé ou non, fait aujourd'hui face à la commande d'être plus qu'un plaisir pour les sens :

Dans un monde qui a fait de l'art non plus seulement une source de jouissance mais une valeur quasi existentielle, en même temps que le lieu d'exercice par excellence des valeurs associées à la singularité, il est logique que l'originalité, voire l'esotérisme de l'expression artistique prennent dans les milieux cultivés la dimension d'un impératif catégorique, dépassant la seule question de la qualité esthétique pour atteindre des enjeux éthiques, moraux et même politiques.¹⁴²

Heinich rappelle en même temps que pour que l'art contemporain se donne un impératif de transgression, il doit exister dans un monde qui accepte l'idée de l'art pour l'art, un monde autonome de l'art, où les œuvres sont jugées par rapport à leur discipline plutôt qu'à leur fonction extérieure à ce milieu. La transgression est alors

¹⁴² *Ibid.*, p. 304.

non seulement rapidement avalisée, elle perd de son impact social réel ou encore elle perd de son pouvoir d'influence hors du milieu pour se consacrer à exister seulement auprès d'initiés.

Un autre paradoxe de la pratique en art contemporain consiste en ce que l'art soit associé à la radicalisation esthétique, à la marginalité sociale et à la révolution politique en utilisant ces trois extrêmes comme des normes balisées. Non seulement il y arrive, mais il s'agit même, selon Heinrich, de critères établis et de valeurs incontournables de reconnaissance de l'art. Les normes sont donc complexes, surtout quand la plus importante serait d'être hors normes.

Il s'agit alors pour l'artiste engagé d'être stratégique. Pour garder son statut de créateur axé sur le présent, il doit échapper à la logique de son milieu professionnel, être indifférent à l'égard des critiques et ne pas trop s'isoler. Idéalement, l'artiste engagé appartient à un groupe. Le groupe lui permet d'éviter l'isolement et en même temps d'affirmer qu'un mouvement est en marche. En ce sens, ce groupe ne peut incarner les valeurs établies. Il doit constituer un centre d'attraction qui resterait marginal. Sinon il risque de devenir à son tour une norme et d'être associé au passé.

Ainsi, l'artiste doit trouver un écho chez les autres, rayonner, et en même temps bouger et décevoir les attentes que ses travaux précédents peuvent avoir suscitées, de façon à être sans cesse dans le présent et en marge des courants établis. Mais la marge devient rapidement le centre dans le jeu de l'art, surtout si elle est attractive et reconnue. Par exemple, des chorégraphes comme Édouard Lock ou Pina Bausch peuvent aujourd'hui difficilement être associés à la marge, pourtant il en a été de même à leurs débuts. Ainsi, l'avant-garde esthétique joue de ses propres codes, et trouve, à travers la transgression, le matériau pour former ses propres pièges.

Au niveau politique, le défi est également de taille. Si l'art engagé cherche à être près du peuple parce qu'il est anti-bourgeois, il semble également éloigné du peuple parce qu'élitiste (et donc bourgeois). Heinrich expose ici un parallèle historique entre deux paradoxes. Ainsi, les modernes se sont affirmés près du peuple en tant que progressistes, même si leur vision esthétique était davantage associée à

l'élitisme (l'art pour l'art par exemple). Les contemporains, eux, doivent paradoxalement s'affirmer contre le pouvoir, incarné par l'institution ou le marché, alors que cette affirmation de singularité et d'autonomie est ce qui lui ouvre toutes grandes les portes de la reconnaissance par les instances de ce même pouvoir. En d'autres mots, le rejet des institutions et du marché est, d'une certaine façon, paradoxalement prisé par ces mêmes institutions et marché. Cette institutionnalisation peut par contre priver les œuvres de leur pouvoir subversif. Une œuvre non reconnue institutionnellement ne perd peut-être pas ce pouvoir, mais en même temps elle risque de n'avoir aucun impact, les chemins pour montrer l'œuvre étant rares hors des institutions.

3.3.3 Le flou artistique du mythe de l'avant-garde

Ces contradictions sont déniées grâce à un mythe qui sert de support à l'avant-garde. Ce mythe a déjà été abordé dans les sections portant sur Jean Clair et Jean-Marie Schaeffer.¹⁴³ En quelques mots, ce mythe tiendrait dans le fait que les artistes se voient investis d'une mission particulière, qu'eux seuls peuvent mener à bien. Celle de faire surgir une vérité qui se trouverait au fond d'eux-mêmes. Cette vérité restant à révéler, il est difficile d'en parler franchement ce qui explique le flou bien commode sur le rôle que certains artistes entendent remplir.

Deux attitudes sont énoncées par Heinich pour expliquer que des penseurs choisissent souvent de laisser de côté ce qui ne cadre pas dans leur analyse et surtout dans leurs conclusions. Ainsi, Pierre Bourdieu faisant l'éloge d'installations de l'artiste Hans Haacke, exposées dans les plus grands musées et chez des collectionneurs fortunés. Ces installations dénoncent les agissements de multinationales. Bourdieu voit dans ce travail une critique des formes de domination sur le monde de l'art et aussi un acte accompli de réconciliation entre la recherche et le grand public. Cependant, rappelons que le grand public n'est pas un collectionneur

¹⁴³ Voir dans le chapitre 1, la section *Relecture de l'histoire*.

fortuné et qu'il ne fréquente pas les musées d'art contemporain. Heinich précise que ces installations perdent de leur pouvoir subversif dès qu'elles sont exposées dans les grands musées, le contexte d'exposition étant d'une importance capitale en art contemporain. Dans ces deux contextes d'exposition, dans l'institution fréquentée surtout par les élites, et mêmes sans doute par certains actionnaires de ces mêmes multinationales dénoncées à travers les œuvres de Haacke, ou dans la collection privée, l'œuvre ne peut provoquer un impact social tangible. Bourdieu préfère oublier cette idée de contexte, pressé qu'il est d'annoncer l'arrivée d'une *avant-garde totale*, capable de concilier discours esthétique et critique sociale. Ce serait pour Heinich un premier cas de figure, que de se concentrer sur la critique sociale d'une œuvre en oubliant de juger ses qualités artistiques, dont la prise en compte du contexte, qui influence grandement le mécanisme d'opération de l'œuvre.

Un autre cas de figure consiste à se concentrer uniquement sur le pouvoir d'émancipation propre à la mécanique de l'art et ainsi d'en oublier le rôle social. En d'autres mots, rester captivé par le monde de l'art qui triche, tout en y voyant là une preuve suffisante que la liberté d'action et la critique sociale sont toujours bien vivantes dans notre société. Elle pointe particulièrement deux penseurs qui proposent ces vues, Théodore Adorno et Walter Benjamin. Ils auraient ainsi défendu l'art dans ce qu'il a de plus élitiste, d'abord et avant tout pour se sortir de l'idée troublante de la massification, allant même jusqu'à idéaliser les visions les plus singulières et donc les plus détachées. Quels liens, hors de la pratique, et surtout quel pouvoir de contamination demeurent dans les travaux pointus d'émancipation face aux règles artistiques, lorsque les règles sont maîtrisées seulement par les spécialistes ? Peut-il y avoir contamination vers le commun des mortels, qui lui serait directement visé voir victime de la massification. Heinich critique aussi directement Joëlle Zask pour à peu près les mêmes raisons, lui reprochant de reconduire le mythe de l'artiste en tant que citoyen idéal, qui partage les mêmes valeurs que le citoyen démocratique, en oubliant qu'il incarne aussi parfois des valeurs antinomiques à la démocratie.

3.3.4 Changement de fonction

L'idée maîtresse qui sous-tend cet échafaudage de critiques et qui met en lumière ces problèmes tient du fait que la jouissance esthétique ne semble plus suffisante à l'art. Pour entrer dans les cases de l'art, il faut maintenant y accoler les mots *remise en question*, ou *critique*, ou encore *recherche*, *expérimentation*, *expérience*. Cependant, ces critiques s'annulent par l'indifférence populaire et l'intégration institutionnelle de l'art. L'artiste engagé se retrouve piégé dans cette logique de remise en question institutionnalisée. Il doit, pour y survivre, savoir jouer des codes, ou peut-être surtout savoir les déjouer. En même temps, il s'éloigne ainsi souvent d'une reconnaissance qui ne serait pas institutionnelle, puisque la remise en question incessante des règles de l'art est habituellement beaucoup plus appréciée par les spécialistes.

3.4 Est-ce que tout le monde veut être artiste?

3.4.1 Le désir d'être artiste, l'artiste privilégié et son statut

L'artiste est privilégié parce qu'il jouit en quelque sorte d'un statut particulier. Pour Heinich, qui développe sur les trois pôles de l'idéal-typique de l'artiste – le privilégié, l'engagé et le marginal –, l'artiste n'est pas seulement associé à un seul de ces pôles. L'artiste privilégié est surtout visible chez les plasticiens. Pour certains d'entre eux, l'art fut un véritable moteur d'ascension sociale. Est-ce que cela peut expliquer totalement l'attrait grandissant pour l'état d'artiste? À Montréal, nul ne peut croire que d'être artiste en danse mènera quiconque vers la gloire et encore moins vers la richesse.

De même, la frontière de plus en plus floue entre ce qui tient lieu de pratique professionnelle ou de pratique amateur rend difficile le calcul exact du nombre d'artistes professionnels dans une société. Où se situe la limite entre pratique professionnalisme et amateurisme en art? Quel est le nombre d'heures minimum qu'une personne doit consacrer à son activité artistique pour faire d'elle un artiste

professionnel ? Au Québec, ce n'est pas ainsi que se délimite la pratique professionnelle en art. Ce qui fait d'un artiste un professionnel, à la fois au Conseil des Arts et des Lettres du Québec et au Conseil des Arts du Canada, mis à part le fait qu'il soit rémunéré pour ses services, est surtout la reconnaissance par autrui de son statut d'artiste. Ainsi si un public paie un droit d'entrée pour un spectacle de danse et que cela contribue à payer l'artiste, il est un professionnel. Également, si d'autres artistes professionnels reconnaissent le travail de cet artiste comme étant pertinent, cela est aussi une reconnaissance de son statut d'artiste. En fait, le statut d'artiste est peut être tangible. Et ce statut passe tout d'abord par la reconnaissance des pairs et/ou du public.

