Athéisme et matérialisme en art
Retour sur les années 1970

Du même auteur

Aux éditions E.C.
Pulsions et inscriptions dans deux romans de Jules Verne, 1994.
Avant-dernier acte, nouvelles, 1995.
Deux Entretiens (avec Maurice Matieu), 2000.
L'Exposition 72-72, 2001.
Art et travail collectif suivi de *La politique d'art officiel en France*, 2001.
Le système de l'Art, 2004.
Les artistes terrassant la CAVAR (avec Robert Maggiani), 2005.
L'Art contemporain de marché, vitrine du néolibéralisme, 2008.
Art et voyeurisme, des Pompiers aux Postmodernes, essai, 2009.
L'Art contemporain, produit et acteur du néolibéralisme, 2013.
Art contemporain, le déni du sens, 2016.
Paysages politiques, 2019.

Aux éditions DLJP
Militantismes artistiques, 2021.
L'Art contemporain, arme idéologique du néolibéralisme, 2023.

Etudes
« Massacres et répression en Iran »
« Guerre et répression : l'hécatombe vietnamienne »
in *Le Livre noir du Capitalisme*, éditions Le Temps des Cerises, 1998.

Revues
Esthétique Cahiers, *Manifeste*, *Intervention*, *Artension*, *Ecritique*, *Ligeia*...

Ouvrages collectifs
Principales publications du Groupe DDP :
Van Gogh, Paris, décembre 1971.
Social-écriture, 1972.
à lire, 1973.
Chercher l'esthétique, éditions DDP, 1985.
DDP, Forces du peindre, éditions DDP, 1986.
Esthétique critique, éditions E.C., 1994.
Le Groupe DDP 1971-1998, pratiques collectives, pratiques artistiques
éditions E.C., 1999.
La peinture collective du Groupe DDP, éditions E.C., 2005.
...

Le salon de la Jeune Peinture, une histoire 1950-1983, de Francis Parent et Raymond Perrot. Réédition augmentée d'Annexes, éditions Patou, 2016.

François Derivery

ATHÉISME ET MATÉRIALISME EN ART

Retour sur les années 1970

DLJP

© Editions « De la Jeune Peinture »
5, rue Tardieu - 75018 Paris, 2026
ISBN : 978-2-491821-05-0

Introduction

L'art entre fonction sociale émancipatrice et fonction religieuse d'outil de domination et de vecteur de soumission.

Les textes réunis ici sont issus de notes d'époque. Ils ont été repris et modifiés en diverses occasions, dans le projet longtemps incertain d'évoquer l'ambiance intellectuelle du travail du groupe DDP depuis ses débuts dans les années 1970 [1]. Textes laissés cette fois en l'état, avec d'inévitables redites, et leurs fréquentes références à Pierre Bourdieu, dues au fait qu'il était à l'époque le seul auteur à s'être intéressé sérieusement à la sociologie de l'art, problématique qui était au centre de notre propre travail.

Regard rétrospectif sur des années où tout s'est joué, où tout ce qui se passe aujourd'hui en matière d'art et d'art contemporain apparaissait en gestation. Période cruciale, déterminante, de l'après 68 en France, début d'une révolution conservatrice à la fois brutale et insidieuse, qui dure encore, où l'on a vu l'institution néolibérale régler ses comptes dans sa guerre contre les artistes en obtenant l'éclatement d'un milieu de l'art innovant et revendicatif. Période de la résignation et du « retour à l'atelier », avec la mise en place d'une nouvelle politique d'Etat menée par une officialité acquise aux intérêts idéologiques et financiers du marché international de l'art et de ses riches investisseurs [2].

1. Le groupe DDP : François Derivery, Michel Dupré, Raymond Perrot —, trois peintres réunis en association en 1971, dont les activités se sont poursuivies sous diverses formes pendant plus de 25 ans.
2. *Cf.* F.D. *L'Exposition 72-72*, E.C. éditions, 2001, et « Le tournant des années 70 », *Ecritique n°13*, 1er semestre 2013.

L'art, une idéologie imagée

Qu'est-ce que « l'art » ? Qu'implique le terme de non-pertinent du point de vue artistique et de pertinent si nous lui donnons un sens humainement et collectivement positif ?

Le livre de Nicos Hadjinicolaou *« Histoire de l'art et lutte des classes »* paru en 1973 chez Maspero, était particulièrement dérangeant pour la sphère artistique (institution + milieu) en période de guerre froide. Il a fait l'objet de critiques de la part de marxistes [1] comme de libéraux [2] avant d'être l'objet d'un oubli expéditif et consensuel [3]. Rappelons deux de ses propositions principales, toujours aussi gênantes aujourd'hui qu'à l'époque pour l'orthodoxie : 1- l'image participe à la lutte des classes [4] ; 2- il faut distinguer entre les pratiques artistiques celles qui relèvent d'une « pensée positive » et se situent du côté de la norme, du pouvoir et du consensus idéologique, et celles qu'anime une « pensée critique », pensée qui questionne, potentiellement subversive [5].

1. Par exemple Michel Lequenne dans *« Marxisme et esthétique »*, La Brèche, 1984.
2. Michel Makarius, dans *« L'art et la société »*, 1973, regrette à son propos « l'escamotage du sujet créateur au profit d'un être désincarné comme le voudrait la société réifiée ».
3. Il avait fallu l'indépendance de François Maspero pour éditer ce livre, que les « Editions sociales » ne pouvaient que refuser. Maspero qui vendit intégralement les premiers livres en forme de thèse de DDP (*« Social, écriture… »* 1972 et *« à lire »*, 1973) dans sa librairie « La joie de lire » de la rue de la Huchette.
4. Une notion aujourd'hui supposée obsolète en dépit la persistance, chaque jour aggravée, des inégalités sociales sous la domination du capital, et les réactions qui perdurent et s'amplifient partout dans le monde contre cette oppression.
5. Nicos Hadjinicolaou a animé avec quelques autres acteurs de la Faculté de Vincennes la revue *Histoire et critique des arts* qui, dans les années 1978-80, abordait l'histoire de l'art sous un angle marxiste et était proche du mouvement anglais de la New Art History. DDP a participé à cette revue avec un texte collectif sur l'exposition « Tendances de l'art en France 1968-1978-79, partis-pris de Gérald Gassiot-Talabot » au MAMVP section ARC, oct.-déc. 1979 (*Histoire et critique des arts* n°11-12, 3e et 4e tr. 1979).

1- Œuvre et œuvres

La fausse constante du sens

L'option critique ou non critique vis-à-vis du système socio-politique, du pouvoir et de l'idéologie dominants du moment — et ce à des degrés divers de conscientisation et d'élaboration — détermine le sens et la résonance sociale des productions artistiques. Les « œuvres » d'un seul artiste ont pu osciller entre ces deux options de soutien ou de critique au gré des circonstances et de l'environnement immédiat comme de ses options et projets du moment. C'est dire que l'idée courante de « l'unité de l'Œuvre », du point de vue du sens, est une fiction. En 1781 David peint le « comte Potocki » en adoptant l'idéologie imagée de son commanditaire. Dans Potocki, dans Récamier « l'idéologie du portrait est celle de celui qui le commande » [6]. Non seulement l'idéologie de l'artiste varie en fonction de son histoire personnelle mais les conditions matérielles, sociales, politiques de sa production infléchissent à tout moment le sens de celle-ci. C'est ainsi, plus généralement, qu'en dépit de sa vigilance l'artiste peut difficilement parvenir à une maîtrise des implications et retombées signifiantes de son travail, et que cette maîtrise éventuelle n'aura de validité que dans l'instant. Outre le fait que la représentation qu'il a de ce travail pourra constamment différer de celle qu'en aura son « public ». Autrement dit, si « l'art n'existe pas » [7], ou s'il n'existe qu'en tant qu'objet marchand — et en tout cas qu'idéologie —, « l'idée d'œuvre achevée relève de la fatigue ou de la superstition » comme l'écrit Borgès. L'idéologie totalisante et téléologique de l'Œuvre en majuscule n'est pas seulement fausse, c'est un piège… Par contre comprendre et expliquer les œuvres « c'est les lire dans leur effectif décentrement » (N.H.). Une telle lecture demande qu'on cherche « l'art » dans son principe et son sens, comme travail et travail « gratuit », hors de son instrumentalisation ou exploitation momentanée : c'est-à-dire dans sa fonction humaine individuelle et collective potentielle [8].

La fausse constante du style

Le vrai recours et seul ancrage réellement décelable, quoique relatif, en faveur d'une « unité de l'œuvre » se situerait, avance-t-on, dans ses constantes formelles. C'est une des raisons pour lesquelles, évacuant la question du sens, l'histoire de « l'art » peut se raccrocher à l'histoire des formes sous un angle de plus en plus formaliste, privilégiant les objets au détriment de leur processus

6. *Histoire de l'art et lutte des classes*, p.125.
7. *Id*., p.192.
8. « Lecture qui ne ferme pas l'œuvre sur elle-même – ou sur "l'art" ». N.H.

de production et de leur sens social, qui est évacué et dont il ne faut rien savoir. Ce qui démontrerait, en passant, à quel point l'accumulation de détails anecdotiques sur les panneaux qui accompagnent désormais les expositions officielles peut servir à tromper et à remplacer par des leurres les attentes de sens du « public ». En fait l'attention portée aux récurrences formelles ne fait que rajouter une prétendue constante à une autre, qui n'est pas plus convaincante. Il n'y a pas d'Œuvres-forme à la limite illisibles et pérennes mais des œuvres et des conditions historiques, sociales, idéologiques, économiques et politiques qui les constituent comme telles, les donnent à lire, les expliquent et leur donnent du sens [9]. Il s'agit en fait essentiellement, pour le pouvoir politique et dans la mouvance historique, de repérer voire de fabriquer des stabilités confortant un usage programmé tant idéologique que commercial de « l'art ». Le mythe de l'unité de l'œuvre engendre en même temps logiquement celui de la pérennité de l'artiste, génie créateur toujours égal à lui-même dans une pertinence productive permanente et, du même coup, celle de l'autorité qui le désigne comme tel. C'est mettre en scène pour l'exploiter ce que Bourdieu appelle « l'illusion de la constance du nominal ». Les caractères dominants de l'art dit contemporain satisfont, et au-delà, à cette exigence d'une constante formelle — qui vise, par la répétition à l'infini d'un schème, à éluder les pièges du temps et à éliminer les aléas du sens — dans par exemple le conceptualisme étique d'un Buren et ses rayures de 8,7cm répétées depuis 50 ans [10]. Réitération censée établir et confirmer indéfiniment le statut d'artiste de son auteur et justifier le prix de ses œuvres. Cet exemple de proposition artistique née d'une analyse opportuniste de la conjoncture économique et idéologique montre que le conceptualisme artistique contemporain répond au moins à un objectif concret, celui de la promotion sociale de l'individu-artiste.

C'est ainsi que nom et style finissent par fusionner dans une unique notion identitaire dont la force de conviction économique et idéologique est éprouvée. « Toute œuvre d'art est identique à elle-même à travers l'histoire uniquement par le nom » a écrit George Boas. Ce critère finit même par remplacer avantageusement dans l'imaginaire culturel celui de la prétendue unité du style, auquel aujourd'hui on ne s'intéresse plus guère. Le nom ancré dans les musées fait beaucoup pour la durée des œuvres. Boas nuance aussi son propos en précisant que « les œuvres d'art qui résistent à travers le temps changent de nature avec le temps ». L'histoire des œuvres est moins une Histoire de « l'art » — y

9. « L'art n'est pas une problématique d'expression… Il faut rechercher son principe et son sens dans sa fonction humaine individuelle et collective » (N.H.)

10. Buren ne peut pas risquer des rayures de 7cm sous peine de compromettre sa crédibilité artistique, fondée précisément sur la constance répétitive de son produit.

compris des formes de l'art — qu'une histoire de l'appréciation et de l'utilisation de ces œuvres qu'en ont fourni et fournissent encore les idéologies esthétiques des diverses classes sociales à travers le temps.

Impossible enfin d'évoquer même très succinctement une période artistique — les années 1970 en l'occurrence — sans rappeler les conditions générales dans lesquelles se sont inscrites ses problématiques et trajectoires particulières. A l'époque le milieu de la peinture était loin d'avoir assimilé les recherches sémiotiques et ignorait largement l'approche idéologique du travail artistique [11], aussi ses conflits internes se signifiaient-ils dans des termes plus traditionnels : ceux des options du *style* ou de *l'engagement politique*, ces deux déterminations ayant tendance à s'opposer à des degrés variables. Ainsi, et pour reprendre la terminologie de N. Hadjinicolaou, si le travail artistique est « positif » — autrement dit s'il n'est pas critique — il est essentiellement *formaliste*, et s'affirme dans la recherche, l'affirmation et la répétition d'un style. A l'inverse les urgences militantes servaient souvent à amnistier opportunément la maladresse et la faiblesse formelle des images produites.