Cette question de statut demeure centrale dans la pratique d'un artiste en danse de création surtout lorsqu'il compte faire appel au financement publique. Pour cela, il doit obligatoirement être reconnu comme professionnel. Pour un chorégraphe, il doit avoir présenté son travail dans un contexte professionnel s'il veut demander une bourse de recherche aux différents conseils des arts. D'où la grande importance des diffuseurs de danse, qui fournissent les lieux par excellence de la pratique dans un contexte professionnel. Non seulement, ils offrent les installations ou l'expertise de production pour un spectacle de danse, mais, par le fait même, ils contribuent à l'obtention d'un statut.

3.4.2 Des créateurs de statut

Au-delà de ces considérations pratiques, nous pouvons avancer que le statut de créateur a pris du galon et de l'estime dans plusieurs disciplines. D'un point de vue historique, l'ensemble de la profession d'artiste s'est développé depuis le début du siècle. Heinich parle d'un processus d'*artification*¹⁴⁴, qui consiste à transformer un acte, auparavant considéré comme relevant davantage de l'exécution mécanique ou encore de la logique, en un geste créateur. Les exemples sont nombreux et suivent

¹⁴⁴ Heinich, *op. cit.*

une même logique, même si les histoires des nouvelles disciplines artistiques diffèrent. Il en a été ainsi de la photographie et du cinéma, qui tout comme la peinture il y a quelques siècles, sont passés de l'idée d'une production résultant d'une exécution mécanique, jugée uniquement par des critères techniques, à une production porteuse d'une singularité, d'une signature. Presque dès son apparition, le cinéma s'est élevé de sa condition de divertissement populaire. Il a dû pour cela trouver un public de connaisseurs, devenir un objet d'études et être jugé par des critiques officiels, donc des spécialistes. Il a pu alors s'élever au rang d'art majeur. Un film d'Alfred Hitchcock détient aujourd'hui dans sa discipline un statut comparable à une œuvre littéraire de James Joyce.

Ce statut de créateur est de plus en plus revendiqué. À la limite, il pourrait même être accolé à des disc-jockeys puisqu'ils mettent en scène (en ordre) les pièces qu'ils font jouer. Heinrich pointe aussi le rôle du commissaire d'exposition qui peut signer son travail, faisant ainsi l'objet d'une considération spéciale. On peut alors fréquenter assidûment les expositions de tel commissaire reconnu, sans même savoir à l'avance quel artiste sera exposé. En danse, les chorégraphes se voient disputer leur statut d'unique créateur des œuvres qu'ils signent. Le travail des danseurs est maintenant reconnu comme un travail de création plus qu'un travail d'exécution. On parle alors plus souvent de collaboration de création. Le statut d'éclairagiste en danse a également beaucoup évolué en ce sens. Si la qualité technique du travail de l'éclairagiste est toujours reconnue comme importante, on lui accole aussi maintenant le nom de concepteur et on lui fait habituellement une place importante dans les collaborateurs d'une œuvre dansée.

Au-delà d'un effet de mode, ce processus d'*artification* dénote un changement à l'intérieur même des disciplines. Un autre exemple très près de la danse est celui du metteur en scène comme fonction autonome en théâtre. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la fonction de metteur en scène au théâtre n'est pas considérée comme celle d'un artiste. Ce travail est jugé davantage comme une interprétation de la création d'un autre : l'auteur. Il faut attendre l'arrivée au début du XX^e siècle d'un *théâtre d'art*,

tout d'abord très marginal, pour que le statut artistique du metteur en scène soit reconnu.

Cette « artification » de la fonction de metteur en scène n'a pu s'imposer qu'en s'infléchissant notablement : abandon progressif des tournées théâtrales et valorisation du processus créatif par la prévalence d'une logique de recherche et l'allongement de la durée des répétitions, rupture avec les attentes du public ainsi qu'avec la dimension festive du théâtre au profit de dispositions ascétiques.¹⁴⁵

Plusieurs valeurs en danse de création vont dans ce sens : importance du temps alloué à la création, importance de consacrer du temps à la recherche sans pression de résultats rapides, intérêt pour déjouer les attentes du public et des institutions. Aujourd'hui, pour bien des praticiens et des observateurs, la valeur donnée à la recherche et à la création définit même la pratique. La danse a elle aussi été marquée par la théorie spéculative des arts, et de chercher une danse pure, qui n'existe que par et pour elle-même, demeure un projet artistique valable pour nombre de chorégraphes actuels.

Le statut d'artiste est de plus en plus revendiqué. À l'intérieur même des disciplines, les statuts changent aussi. Les danseurs sont maintenant souvent reconnus comme co-créateurs des œuvres chorégraphiques d'une compagnie. Chaque fois que la famille des créateurs s'agrandit, Nathalie Heinich avance que la résistance ne vient pas que d'un public face à la discipline. Elle vient surtout du milieu. Le statut de créateur perd de sa rareté s'il est donné à tout un chacun, et donc, il perd de sa valeur.

3.4.3 Privilèges et impunité

L'artiste privilégié peut, d'une certaine manière, être considéré comme une espèce d'aristocrate, puisque certains de ses privilèges lui viennent de son état d'artiste. Si des aides à la création lui sont attribuées en fonction de son mérite, parce

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 321.

qu'il est un « bon » artiste, alors il s'agit plutôt de *méritocratie*¹⁴⁶, acceptée et même encouragée en démocratie. Mais si un artiste recevait des privilèges automatiques sans égard à son mérite, du fait de son simple statut d'artiste, nous tomberions alors dans une forme d'aristocratie. Cette question des privilèges économiques n'est pas la plus développée par Heinich. Celle-ci se penche plutôt sur le statut juridique de l'artiste, sur les permissions qu'on lui concède. Néanmoins, elle voit dans le nombre grandissant de subventions accordées aux arts, le réflexe d'une société qui aime bien *materner*, voire couvrir tout ce qui vient d'elle.

Mais pourquoi donner des droits supplémentaires à des artistes ? Heinich fait appel aux juristes américains John Henry Merryman et Albert E. Elsen pour répondre à cette question :

L'humanité a toujours eu conscience que les vrais artistes, comme les inventeurs et les philosophes, élèvent leur culture. Comme Prométhée, le héros de la mythologie, ils risquent le péché d'hybris pour transgresser l'ordre établi, pour voler le feu aux dieux afin d'éclairer l'humanité. Dans la tradition romantique, cela est héroïque. Dans la conceptualisation psychanalytique, ils sont ce qu'un auteur nomme les « Grands Individus ». (...) Historiquement, les grands individus qui révèlent les aspects archétypiques ou sacrés de leur communauté sont exemptés de leurs interdits coutumiers. (...) On pourrait arguer que la société n'a pas à prendre sur elle d'accorder l'immunité légale pour des actes criminels ou délicieux du fait qu'un véritable artiste défierait les règles. Mais d'un autre côté, on pourrait accorder aux transgressions artistiques un statut expérimental : « De même que certaines drogues sont utilisées légalement à des fins d'expérimentation, et que la violence est autorisée dans les arènes sportives, de même il faut donner à l'artiste, en tant qu'aventurier de la psyché, la place de se développer. »¹⁴⁷

L'artiste peut donc aussi être un « héros » (ce qui le place peut-être à un niveau encore plus élevé que ne le place Joëlle Zask qui le qualifie de possible

¹⁴⁶ Ce terme est utilisé par Nathalie Heinich dans *L'élite artiste*, *op. cit.* La « méritocratie » est le régime qui distribue des privilèges en se basant sur les actions des personnes, et non sur leur statut ou leur classe sociale.

¹⁴⁷ John Henry Merryman, Albert E. Elsen, *Law, Ethics and the Visual Arts*, New York, Matthew Bender, 1979, I, pp. 3-162-163, cité dans Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 327.

citoyen démocratique modèle). Le « héros » est ici celui qui expérimente avec la psyché, une espèce d'explorateur. Cela lui donne des possibilités particulières d'action qui n'ont cependant de sens que lorsqu'il est capable de définir qu'est-ce qu'il peut bien donner en retour à la société qui lui donne cette impunité. Cette « élévation de la culture » permise par les artistes, inventeurs et philosophes est plutôt floue. C'est souvent sur ce « flou artistique » que les discours qui défendent l'art sont le moins convaincants, puisque cette notion de « bien à venir » est souvent assénée comme un dogme sans qu'elle soit développée, appuyée. On semble alors faire davantage appel à la foi. Cela nous conduit au salut par l'art présent dans la théorie spéculative des arts de Schaeffer. Dans cette théorie, en art existerait la valeur de l'art, et ainsi il faudrait avoir confiance que la production artistique « rembourse » un jour tous les investissements consentis, sans pouvoir dire aujourd'hui de quelle façon cela va se produire.

3.4.4 Liberté d'expression

L'artiste ne se situe donc pas au-dessus des lois, mais sa pratique artistique bénéficie d'une marge de tolérance face à ses écarts de conduite. Par exemple, certains graffitis peuvent être acceptés par les citoyens d'une ville, s'ils sont jugés comme s'approchant davantage d'une œuvre d'art que du vandalisme. Sur scène, l'impunité est encore plus grande. Le spectateur, habituellement tolérant, peut même s'attendre à voir certaines choses interdites ailleurs en public telle que la nudité, ou encore telles que des insultes. Dans *Blush*, de Wim Vandekeybus, une danseuse jette une chaudière de nourriture au public comme si elle nourrissait les animaux à la ferme. Dans cette même pièce les danseurs sont souvent mis en état de grande vulnérabilité : nus, insultés, auscultés devant tout le monde. Le théâtre peut être un sanctuaire permissif.

À partir de cette liberté d'action, l'artiste tolère difficilement la censure. En fait, selon Heinich, on assiste à une délégitimation de la censure. Alors que dans les pays où la censure est forte, les transgressions sont peu nombreuses, dans les pays où

tout est relativement permis, Heinich dénote dans la création de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle une accélération dans les transgressions, propre à la logique de l'art contemporain. Si on dénote plus de cas de censure, ce serait surtout parce que les dénonciations de cette censure sont plus nombreuses. Ce qui s'est accru, c'est donc la sensibilité à l'interdit (et peut-être aussi le goût...). Dans la logique de transgression de l'art contemporain, on ne peut tolérer l'interdit, mais en même temps on doit s'y frotter pour le délimiter, le débusquer et bien entendu le transgresser. On peut alors se demander si l'artiste a tous les droits, comme le souligne Nathalie Heinich dans ce passage.