Pour autant la question de la crédibilité du critère de style se pose légitimement par rapport aux conceptions et utilisations qui en sont faites. Le « style » est bien une réalité artistique à ceci près qu'il n'a rien d'un invariant mais qu'il évolue en tant que paramètre du travail de l'artiste en fonction de ses aléas, de son contexte et de ses mobiles. Loin d'être un produit stable, calibré et répété dans la perspective d'une carrière au sens professionnel du terme, il n'est qu'un des produits, à la problématique toujours nouvelle, du travail de mise en forme autrement dit du travail de sens qu'est la recherche artistique [12].

Vers l'art contemporain : le mythe de la Création et l'obsolescence de la pratique

Le style restait une contrainte, sauf, réduit au squelette, à en faire l'unique proposition d'une Œuvre comme chez Buren [13]: il fallait donc le « dépasser » vers plus de « liberté » encore, autrement dit pour isoler et valoriser enfin cet unique critère de l'Art au sens déïque et irréfutable du terme : la Création elle-même en soi et pour soi. C'est l'utilité même de ce concept qui à la fois exonère l'artiste de toute contrainte et légitime son arbitraire — ou son opportunisme — pour réaliser des « coups » dans tous les secteurs qui se prêtent à ses interventions. Jeff Koons peut passer ainsi du portrait de Mikael Jackson au homard

11. Carence qui persiste aujourd'hui sous d'autres formes.
12. Ce pourrait être le fin mot de « l'image dans le tapis » d'Henry James, celle d'un « style » en perpétuel renouvellement qui produit, *sans l'avoir cherché*, l'illusion d'une constance et d'une identité à lui-même.
13. Mais aussi chez nombre de post-abstraits des années 60-70, qui sentaient le vent tourner.

du château de Versailles et des déjections canines au bouquet de tulipes en béton armé offert (sans les frais) à la Ville de Paris. Cette diversité sans contrainte devient à son tour une valeur, et peut faire office de style sublimé.

L'Art contemporain a assimilé la difficulté du destin historiquement incertain des œuvres en même temps que l'inconvénient des fluctuations possibles de leur valeur monétaire, qui nuisent à la crédibilité et à la fiabilité du marché, en évacuant matériellement et théoriquement ce qui introduit du doute dans la stabilité des œuvres conçues comme fragments d'une Œuvre identique à elle-même sous l'étiquette d'un nom et d'une cote. Ainsi de la *pratique* artistique elle-même, c'est-à-dire du travail réel de l'artiste à la recherche du sens, seul véritable légitimité de ce qu'on appelle « art ». S'accrochant au dogme de l'identité et de la permanence de la signature devenue unique témoin et garantie de la qualité, de la durée et de la légitimité de l'Œuvre, c'est-à-dire de sa valeur marchande.

Si Œuvre et valeur marchande ne font qu'un, les œuvres ouvrent au contraire sur l'interrogation et sur le sens. L'élimination de la pratique favorise une immédiateté « créatrice » appelée à devenir pérenne, fétichisée à travers le principe du « concept ». Le travail de recherche dans la durée disparaît au profit de l'instantanéité du « coup » fondé sur la mise en scène du choc émotionnel. Les « Œuvres » des vedettes actuelles du marché illustrent ce principe : la discontinuité s'affiche en fonction des opportunités et des opportunismes médiatiques, le nom maintient l'unité postulée. L'Œuvre apparaît bien alors comme un objet fictif unitaire construit par « l'idéologie bourgeoise » (N.H.), prélude à sa traduction en marchandises vendues à la pièce.

La contrainte répétitive du style est ainsi surmontée par un autre principe de permanence et de répétitivité capable de servir d'identifiant, de signature à l'artiste contemporain à travers donc la recherche du *coup*. Coup artistique dont les ingrédients peuvent être politiques, sociaux, religieux, moraux, médicaux, scientifiques… sans jamais dire leur nom. L'idéologie et les structures sociales néolibérales encouragent d'un côté le narcissisme de l'artiste, qui s'affirme *au détriment* de ses capacités et options critiques, et des dimensions sociales de sa pratique, allant au devant des dispositions du « public » à se projeter sur tout épanchement émotionnel, et qui ne demande qu'à s'identifier aux présumés — et en réalité la plupart du temps fabriqués — états d'âme d'un « créateur » dont la « création » n'est alors rien de plus, du moins à première vue, que la mise en scène d'émotions psychodramatiques. « Recette » qui n'a rien de nouveau : La subjectivisation à outrance de tout ce qui se veut « artistique » favorise, dans la société du spectacle, l'inhibition et la paralysie des facultés critiques.

Le choc émotionnel qui est désormais le but à atteindre et le principal critère de l'Art occulte ainsi la question centrale du sens des images — centrale parce que stratégique. Le sens, qui implique évaluation et débat, est le perpétuel exclu du discours de domination. Sens dont un « public » en attente est de même inlassablement frustré. Quoi de plus naturel et banal en effet que d'être ému par l'art, ou par tel spectacle ? Par contre derrière cette émotion dispensée largement se poursuit un procès de domination dont l'enjeu est central dans une démocratie : nul ne peut plus utiliser les images à des fins « critiques » : celles-ci sont dûment réglementées, appropriées et comme telles « protégées », s'il le faut par la loi [14]. L'usage des images, après s'être renforcé des apports de la sémiotique, devient ainsi un des piliers du projet de domination libéral par toutes les voies de diffusion et de censure à sa disposition. En même temps, privé de ses potentialités critiques et libératrices, l'art se réduit inexorablement à n'être plus qu'un produit de marché « haut de gamme » dédié aux distinctions de l'élite sociale et à la spéculation.

L'homme sans repères de la postmodernité cherche ainsi à s'affirmer en niant le temps et la mort, en se réfugiant dans le déni de réalité, et *en dehors* d'elle, tout en oubliant ce fait que toute création s'exerce sur de la matière et n'existe pas en dehors d'une réalité matérielle qui la relie aux autres réalités du moment et à la société tout entière. Et que c'est cela seulement qui lui donne du sens. La religion, loi qui provient d'une autorité, Dieu, s'exerçant de l'extérieur de la société — d'où son caractère imparable pour qui veut croire en elle — condamne ainsi la création au sens humain du terme, qui est précisément opposition à l'institué. C'est parce qu'elle a perdu cette dynamique du sens que la « Création artistique » au sens qu'en donne l'institution culturelle d'aujourd'hui se cherche une assise dans le mensonge du principe divin. Dans son déni de réalité « l'art » de la postmodernité libérale ne cesse d'essayer d'édifier du solide et du définitif, notamment en légiférant et en réprimant, sur ce qui par nature est irréductiblement fluctuant et en constante reformulation.

Œuvre et formalisme

Le formalisme, qui se donne la forme et ses effets émotionnels comme objectif, n'a rien à voir avec le procès de formalisation, travail de production de la forme au cours du procès pictural en tant que manifestation d'une pulsion esthétique. Ce procès de production de la forme — à l'opposé de celui que privilégie le formalisme — est une composante à des degrés divers de toutes les productions humaines. On peut considérer que dans « l'art » au sens complet du terme se mêlent intimement, et étroitement imbriquées, une composante

14. *Cf.* Bernard Edelman.

signifiante et une composante esthétique, cette dernière dédiée à l'émotion dans la justesse de la forme. Dans son livre *Genèse des phénomènes esthétiques*, Yves Eyot relève la manifestation diversifiée d'une « pulsion esthétique » et l'existence d'un « sentiment esthétique » dérivé dès le paléolithique dans les objets de parure mais aussi les premiers artisanats [15]. A la racine de la pulsion esthétique il y a la pulsion sexuelle, forme élémentaire du rapport à l'autre, qui entre dans un processus de sublimation pour s'adapter à la complexification des rapports sociaux. La *parure* garde apparente quant à elle depuis l'origine cette double dimension esthétique, formelle et sexuelle mais médiatisée par son contexte historique. La sublimation de la pulsion sexuelle en pulsion esthétique, repérée notamment par Freud, tend « naturellement », dans un contexte favorable — l'absence de conflit idéologique interne et externe entre autres, ou simplement leur déni — à s'autonomiser. Néanmoins elle n'est jamais indépendante d'une dimension culturelle c'est-à-dire d'un sens qui est son histoire même et qui est par principe *collectif*.

Les interprétations et représentations du phénomène culturel donnent lieu à diverses *idéologies*. La culture n'est pas au sens propre une idéologie mais elle n'est accessible qu'à travers une idéologie (Marx). L'idéologie attribue à la réalité un sens conforme aux intérêts d'un groupe ou d'une classe d'individus. Le « sentiment esthétique », fragmenté, est inévitablement médiatisé par son interprétation idéologique. L'« art des cavernes » n'a rien à voir avec l'art moderne ou contemporain ni avec leurs diverses caractéristiques idéologiques. L'expression « art des cavernes » constitue un anachronisme à ceci près que les peintures pariétales présentent, outre une signification culturelle qui aujourd'hui nous échappe une dimension esthétique, tout comme « l'art » au sens moderne du terme — c'est-à-dire individualiste, professionnel et dissocié de l'artisanat — qui est né à la Renaissance. Il a fallu toutefois attendre l'« art contemporain » pour assister à une autodestruction de l'art dans la complexité qui fait son intérêt au sens humain du terme, au bénéfice de la seule Forme et au détriment du sens, autrement dit de sa réalité et de sa fonction sociales mêmes. L'art contemporain illustre en tout point la théorie du reflet tant décriée par l'antimarxisme officiel : il est un parfait reflet de l'idéologie néolibérale. La composante signifiante relève de l'histoire et plus spécifiquement, dans l'art, de l'histoire des idéologies et des idéologies artistiques. Le formalisme s'appuie sur la redondance (académisme) quand la forme reste un épiphénomène du sens. ll y a de l'idéologique dans l'art dans la mesure même où l'artiste fait plus ou moins consciemment des choix politiques et de société, choix historiques toujours signifiants par rapport aux normes qui structurent son

15. Ed. Sociales, 1978.

environnement. Ainsi la dimension proprement esthétique de l'art est-elle indissociable de sa réalité historique signifiante. Destinée à remplacer l'Histoire de l'art en tant qu'histoire des formes, celle des idéologies artistiques reste à faire.

C'est ce meilleur de la culture artistique qu'est venue contester au début des années 1980 l'offensive populiste d'un Jack Lang. Suivant l'exemple nord-américain du Pop'art on légitime et on fabrique, en recourant à des arguments démagogiques, une culture de masse faussement populaire qui récolte déjà les sous-produits avariés d'une gabegie consommatrice, et dont le rôle est d'abraser les valeurs distinctives — qualitatives — incarnées jusque là par l'art. Valeurs qui ne sont pas celles de la domination économique et politique mais sont au contraire des valeurs humanistes, collectives et non vénales. C'est à cette fausse culture populaire, à cette culture de masse créée dans le but d'asseoir et d'ancrer la domination, qu'il reviendrait de produire « l'art » d'aujourd'hui, celui — comme toujours — de la « modernité » [16]. C'est, avant la lettre, la justification philosophique et éthique de l'Art Contemporain tel qu'il va se développer librement à partir des années 1990, annonçant à la fois ses procédés managériaux, ses délires organisés et ses orgies financières.

Le libéralisme organise le culte de l'Art en tant que valeur symbolique et marchande mais s'intéresse de moins en moins aux « œuvres » proprement dites, qui ne sont plus que des multiples interchangeables de cette valeur. En fait, avec l'art contemporain, c'est la notion même d'« œuvre » qui disparaît, car elle intègre une dimension temporelle et aléatoire qui fragilise le postulat de l'Œuvre unique et indivisible sur laquelle spécule le marché. Elle réintroduit en outre, avec la temporalité, une dialectique de la forme et du contenu qui renvoie à une pratique de sens que tend à récuser ce même marché car elle est superflue et potentiellement perturbatrice. Ce qui dans l'art intéresse le marché c'est sa capacité à produire des objets à forte valeur distinctive potentiellement générateurs de profits, et c'est dans ce sens que le marché est organisé.