(...) l'intéressant avant tout est qu'une telle question puisse être posée : car quelle autre catégorie sociale, aujourd'hui, pourrait en faire l'objet sans susciter la stupéfaction ? L'impunité de l'art implique que les auteurs, pour peu qu'ils soient reconnus comme artistes, bénéficient d'un privilège moral non pour ce qu'ils font, mais pour ce qu'ils sont, dès lors que leur seul statut suffit à les mettre à l'abri de poursuite dans l'exercice de leur activité : privilège forcément problématique dans une société où il est constitutionnellement établi que « nul n'est au-dessus des lois ».¹⁴⁸

3.4.5 Attrait pour la vie d'artiste ?

Le statut de l'artiste est également populaire dans des milieux qui n'ont rien à voir avec la pratique artistique. Ainsi, certains dirigeants d'entreprise s'abrogent un vocabulaire artistique, dans une volonté d'affirmer qu'ils sont eux aussi créatifs, singuliers, « authentiques ». La créativité est un mot franchement à la mode chez les gestionnaires et les politiciens. Le mot singularité est plus souvent entendu dans la bouche d'entrepreneurs vendant leur produit, leur approche. Paradoxalement, les valeurs de l'artiste, habituellement perçu comme marginal, sont partagées par les individus en position de pouvoir dans une société capitaliste. En même temps que l'individu capitaliste adhère à certaines valeurs chères à l'artiste et convoite certains aspects du statut d'artiste, comme la singularité et l'authenticité, il doit en assumer les

¹⁴⁸ Heinich, *op. cit.*, p. 329.

conditions : c'est-à-dire l'incertitude qu'apporte l'obligation de se constituer soi-même.

Ce qui attirerait les non-artistes vers le statut d'artiste serait avant tout la singularité. Ce qui est particulier avec cette idée d'artiste comme individu singulier, c'est que ce statut ne proviendrait pas nécessairement de son travail, mais plutôt d'un *don*. Ce don n'est pas compatible avec l'égalité prônée par la société démocratique. Cette société accepte l'idée que des individus puissent s'élever par le travail et que l'argent serve ainsi de règle dans un jeu permettant à des individus de s'octroyer des privilèges. Si elle le fait, c'est que, pour la plupart des individus, il est vu comme possible de parvenir à obtenir ces mêmes privilèges tout en observant les règles, soit en travaillant ou en ayant de la chance. La singularité quant à elle n'entre pas dans ces règles. Si, chez l'artiste, cette singularité se paie habituellement par la marginalité, chez les autres individus voulant se l'approprier, elle est plutôt un moyen d'élévation, une manière de briller hors des règles habituelles.

Il n'y a pas que l'art qui est entré dans un régime de singularité, l'individu capitaliste – et la société occidentale au complet – y sont également entré. Dans ce nouveau régime, les règles du jeu artistique se compliquent. L'artiste ne peut tabler sur sa seule singularité pour « obtenir » le statut d'artiste, et les critères pouvant justifier son travail sont flous, pluriels, ils ne sont pas universels et vérifiables. Le public se retrouve également dans un rôle complexe à jouer et plutôt inconfortable, lui non plus ne peut facilement s'appuyer sur des critères reconnus et partagés pour reconnaître de l'art. Il peut cependant faire ses choix dans un grand supermarché de l'art, quoique la confusion qui peut sembler y régner nous ferait plus penser à un grand souk, sans service à la clientèle.

3.5 Délitimation des pouvoirs de reconnaissance

3.5.1 Les paradoxes du pouvoir dans le milieu de l'art

Dans ces conditions, le tiers médiateurs devient important. Son rôle devient de plus en plus grand à mesure que s'autonomisent les pratiques. Le tiers médiateur, ce sont les galeristes, les diffuseurs, les commissaires et les critiques. Leur rôle est difficile puisqu'au moment même où il prend de l'importance, il est dénigré par la pratique qui est sans cesse dans l'immédiat, dans l'authentique, et donc jamais encline à se laisser définir et expliquer. La pratique des artistes dénigre de la même façon les instances de reconnaissance dans une logique de transgression et d'authenticité, ce qui fait que le processus de validation d'une œuvre est vraiment mis à mal. Cela met en place plusieurs paradoxes dans la chaîne de reconnaissance d'une œuvre.

Alors qu'on en aurait de plus en plus besoin, ces pouvoirs de reconnaissance et aussi ces guides que sont l'institution et le critique, s'effacent. Ces instances de légitimation ont le rôle d'objectiver un travail artistique. Cependant, tous les facteurs de mesure sont sans cesse discrédités dans un régime de singularité, puisqu'aucune mesure commune ne saurait fonctionner lorsque chaque travail est unique et authentique et ne peut se mesurer que par ses propres critères d'appréciation.

Il y a aussi une dévaluation des pouvoirs dans un système où la marginalité est la valeur suprême. Toute reconnaissance d'un travail marginal dévalue, dans une équation particulière à l'art, le pouvoir légitimant et le pouvoir transgressif d'une œuvre :

C'est ainsi que dans le domaine culturel une culpabilisation généralisée s'est abattue sur les pouvoirs artistiques, puisque toute « instance de légitimation » (« dominante » par définition) est a priori suspectée de priver les « non-légitimes » (« dominés ») de légitimité, en ne leur accordant pas la reconnaissance qui devrait leur revenir. En même temps, toute « légitimité » acquise est a priori suspectée d'être l'instrument ou le résultat d'une « domination », tandis que la consécration devient « récupération » ou participation à la « reproduction » de modèles dominants. (...) Bref parler

aujourd'hui de « légitimation » revient de fait à exercer un pouvoir de culpabilisation, ou tout privilège équivaut à une faute (...)»¹⁴⁹

Un autre paradoxe de ce système, le *paradoxe permissif*, conduit, selon Heinich à un raccourcissement constant du champ d'action de l'art. Les institutions et les critiques désamorcent les œuvres en les intégrant au champ accepté de la pratique. Par conséquent, leur rôle de médiateur désamorce le potentiel scandaleux d'une proposition : « *Dès lors, tous les efforts de l'artiste pour résister à la normalisation de son œuvre sont vains. (...) La ghettoïsation de l'art contemporain, dans des institutions où tout, ou presque semble permis, prive la transgression de sa force transgressive.* »¹⁵⁰

3.5.2 La normalisation du hors norme

Ce qui est remarquable dans ce chaos apparent, c'est que ce régime de singularité, poussé à l'extrême, est parfaitement normalisé. Ses normes ne sont peut-être pas convenues, mais elles sont tout de même visibles et bien implantées. Les valeurs qui démarquent un bon artiste d'un mauvais artiste sont toujours prises en compte, et l'esthétique de la transgression ne peut exister sans une conscience exacerbée des règles et du passé de la discipline :

*(...) il n'y a en cela ni illogisme, ni désordre, ni faute de raisonnement, mais une structuration intégrant des données différentes et, sur bien des points, opposées à celles qui ordonnent le monde familier des activités à finalité essentiellement économique.*¹⁵¹

Il s'agit là du jeu d'équilibriste de l'artiste transgressif. Les règles sont contournées mais non ignorées, puisque dans le jeu de la reconnaissance demeure un vocabulaire partagé par les artistes et les institutions. Il s'agit de savoir jouer à décevoir les attentes et à en susciter de nouvelles, pour mieux les décevoir ensuite.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 341.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 342.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 344.

C'est le prix à payer dans cette logique de transgression normalisée. Une question d'importance a été soulevée ici : à quel point cette transgression institutionnalisée, cette quête de la délinquance normalisée, est partageable ailleurs que dans le milieu fermé des spécialistes ?

Il ne s'agit donc pas tant d'un conflit entre un public attaché à des valeurs ancestrales et des artistes transgressifs, mais plutôt d'une impossibilité de communiquer les enjeux de ces transgressions, alors que les règles de l'art et les règles du jeu de la transgression en art ne sont habituellement comprises que par les initiés.

Chapitre IV

4 Le doute et la critique salutaire

Pour clore cette réflexion, je ferai d'abord un retour sur l'inspiration de cette recherche. Il sera question de confusion entre succès et démocratisation, et aussi du rôle des médiateurs de l'art. Il sera ensuite question d'engagement, de doute et de jeu.

4.1 Retour sur l'inspiration de la recherche, position critique

C'est en lisant l'auteur Michael La Chance que m'est venu le goût d'amorcer cette réflexion sur le rôle de l'artiste dans la société démocratique, en particulier à la lecture de *La Culture Atlantide*. Dans cet ouvrage, La Chance critique vertement la position d'un État (la province de Québec) sur le rôle à donner à l'art. En fait, il remet en cause l'existence d'un art officiel, institutionnel, que serait l'art contemporain au Québec. Il relève aussi le fait qu'on n'ose plus critiquer l'art puisqu'il est en crise, de peur de lui nuire.

4.1.1 La pression de la démocratisation de l'art, le retrait critique

« Notre interrogation sur le rôle de l'art est exacerbée par l'éventualité d'une société sans art, où l'art n'est qu'une vitrine étatique et corporative, il n'y a plus de place pour la critique. »¹⁵² Pourquoi introduire la notion de critique et la supposition que cette critique est en voie de disparition ? Le critique est celui qui guide, situe l'œuvre, l'aborde frontalement grâce à ses connaissances. De là, un des grands dangers du retrait de la critique, pour la compréhension des œuvres et la compréhension de leur apport à la société dans laquelle elles éclosent. Si on s'abstient de porter un jugement, ou – mais c'est la même chose – on applaudit toutes les

¹⁵² La Chance, *op. cit.*, p. 102.

œuvres qui ont eu la chance d'apparaître et tous les artistes qui ont eu le courage de continuer malgré un contexte difficile, on ne sert pas la cause de l'art. De fait, en voulant protéger le peu d'art qui est entré dans la sphère publique de la critique, on peut aussi lui retirer sa force et sa pertinence.

Michael La Chance donne deux raisons principales à cette hésitation qu'auraient les critiques à aborder l'œuvre de façon directe, qui seraient le *provincialisme* et l'*holisme*. Le premier viendrait du fait que, comme il en a été question plus haut, le milieu déjà fragile de l'art aurait beaucoup plus besoin d'appuis que de détracteurs.