16. le Pop'art s'est accolé l'étiquette de « populaire » alors qu'il s'agissait d'un art non pas « du peuple » mais « pour le peuple » et d'un outil de domination : art populiste mais pas populaire.

L'idéologie artistique néolibérale tend à se formaliser et à se répandre en constante culturelle et en outil planétaire de domination.

L'art : des problématiques diverses

L'art n'est pas « l'accumulation des grandes œuvres du passé » mais bien l'idéologie qui les prend en charge et les associe. La production d'images en tant que telle ne comporte aucun projet de valorisation ou d'accumulation. « L'œuvre n'est pas créée par une intention, elle est produite à partir de conditions déterminées. » [17] Partons des peintures de Braque ou de Matisse. Sans mettre en cause ou en question le caractère artistique et l'engagement de leur recherche une chose est certaine : leurs problématiques était bien différentes, par nécessité historique et contextuelle, de celle par exemple du groupe DDP dans les années 1970 [18]. Il semble bien que l'histoire de l'art officielle n'ait jamais réellement abordé les œuvres sous cet angle. Le paramètre est pourtant central, dont tout le reste ou presque découle.

Le critère du sens étant depuis devenu obsolète dans les faits sinon dans les discours, l'analyse critique des œuvres est elle-même largement abandonnée voire proscrite. Expliquer l'œuvre, par contre, c'est l'aborder dans son effectif décentrement, à la croisée des discours, dans une lecture qui ne la ferme pas sur elle-même ou sur l'à priori de « l'art ». Ainsi tous les critères de valorisation des œuvres doivent-ils subir l'épreuve de la durée et des circonstances. Existe-t-il des œuvres « plus belles », ou « mieux faites ? » : plus belles : critère de classe ; mieux faites : critère formel qui renvoie à des normes acquises. Si le « beau » existe ce n'est pas un invariant. Il n'existe pas « en soi » pour quelque sensibilité que ce soit même si à l'évidence il existe, au détail, pour tout un chacun [19]. Il y a des processus historiques, plus ou moins éphémères, de consécration : inaugurations de monuments, statues, noms de rue, mentions dans les ouvrages spécialisés, articles de journaux, inscription dans les manuels scolaires… fluctuation de la cote des auteurs, artistes… luttes de relégation ou de réhabilitation… tout cela concourt à « un processus d'inculcation, consciente ou inconsciente, qui porte à accepter comme allant de soi la hiérarchie instituée » [20].

17. *Histoire de l'art et lutte des classes*.
18. Encore serait-il possible de pointer des différences de problématique à l'intérieur même du groupe.
19. « Et la beauté, c'est-à-dire l'Art, fournit un discriminant fantastique… » (Castoriadis)
20. Bourdieu, *Microcosmes*, Raisons d'agir, 2021, p.210.

Ainsi *l'émotion esthétique* vécue par le « spectateur » — idéalité fictive et spéculée — apparaît complexe dans son caractère acquis, prévisible, relevant d'une idéologie culturelle. Sa constante — le plaisir — est aussi sa pérennité, ce qui relie entre elles les émotions d'un même type. La sensation de plaisir ou de déplaisir devant les œuvres serait bien alors, comme le propose Hadjinicolaou, fonction d'une adéquation, ou non, entre l'idéologie imagée de ces œuvres et celle qui domine le spectateur.

Art et lutte des classes

« L'art » en tant que « sublimation sociale » [21] prospère sur l'escamotage de la lutte des classes et se développe à partir de ce déni. Mais la lutte des classes continue à lui servir de fondation avec son enjeu qui est la maîtrise du sens des images et son appropriation. Une prise de conscience et de distance de l'artiste est alors nécessaire. C'est lisible très tôt chez certains, par exemple chez Vallotton (1865-1925). Le résultat, par un retour sur ce déni, produit un *art critique*.

L'extension sociale de l'image de propagande et de domination plus ou moins élaborée, dans les années 1980, a provoqué rapidement la mise à l'écart de la recherche sémiotique. Ou bien l'image véhicule l'idéologie dominante sans dissimulation (positivité simple), ou bien elle s'emploie à dénoncer et à détruire une idéologie concurrente, et là tous les moyens sont bons. On constate que des techniques disponibles pour faire parler l'image sont désormais connues, toujours les mêmes pour chaque camp. Le travail de l'image devient une technique de manipulation, annexée par les outils de diffusion de la domination — presse, arts, publicité… — s'accompagnant d'une censure et d'une marginalisation vigilantes des idéologies critiques hétérodoxes et de leurs supports.

DDP avait signalé que les publicitaires avaient beaucoup appris de l'art et des manipulations d'images fréquentes notamment chez les dadaïstes et surréalistes. Cette libération du sens des images, désormais, grâce à des recherches sémiotiques à la portée de tous, constituait une sévère menace de déstabilisation pour des pratiques d'endoctrinement par l'image jusque là encore naïves et simplistes.

Ce qui différencie « l'art » au sens humain du terme de la plupart des activités productives sociales c'est qu'il se doit dans son principe générique d'être

21. L'Art comme sublimation dans l'économie de l'individu semble justifier son image traditionnelle — non pas juste pour autant — de moyen d'échapper à la réalité. L'acception du terme diffère cependant, entre le « public », le nouveau public de la culture de masse, présumé effectivement à la recherche d'évasion, et l'artiste qui poursuit une pratique de sens.

désintéressé, non alimentaire et sans but lucratif. C'est une activité qui pour être se doit d'être gratuite – avec seulement en bout de course la possibilité d'un résultat marchand. Autrement dit c'est une activité où le « risque » non seulement domine mais est posé comme condition initiale. « L'artiste » doit ainsi dans un premier temps s'annuler comme personne sociale. Non pas pour mieux cultiver un ego — évasion ordinaire — mais au contraire pour se mettre en capacité de s'ouvrir à l'autre et à des réalités communes.

(La fabrique des serviteurs du système)

Il existe bien des études et des apprentissages « théoriques » : en écoles d'art, universités. Elles s'orientent aujourd'hui vers une gestion des risques. Garantir les filières d'accès à la profession d'artiste remplace les filières destinées autrefois à la formation artistique proprement dite. La structure « art contemporain » est ultra réglementée. Son mode de socialisation, pur simulacre, est lui aussi systématique. On enseigne à la faculté les ficelles de la profession intégrée et autorisée. Cursus par étapes : école, concours, sélections, FRAC, galeries, manifestations sponsorisées, salles des ventes… tout cela sous la supervision d'organes intermédiaires qui procèdent à l'élimination de ceux qui ne sont pas passés par la voie officielle ou qui la dénigrent. Ainsi « réussir » une formation artistique c'est entrer à coup sûr dans des galeries et, pour peu qu'on s'adapte au milieu et qu'on y joue le jeu attendu, être admis dans le cénacle de « l'art ». Le système d'enseignement officiel aboutit ainsi à évacuer l'approche désintéressée et risquée de « l'art » et à la transformer en formation professionnelle à part entière avec codes et cursus sécurisés et garantis. Plus on fonctionne dans l'esprit et la lettre du système plus on augmente ses chances d'y faire carrière.

Pourquoi mettre ici en avant une recherche artistique désintéressée, à contre-courant de la « modernité » économique et marchande officielle ? Parce que l'image, y compris « artistique », n'est pas « neutre », qu'elle a du sens et qu'elle persiste à en avoir. Et pourquoi cette question là ne peut-elle pas être prise en charge par le cursus officiel ? Précisément parce que la mise au jour du sens serait dénonciatrice de cette vision officielle et mettrait en question les normes et consensus sur lesquels elle est fondée. L'activité artistique est hétérodoxe et interroge la norme. Elle est néanmoins socialement nécessaire parce que le rapport du sujet social à l'image est un enjeu de pouvoir et qu'un certain pouvoir, ici le néolibéralisme, ne peut pas soutenir sa propre mise en question. On est bien au cœur d'une problématique de lutte des classes.

On peut même dire que le mythe de l'art intervient pour occulter cet enjeu capital du sens des images et de son appropriation par une classe dominante

qui s'est acquis le monopole des moyens de diffusion des images à grande échelle. Le reste de la « peinture » et de l'histoire de la peinture brode autour de cette dimension mythique en évacuant toujours plus ou moins la question sociale sous-jacente, mais qui reste lisible en filigrane. Cette censure une fois activée il est possible de parler enfin d'un art « hors idéologie », ce que soutient la critique d'art officielle. Critique non-critique d'un « Art » comme activité superflue, élitiste, dilettante, non motivée par le besoin, non collective et gratuite au sens d'inutile et sans objet sinon de jouissances éphémères [22].

Le sens de l'art et la question du sens des images

« L'art n'existe pas » écrit N. Hadjinicolaou [23]. Il n'existe pas « en soi », c'est-à-dire hors sens et hors contexte. Par contre il existe bien comme demande et pulsion de sens dans la forme et la nécessité des conditions du présent. Il existe bien comme idéologie. Et si « le "plaisir" est lié à la reconnaissance d'une idéologie imagée familière » (N.H.), à l'inverse une idéologie contraire, critique de cette idéologie récurrente, peut susciter le déplaisir, parfois jusqu'à l'agression physique [24]. On ne peut pas établir un critère de la qualité esthétique parce qu'il s'agit d'une appréciation subjective, idéologique, dépendante des sujets et de leur histoire de classe. Il faut donc bien « se débarrasser de la notion d'esthétique et d'objet esthétique. » (N.H.) A ceci près que la notion fluctuante et subjective du *sentiment esthétique* doit être distinguée de la question esthétique, technique et pratique qu'expérimente l'artiste au cours de son travail de formalisation : celle de la convergence et de la cohérence « du fond et la forme », assortie d'un besoin et d'un objectif de *maîtrise* qui exige des réponses, entre évasions du sens, lapsus et retours de refoulé…

La « gauche » mitterando-languienne des années 1980 a produit son propre « style », un ensemble forme-fond, avec le Nouveau réalisme, qui balayait la Figuration narrative et enterrait la Figuration critique dans un non-dit de l'histoire. Accessoirement l'oligarchie dominante, celle des multinationales et des monopoles économico-financiers, s'est identifiée au modernisme dont elle s'est approprié le concept, et dont elle se sert comme outil de domination culturelle [25].

---

22. D'abord social et collectif de la préhistoire à la Renaissance l'art devient ensuite majoritairement le projet, le produit et la propriété d'individus symboliquement et économiquement dominants. Le problème de la « création » dès lors se complique puisqu'il échoit aux seuls artistes de (re)trouver le chemin du sens collectif perdu — celui du social et du bien commun — en dépit des sirènes de l'individualisme. C'est pourtant ce qui se passe à partir du 19e siècle et pendant la période de l'art moderne (première moitié du 20e siècle). Evolution interrompue par la réaction postmoderne libérale et individualiste.

23. *Histoire de l'art et lutte des classes*, p.192.

24. Ainsi des toiles du groupe DDP ont-elles été plusieurs fois agressées (Belfort, Nice, Paris…).

25. *Cf.* H. Meschonnic, 1994.

En reprenant l'opposition de N.H. entre production positive idéologiquement conforme et production critique hétérodoxe on peut dire qu'aujourd'hui la production d'images n'est artistique que quand la question du sens est consciemment investie. Même si elle l'est toujours plus ou moins, elle est rarement dominante car il faut alors se placer *en dehors* des critères propres à un système et à une économie régnante. La production ordinaire d'images, par exemple celle de la presse, subit et diffuse la domination tout en reflétant de façon atténuée, en lapsus, les arguments qui la contestent.

Contorsions de la pensée artistique dominante

Comme il s'agit d'éviter « la réduction brutale des produits idéologiques aux intérêts de classes qu'ils servent », Bourdieu avance que « les idéologies sont toujours doublement déterminées (...) elles doivent leurs caractéristiques... non seulement aux intérêts de classes... mais aussi aux intérêts spécifiques de ceux qui les produisent et à la logique spécifique du champ de production » [26].

Mais quels sont ces « intérêts spécifiques » distincts de cette « logique spécifique » eux-mêmes distincts des « intérêts de classe » ?

Bourdieu pose une séparation, qui se vérifie de moins en moins, entre une logique artistique propre aux artistes et une logique dominante et marchande représentant les intérêts de la classe au pouvoir. C'était aussi la thèse principale des *Règles de l'art*, une thèse en voie d'être obsolète et qui occulte la réalité.