*Tous les intermédiaires culturels ont l'obligation de faire front commun, quand il leur semble que chaque critique de l'œuvre vise l'existence même de l'art contemporain et menace leur champ culturel. Chaque œuvre et nécessairement chaque critique doivent affirmer la vitalité du milieu de l'art. Nous oublions que la vitalité réelle du milieu dépend de sa capacité d'autoréflexion critique et non de la vigueur avec laquelle nous fabriquons des vedettes.*¹⁵³

Cette dernière phrase sur la fabrication des vedettes est assez éloquente sur la réserve que peuvent avoir plusieurs intervenants culturels à mousser la carrière de « vedettes » de la culture. Réserve tout à fait justifiée en ce qui concerne la visibilité accrue de certains héros de la culture ne garantit en rien la vitalité du milieu. Cette vitalité du milieu artistique repose bien plus sur une saine (mais fragile) écologie, faite de multiples courants convergents et divergents et d'artistes d'envergures diverses. À titre d'exemple, en danse, les succès internationaux de quelques compagnies québécoises ne garantissent pas que localement, le milieu puisse jouir d'un grand prestige et que les idées novatrices abondent. Cette façon de contourner le rôle de la critique dénote un courant de pensée signifiant : « mieux vaut de l'art moche que pas d'art du tout ». Mais en acceptant cette idée, ne serions-nous pas en

¹⁵³ *Ibid.*, p. 103.

train de saper ce qui reste de raison d'être à l'art, de réduire la création artistique à un rôle de satisfaction personnelle, de cheminement individuel, spirituel ?

Par holisme, Michael La Chance entend l'art considéré comme un lieu d'épanouissement personnel, où l'artiste existerait dans ce qu'il fait. Critiquer l'œuvre reviendrait à juger l'individu lui-même, ce qui n'est pas acceptable dans notre société, où chacun a le droit d'être et d'agir selon ses désirs. On peut comprendre la difficulté d'établir une critique dans une telle vision de l'art.

Le critique fait donc face à ces deux problèmes. D'un côté, la crainte de servir de détracteur à l'art, alors qu'il voudrait contribuer à l'essor du milieu, et de l'autre, l'incapacité à construire un discours solide face à une création qui serait foncièrement personnelle. Le critique est également aux prises avec cette idée du succès à tout prix. On voit avec Michael La Chance que pour une grande part des observateurs, l'art a un rôle précis à jouer : celui d'être vu et applaudi. Mais au-delà de cette volonté, peut-on relever d'autres raisons de militer en faveur de l'art et de sa diffusion ? Cette vision ne fait en rien avancer la cause de l'art, si ce n'est attirer plus de visiteurs dans les statistiques de fin d'année d'un diffuseur ou d'un musée, pour nous faire croire que l'art est en bonne santé puisque diffusé.

On l'a vu, la démocratisation de l'art ne saurait être que statistique : elle ne peut être jugée sur le seul critère de sa visibilité. Il est clair que l'art n'existe pas que pour être vu, nombre d'entrepreneurs en divertissement s'occupent déjà de cette part de marché qui vend des produits culturels à grande capacité de développement. Il ne faut pas confondre démocratisation et succès populaire. On peut donc supposer que le critique n'a pas à *sauver* l'art en le louangeant. Il serait beaucoup plus avisé de le questionner, afin que l'art demeure conscient de la nécessité de s'autocritiquer. On attend de lui du sens, avant de merveilles statistiques semestrielles.

4.1.2 Défendre l'art, défendre la culture, défendre sa culture

On ne peut pas accuser les seuls critiques d'art de cet état de fait, en partie tributaire de la façon dont l'art est subventionné, institutionnalisé et produit. Pourquoi

vouloir à tout prix rendre visible un art si on ne sait plus ce qu'on attend de lui ? D'une certaine façon, les discours vides des politiciens sur la culture, réitérant, sans jamais situer ce qu'ils appellent culture, que l'art est très important pour l'édification de la société, parlent peut-être justement d'une culture vide, ce que La Chance appelle « le spectacle de la culture ».

*L'état entretient un art contemporain officiel, il entretient des vedettes de la culture muséale, dans un effort sans précédent de donner le spectacle de la culture elle-même. (...) Nous trouvons ainsi du côté de l'État la même politique d'images qui caractérise les sponsors soucieux de rehausser leur image corporative. (...) Le véritable danger serait donc de laisser l'État élargir la notion de culture pour y intégrer tout ce qui relève de l'événement grand public et de la communication de masse, de laisser l'État assimiler productions culturelles et productions médiatiques.*¹⁵⁴

Sans tomber dans la peur de voir une idéologie étatique présider au choix des artistes soutenus par ses institutions – comme en U.R.S.S. durant la période stalinienne –, il demeure une crainte : ranger notre sphère existentielle sous la rubrique « culture ». Notre façon de manger, notre consommation d'émissions télévisuelles, notre façon d'acheter une marque de voiture plutôt qu'une autre : tout cela peut être vu comme étant notre culture. Protéger la culture reviendrait alors à protéger notre mode de vie et notre identité, les réduisant à une colonne de statistiques comparables avec d'autres cultures marchandes, une donnée de base pour une stratégie de marketing avant l'assaut publicitaire porté à une société.

Pourquoi être si alarmiste ? Pour bien marquer la différence entre la culture comme la somme des œuvres de l'esprit et la culture comme la somme des statistiques de nos valeurs, ou de certaines préférences dans la consommation des biens, ou encore comme une espèce de culture touristique, c'est-à-dire visible des autres, des étrangers : une identité nationale comme une brochure touristique.

Le terme de culture (...) a aujourd'hui deux significations. La première affirme l'éminence de la vie avec la pensée; la seconde la récuse : des gestes

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 114.

*élémentaires aux grandes créations de l'esprit, tout n'est-il pas culturel ? Pourquoi alors privilégier celles-ci au détriment de ceux-là, et la vie avec la pensée plutôt que l'art du tricot, la mastication du bétel ou l'habitude ancestrale de tremper une tartine grassement beurrée dans le café au lait du matin ?*¹⁵⁵

4.1.3 Les deux diversités culturelles

Il est beaucoup question aujourd'hui, et avec raison, de diversité culturelle. Cette diversité culturelle basée sur l'existence de différentes langues, de différents peuples, est tout d'abord défendue par les bonzes de l'industrie du disque et du cinéma. Il ne faudrait pas oublier qu'il existe une autre diversité culturelle, qui tiendrait à l'existence d'une variété de propositions artistiques à l'intérieur même d'une société. Doit-on se féliciter du succès du cinéma québécois des dernières années ? Oui, si l'on pense que cette vigueur permet de protéger l'expression par le cinéma d'une vision du monde qui serait autre que celle d'Hollywood. Mais le succès en salle d'un film ne rime pas nécessairement avec le rapprochement du public avec les œuvres locales, ni avec l'épanouissement des créateurs d'ici. Pour en revenir à Michael La Chance, le succès médiatique international de certaines productions ne signifie pas que la culture québécoise est en forme. Le danger est de préférer encourager, en se leurrant avec le désir de diffusion de notre culture, les œuvres médiatiques à succès pour apprécier, en spectateurs, le feu d'artifice de cette culture. L'État préférera miser sur les bons coups qui assurent une grande visibilité, le rapide retour sur l'investissement, ce qui est un réel danger pour l'écologie de la culture. L'éblouissant succès de quelques uns (Cirque du Soleil, La La La Human Steps, Robert Lepage), nous empêche de voir la misère et le détachement dans lequel vivent une grande partie des artisans de la culture ; les coups d'éclats pouvant nous bercer d'illusions sur la grande visibilité de notre art. Encore une fois, il faut rappeler cette erreur, celle de confondre visibilité et démocratisation. Le noble mot

¹⁵⁵ Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987, p.11.

« démocratisation », autant que celui de « démocratie », sont des termes qui se prêtent à une dangereuse gamme de significations.

*« C'est ainsi que nous devons prendre garde à une surdémocratisation de l'art, quand il ne s'agirait pas réellement d'égalité de tous devant l'art, mais de spectacle devant lequel nous sommes tous également subjugués. »*¹⁵⁶ Ainsi la culture dans la bouche de l'État aurait pour La Chance une grande propension à devenir *spectacle*. Cette culture du spectacle peut servir d'élément rassembleur, à l'heure où l'identité nationale est moins tangible et où les sociétés se cherchent une raison commune. L'État culturel peut alors chercher à encourager les disciplines et modes d'expression plus performants en termes de visibilité, mais surtout en termes de capacité à rassembler. Nous pouvons ainsi nous poser la question suivante, en étant à peu près certain de la réponse : quelle est la sphère culturelle la plus rentable en matière de visibilité, la plus rassembleuse pour un État en manque d'identité ? On sait à ce titre que la danse ne sera visiblement jamais une bonne porteuse de drapeau...

L'État qui cherche à rassembler peut vouloir encourager une culture nationale. L'État qui encouragerait une diversité des expressions, des disciplines, et une évolution dans celles-ci, agit au nom des valeurs démocratiques plutôt que républicaines.

4.1.4 Tyrannie du succès

Un autre problème soulevé par La Chance vise la médiatisation d'une œuvre. Comme nous l'avons vu, certaines œuvres sont un gage de succès médiatique. On voit ainsi apparaître une culture dominante, une culture hors de laquelle point de salut, puisqu'à l'extérieur de celle-ci point d'heures d'antenne, point de pages principales dans les journaux. Cela crée l'illusion que la vérité existe dans une transcendance de l'œuvre, alors que cette vérité serait seulement assurée par sa capacité à se prêter au format dominant. Il faut cependant préciser ce dernier point :

¹⁵⁶ La Chance, *op. cit.*, p. 116-117.

une œuvre à succès n'est pas obligatoirement suspecte de par son succès même, ce qu'il faut dénoncer est un jugement qui serait exclusivement basé sur ce succès.

Les critiques vivent également ce problème dans notre société du spectacle perpétuel. Il faut ainsi parler, en bien ou en mal, de ce qui fera vendre. Les critiques disposent d'un espace médiatique restreint, contraints aux mêmes impératifs de succès, à la tyrannie de l'effet vendeur. De là, l'intérêt de créer des super héros de la culture, des figures mythiques, et, pour les artistes, de se munir d'un bon plan de marketing.

(...) cette critique contribue à perpétuer un système culturel qui maintient deux niveaux de l'art, avec d'une part le niveau des champions de circuit formule 1, en circuit fermé et en compétition internationale; avec d'autre part le niveau auto-thérapeutique de tous ceux qui restent attachés à la notion d'œuvre et qui, en souscrivant à des scénarios préétablis de « création », parviendraient à se maintenir dans le vivier de talents ou l'industrie du spectacle de la transcendance puisera le matériau de ses nouvelles vedettes et de ses nouvelles scénographies.¹⁵⁷

4.1.5 Engagement des critiques

Si la tâche principale du critique n'est pas de vendre l'art au grand public, elle relève cependant du médiateur, qui crée un lien idéalement désintéressé, une perspective extérieure jugée compétente. Le critique vit lui aussi la question du bouleversement des critères du bon, du beau et du valable de façon palpable. L'art encourage la prise de position, l'exercice de la pensée. Mais comme on l'a vu avec Schaeffer et Jean Clair, cet art peut aussi être celui qui nie toute position critique dite supérieure, fiable. Le chemin vers cet art n'en devient que plus obscur. Il serait faux de croire l'art plus simple à saisir si a priori rien n'y était illégitime, interdit.

C'est ici que la notion d'engagement selon Joëlle Zask peut se concrétiser. On comprend qu'à l'époque de la démocratie radicale, il est impossible de construire une échelle de valeur transcendante et universelle. Par contre, il est possible de proposer

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 105.

une vision artistique et de la défendre dans des circonstances données. Cela devrait aussi être le rôle des critiques et des diffuseurs et non seulement celui des artistes. Ne pas chercher à incarner la vérité, mais, pour le diffuseur, chercher à montrer un art qu'il puisse et veule défendre. Le diffuseur doit en quelque sorte se commettre, afficher ses couleurs, pour que d'éventuels spectateurs puissent se reconnaître à travers une vision particulière et assumée, et se positionner en fonction de celle-ci. La même chose doit se produire chez le critique. Il ne sert à rien de refuser de se prononcer dans l'illusion de sauvegarder la pluralité artistique. Si le critique sait définir sa position, son avis particulier, très loin d'une vérité transcendante et imposée, il pourra pleinement remplir sa mission. Comme pour l'artiste, c'est en étant le plus près possible de ses particularités que l'avis du critique a de la valeur. Assumer ces (ses) particularités, et s'en servir comme perspective sur l'œuvre, universalise le regard du critique, de l'artiste et du diffuseur.

4.1.6 L'art comme expiation

Comme on l'a vu avec Yves Michaud, il est entendu que l'art ne peut servir de ciment social comme on l'aurait désiré dans l'utopie romantique de l'art. Pourquoi alors l'État libéral¹⁵⁸ continue de soutenir la pratique artistique si par essence elle est subversive ?

*Il semble ainsi que l'art et la poésie ne subsistent dans cette société que par l'obligation de produire des figures par lesquelles les gens qui s'occupent de l'argent, du pouvoir, de la guerre croient expier ce qu'ils font. Alors ce n'est pas l'œuvre que ces gens veulent posséder et exhiber mais l'esprit de l'artiste, son souffle dérangé, son regard troublé, à la façon des chasseurs qui exhibent au mur leurs trophées : ils veulent avant tout posséder leur authenticité ! L'art sera commandité tant qu'il conservera aux yeux du public son aura d'authenticité. Pour les commanditaires, il s'agit de profiter de l'art tandis qu'il est encore temps, tant qu'il a une valeur sur le marché mondial des valeurs symboliques.*¹⁵⁹

¹⁵⁸ Libéral en opposition à totalitaire. L'État favorable aux libertés individuelles.

¹⁵⁹ La Chance, *Les penseurs de fer*, Éditions Traits-d'Unions, 2001, p. 77.

Il devient intéressant ici de confronter cette vision d'un art possédant une valeur de symbole d'authenticité et d'émancipation, dans une société qui cherche à se donner cette image à peu de frais. Est-il d'ailleurs moins compliqué d'entretenir l'image d'une société libre et émancipée dans une production artistique symbolique, que de chercher à donner aux individus composant cette société les outils qui pourraient justement les affranchir de leur condition aliénée ?

*L'art est-il un lieu et une pratique où je découvre, j'éprouve ma liberté ? Ou bien est-ce la production d'un simulacre de liberté, dans une société qui a besoin de se désigner comme lieu d'émancipation ? Quand cette société oppose l'épanouissement individuel à l'aliénation généralisée, quand elle promeut la signature chez quelques individus d'autant qu'elle promeut le travail aliéné pour le plus grand nombre.*¹⁶⁰

Ainsi on peut se poser la question suivante : est-ce que l'art officiel ne devient pas la caution morale d'une société libérale et corporatiste, la source de sa conscience tranquille, plus que le chemin vers la conscience de soi, l'innovation et l'ouverture pour tous ? C'est une question à poser aux artistes qui placeraient avant toute chose leur désir de vivre de leur art, plutôt que celui de définir l'art. L'artiste, en souscrivant aux impératifs de succès du moment de façon à faire partie des « élus », ne perdrait-il pas, sans s'en rendre compte, son pouvoir d'action, et même la légitimité de son statut, en devenant l'excuse officielle d'une société ?

Cela nous conduit encore directement à cette crise de légitimité de l'art contemporain. Le problème viendrait ici du statut donné à l'artiste, statut qui ne peut se légitimer dans la société démocratique, s'il est exclusif et déconnecté du monde.

4.1.7 Réconciliation

Si l'artiste est le meilleur des citoyens, c'est aussi que l'homme démocratique n'est dans l'idéal ni un savant ni un être rationnel ou un agent moral, encore

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 84.

*moins un mouton ou un suiveur. Du fait qu'il participe à l'invention des conditions de sa vie, c'est un créateur.*¹⁶¹

Il y a ici une piste de réconciliation possible de la production artistique avec les fondements idéologiques de la démocratie. L'artiste peut inclure l'ensemble des spectateurs comme étant des créateurs potentiels et penser ses propositions en ce sens. Les idées de La Chance concordent parfaitement avec la pensée de Zask pour ce qui est du danger du règne du spectacle de la culture et des arts, devant lequel nous devrions rester cois et fascinés, alors que la production artistique devrait surtout être un coup de démarreur à la créativité de chacun. Bien entendu, cette façon de voir existe déjà à bien des endroits dans la production artistique actuelle, mais cela doit être rappelé et mis en rapport avec la crise de légitimité de la production artistique. Le succès populaire des œuvres ne peut garantir à lui seul la légitimité de la production artistique dans une société démocratique, même s'il n'a pas nécessairement à être écarté de cette équation.

4.1.8 Le désir de catégoriser

L'artiste qui entre dans l'arène médiatique risque la catégorisation, dans un monde où l'authenticité fait la loi. Ce désir d'authenticité peut pousser au particularisme, qui élèverait la recherche de l'individu unique, original, comme critère fondamental de succès.

Dans un projet de diffusion de la danse, ce particularisme est visible lorsque les critères présidant au choix des œuvres présentées proviennent d'abord de leurs particularités culturelles. Pourtant, ce n'est jamais la particularité de l'artiste qui doit être mise de l'avant pour juger de la qualité de son œuvre, mais bien la façon dont il traite cette particularité, la façon dont il peut universaliser son approche particulière. Yves Michaud soulève ce problème en nous mettant en garde contre des productions culturelles qui ne sauraient trouver aucun point de comparaison avec d'autres, rendant

¹⁶¹ Zask, *op. cit.*, p. 5-6.

impossible toute communication, toute contamination artistique. Cela nous ramène aussi à ce qu'avance Finkielkraut dans *La défaite de la pensée*¹⁶² : la discussion s'arrête lorsque des cultures différentes s'érigent comme autorités suprêmes, s'emparent du discours sur l'œuvre pour la rendre ainsi impossible à comparer à l'extérieur de cette culture.

En encourageant les différents visages de la création, on peut cependant finir par créer des mondes qui ne peuvent souffrir de comparaisons :

*Le poème n'attend plus l'écoute, le tableau ne propose pas à l'œil, ils signalent de quel lieu on parle, de quel groupe on est le porte-parole, de quelle valeur d'authenticité on se réclame. Quand l'œuvre d'art ne sera vue qu'à prendre le relais de luttes pour la visibilité, elle ne sera plus l'expression de la subjectivité individuelle. Elle sera plutôt l'expression du pathos de la dette spécifique d'un groupe sexuel, ethnique, linguistique, qui réclame un droit à l'identité (visibilité) et au respect (visibilité redoublée).*¹⁶³

En art, « l'authenticité » est à la mode. Il est néanmoins important de tracer la frontière entre elle et la particularité. Par exemple, une œuvre de danse pour gens handicapés peut être universelle, toucher beaucoup de monde et être forte. Cependant, il ne lui suffit pas d'être particulière pour cesser d'être comparée avec un chef d'œuvre de danse, qui tourne internationalement. L'œuvre de danse adaptée est justifiée par une démarche, un processus singulier menant à des résultats probants en rapport à cette démarche. Elle n'est pas nécessairement valable de par sa seule spécificité. Il peut être tentant de vouloir chercher un public, un succès, en créant une œuvre adaptée à un marché, à un créneau¹⁶⁴. Les artistes devraient se méfier des étiquettes, même lorsqu'ils agissent pour la cause de l'art en cherchant à augmenter son public.

L'art, comme bien des domaines, est sans doute un théâtre où l'on se doit de jouer un jeu, mais pas nécessairement un cirque où on ne fait qu'exhiber des

¹⁶² Finkielkraut, *op. cit.*

¹⁶³ La Chance, *Les penseurs de fer, op. cit.*, p. 87

¹⁶⁴ Un exemple tient dans les spectacles et la littérature jeunesse.

individualités *hors norme*¹⁶⁵. Umberto Eco nous rappelle que l'art est intéressant lorsqu'il devient l'expression pure d'une personnalité,¹⁶⁶ avant que d'être une preuve, voire un certificat d'individualité. À travers cette expression de la personnalité, il est communication, ouverture. Il ne sert pas qu'à dire « je suis unique », il en est aussi (et peut-être avant tout) une conséquence. Ainsi, l'étiquette apposée à un artiste n'est peut-être pas problématique en soi, tant que l'artiste s'en sert pour universaliser son propos.

Cet inconfort de l'art formaté pour les cases qui lui sont prédestinées prend notamment sa source dans les programmes gouvernementaux, qui tentent en quelque sorte de légitimer l'art en l'assortissant à une cause. Pour La Chance, l'art perd tout son sens et son poids lorsqu'il est créé sur mesure pour des institutions et des programmes. On se rappelle que pour Michaud et pour Habermas aussi, le doute sur le sens de l'art surgit lorsqu'il se résume à n'être qu'un produit formaté pour répondre aux exigences de sens d'une administration de l'art.

4.1.9 Sauver l'art ?

On voit clairement qu'il n'est pas constructif de juger une œuvre à partir de son potentiel de succès commercial, ou d'accessibilité. Pourtant, en voulant légitimer la place qu'occupe ou devrait occuper l'art, on le soumet plus souvent qu'autrement à des critères de succès qui lui sont incompatibles. Il est difficile d'argumenter en faveur des bienfaits de l'art dans une société consumériste, qui carbure au rendement explicite, objectif, mesurable et vérifiable. Et ce serait dénaturer l'art que de le soumettre aux mêmes critères qu'une entreprise, qu'un ministère, ou même que la recherche scientifique. En se basant sur ce désir de « sauver l'art », de le légitimer, nos réflexes sont de l'amener vers ces débats, de chercher à trouver la plus petite parcelle de valeur objective. Pour en revenir à Laborit, ce serait tout d'abord oublier

¹⁶⁵ Je comprends aussi ici l'artiste quand on le voit comme un individu singulier, spécial, hors norme.