Ce qu'il s'est passé depuis la fin de la 2e guerre mondiale et l'essor du néolibéralisme dans la culture c'est que le domaine de la diffusion et de l'exploitation des produits artistiques — domaine traditionnel du marché de l'art —, s'est organisé à grande échelle avec le soutien et les fonds du capitalisme international, et ce jusqu'à dominer sans partage le domaine de la production lui-même. Le marché des valeurs artistiques s'est ainsi structuré et hiérarchisé mondialement, englobant les marchés nationaux et locaux, laissant de moins en moins de place à l'initiative ou à l'autonomie des artistes, sauf à faire de ces derniers les instruments de ses propres orientations et pratiques. La « sphère de l'art », autrefois distincte de la sphère marchande, et dont les spécialistes étaient des artistes professionnels se cooptant entre eux a été conquise par le marché qui en a exclu les artistes et les a remplacés par ces spécialistes à sa botte que sont — souvent sans le savoir ou se l'avouer, car la croyance fait vivre — les nouveaux « professionnels » de l'art, les conservateurs, marchands, curateurs divers, critiques d'art et universitaires de la postmodernité, tous formés au maniement d'un discours officiel convenu auquel elle délègue le pouvoir de parler en son nom.

26. *Langage et pouvoir symbolique*, Fayard, 1982, p.208.

La pression du marché et de l'arbitrage artistique nourri de la connaissance quasi statistique de « ce qui marche » en matière de vente, de succès symbolique et de carrière — savoir qui fournit désormais les bases de l'enseignement dans les écoles d'art contemporain — est telle que la production artistique et les artistes eux-mêmes en sont inévitablement affectés. Une nouvelle façon de penser l'art, opportuniste et réductrice, se répand alors insidieusement, exerçant une pression sur les futurs artistes tout en préservant chez eux l'illusion que la « liberté » demeure la condition première de l'art et que le marché la respecte.

Une question peut alors se poser : l'art contemporain *peut-il être critique ?* Et comment pourrait-il critiquer réellement, en s'en démarquant, de l'institution qui le définit et à laquelle il doit son statut d'art et ses certitudes sans se critiquer lui-même, se mettre en question et risquer sa propre disparition ? Or il perdure, mais essentiellement parce qu'il est le produit d'une fonction qui est d'alimenter un marché particulier, son pouvoir de « création » étant par avance délimité et limité par ce même marché où, entre autres, les critères d'originalité et d'innovation sont comparables à ceux de la mode, du luxe et du marché de la distinction visuelle en général.

On peut dès lors considérer que *l'initiative artistique* est largement passée des artistes au marché lui-même et que les premiers, dans le rôle étroit qui leur est laissé, ne sont que les agents du second, réduits au rôle de fournisseurs de produits pour l'industrie de l'art. L'art, en effet, n'échappe pas et ne saurait échapper à la volonté partout présente du néolibéralisme de maîtriser et d'organiser la production des biens pour en extraire un maximum de profit. Avec l'art, cette volonté entre en contradiction avec la spécificité de la production artistique, qui est précisément de ne pas se faire en fonction d'une finalité lucrative, ni même d'une *finalité* en tant que telle.

L'art contemporain officiel, loin d'avoir précédé la collusion institution-marché et de l'avoir fait naître à son image, est le produit d'une idéologie officielle de l'art, qui est elle-même l'effet d'une concentration abusive du pouvoir artistique aux mains d'une nomenclatura esthético-marchande appelée, parce qu'elle représente les intérêts d'une oligarchie de possédants et de spéculateurs, à faire la loi et à substituer ses initiatives à celles des artistes.

Le Signe ou le style
Art et formalisme

I. Le signe contre le style

L'image artistique : un objet social

Penser systématiquement « la peinture » comme représentation du réel social. « L'artiste est producteur de signes et pas reproducteur de signes » écrit Eco.

La publicité, les médias, la politique… ont beaucoup appris de la sémiotique. De naïfs et de candidement manipulateurs jusqu'aux années 70 ces discours se sont faits de plus en plus retors et ont fini, une fois sa leçon enregistrée, par marginaliser cette nouvelle science des signes qui débouchait inévitablement sur une sociologie critique du libéralisme et de ses techniques d'endoctrinement.

Le style : un détournement du signe

C'était la leçon inaugurale de l'abstraction des débuts du 20e siècle : dégager le signe de sa fonction, présumée artistique, d'emblème subjectif et de signature pour le rendre à sa fonction signifiante. Tentative paradoxale puisque l'abstraction tardive — et ce jusqu'aux années 1950-60 — devait revenir sur cette avancée décisive pour afficher un subjectivisme intégral.

> Expérience unique et formatrice cependant pour les futurs membres du groupe DDP, d'avoir connu et travaillé avec le groupe des Informels-nuagistes vers la fin des années 1950. Après avoir connu, identifié et pratiqué cette apothéose du signe-signature, il ne leur restait plus qu'à redonner au signe, cette fois débarrassé du narcissisme artistique, sa pleine fonction discursive.

Idéologie critique : le signe comme anti-formalisme

La doxa artistique néolibérale rejette la réflexion théorique, politique et idéologique.

Un positionnement critique, interrogatif, qui est aussi — mais pas seulement — une position « de classe », est par là même inévitablement excentrée, hétérodoxe — *marginale*. Elle aborde la question artistique dans son ensemble et pas comme une stratégie de réussite professionnelle. Par exemple la peinture comme interrogation de l'art et comme question sur l'art. Même si *dès le départ*, dans l'après-68, une telle pratique était déjà en voie de stigmatisation et en butte à la méfiance et bientôt à l'ignorance organisée.

> Il y a chez DDP ce propos politique et libertaire : la critique d'une pensée dominante et de domination qui s'impose non seulement dans le discours oral ou écrit mais aussi dans des images qui sont elles aussi à vocation de domination : journal, publicité, art… et sont plus ou moins directement commanditées et cautionnées par un pouvoir dominant.
>
> Volonté de prendre ou de reprendre en main le sens contre la domination du pouvoir libéral. Cette résistance de DDP au pouvoir et au dogme offusquait, et réveillait la culpabilité de ceux qui avaient déjà renoncé à la lutte sur le terrain de l'art, et pas seulement sur le terrain politique. Relation du travail de DDP aux problématiques philosophiques et sociologiques des années 1960-70 : Brecht, Barthes, Eco, Derrida, Bourdieu, Saussure, Lotman, Leontiev [1], Leroi-Gourhan… Recherches marginalisées ou évacuées aujourd'hui.

Loin de conduire au formalisme, ce *retour au signe* dans sa fonction analytique et discursive première posait les conditions d'une redécouverte et d'une reconstruction du projet artistique dans sa dimension collective historique et sociale. Apparaissait alors en pleine lumière le caractère régressif et obscurantiste des arguments relatifs à la manière ou au style comme estampille d'un sujet-créateur, si essentielle au commerce de l'art.

Le formalisme, marqueur de non-pertinence artistique.

La difficulté de signifier, les dérapages du sens nécessitent un procès et un effort permanent de maîtrise. Plus les signes, qui produisent des effets de sens, s'additionnent et plus la maîtrise du sens se complique. Le peintre qui travaille avec des signes qui renvoient à l'ensemble social se différencie de celui qui

1. Youri Lotman *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Alexis Leontiev *Le développement du psychisme*, ont été traduits et publiés aux Editions sociales (1977 et 1976). Autres ouvrages intéressants entre autres, à l'époque, en provenance d'URSS : *Eléments d'esthétique marxiste* d'Avner Ziss (Editions de Moscou, 1977) ou l'étonnant *Communisme de caserne* d'Alexandre Arzamastsev (Editions du Progrès, 1977).

travaille avec des traces émotionnelles déjà constituées en vocabulaire codé et éprouvé. Alors que le premier effectue un travail de décantation, de formalisation et de sémantisation complexe sur des données hétérogènes, le second totalise dans la parousie confuse de l'identique.

l'icône avatar du style

Les images finissent par ne plus représenter qu'elles-mêmes : « représentations totalement émancipées de la réalité, libérées de l'imitation du monde... ». L'image comme monosème, icône, symbole, logo… Dérive et épuisement du style.

En fait l'image est et reste lisible et de part en part signifiante en tant que production de l'homme (artefact) même si elle est (im)posée en totalité indivisible et signe unique, inévitablement au service d'un pouvoir, celui de l'artiste, du média, du politique qui parle à travers lui. Le fétichisme qui entoure l'image — ou l'art —, objets d'une sacralisation, tend seulement à s'opposer aux tentatives de lecture signifiante qui la relient à son environnement et à ses origines. Comme l'avait souligné Barthes l'image ne parle pas « en soi » mais dans une histoire et dans un contexte.

Il n'y a pas de médium-image, seulement une médiation refoulée. Le médium-image est un fantasme au service de la volonté de puissance, fabrique de spectateurs aliénés privés d'autonomie critique.

L'image de McLuhan « oublie » la lutte de pouvoir dont elle est l'enjeu et fait seulement comme si cette lutte s'était déjà achevée par la victoire du plus fort, lequel s'attribue l'exclusivité de ses pouvoirs. A ce stade en effet — par exemple la photo dans l'art contemporain — peut paraître comme un médium en-soi, une fois isolé de sa chaîne causale.

Le processus d'abstraction de l'image en entité indivisible et fétichisée est lié à un processus d'autonomisation du « médium » pour lui-même, « l'art », et c'est en ce sens qu'il contribue à terme à déréaliser le réel et à déresponsabiliser le citoyen dans sa quête de ce même réel et sa tentative de le construire, d'en construire sa propre représentation, en censurant son regard autonome. Mais cet effet de la monopolisation des images n'empêche pas qu'il reste toujours possible de les appréhender comme des artefacts — et qu'il y ait ou non intervention de la main... dont la machine n'est du reste que le prolongement [2] — et par là de mettre en évidence son mode de production afin de la lire dans son pourquoi et son comment.

2. C'est le fantasme des « représentations totalement émancipées de la réalité et conçues sans intervention humaine ou presque (j.s.), et en tout cas sans le fait main des artisans et des artistes. » (O. Christin, *Le Monde des livres*, 28.10.04). Le « ou presque » annule presque la démonstration. *Cf.* aussi *L'Origine de l'œuvre d'art.*

II — Le style et la forme

1. Style et conformisme esthétique

Les deux paramètres du *goût* et de *l'émotion* convergent et construisent le critère du style, c'est-à-dire de l'esthétiquement conforme et confortable.

Le travail artistique comme recherche de sens — de vérité au sens d'Adorno — ne se situe dans aucune de ces deux catégories de pratique artistique commerciale. C'est là que les difficultés commencent. Certains artistes ambitieux, non pas pour la conquête d'un pouvoir mais dans l'exigence de leur recherche, y compris les plus sincères et les plus motivés, cultivent encore l'illusion que l'institution libérale, le ministère de la Culture et ses agents, devront finir tôt ou tard par reconnaître et soutenir leur travail, ce qui permettrait à celui-ci d'accéder à une notoriété voire à une audience méritée et à un succès tant symbolique que marchand. Mais deux obstacles se dressent : tout d'abord l'institution libérale a ses propres impératifs, qui sont rigides, et pratique une censure impitoyable des hétérodoxies tant idéologiques qu'artistiques. Ensuite, cette institution étatique, censément publique, a partie liée avec le marché de pointe et la légitimité de son « art », et l'idée qu'elle puisse échapper à la pression lobbyiste de celui-ci est une pure illusion. On constate ainsi que des artistes honnêtes ont gaspillé leur temps et leur énergie à essayer de convaincre les agents de cette institution étatique du bien fondé de pratiques considérées par celle-ci comme non conformes, critiques ou subversives et donc irrecevables — évidemment en pure perte. D'autres, plus avisés, ont su — de leur point de vue — en rabattre sur leurs ambitions réelles ou simulées et, avec cette fois le soutien de l'Etat, obtenir un statut social d'artiste et la précieuse notoriété financièrement valorisable qui l'accompagne, sans pour autant accéder nécessairement au statut envié de Valeur internationale, faveur réservée aux plus habiles manœuvriers et/ou mieux sponsorisés de la profession, qui savent aller au bout de la formule artistico-idéologique du moment : il faut pour cela avoir attiré entre autres l'attention de « Grands collectionneurs » et de la haute spéculation, lieux où se joue vraiment la pointe de l'Art d'aujourd'hui [3].

2. L'art ce n'est pas « le style »

Une exigence pour la pertinence et l'efficience de la mise en forme : pas de recherche de forme en soi et pour soi.

3. Vient à l'esprit inévitablement le cas de Gérard Fromanger, dont la proposition artistique formelle-émotionnelle, c'est-à-dire de niveau commercial, bénéficie de son auréole parfaitement négociée d'ex-militant gauchiste, ce qui lui a permis — recours détourné au « concept », formule artistique dominante — de titiller le statut d'artiste de pointe.