¹⁶⁶ Eco, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 21.

que l'objectivité n'est que le résultat des croyances et des valeurs d'une époque. L'art tient sa valeur justement en ce qu'il existe hors des normes de vérité, qu'il est un espace non contraint. De là notamment la critique de Michaud sur un art qui se contraint dans le refus et la transgression de critères totalement virtuels.

Nous n'avons pas à protéger l'art contre sa mort. Pour ceci, il faudrait d'abord croire que nous puissions en comprendre réellement la nature, et imaginer que nous puissions la préserver comme nous le faisons avec la faune dans un parc protégé. L'art ira où il a sa place. À la limite, nous assistons peut-être tout simplement à la mort d'une conception de l'art, ou à son glissement.

Michaud nous a précisé que la crise de l'art était surtout une crise de représentation de la fonction de l'art et que cela était d'abord et avant tout un problème pour les officiels de l'art. Cela touche également les artistes, puisqu'ils sont parfois eux-mêmes des officiels de l'art, en étant entre autres commandités par une institution pour créer une œuvre. Il est normal que l'artiste *professionnel* – et j'entends ici par « professionnel » l'artiste dont le gagne pain est l'art –, se sente menacé par cette crise institutionnelle, puisqu'une grande partie de ses revenus provient habituellement de commandes institutionnelles, de subventions à la recherche, ou de salaire d'enseignant dans une institution. C'est donc davantage son mode de vie qui est menacé, et non l'art en tant que tel.

Cela peut sembler évident mais aussi troublant. Je ne cherche pas ici à argumenter contre le soutien étatique à la production artistique, je cherche plutôt à clarifier où est la crise et ce qu'elle implique pour un artiste. Il ne s'agit pas de sauver l'art, mais il peut s'agir de sauvegarder un système de création de l'art. Lorsque ce système se met à vaciller, il semble qu'on répugne à le questionner, alors que ce questionnement ne peut que renforcer sa légitimité.

Comment l'artiste peut-il concourir à rendre la production artistique pertinente à son époque ? Ce serait la première question que l'artiste devrait se poser, avant celle de la mise en œuvre du système qui lui permettra de créer. Il règne une grande confusion à ce sujet. Le système de production de l'art, avec toutes ses vertus et ses

vices, est tellement présent dans le devenir de la création contemporaine au Québec qu'il devient difficile de séparer les fins des moyens. On en oublie même parfois que cette façon de produire dirige en grande partie comment une œuvre est pensée, créée, montrée. Je ne prêche pas pour un art sans soutien étatique à la création, mais bien plutôt pour un art qui assume ce soutien, le prend en compte et se positionne face aux conditions de création de ce système. La connaissance et l'affirmation des conditions de création est, rappelons-le, la condition d'effectivité d'une proposition artistique, selon ce que nous explique Joelle Zask.

4.2 Retour sur la question

S'il est difficile de définir le rôle de l'artiste, il semble par contre possible de situer la question à notre époque. Et si cette question se pose de façon pressante, c'est entre autres parce qu'on aimerait avoir de bonnes raisons de défendre le soutien aux arts, ne serait-ce que pour garantir un revenu décent aux créateurs. En même temps que ceux-ci ont besoin d'arguments pour défendre ce soutien, il semble qu'on se soit rarement questionnés à ce point sur la légitimité de la pratique artistique. Avec Yves Michaud, nous avons vu que ce problème de légitimité en était surtout un pour les institutions et les officiels de la culture, pas vraiment pour l'art, qui ne saurait se résumer à ce qui peut s'administrer. Le problème, c'est que dans un *État culturel* comme l'appelle Michael La Chance, les artistes sont aussi parfois des officiels de la culture. C'est donc leur statut qui est en jeu. Il est en jeu puisque les utopies qui ont pu expliquer la raison de l'importance donnée à la culture par une société sont mises à mal. Et sans répéter ce qui a déjà été avancé ici, il semble bien impossible de retourner en arrière, là où les utopies communicationnelles de l'art faisaient encore sens. Alors que les pratiques ont évolué en élevant le statut du créateur à des niveaux jamais atteints auparavant, ce statut est menacé par la mise en doute de la fonction de l'artiste et par l'effondrement de la théorie spéculative de l'art. Malgré cela, il reste bien une aura de mysticisme et de grandeur autour de l'artiste.

4.2.1 Démocratisation effective et effritement du ciment social

Ce qui est difficile à imaginer, au-delà d'une crise sur le statut de l'artiste, c'est bien la perte de l'idéal de la communauté par la haute culture, et non par la culture des habitudes de consommation et du mode de vie en général. L'État culturel voit toujours l'art comme un possible ciment social¹⁶⁷, et c'est une des raisons de son soutien. Peut-on vraiment croire que l'art d'avant-garde n'ait jamais pu servir de lien de ce genre ? Peut-on franchement avancer qu'on puisse assurer la cohésion d'un ensemble de gens par l'existence de l'œuvre de Duchamp ou de Kandinsky ou de Pollock ? Bien entendu, dans une communauté d'intérêt et de pratique, la discussion est possible, et les artistes provocateurs en danse déstabilisent les habitués de la danse. Mais envisage-t-on vraiment ces œuvres comme ciment social à plus large échelle, assez pour vouloir *démocratiser* l'art ?

Si en tant que praticien, on veut démocratiser l'art, c'est que nous savons d'expérience que sa fréquentation est une source de plaisir et de connaissances. Ce désir de communiquer sa passion est bien compréhensible et il ne suit pas la même logique que la volonté de se servir de la culture comme ciment social. On mêle pourtant parfois ces volontés, pour servir la *cause de l'art*.

Il semble bien toutefois qu'une démocratisation se soit déjà opérée. Cette démocratisation, c'est celle qui a éliminé les frontières entre le *high art* et le *low art*. Dans cette démocratisation, ce n'est pas l'art des officiels de la culture qui s'ouvrirait aux masses, mais plutôt l'art des masses qui ne souffrirait plus de complexe et se proclamerait l'égal de l'autre. C'est la même chose qui se passe plus largement dans toute la société, comme nous l'explique Yves Michaud. Si les philosophes des Lumières espéraient une démocratie éclairée et utopique, ce qui est finalement advenu, c'est plutôt une démocratie effective et imparfaite, qui dévoile les contradictions des préceptes des Lumières.

¹⁶⁷ On pourrait arguer que l'art fait normalement davantage office de miroir social que de ciment social. Mais dans la logique de l'État culturel cherchant à asseoir sa légitimité, le rôle de rassembleur, d'unificateur, semble plus important.

Ce que cette démocratisation en marche apporte en art, cependant, c'est une immense diversité des pratiques, des inspirations, des intérêts. Il ne tient qu'aux artistes d'en faire quelque chose plutôt que d'attiser la mélancolie sur une période de l'art révolue alors qu'elle n'a peut-être existé, du moins en partie, que dans la tête de ceux qui y ont cru.

La tâche de ceux qui aiment l'art pour lui-même et non comme religion (il y a de faux dévots) est de dénoncer la comédie du Grand Art.

La tâche de ceux qui aiment la démocratie pour elle-même et non comme dernier avatar de la totalité est de penser et de mettre en pratique les conditions d'entente minimales et imparfaites entre des hommes égaux et libres.

Et qu'on ne parle plus ni d'art ni de culture comme ciment social, et encore moins de service public de la création !

L'art cesse d'être en crise le jour où nous avons de nouveau besoin de lui.¹⁶⁸

En se détachant de la grandiloquence du grand art, peut-être est-il plus facile de se rapprocher d'un rôle de l'art à échelle humaine. En fait, là où Michaud vise le plus juste, c'est dans cette idée qu'on ne peut forcer le sens à donner à l'art. C'est à l'art de proposer et de se rendre indispensable à son époque. Sans donner les grandes lignes du plan que devraient désormais suivre les artistes (ce qui serait bien difficile après avoir affirmé qu'il ne saurait y en avoir et qu'il soit ainsi difficile de le circonscrire), peut-être peut-on regarder ce qu'un art sans mythe créerait comme piste de sens.

4.2.2 Le puritanisme en art

Un point de la théorie de Schaeffer mérite d'être développé ici : le fait que le plaisir ne fait pas partie de la théorie spéculative des arts. En fait, on pourrait avancer qu'il a disparu de cette théorie pour assurer la dignité des arts. D'une certaine façon, on ne rigole pas avec l'art, surtout quand on veut lui donner comme rôle d'assurer le salut de l'humanité, de trouver son essence et de réaliser son futur radieux.

¹⁶⁸ Michaud, *op. cit.*, p. 268.

Cela pose un problème en esthétique puisque le plaisir (ou déplaisir) fait partie intégrante de l'expérience esthétique. Cela ne veut pas dire qu'une œuvre ne peut occuper d'autres fonctions et on peut même vouloir que les œuvres servent toujours à autre chose. En revanche, d'après Schaeffer, on ne pourrait avancer qu'une œuvre n'est pas valable si elle ne fait que procurer du plaisir.

S'il est difficile de définir un champ d'action précis et une seule fonction à l'art, Schaeffer arrive tout de même à définir l'expérience esthétique comme différente des autres plaisirs. Le plaisir esthétique tient à l'activité représentationnelle de l'œuvre. Il n'est pas préliminaire à l'acte plaisant, comme avec la nourriture ou le sexe, il se tient vraiment dans l'activité représentationnelle en elle-même. Des objets qui ne sont pas des œuvres d'art peuvent aussi procurer une expérience esthétique, par exemple on peut admirer une fleur ou un fruit et vivre cette expérience. L'expérience esthétique existe quand on arrive à profiter d'une image ou d'un objet dans sa simple représentation, pour elle-même, uniquement pour ce qu'elle est.

Il est particulier que dans la théorie spéculative des arts un principe aussi simple et fondamental que l'expérience esthétique ait été contourné. Il fallait alors donner son aura de sérieux à une pratique, une utilité palpable, même si cette utilité ne tenait que dans la théorie servant à la justifier. Schaeffer ne conclue pas que les œuvres ne servent à rien d'autre qu'à être admirées, il soutient plutôt qu'il ne voit pas d'incompatibilité entre le plaisir esthétique et les autres fonctions qui font la richesse d'une œuvre. Il appelle aussi à prendre une perspective sur un chapitre de l'histoire de l'art : « *la sacralisation des arts n'a été, somme toute, qu'une convention locale et non pas le fin mot de l'humanité concernant l'esthétique et les arts* ». ¹⁶⁹

¹⁶⁹ Schaeffer, *op. cit.*, p.387.

4.2.3 Historicité et conditions de l'action

Dans *La madone du futur*¹⁷⁰, Arthur Danto explique que l'art peut être historique, et donc appartenir à ce qu'il appelle *un grand récit*, ou encore post-historique. L'art historique est un art qui va vers un achèvement, et il donne comme exemple l'histoire de l'art jusqu'à Michel-Ange, qui pour lui était une recherche de maîtrise en peinture. En cela l'œuvre de Michel-Ange marquait un achèvement et les artistes qui l'ont suivi n'ont pas nécessairement cherché à aller au-delà de sa recherche, mais surtout à profiter de ce qu'elle avait apporté. Il dit que la même chose se passe avec le projet de modernité en art. Pour Danto, ce projet est maintenant complètement devenu philosophie, et il précise qu'au niveau de la conscience de soi de l'art, on ne peut guère aller plus loin. C'est ainsi que nous serions dans la posthistoire, ce qui n'empêche pas l'art qui se crée aujourd'hui d'être tout aussi valable, il se produit seulement à l'extérieur du *grand récit* de la modernité.

Au fond, cela nous libère peut-être du poids de l'histoire, peut-être surtout de l'impératif de faire histoire, sans nous affranchir tout de même d'un impératif de conscience historique. Il est possible de penser l'idée de l'invention et du progrès en d'autres mots, pas seulement dans un avancement vers un achèvement historique. Il a été démontré grâce à Zask et à Laborit que les conditions d'invention apparaissent dans la connaissance de ce qui nous détermine, et que cette connaissance nous permet justement de créer de nouvelles relations, de nouvelles structures d'organisation. Cette connaissance des conditions doit exister en dehors de la seule histoire de l'art et des œuvres, même si l'historicité en art constitue un exemple bien visible des conditions d'invention en création. Et si, hors de la théorie spéculative des arts de Schaeffer, l'art n'est plus le seul à avoir le privilège de créer de nouvelles structures, il gagne en échange en terrain d'investigation, n'étant plus assujéti à une lecture linéaire de l'histoire.

¹⁷⁰ Danto, *La madone du futur*, Paris, Seuil, 2003. La Madone du futur est un recueil d'essais de cet auteur. Je fais surtout référence à l'essai *L'œuvre d'art et le futur historique*, pp. 557-575.

4.2.4 Confusion

Il ne faut pas confondre les luttes. La lutte qui se joue dans l'espace public pour la reconnaissance de l'artiste, de ses compétences professionnelles, de ses connaissances, ne le protège pas d'une remise en question de son statut, de son rôle. En fait, là où l'artiste peut être le plus utile, c'est lorsqu'il ne joue pas le jeu de l'être particulier et inaccessible, mais plutôt lorsqu'il nous montre comment jouer au jeu de l'art. Et ce n'est pas parce que nous vivons dans une société démocratique que nous ne sommes plus déterminés, que nous n'érigions plus de valeur au-dessus des autres, et qu'en conséquence, nous n'avons pas besoin de prendre une perspective sur ce qui nous constitue. Il y a beaucoup à faire pour un artiste qui voudrait considérer les suggestions d'action de Zask et de Laborit.

4.2.5 Quel rôle et quelle citoyenneté ?

Dans une confusion des termes, on croit parfois défendre la liberté de l'art en oubliant un point essentiel : l'art a toujours le potentiel d'être libre. Cependant, l'art commandité apparaît comme un art assujéti aux valeurs de la commandite, aussi floues soient-elles. Que la commandite soit celle d'un mécène, d'un État, d'une compagnie ou d'une corporation. Nous vivons parfois dans l'illusion que l'art bénéficiant de notre système de subventions est un art totalement libre, non déterminé, alors qu'il est assujéti à des critères de visibilité, de succès, ou du moins à des critères de qualité provenant d'une vision établie de l'art, à un projet artistique institutionnel.

L'assujétissement n'est pourtant pas problématique. Ce qui est problématique, c'est l'illusion de ne pas servir une vision de l'art, un projet de société, la défense d'un statut... Dans le projet moderne, l'art a cherché son autonomie, mais on se rend compte que celle-ci est illusoire, et qu'une autonomie complète peut même rimer avec une absence de raison d'être ou une absence de critères rendant possible une évolution de la pratique.

On ne peut répondre à la question du rôle de l'art dans une société sans se poser aussi la question du projet de cette société. Par exemple, poursuit-elle un projet de citoyenneté républicaine ou démocratique ? Ensuite, il est possible de juger si l'art que l'État aide à produire est ou non en accord avec ses principes. Cela ne diminue en rien le rôle de l'art à cette seule fonction. Cela sert seulement à éclairer la polémique.

4.2.6 L'artiste et le jeu

Dans cette réflexion, je me rends compte que je me suis éloigné de la danse. Par contre, je sais que tous ces concepts trouveront leurs échos dans la pratique de la danse aujourd'hui. Je crois bénéfique d'apporter ici des exemples de ce que peut être un travail chorégraphique en phase avec ce qu'on pourrait appeler une morale démocratique.

Le travail de la chorégraphe Caterina Sagna s'organise autour du jeu sur les conventions et les règles de la scène. En arrivant à les rendre présentes et actives dans sa mise en scène, elle permet au spectateur de prendre conscience et de se distancier de ses habitudes de consommation de l'objet scénique. Dans *Relation publique*, les danseurs, comédiens et la chorégraphe jouent leur propre rôle sur scène, dans une parodie de conférence sur la danse contemporaine. La mise à distance est claire. En même temps, le traitement est très loin d'être intellectualisant, beaucoup plus près du jeu, auquel est également convié le spectateur. Car ce sont ses attentes, ses habitudes qui sont mises en scène. Elles sont mises ici à l'avant de la scène plutôt qu'inconsciemment reproduites dans la chorégraphie. Par exemple, dans une scène, la chorégraphe donne ses impressions sur une séquence que les danseurs viennent d'exécuter. À cours d'arguments partageables pour exposer sa vision, elle assène des remarques d'une hyper-subjectivité qui porte à sourire. Une comédienne joue le rôle de l'animatrice d'une conférence sur le spectacle. Celle-ci veut partager les merveilleux moments qui marquent la création en studio, cherchant de ce fait à justifier et à expliquer le spectacle dansé, jugé trop abstrait sans ces salutaires explications. Ces discours creux rappellent la difficile adéquation entre l'art

chorégraphique et le discours lorsque le premier se sert surtout de raccourcis poétiques pour éviter d'avoir à confronter le second. En remettant en scène son personnage de chorégraphe, Caterina Sagna ironise sur ses propres réflexes, son conditionnement. Mais elle ne réfute pas le spectacle chorégraphique. Au contraire, son ironie devient son propos, renforcé par un brillant jeu de ses interprètes et une connivence avec le public à l'intérieur de ce jeu autour de la scène.

D'autres chorégraphes jouent au jeu de l'art de façon claire et éclairante, comme Martin Bélanger et Jérôme Bel dont il a été rapidement question ici. La mise à distance des conventions de la scène, en un retrait critique, ne rime pas chez eux avec un désengagement et une perte de foi en l'art. Au contraire, la mise à l'épreuve de l'expérience de la scène qu'ils proposent, mise à l'épreuve inclusive puisqu'elle ne concerne pas seulement le performeur, renforce sa légitimité. Oui, on ose questionner le rôle de l'art, et cela peut être une grande source de plaisir.

4.3 Conclusion : le doute, l'ironie, l'ouverture

À la lumière de ces réflexions qui placent l'artiste comme un individu lui aussi conditionné, marqué par l'histoire, par sa pratique, sa technique, poursuivre un travail de création peut sembler complexe, confrontant. Il semble aussi très difficile de se rattacher à une autorité, une vérité, puisque tout semble devoir être mis en doute. L'artiste ne peut plus croire en une neutralité, une innocence et il ne peut pas non plus s'illusionner dans la recherche d'un être originel à retrouver comme le voudrait l'idéal romantique. Avouer l'impossible neutralité du corps dansant et d'un projet artistique, cela peut en revanche permettre à l'artiste de s'engager dans un questionnement sur ce qui le constitue, ou l'aliène, et ce qui aliène chacun des individus.

Si on veut élaborer une morale démocratique, il semble pertinent de ne pas chercher qu'à éblouir le spectateur, à le fasciner par des images, des mots, des mouvements. Ne pas chercher à l'emporter complètement, lui laisser un point

d'ancrage, une perspective. Et ce, parce qu'il ne semble pas y avoir de réponse certaine à ce qu'il vaudrait mieux construire comme spectacle, comme technique, comme discours. De là cette idée d'ironie, chère à Boris Charmatz :

Oui, mon ironie est autant une mise en doute qu'une mise en route. Et ce doute n'est pas triste. Il ne résulte pas d'une attitude moqueuse, distante, cynique, voire nihiliste. Il relève plutôt d'un contrat de confiance rompu entre ce qui semble évident en termes de spectacle, d'art ou d'enseignement.¹⁷¹

Comme on l'a vu plus tôt en parlant d'engagement, cette ironie dont parle Charmatz est tout le contraire d'un désengagement, d'un désistement. L'engagement de l'artiste est toujours possible, mais il se redéfinit :

Il ne suffit plus de se dire « démocrate », « subversif », « critique ». Ce n'est pas parce qu'on danse nu qu'on s'affranchit pour autant des conventions de la sociabilité et des rapports de pouvoir. Ce n'est pas parce qu'on sort des théâtres qu'on ne se soumet pas à ses conduites réglées et, qu'y étant, on s'y soumet forcément. Ce n'est pas parce qu'on fait une exposition, une performance, un parcours à la place du spectacle qu'on est, par essence, plus critique. Il n'y a plus de porte qui garantisse, en soi, une sortie.¹⁷²

Le doute, le soupçon, sont alors les bienvenus. Bien entendu, ce ne sont pas des mots vendeurs dans la bouche de publicitaires de l'art. Mais ces mots semblent salutaires. Il est aussi intéressant de noter que ces mots peuvent s'accorder avec le rôle de l'artiste dans une morale démocratique.