La « manière », le « métier », sous leurs diverses formes, permettent de souligner l'autonomie de l'artiste par rapport à l'artisan, et lui procurent un moyen de se singulariser. C'est dire que l'empathie avec l'œuvre et le plaisir qu'elle procure — évanescence du plaisir esthétique — ne sont pas des faits spontanés engendrés par la perception-identification de « l'art » mais sont des réactions de type projectif attachées à la reconnaissance du travail de l'histoire qui a abouti à cette forme plutôt qu'à une autre. Depuis le quattrocento les conditions de production ont totalement changé, en même temps que les critères de la satisfaction esthétique de l'observateur…

Comment soutenir le « métier » en dénonçant le style ? Dans les salons du 19e siècle la performance technique tenait souvent lieu d'innovation artistique. « Le métier disparaît dans la réalisation de l'idée » disait par contre en substance Alberti. L'art est un travail, et en ce sens un métier. Un travail de formalisation, pas une recherche de la forme en soi, travail qui retrouve nécessairement la norme. Le formalisme ne cherche pas — et a fortiori ne trouve pas — la cohérence de l'idée et de la forme, mais seulement les ingrédients de la norme formelle. « La forme traditionnelle, qui sert d'alibi à la société aliénée qui la produit. » (Barthes) : d'alibi artistique.

3. Le style, négation et échec du projet pictural

a- La forme est le pis aller du procès de mise en forme, c'est-à-dire du travail de formalisation. C'est dans son ajustement à son projet de sens qu'au contraire elle s'apprécie. Le style ne peut pas s'identifier au projet pictural lui-même, n'étant qu'un moment artificiellement figé, et par là en échec, du procès pictural global.

Il est clair que tout produit artistique, étant forme, peut être lu dans une dimension sinon une intention stylistique. Stylistique n'est pas synonyme ici d'esthétique, car l'intention esthétique véritable conjugue la forme au projet signifiant, c'est-à-dire à une nécessité interne globale que ne connaît pas forcément le style en tant que forme comme finalité artistique autosuffisante. Et cette dimension formelle qui peut se donner comme fin en soi, peut aussi n'être qu'un simple effet, un aboutissement aux caractéristiques fortuites et transitoires.

> On aurait pu difficilement considérer, dans les années 1970-80, le projet artistique de DDP comme l'affirmation d'un style — et ce alors même que les œuvres du groupe étaient parfaitement identifiables comme siennes, de loin comme de près, mais d'abord en fait par leur organisation spatiale discursive brisant l'unité formaliste ordinaire.

b- En tant qu'identifié au sujet le style entérine l'effacement de celui-ci et de son éventuel projet dans son affirmation même. Derrière la question du narcissisme en art débouchant sur le style, c'est la question de l'exigence de liberté — et donc du refus de la domination — qui se profile. L'individu social a une exigence de démocratie, laquelle est par définition partagée, collective. Néanmoins — archaïsme de l'idéologie artistique — la conscience de soi chez l'artiste prend souvent la forme de la méconnaissance voire du déni de l'autre.

> Il faut donc en venir à la question de la forme. DDP a exploré la complexité du problème formel à partir des incidences de la forme sur le sens et non pas de la traduction subjective du mimétisme basique. La forme s'élabore dans la recherche et la construction du sens. Il y a une différence fondamentale entre le style — réponse subjective, narcissique, et réductrice au problème de la « lecture » du réel — et le travail d'élaboration de la forme dans le travail du sens au sein d'un projet pictural global, c'est-à-dire dans le sens de la mise au point d'une structure discursive qui oublie les conventions du code pictural, en particulier l'obligation du style. La « peinture » s'innove comme telle en se faisant dans la nécessité de sa propre conjoncture.

III — Avatars du style

Du temps de *« Histoire de l'art et lutte des classes »* les images dominantes ne s'affichaient pas avec leur arrogance d'aujourd'hui. Les historiens et les critiques libéraux imposaient alors leur concept de « style » dans leur volonté d'affirmer une norme esthétique. Ce n'est plus aujourd'hui le cas : l'esthétique devient esthétisme, simple critère de goût. Le pouvoir libéral dispose d'outils surpuissants de diffusion d'images de propagande idéologique. Cette manipulation est visible et lisible, mais ne rencontre aucun contre-pouvoir.

Une esthétique formaliste

« (Une histoire de l'art qui) se réduit de plus en plus à l'histoire pure des formes occulte complètement l'histoire sociale des luttes à propos des formes qui font la vie et le mouvement du champ artistique. » (Bourdieu *Microcosmes* p.490). Y a-t-il encore en 2022 une « vie » du champ artistique au sens de Bourdieu ? L'Art Contemporain ignore dans ses présupposés comme dans ses actes ses conditions sociales de possibilité (par ex. « l'art c'est la vie »). Il s'agit d'un cynisme consubstantiel à la formule, en ce qu'il opte pour l'ignorance délibérée de ses propres conditions socio-historiques déterminantes, et cela en tant qu'outil idéologique désigné du pouvoir dominant.

Evolution en ce sens de l'Art Contemporain, vide de sens car vide de luttes (internes ou externes). La forme elle-même, comme fin en soi, se résumant comme on sait à des postures de transgression.

Le sens, pas le style

L'artisanat du style produit une sous-écriture. Le mauvais artiste cuisine une forme qu'il répète au lieu de chercher celle-ci du côté du sens.

> La forme des peintures de DDP est cohérente à leur projet. Le refus du primat de la forme suscitait les critiques de collègues pour qui souvent les œuvres de DDP étaient « mal peintes », car « la peinture c'est la Forme ». Cela s'appelait aussi « le style » et cela aboutissait souvent au léché et aux recettes de cuisine d'atelier s'efforçant de masquer l'absence d'un projet de sens. Par contre la pertinence de la démarche de DDP dans sa complexité et dans l'adéquation de la forme au projet à travers l'économie du signe faisait quand même son chemin chez les plus aptes à la comprendre – mais non sans mal. Il y a eu des « emprunts » et des réceptions plus ou moins positives, rarement avoués [4].

Le style, construit idéologique

Dénis et retours de refoulé, reflet des ambivalences et contradictions de classe. Façon de reporter par substitution sur une proposition formelle destinée à être inlassablement répétée le sens rejeté de la pratique. C'est en même temps une sublimation artificielle du réel, en fait exclu par la fétichisation de la Forme pour elle-même : « l'art pour l'art » au sens le plus étroit du terme, celui aujourd'hui de l'art contemporain comme déni de réalité. Compensation d'un rejet. Donc ne pas confondre adéquation de la forme au projet avec un « style », ou une « manière » destinée à la vente.

Quant au « public », par définition soumis à une réception-projection à sens unique, il perçoit et reçoit le style comme l'alibi qu'il recherche lui-aussi pour évacuer l'effort et le risque du sens. Il y trouve sa récompense dans la jouissance de l'esthète, qui retrouve l'euphorie et le bonheur de son adéquation au monde imposé. L'industrie de l'art n'a rien à offrir au « public » que des objets de dévotion. Pas d'échange, pas de lecture, pas d'œuvres proposant des parcours de sens (*cf.* la misère des sculptures 1% qui ornent les carrefours, œuvres sociales de la DAP).

---

4. Fromanger dans son exposition du Centre Beaubourg *Tout est allumé* (1980) inscrivait pour la première fois — à sa façon — des mots dans ses toiles.

Le *beau*, autre construit idéologique. L'émotion est commandée par le style, re-connaissance d'une émotion déjà éprouvée en même temps que licite. Ce côté tautologique du beau et du style s'oppose au choc (malaise) que produit le différent et l'inattendu. La perception apprécie la convergence de la forme et du fond de même que la maîtrise et l'économie des moyens, ensemble qui forme un *texte cohérent*, et peut conclure au « beau ». Mais ce n'est pas forcément le cas : par exemple les œuvres dissidentes et critiques ne produisent pas forcément du beau ni le sentiment du style, mais plutôt de la surprise voire de la répulsion parce que ressenties comme agressives (posant question car mettant en question). Pour que le sentiment du beau se manifeste concernant de telles œuvres il faut du temps, celui de leur intégration dans une norme culturelle. La *forme* demande de même à être institutionnalisée : c'est le rôle de « l'histoire de l'Art ». Le critique d'art professionnel, par définition, ne juge qu'à partir de l'institué et de l'instantané et évalue (toutes) les œuvres en les confrontant à la norme. En même temps il ignore et évince le contexte et les conditions de production du beau et du non-beau. L'art, sa valeur, sa réception : tout passe par l'institution. Domination et censure font qu'il n'est plus possible de parler à l'autre.

De la répétition

Le centrage de l'art sur le sujet, le culte et le mythe de l'individu impliquent inévitablement le subjectivisme, c'est-à-dire une prime attribuée à *l'émotion*, surtout en « art » dont on en fait la quintessence. L'inverse de la proposition est tout aussi vraie — le culte de l'émotion est un subjectivisme camouflé. Le moi du sujet devient par définition l'essentiel, le centre, l'origine sur laquelle la réception de « l'art » doit obligatoirement faire retour. La boucle se ferme. Ce propos artistique subjectif se donne logiquement une forme, qui est ce qu'on a longtemps appelé *le style* — remplacé aujourd'hui par une *thématique du choc* qui est à elle seule une esthétique. La thèse de l'expression — l'artiste peint pour « s'exprimer » — et le ciblage de l'émotion mènent à la stratégie du « coup », objectif de toutes les « installations ». « L'œuvre comme refuge d'irresponsabilité » [5]. D'où l'inévitable question : comment travailler à la *dépersonnalisation* positive de la proposition artistique [6] ?

Le subjectivisme s'incarne et se concentre généralement dans le fétichisme de la forme, se réduisant souvent lui-même à une cuisine avec ses recettes. En

5. Barthes : « Contre la dictature du présent, qu'on exprime et qu'on n'analyse pas. » Il incitait également à « ne pas s'engluer dans le spectacle » et demandait « un art de l'explication et non plus seulement de l'expression. ».

6. D'un côté l'art contemporain exclut le personnalisme dans l'objet (« œuvre ») mais le restaure et le fétichise dans la signature et son exploitation commerciale.

fait beaucoup confondent encore la sensibilité, qualité qu'on peut définir comme la capacité à identifier et à discriminer les signes, première condition pour comprendre les nuances du sens et accéder à celui-ci à condition qu'elle soit relayée par une analyse critique qui en est à la fois l'assimilation et le prolongement naturel et constructif — et la capacité émotionnelle, qui est d'une autre nature et relève de l'histoire du sujet et de son degré de narcissisme et-ou de conditionnement.

La redondance des formules stylistiques alimente certes la reconnaissance source de la jouissance de l'esthète comme du confort de l'investisseur. Mais « l'art » n'est pas dans la répétition il est dans la dérogation.

Dérives de la clause du don

Procès de marchandisation et idéologie socio-professionnelle

Ce qui différencierait en théorie l'art de la plupart des activités productives sociales c'est qu'il serait dans son principe — dans son concept ? — désintéressé et qu'il relèverait même d'une logique du don. Il serait sans but lucratif et en cela, entre autres, extérieur aux activités commerciales et spéculatives du lobby artistique qui en vit et l'exploite.

Si on part d'un principe idéal de l'art au sens de don intégral il n'est pas un métier au sens social du terme. Il peut seulement le devenir à condition d'accéder à un débouché dans le système d'échange marchand. « L'art fait partie des conduites qui n'ont pas de *telos* et qui ne se mesurent pas à un résultat, à la différence de la propagande » écrit Paul Veyne. Cela signifie-t-il qu'il n'a pas de valeur d'usage ? Ici se produit une bifurcation dans son orientation, dans un procès de socialisation qui donne à comprendre le sens profond du désintéressement artistique. Celui-ci ne rejoint pas mais combat son usage marchand, condition nécessaire pour l'habiter d'un sens. Sens qui mobilise à la fois le chercheur-artiste et le spectateur-destinataire lui-même à la recherche et demandeur de sens. Il faut distinguer l'usage-sens de l'usage monétaire. Autrement dit l'art s'efforce de susciter ou de restaurer une dynamique collective que le marché s'emploie à fragmenter et à dissoudre dans les intérêts individuels.

Il existe de tous temps des procédures « d'apprentissage » de l'art. Ces procédures visent-elles la seule technicité ou spécificité artistique en tant que telle — à supposer qu'on puisse l'isoler indépendamment de ses motivations internes — ou plutôt sa mutation en métier au sein d'une société susceptible de la consommer et de la rémunérer — dans la logique de l'artisanat dont il est issu ? Cette question, celle des « écoles d'art », a (ré)orienté à partir des années 1980 toute la conception des enseignements artistiques. Il s'est produit

un clivage déterminant accompagnant la percée idéologique de « l'art contemporain ». En effet les apprentissages techniques orientent désormais vers les « métiers d'art » alors que les apprentissages présumés spécifiquement « artistiques » et supposés théoriques — dispensés en facultés et autres écoles d'art contemporain — préparent à « l'art » en tant que métier gratifiant dans la société marchande, sans autre souci de contenu ou d'authenticité éthique ou ontologique.

En dépit de son ouverture apparente, la structure « art contemporain » est ultra réglementée, son mode de socialisation, qui est un pur simulacre, de même que la mise en jeu fictive ¬du sens qui le caractérise tout autant, est lui aussi étroitement codifié. Par contre on enseigne en faculté les recettes de la profession intégrée et autorisée, son cursus par étapes : école, concours, sélections, FRAC, DRAC, galeries, manifestations sponsorisées, salles des ventes… tout cela sous la supervision et l'accompagnement des structures officielles, ce qui implique l'exclusion des postulants n'étant pas passés par les voies prévues. « Réussir » sa formation c'est ainsi entrer à coup sûr dans des galeries et, pour peu qu'on réponde aux attentes du milieu et qu'on y joue le jeu attendu, être admis dans le cénacle permettant d'accéder à « l'Art » c'est-à-dire au marché et à la profession artistique. Cette accession est un label décerné par l'autorité compétente politico-marchande — certificat de conformité idéologique et label de fiabilité quasi artisanale attestant en fait de la relativisation, du « dépassement » ou de la simple évacuation des problématiques de contenu [1].

Autrement dit, l'enseignement artistique officiel aboutit à délaisser puis à oublier l'approche désintéressée de « l'art », celle qui précisément privilégie le contenu — considérée comme forclose et passéiste — et à transformer l'approche individuelle risquée en formation professionnelle à part entière, avec ses codes, ses certitudes et son cursus sécurisé. L'équivalent du diplôme ou de la maîtrise fonctionne alors comme un sésame pour entrer dans les structures professionnelles existantes. Plus on fonctionne ainsi dans l'esprit et la lettre du système et plus on augmente ses chances d'y faire carrière.

Il s'agit moins dès lors « d'être » artiste que de le paraître en se conformant à un ensemble d'apparences et en adoptant attitudes et comportements caractéristiques reconnus comme tels. La *posturalité* devient alors le dénominateur commun et le signal de reconnaissance des acteurs de la profession. L'artiste n'est plus un marginal, encore moins l'asocial traditionnel, il s'efforce seulement d'en arborer les attributs, eux-mêmes codifiés. C'est par contre un mondain attentif à son rôle d'acteur en représentation d'anormalité.

1. Cette question reste néanmoins culpabilisante, au point de chercher sa réponse palliative chez des « créateurs de contenus » chargés de meubler le vide à l'aide de messages idéologiquement « utiles ».

« La peur des arts est très ancienne. On ramène la suspicion dans laquelle l'artiste est tenu à un dédain pour l'artisan… » a écrit Paul Veyne. Issu de la classe populaire l'artiste doit consentir d'autant plus d'efforts pour se faire accepter d'une élite qu'il est appelé néanmoins à servir. On voit du même coup que le modèle artistique défendu par celle-ci n'est qu'une convention idéologique à l'usage de ses propres membres. Quant à l'artiste il préserve bien une « dissidence » nécessaire, indispensable à la société, mais aménagée pour ne pas menacer l'ordre en place. C'est un pilier de la norme qui affiche dans son comportement ce qu'il faut d'exception distinctive pour mériter d'en illustrer les limites. Dans l'économie financiaro-mondaine de l'art contemporain, la mise sous projecteur de l'artiste dans une posture d'artiste vise toujours plus à pallier l'absence de sens de l'œuvre-produit de marché. « L'art » quand à lui demeure éludé et ignoré, question désormais forclose.

Qui donc dès lors serait « artiste » en dehors du cursus institutionnel amenant à maturité des artistes producteurs conformes ? Non pas des « artistes » — terme officiel caractérisant des fabricants professionnels de produits artistiques — mais *« des hommes qui entre autres (font) de la peinture »* [2] ou de la sculpture, etc. Ce qu'ils proposent ne correspond pas aux critères exigés.

Restant dans la fiction théorique on pourrait avancer que dans un passé imaginaire le marché de l'art s'est contenté d'exploiter l'art, produit brut non contaminé en soi, dans son principe productif, par l'attrait du lucre. Ce désintéressement *de l'art* sinon de l'artiste — car l'artiste ne peut rester « désintéressé » qu'à condition de bénéficier d'un moyen de survie autre que l'art — faisait alors toute la valeur de celui-ci. Ce qui légitimait son prix c'était précisément qu'il n'en avait pas, il était « hors de prix », extérieur à cette problématique de prix, de par sa spécificité précisément d'être désintéressé.

Néanmoins et inévitablement, en accompagnement de l'emprise grandissante de la marchandisation sur les activités humaines, « l'art » lui-même, dans la pensée de l'artiste, n'a pas pu maintenir longtemps cette intégrité de principe. Sa conception comme ses formes ont été progressivement et logiquement soumises aux principes dominants de la société marchande, et la conception professionnaliste de l'art a fini par l'emporter chez les « créateurs », et ce d'autant qu'elle était la seule à être distinguée et récompensée par cette société même.

En ce point il est pas inutile de rechercher quel pouvait être *l'intérêt* originel — présumé spécifiquement artistique — du « désintéressement » de la pratique artistique. Sans aucun doute une visée ou pulsion de sens sociale et collective

2. N. Hadjinicolaou *Histoire de l'art et lutte des classes*, p.128.

à consonance inévitablement politique. Autrement dit, avec la progression dans le temps de l'idéologie néolibérale, l'économie de l'art passe, davantage encore que par le passé, d'une dynamique collective à une dynamique individualiste, logiquement plus ouverte aux compromis avec le pouvoir et ses normes.

L'individualisme à son apogée célébré dans l'art, sommet fantasmé de l'accomplissement social, est ainsi, dans sa fonction symbolique du moins, l'exception confirmant la règle, puisque par ailleurs la norme prévaut sur l'individu.

Cet individualisme présumé de l'artiste, de plus, n'est pas authentique puisque ses règles sont définies par l'usage et l'idéologie libérale. De fait le sujet-artiste est assujetti au même individualisme de masse que les autres membres du corps social, cette exception statutaire et professionnelle exceptée.

Si le caractère désintéressé de l'art pouvait permettre un exercice *critique* de celui-ci, la société de marché, en proscrivant l'anormalité, interdisait du même coup progressivement, et jusque dans ses formes intermédiaires comme le double langage — qui est une des ressources précieuse des artistes [3] — la pratique artistique critique.

En fait l'idéologie artistique néolibérale conteste — et réprime foncièrement — la thèse de la « gratuité » de l'art, tout en proclamant le contraire. C'est pourtant cette thèse qui « justifie » la marchandisation de l'art en tant que tel. En effet, si l'art n'a pas de prix il peut aussi accéder aux plus élevés par la vertu d'un simple investissement subjectif et libidinal qui quant à lui n'a pas à se justifier. C'est aussi ce même investissement « gratuit » dans son principe qui apporte une justification morale à la plus-value spéculative. Du même coup le financier-collectionneur peut s'autoriser à devenir mécène, spécialiste et, par la vertu de son argent, décideur en matière « d'art ».

L'intérêt pour l'art

« L'intention formaliste des œuvres pures. »
P. Bourdieu *Théorie des champs*

Il y a quelque chose qui mène à l'art au sens traditionnel de « vocation », « d'attrait pour », mais au-delà du plaisir subjectif et/ou émotionnel que l'artiste partage avec l'amateur, qui fait que certains individus s'y intéressent plus que d'autres, voir s'y engagent. L'intérêt pour les formes et les techniques, s'il est

3. Largement pratiqué, avec un sens politique, depuis le 19e siècle, puis par les surréalistes et dans l'art moderne.

motivant, ne suffit pas à déterminer et à construire une pratique, il faut y joindre un projet de sens. Le formalisme artisanal qui démarque des modèles hérités incritiqués auto-légitime l'ambitieux qui n'a rien à dire et caractérise le non-art qui peuple les galeries. Ce qui est intéressant dans « l'art » ce n'est pas la fabrication en elle-même mais la recherche qui certes donne forme, formalise et se réalise dans un objet, mais qui est en premier un travail de sens. Il est donc essentiel de distinguer, chez l'artiste ou celui qui se dit tel, l'intérêt pour la recherche d'une « vérité » artistique (Adorno), ou bien pour un statut social et un succès financier, bref professionnel. Un *vide de la forme* finit par apparaître à l'apprenti artiste. Il peut alors se rabattre sur un artisanat formel dans une quelconque cuisine d'atelier, fût-elle très élaborée, ou au contraire prendre conscience de la nécessité de vivre cette question de l'art, autrement dit de construire du sens [4].

Il n'y a pas de *pulsion artistique* et donc esthétique en dehors d'un projet de sens, autrement dit d'une motivation qu'il faut en tant que telle qualifier d'idéologique. Motivation plus ou moins consciente et plus ou moins élaborée.

A partir du moment où il perçoit la pression idéologique et en cela sociale et politique qui l'entoure, « l'artiste » lui répond à son tour sur le terrain idéologique. Soit il se conforme, plus ou moins volontairement, aux normes en usage, soit il les conteste en construisant une démarche critique qui va se manifester dans ses œuvres sinon dans son comportement social. Il ne faut pas confondre l'idéologie de l'artiste avec celle de ses œuvres, comme le souligne Hadjinicolaou. L'une et l'autre peuvent varier en nature comme dans le temps, et être diversement conscientisées. Il y a aussi chez tout artiste une part d'idéologie *spontanée* qui se manifeste dans la pratique par un retour permanent du refoulé, et qui contredit plus ou moins l'idéologie assumée.

L'impulsion critique qui accompagne l'intérêt pour l'art constitue une réponse à l'environnement socio-culturel, à des attentes, à des pressions qui se traduisent sous forme de manque. D'une réaction devant la contradiction sociale — la lutte des classes —, aux « inégalités moralement injustifiées »… Cette insatisfaction devant les conditions d'existence et la société peut devenir action politique ou, dans les pratiques artistiques, critique des formes dominantes, et produire à son tour des formes hétérodoxes témoignant de besoins occultés. Mais la seule différence de forme au sein d'un même projet idéologiquement « positif » (c'est-à-dire conforme à la norme selon Hadjinicolaou) ne peut pas produire de forme nouvelle. D'où l'apparition de fausses pratiques critiques, de leurres au sein de la production positive : aujourd'hui, pour les

4. Et c'est en ce sens seulement que se justifierait l'antienne « l'art c'est la vie ».

caractériser de façon générale, les variantes du constat et leur enseigne idéologique, faussement en retrait (« art sociologique ») d'universalité et de neutralité.

L'avènement de l'officialité artistique « contemporaine » et néolibérale s'est accompagné d'une redéfinition des paramètres de base du procès artistique, dans sa conception, ses formes et sa fonction sociale. L'axiome des intérêts prioritaires du capitalisme a nourri une idéologie artistique où l'art apparaît essentiellement comme forme et mise en scène de cette forme, appelé à véhiculer les seules « valeurs » ayant cours et autorisées dans la société de marché.

La question de l'individuel et du collectif dans les arts plastiques

1 — L'exemple des friches, squats et sites, « gisements » d'un nouveau type

Ces structures locales se voient attribuer un rôle de noyautage dans les quartiers difficiles, périphéries, ghettos, zones de non-droit, etc. Fonction de réhabilitation des *rust belts* dans le cadre d'une relance de la politique de la Ville. Voir, dans la même logique, le rôle attribué à l'éducation artistique dans les ZEP.

Après avoir mené un combat sans merci pendant trois décennies contre tout ce qui ressemblait de près ou de loin à des groupes et des associations d'artistes l'institution culturelle française, représentée en l'occurrence par le ministère de la culture, fait marche arrière et, devant la grave crise de créativité et de crédibilité de l'art contemporain — de l'art officiel dit « contemporain » — doit se résigner à octroyer une forme de reconnaissance à ces lieux marginaux voire dissidents que sont traditionnellement les squats d'artistes.