Les penseurs mis à contribution dans cette réflexion ont tenté de prendre une distance sur une situation faite d'opinions, de jugements de valeurs, pour quelque fois montrer qu'on ne pouvait jamais se sortir totalement de nos préceptes, nos déterminismes. Il devient alors très difficile de conclure cette réflexion avec un résultat, une réponse limpide. Voilà pourquoi je parle de doute, d'ironie, de distance. Cela peut être une voie intéressante lorsqu'on semble perdu, de ne pas foncer tête

¹⁷¹ Charmatz, Launay, *op. cit.*, p. 15

¹⁷² *Ibid.*, p. 16.

baissée dans une direction, de ne pas chercher non plus à traîner un maximum de gens avec nous.

4.3.1 Élitisme et démocratie radicale

En amenant l'idée de la démocratie radicale, je ne cherche pas à dire ici que je crois que tout se vaut, et qu'il est vain de défendre une idée haute de la culture. Je voulais seulement dire que dans cette époque, il est difficile de convaincre une majorité de l'importance à accorder à une pratique, surtout si elle est vue comme élitiste. Dans une société où on ne voudrait jamais être mis à l'écart, la pratique artistique actuelle peut donner une mauvaise impression en ayant parfois l'air de tourner le dos aux non-initiés. Nous n'avons pas à ignorer cet état de fait, mais nous n'avons pas non plus à chercher à convaincre la société entière de la valeur de l'art comme une entité reconnaissable. Pour certains artistes, il leur viendra tout naturellement ce besoin de s'adresser à un large public, et ils en trouveront les moyens. D'autres ni voient pas d'intérêt, comment pourrait-on les obliger à créer pour le plus grand nombre?

4.3.2 L'institution et la vérité

C'est ici qu'on voit que le problème est institutionnel. On veut sauvegarder la liberté d'action de l'artiste, c'est pourquoi nous sommes souvent réfractaires à l'idée d'un conseil des arts qui voudrait que l'art qu'il subventionne vende des billets, fasse du bruit et de l'argent. En se basant sur d'autres valeurs, d'autres critères, nous servons néanmoins une vision de l'art qui a ses principes, son histoire, qui n'est pas immuable et éternelle, ni hors de l'histoire.

Il y aura toujours une difficulté pour une *administration de l'art* à bien faire son boulot. Elle sera toujours à la remorque de nouvelles façons de voir l'art, et de ce fait les artistes seront toujours pris dans ce jeu de reconnaissance dans et hors des valeurs institutionnelles. D'une certaine façon, il faut admettre que l'administration de l'art sera presque toujours mise en échec par l'évolution des pratiques. Elle aura

aussi toujours du mal à donner un sens à la pratique, qui l'engloberait en général, mais cela n'est pas du tout son boulot.

4.3.3 Mise à distance

L'art est toujours produit dans des conditions qui l'affectent, le déterminent. Je crois qu'il revient alors à l'artiste de cultiver la distance, la perspective sur les valeurs du milieu, celles de la société dans laquelle il évolue mais aussi sur ses propres valeurs. Le doute est un moteur précieux : douter du succès mais aussi douter de l'obscurantisme, douter de l'institution mais aussi douter de son désir de s'en tenir à l'écart. L'artiste doit aussi douter de l'idée de progrès, d'avancement, l'idée de progrès est toujours tributaire d'une croyance quelconque.

Au niveau d'un art qui avancerait, évoluerait dans une perspective linéaire, il semble bien que cette idée soit mise à mal. S'il n'a pas à avancer dans une direction précise, prédéterminée, l'artiste doit surtout se tenir prêt à bouger. Ce que j'aime dans l'idée du doute, c'est qu'il ne rime pas avec le refus. En poussant l'artiste à ne pas prendre les choses pour acquises, le doute rime davantage avec l'ouverture.

4.3.4 Suites possibles à la réflexion

La lecture de ce travail peut être décevante pour celui qui y aurait cherché un argumentaire prêt à l'emploi dans la défense des arts en général, ou simplement dans la défense des subventions à la production artistique, à la tournée, à la recherche. À mon sens, et à la lumière de ma démarche de praticien et de chercheur en art, ce genre d'argumentaire ne peut exister. Tout au plus, on définira un projet artistique, ses visées, sa raison d'être particulière, et celui-ci pourra se défendre de lui-même. Mon intérêt était surtout ici de rendre possible la discussion sur l'art à partir de concepts non exclusifs au milieu de l'art.

À partir de ce constat, je dois admettre que la réflexion aurait pu être poussée dans nombre de directions qu'a emprunté cet écrit, et ainsi apporter des réponses plus précises et approfondies à un lecteur intéressé à un sujet en particulier. Il serait

d'ailleurs intéressant d'approfondir la recherche, notamment au niveau du statut de l'art dans ce qui a été décrit comme une démocratie radicale. Des penseurs comme Alain Finkielkraut et Jürgen Habermas pourraient y être mis à contribution. Il serait possible de développer davantage sur le concept de démocratie radicale et non seulement sur la crise de légitimité de l'art qui en découle. Une autre voie prometteuse serait de réfléchir sur la formation du danseur, en se penchant sur l'idée de la technique comme étant partie prenante d'un projet artistique. Une école de formation qui enclencherait cette réflexion devrait sans doute se positionner plus clairement comme étant, en elle-même, un projet artistique à défendre.

Au niveau de la pratique, je crois que la position du doute peut mener à bien des découvertes, et j'aime surtout le fait qu'elle ne soit pas restrictive. Oui l'ironie et le doute demandent un jeu d'équilibre difficile lorsqu'on désire produire des mises en scène qui fassent sens dans l'immédiat. Il faut pour cela savoir doser l'apport de connu et d'ordre qu'exige la communication avec la dose de chaos et de questionnement que l'on veut mettre de l'avant. Mais cette idée de doute n'a pas non plus à être totalitaire, ce serait en oublier l'essence.

Bibliographie

Livres

- ARBOUR, Rose-Marie, (1999), *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Arttextes, 158p.
- ARDENNE, Paul, (1999), *L'art dans son moment politique*, Bruxelles, La Lettre volée, 416 p.
- BENJAMIN, Walter, (1991) «*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*», dans *Écrits Français*, trad. française, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 196 p.
- CHARMATZ, Boris, Isabelle LAUNAY, (2003), *Entretenir : à propos d'une danse contemporaine*, Dijon, Presses du réel, 196p.
- CLAIR, Jean, (1997), *La responsabilité de l'artiste*, Paris, Gallimard, 144p.
- CROW, Thomas, (1985) *Painting and public life in XVIIIth Century Paris*, Yale, Yale University Press.
- DANTO, Arthur, (2003), *La madone du futur*, Paris, Seuil, 593p.
- DANTO, Arthur, (2000) *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, 340p.
- DELEUZE, Gilles, Félix Guattari, (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 208p.
- ECO, Umberto, (1992), *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 406p.
- ECO, Umberto, (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 317p.
- FERRY, Luc, Philippe SOLLERS, (1998) *Le sens du Beau, Aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Éditions Cerele d'Art, 237p.
- FINKIELKRAUT, Alain, (1987), *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 165p.
- FOUCAULT, Michel, (1971), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 81p.

- GOODMAN, Nelson, (1992), *Manières de faire des mondes*, Nîmes, J. Chambon, 193p.
- HABERMAS, Jürgen, (1973) *Raison et légitimité*, tr. fr., (1985) Paris, Cerf.
- HEINICH, Nathalie, (2005) *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 370p.
- HEINICH, Nathalie, (1998) *L'art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, J. Chambon, 215p.
- IONESCO, Eugène, (1970) *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 378p.
- KANT, Emmanuel, (1790), *Critique de la faculté de juger*, trad. fr., (1986), *Œuvres de Kant*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol 2.
- LABORIT, Henri, (1985), *Éloge de la fuite*, Paris, Gallimard, 192p.
- LABORIT, Henri, (1978) *L'homme imaginant : essai de biologie politique*, Paris, Union générale d'éditions, 187p.
- LACHANCE, M., (2003), *La Culture Atlantide*, Montréal, Éditions Fides, 175p.
- LACHANCE, M., (2001), *Les penseurs de fer*, Montréal, Montréal, Éditions Traits-d'Unions, 2001.
- MERLEAU-PONY, Maurice, (1964), *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 94p.
- MICHAUD, Yves, (1989), *L'artiste et les commissaires*, Jacqueline Chambon, Paris, 246p.
- MICHAUD, Yves, (1999), *La crise de l'art contemporain*, 1999, Paris, Presses universitaires de France, 305p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, (1992), *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 444p.
- SCHILLER, Friedrich von., (1795), *Lettres sur l'éducation esthétique et l'humanité*, trad. fr., Paris, Aubier.
- SHUSTERMAN, Richard, (2000), *Performing live : aesthetic alternatives to the ends of art*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press.
- VAILLANCOURT, Claude, (2003) *Le paradoxe de l'écrivain : le savoir et l'écriture*, Montréal, Triptyque, 180p.

ZASK, Joelle, (2003), *Art et démocratie, peuples de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 248p.

Articles

FEBVRE, Michèle, « Faire de son corps un projet lucide et singulier », *Jeu*, n°125, avril 2007, p. 58-59.

GAGNON, Lise, «Un milieu fort (et) fragile», *Cahiers de Théâtre Jeu*, no119, février 2006 p. 6-14,

JIMENEZ, M., «De l'esthétique comme faculté de juger», *Manière de voir*, no 57, mai-juin 2001, p. 50-51.

LEPAGE, J-F. , «Pour une véritable démocratisation de l'art (au Québec)» *Possibles*, 26, no 1-2, hiver-printemps 2002 p. 267-275.

MARCY, Normand, « Les corps financés », *Jeu*, n°122, janvier 2007, p. 130.

MARTIN, Andrée, « Un urgent besoin d'être », *Jeu*, n°119, février 2006, p. 73.

MOTCHANE, J.-L., «L'art et la démocratie», *Manière de voir*, no 57, mai-juin 2001, p. 8. UZEL, J.-P., «Thomas Hirschhorn et la démocratie radicale», *Parachute*, no 111, juill.-août-sept. 2003, p. 58-71

Références électroniques

HEINICH, Nathalie, « Sociologie de l'art », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne], [<http://www.universalis-edu.com/corpus2.php?napp=&nref=P151171>] (avril 2008)

DUPUIS, Bernard, « L'herméneutique », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne] [<http://www.universalis-edu.com/corpus2.php?napp=6258&nref=J990911>] (avril 2008)