Sous l'impulsion du Secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Bernard Duffour [1], lui-même armé d'un état des lieux et d'une synthèse [2], le ministère a mis en place un programme d'intégration de ces espaces de regroupement artistique dans son propre programme de prospection et de rationalisation de ces lieux jusque là ignorés, méprisés ou combattus. Ce revirement historique méritait une cérémonie solennelle et un colloque, qui a eu lieu à Marseille à la Friche de la Belle de Mai, laquelle accueillait, du 14 au 16 février 2002, une rencontre intitulée « Rencontre internationale sur les nouveaux territoires de l'art ».

Nouveaux ? Les squats existent depuis les années 60 mais l'intérêt que leur porte le ministère est lui plus récent. Toutefois le terme de squat garde une

1. Jusqu'au 5 mai 2002.
2. Le rapport Lextrait « Une nouvelle époque de l'action culturelle », la Documentation française, mai 2001.

connotation inquiétante voire subversive et le ministère préfère parler de « friches », de « sites », de « laboratoires » et de « fabriques ». Ce n'est pas seulement pour prendre officiellement acte de l'existence de ces lieux, c'est aussi pour marquer, à travers cette mise au point sémantique, les conditions de leur reconnaissance, à savoir leur intégration dans l'organigramme de la décentralisation culturelle, instrument d'extraction de la valeur artistique mise en place par l'institution pour seconder le marché de l'art. « Sortie de squat » titre justement *l'Humanité* du 14.02.02 à propos de l'opération « Belle de Mai », ces lieux que l'administration ne visitait il y peu de temps encore qu'accompagnée de bulldozers sont qualifiés désormais aussi de « lieux intermédiaires ». Il faut au béotien Duffour toute la naïveté du communiste ou la duplicité du politicien pour parler à propos des friches d'une « logique sociale à rebours du marché ». L'Etat ne donne rien pour rien et, après les succès des Haring, Basquiat et du Street-art aux Etats-Unis, une tentative de récupération de ces lieux de dissidence est bel et bien tentée.

Les maîtres mots sont « expérimentation » et « recherche : ce qui fait le plus défaut dans l'art officiel, condamné à ressasser sa fermeture et son autisme. Cette expérimentation qu'exclut de sa compétence l'art de marché conserve du prestige car c'est d'elle que provient la substance active que cet art de pointe se chargera de mettre en forme et d'exploiter sur l'ultra sélectif marché de l'innovation. Mais si l'institution artistique — alliée au plan local et national du marché de l'art international, de sa logique et de ses intérêts — doit, contrainte et forcée, reconnaître l'apport de cet « autre », comment pourra-t-elle encore bénéficier de cet apport lorsqu'elle l'aura absorbé au risque d'en contaminer ou d'en détruire l'hétérodoxie, ce qui en fait le prix, c'est-à-dire le seul lien qu'il lui reste avec l'extérieur ?

Les bâtiments de l'ancien couvent des Récollets, à Paris [3], font l'objet d'une rénovation et d'une réhabilitation tapageuse qui donne lieu à un déploiement de manifestations, de colloques et d'articles. Tous les intéressés semblent avoir oublié que durant les dernières décennies et à plusieurs reprises des squats d'artistes y ont été détruits et vidés au petit matin par la police [4], ce lieu appartenant à la Ville étant appelé à devenir un prestigieux « Centre culturel international d'accueil et de rencontres ». Cette amnésie n'empêche pas l'institution d'admettre aujourd'hui dans son giron ce qu'elle combattait (brûlait ?) encore hier, ce qui l'amène à lui accorder à regret un satisfectit : « Ce projet (...) tente de répondre à un besoin nouveau d'articulation de l'art et de la société ». Elle est bien seule à dire que ce besoin est « nouveau ».

3. 119 bis, rue du Fbg St-Martin, 75010 Paris.
4. Dont une fois à la suite d'un incendie d'origine douteuse.

Le rapport Lextrait précise que l'association (de préfiguration de la Cité des Récollets) « est porteuse d'une proposition qui vise à faire vivre un pôle artistique, un pôle sociétal et un pôle de recherche (...), la programmation du site entend jouer un rôle déterminant dans l'élaboration et la gestion de la dynamique culturelle... ». C'est en fait l'expression d'un dirigisme sans état d'âme, ayant l'ambition d'encadrer et de contrôler jusqu'au détail des manifestations culturelles en formatant leur expression. Le ministère ne peut pas renoncer à agir en amont de la production artistique et confond son rôle de soutien au travail des artistes avec celui de directeur de conscience. Autrement dit l'Etat — qui s'en défend et préfère accuser les adversaires de l'art officiel de ce travers — fait bien, en art, de la politique.

Mais — autre argument important, toujours de type politique — le formatage idéologique se dissimulera derrière une façade de démocratie, de convivialité et d'ambiance festive : « L'expérimentation de pratiques, la transmission, la diffusion des propositions artistiques dans un cadre convivial seraient les différentes voies empruntées par le projet. [5] » Le ludique et le festif sont un vecteur privilégié de l'idéologie néolibérale et un excellent argument de diffusion marchande. Paradoxalement, ce festif, dimension essentielle de la culture de marché, ne favorise aucun altruisme mais propose plutôt l'oubli conjoint de soi et de l'autre dans le même abandon à une jouissance programmée. Ainsi le phénomène de masse préserve l'individualisme de chacun au prix d'un refus partagé des raisons de s'unir.

2 — L'individualisme valeur centrale de l'art officiel

Loin de se confondre avec un respect de la personne dans sa totalité — celle de l'intéressé aussi bien que celle de l'autre —, et loin de représenter une libération et une conquête de soi-même, l'individualisme tel qu'il est à l'honneur dans la société néolibérale constitue au contraire une régression et une introversion de l'être social réduit au rôle d'unité économique pour le bon fonctionnement du marché.

Dès ses origines, dans un souci d'efficacité, le capitalisme a imposé des limites au développement de la personne et de ses droits. Parallèlement à l'entité économique correspondante, l'idéologie individualiste s'est façonnée au gré de l'évolution du capitalisme dans le cours de son développement. Dans la société libérale restructurée à tous les niveaux — local, national et international — par l'énonomie marchande, l'individu est à la fois unité de production

5. Rapport Lextrait.

et de consommation et mesure de l'échange. C'est le seul avatar de la personne qui soit à considérer et sa seule façon d'entrer dans les statistiques. « L'individu est une unité pertinente d'analyse, la société n'est qu'une somme d'individus » (Gary Becker, professeur à l'université de Chicago, prix Nobel d'économie en 1992). Le phénomène d'individualisme dans la société néolibérale est la traduction dans la psycho-sociologie de masse de cette domination sans partage du rapport de force économique. Il oblige chacun à choisir, sur le modèle anglo-saxon, entre le statut du winner et celui du looser. En tant que mode de survie l'individualisme se manifeste à la fois comme un réflexe défensif — retrait sur soi, régression, refus de l'autre — et par une agressivité professionnelle et sociale qui s'avère être la voie la plus appropriée vers la « réussite ».

Il est logique que l'Art dit « contemporain », où s'expriment — en principe — les valeurs les plus hautes que reconnaît la société néolibérale, mette en avant l'artiste dans lequel il voit ou veut voir la quintessence de l'individualisme et sa figure sociale et marchande emblématique. Cette promotion exceptionnelle de l'artiste élevé au rang de symbole et de porte-parole de l'élite sociale et marchande dont son art doit porter les valeurs — de même que le peintre de cour était autrefois le serviteur et le représentant du roi — à la fois inverse l'histoire et remet en cause les avancées de l'art moderne en enfermant l'art dans une formule narcissique et répétitive.

Le prestige de l'artiste, lié à son importance comme vecteur des valeurs dominantes et à sa proximité au pouvoir, se constitue en une idéologie unifiant le monde de l'art. Elle s'exprime à l'extérieur, dans la sphère marchande, à travers la valorisation du produit individuel et à l'intérieur, chez les artistes, par le narcissisme et le fétichisme de la subjectivité. Cette idéologie produit une représentation, une image de l'artiste active au sein des groupes et agit dans le sens de leur dissolution.

Alors que toute la tradition artistique manifeste la priorité de l'idée sur le sensible et du général sur le particulier, le culte de la subjectivité, que l'officialité d'aujourd'hui prétend à tort hériter de l'art moderne — est le seul moyen qu'ait trouvé la postmodernité pour détourner les artistes des questions qui touchent au sens et à la fonction sociale de l'art. Les artistes modernes avaient en effet conquis le droit de penser par eux-mêmes en se libérant de siècles de tutelle intellectuelle et morale. La postmodernité a jeté un interdit sur cette liberté nouvelle et promu pour la remplacer un culte du sujet qui, en maintenant l'art sous la domination du pouvoir politique, le condamne en même temps au sur-place et à la répétition.

L'argument de la « contradiction entre sensible et intelligible » est alors le dernier reflexe de défense de ceux qui, en refoulant la conscience de leur

situation, donnent raison à un système artistique qui les manipule. Les collectifs d'artistes, en général, privilégient le moment de la réflexion et de la conceptualisation. L'artiste « subjectif », défenseur d'une position individualiste et surtout d'une vocation statutaire et marchande, ne fréquente pas longtemps le groupe dont le travail de sens peut effectivement menacer son équilibre idéologique et psychologique — et plus encore son mode de production —, mais il n'en part jamais les mains vides, c'est-à-dire sans en avoir tiré quelques idées utiles à sa propre carrière. L'individualisme artistique s'explique de part en part par le contexte de l'art, mais cette légitimité ne constitue pas un argument contre le travail artistique collectif. « L'opposition » — moins « traditionnelle » que le consensus dominant le prétend — entre travail artistique collectif et travail artistique individuel, examiné à la lumière de l'art moderne, montre seulement que la réflexion sur l'art — objective et nourrie des apports des sciences — est bien l'ennemie de la postmodernité et de l'art officiel d'aujourd'hui qui, comme toute doctrine académique, ne peut que produire des variantes formelles d'un modèle unique.

Fonctions de l'art

Dans les arts plastiques la domination du pouvoir politique et économique s'est régulièrement exercée à travers des formules d'art et d'artiste au service du pouvoir, qui se sont succédé depuis la Renaissance jusqu'à aujourd'hui. Seule la période de l'art moderne — en gros la première moitié du 20e siècle — a échappé au contrôle intégral du pouvoir, de l'idéologie et de l'organisation commerciale du capitalisme. En effet le travail des modernes a essentiellement consisté à tenter de libérer l'art de la tutelle des classes possédantes et de mettre en œuvre une autonomie de pensée et une liberté de recherche chèrement acquises dans les âpres luttes idéologiques et politiques des artistes du 19e siècle. Ayant conquis la maîtrise de leur outil ils avaient découvert en même temps la responsabilité sociale et collective qu'implique sa mise en œuvre et la diffusion de cette production. Il s'en est suivi, dans les contextes des soulèvements sociaux de l'époque, un art souvent critique du pouvoir. C'est cette maîtrise d'un outil potentiellement subversif qui leur a finalement été retirée. Durant la même période — toujours la première moitié du 20e siècle — l'importance internationale de l'URSS et la diffusion du marxisme et de l'anticapitalisme dans et à travers une grande partie de l'art moderne n'a cessé de fournir de bonnes raisons aux « démocrates du monde libre » pour mettre au pas les artistes. L'officialité artistique n'a mis que quelques lustres, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, pour organiser sa propre chasse aux sorcières contre les artistes « engagés » — c'est-à-dire conscients des enjeux

collectifs et politiques de leur pratique —, et le marché de l'art sa propre campagne maccarthyste contre les propagateurs d'idées subversives. Ainsi le pouvoir économique et politique a exercé sur la modernité suffisamment de pressions pour la faire rentrer dans le rang, avant qu'il n'aille jusqu'à s'en approprier le symbole.

Si ce qu'on appelle encore « l'aventure » de l'art moderne — par opposition au formatage routinier qui caractérise la production contemporaine — a été possible, c'est en raison du soutien paradoxal, passager mais réel, d'un marché de l'art en train de se construire et de s'autonomiser en face du marché de l'art institutionnel et de son monopole des outils de sélection et de promotion de l'art. L'art moderne, rejeté par l'institution et l'académie, a fourni à un marché de l'art en lutte pour la conquête du pouvoir artistique les moyens de son affirmation, puis de son indépendance. Inversement ce marché, dans sa première phase d'élaboration, a permis à cet art moderne de survivre en dépit de l'absence de soutien voire de la franche hostilité de l'Etat. Cette convergence provisoire d'intérêts entre l'art moderne et le marché ne pouvait cependant perdurer. Le marché privé en lutte contre le pouvoir de l'institution ne soutenait pas l'art moderne par conviction artistique désintéressée — sauf exception — mais parce que cet art représentait un moyen, en France notamment, d'attaquer le pouvoir de l'institution et de l'académie et, au delà, de rivaliser avec celles-ci.

Ce combat s'est soldé, dans un premier temps, par la défaite de l'Etat souverain et des instruments de son monopole et par la prise de pouvoir du marché privé, auréolé de sa « découverte » de la modernité. Ensuite, sa légitimité conquise, le marché de l'art, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, a entamé une deuxième phase de structuration qui lui a permis d'imposer sa logique aux Etats. Il fallait en effet que « l'Art » et le politique — le capitalisme — parlent d'une même voix.

Il reste de ce moment d'apparente connivence entre l'art et le marché — voire entre l'artiste et le marchand, sans oublier le critique d'art — alliance allant au-delà de la simple relation commerciale, le mythe, que le marché n'a pas fini d'exploiter, de la compétence artistique non seulement du marchand, ainsi confirmé dans son pouvoir, mais de l'argumentation marchande en soi et pour soi en matière d'art. Le marchand, comme tout professionnel, a le droit de croire en ce qu'il fait, il en a même dans une certaine mesure besoin, mais cette motivation n'a d'autre intérêt qu'anecdotique. L'importance prise par cet argument qui n'en est pas un — c'est en effet toujours sa « conviction » qu'invoque le commissaire d'exposition ou le décideur pour légitimer son arbitraire — ne renvoie, ni plus ni moins, qu'au pouvoir qu'exercent le mar-

chand ou le responsable officiel en tant que représentants d'une croyance instituée.

Ainsi l'individualisme, à travers l'exercice d'un pouvoir, est une valeur centrale de la société marchande, que l'art de cette société, appelé par un coup de force « art contemporain », a également privilégiée, et autour de laquelle il s'est constitué en système, refoulant les valeurs collectives et altruistes qui caractérisaient la phase précédente, celle de l'art moderne.

Modernité, postmodernité

L'artiste moderne est un « individu » qui, après avoir conquis de haute lutte — et grâce au soutien matériel occasionnel d'une nouvelle sorte de marchand et d'acheteur — une certaine indépendance intellectuelle et le droit d'exercer un jugement critique, a donné à la personne sociale et citoyenne un droit de regard et de proposition sur la gestion de l'art comme de la société. Cette prétention nouvelle de l'artiste s'est notamment développée sous la forme de projets artistico-existentiels individuels mais aussi de mouvements de recherche, de propositions et d'expérimentations artistiques de portée collective. Les exemples abondent dans toute la première moitié du 20e siècle. Si l'histoire de l'art postmoderne appelle ce demi-siècle celui des utopies c'est pour bien marquer que l'art et les artistes sont indésirables sur les deux terrains de la gestion de l'art et du rapport de l'art à la société.

Ces mouvements basés sur la pensée critique et la pratique collective, succédant à quelques tentatives du même type nées au 19e siècle, renouaient avec un mode de travail en groupe antérieur à la Renaissance et le renouvelaient. Avant la Renaissance l'individu n'existe encore ni comme concept ni comme réalité en ce sens que le sujet est socialisé dans l'ensemble de ses activités. De ce fait les exigences du travail en groupe, y compris dans le domaine artistique — lequel n'existait du reste pas en tant que tel — n'entraient pas en conflit avec les aspirations ou revendications égotistes des personnes particulières. On trouve encore cette situation de nos jours dans les sociétés non occidentalisées — souvent présentées pour cette raison comme « archaïques » : en Afrique, en Asie du sud-est et en Océanie notamment, sociétés qui ne connaissent pas le procès d'individuation forcené et de revendication d'identité permanente qui constitue la psychose des sociétés prétenduement évoluées. Dans les sociétés « traditionnelles », au contraire, le collectif et l'individuel se côtoient et se mélangent sans heurt.

Jusqu'à la fin du 19e siècle l'art sert l'idée — ou trouve l'idée, ce qui revient au même. Cela implique que tout ce qui a trait au « métier » — « l'art » au sens strict et artisanal du terme — a pour vocation de s'effacer et de disparaître

dans la réalisation de ce but [6]. Le principe sera clairement formulé à la Renaissance par Alberti et Lomazzo, mais il est déjà mis en pratique par les Pré-renaissants. Avant la Renaissance ce qui est appelé aujourd'hui « l'art » relève de l'artisanat, longtemps dépendant de la corporation des teinturiers. Cette activité relève d'une pratique très largement collective qui n'est pas centrée sur « l'activité créatrice » d'un individu particulier. Les ateliers pré-renaissants sont des lieux de travail collectif où la transformation du chef d'atelier en artiste puis en maître ne s'opére que progressivement. Le « patron » d'atelier est d'abord un patron d'entreprise, situation à laquelle on reviendra beaucoup plus tard avec la production « artistique » de série, notamment contemporaine. L'efficacité commande une organisation hiérarchique du travail et de l'équipe mais l'activité y est collective. C'est de ce substrat qu'émergent peu à peu les notions « d'art » et « d'artiste » fondées sur un principe d'individuation et d'exception par rapport au groupe et notamment au groupe d'artisans. Il faudra pour ce faire qu'apparaisse un marché spécifique qui sera celui de l'aristocratie, désireuse de s'attacher des artistes qu'elle débauche tout en contrant le pouvoir des corporations.

Né à la Renaissance d'une réorganisation de la demande artistique et de l'évolution de la société occidentale vers ce qui sera le capitalisme, l'individualisme moderne est la quintessence de la société de classes et notamment de la société à deux vitesses déjà inscrite dans le modèle archaïque grec. L'art est un moyen de mettre en valeur et de diffuser des idées et des principes élevés mais ces idées, quelques rares exceptions mises à part, servent les intérêts des pouvoirs en place : ceux de l'Eglise, des princes puis des bourgeois nantis, qui s'expriment également dans les idées dominantes et le consensus social. Les artistes modernes ont tenté de refuser la logique leur imposant l'oubli des origines et des sources collectives de l'art et de retrouver — ou plutôt d'innover, de tracer les voies d'un art accordé à l'ensemble de la société.

L'enjeu de la modernité était de substituer une idéologie à une autre à travers la conquête de l'outil artistique et du pouvoir qu'il représente. Mais, outre qu'une telle tentative ne pouvait que difficilement ménager « l'art » et le prolonger dans une perspective aussi antinomique, cette tentative pouvait difficilement résister aux pressions d'un pouvoir politique et économique hostile. Il a fallu pour cela que le marché de l'art ait eu le temps de s'organiser avec le soutien du capitalisme international, mais l'échec de la « modernité » artistique

6. Comme le reconnaît à regret A. Berne-Jouffroy : « Qu'une œuvre comme celle de l'Angelico résulte d'un travail d'équipe ne doit pourtant nous étonner en aucune façon. Les qualités d'exécution, qui nous irnportent tant aujourd'hui, étaient naturellement tenues pour secondaires en un temps où, la qualité esthétique semblant essentiellement liée à la qualité de la pensée, la composition elle même paraissait moins importante que la conception de l'œuvre. »

de la 1ère moitié du 20e siècle était inévitable. Avec cette révolution conservatrice, qui dure encore, le principe de l'individualisme artistique a retrouvé tous ses droits et, dans la période suivante, a poursuivi son évolution vers une exceptionnalité rejoignant la vacuité. L'artiste postmoderne représente une mise en absence radicale de la personne sociale et, en ce sens, il constitue l'aboutissement d'un processus de destruction des contenus qui porte en lui-même son infranchissable limite.

A partir du moment où, en inversant les termes du procès de production, on part de l'art — de l'art-objet — pour en déduire les pratiques et non pas l'inverse, et où on produit à partir d'une idée imposée d'art —, non seulement on censure la source de tous les renouvellements artistiques possibles mais on se condamne à répéter indéfiniment cette formule et à lui rester soumis. C'est ainsi que l'art officiel, pour survivre, est contraint — conformément au modèle capitaliste — au larcin et au détournement de productions artistiques voire « artisanales » que le système marchand déclasse : imagerie industrielle et publicitaire, art populaire divers et de toute provenance, art des squats, « arts premiers »... « L'Art », le « vrai » n'est plus alors que la propriété indivisible et inaliénable d'un pouvoir qui en maîtrise et en règlemente toutes les manifestations.

3 — Collectif et « masses » : vision statistique et groupes d'artistes

Mais qu'est-ce plus précisément que ce « collectif » qui se distingue de l'individu dont la postmodernité a fait la source obligée et unique de la valeur artistique ? Jusqu'à quel point respecte-t-il la personne ? Et quelle relation entretient ce principe structurant les groupes d'artistes avec les notions de public, de masses, de peuple ?

Le principe collectif n'a et ne peut rien avoir d'un principe uniformisant mais il attend que chaque participant apporte au groupe concerné le meilleur de lui-même. C'est une démocratie active qui respecte l'autre dans toutes sa réalité mais, en même temps, fait du principe collectif un facteur de la transformation de tous et de chacun. La répétition du connu, le statu quo et les rentes de situation ne sont donc pas inscrits dans le programme de ce type de pratique. C'est pour cette raison que les groupes sont à la fois recherchés par des artistes en quête d'idées et de renouvellements et craints par eux dans la mesure où ce sont des structures dynamiques à vocation inévitablement interpellante et subversive. La société a toujours reconnu la productivité du travail collectif dans tous les domaines sauf, c'est à noter, dans la recherche culturelle et tout parti-

culièrement dans les arts plastiques. La postmodernité artistique a porté à son point culminant le refoulement du collectif qui nourrit le mythe de l'individu artiste. Pourtant, dans tous les moments de crise, les artistes ont su se réunir pour repenser ensemble leurs pratiques, et la plupart des mouvements artistiques du 19e et de la première moitié du 20e siècles sont le fait de groupes. Certains de ceux-ci ont des durées de vie excédant les besoins d'un simple « recyclage » et produisent sur de longues années des recherches qui, en raison de leur caractère groupal, sont régulièrement ignorées par le marché et l'institution.

Le « collectif » ainsi compris, non seulement respecte les personnes mais s'oppose à toute massification, vision qui consiste à priver un ensemble de personnes de leurs différences et caractères distinctifs en les réduisant à un dénominateur commun par une vision statistique, ce que fait par définition la politique. Lorsque le politicien parle des « masses » ou du « peuple », il a déjà réduit la diversité des individus qui les composent à quelques paramètres simples, mais il se condamne aussi à rester prisonnier de cette schématisation. C'est là une perversion de la « démocratie » libérale que précisément les collectifs d'artistes, du fait de leur taille réduite, sont à même de combattre — ce qu'ils font avec plus ou moins de détermination et de succès. Or la postmodernité a instauré dans les arts plastiques la règle statistique : non seulement en définissant aux fins de gestion optimale la réalité et les aspirations d'un « public » qu'elle ne se donne pas les moyens de percevoir et de comprendre, mais aussi d'un « art » qui, sous le symbole vide de l'individu créateur, ne cherche qu'à répondre aux attentes de son marché spécifique.

La notion « collective » que défendent encore certains groupes d'artistes se situe évidemment à l'opposé de la vision massifiante et statistique du marché et de la politique. Aussi, apparaît-elle logiquement comme une « survivance du passé ». Le collectif dans la diversité, qui est celui des groupes d'artistes, n'est certainement pas l'équivalent du « collectivisme » que pratique le capitalisme dans ses structures de production et son totalitarisme économique. En fait, dans l'imaginaire libéral, la collectivisation des individus au sein des « masses » est le prix à payer pour la liberté de l'individu d'exception, outre qu'elle fonde l'idéologie du pouvoir individuel dans la société ou dans l'art. Cette idéologie axée sur le pouvoir de l'individu lié à son statut unique est le contrepoint et la justification du collectivisme statistique qui préside à la gestion dite « démocratique » des masses. Mais ce statut est un symbole vide qui doit tout au marché qui le fonde (Adam Smith). A l'inverse, le collectivisme d'Etat a pu avoir initialement pour idéal au moins théorique de développer la totalité des individus, comme le vise la collectivisation non statistique, dans

les groupes d'artistes par exemple. A l'opposé la collectivité des citoyens, comme celle des artistes, a non seulement le devoir mais le pouvoir d'affirmer à la base toute sa diversité et sa complexité, ce qui est sa meilleure arme contre la robotisation statistique [7].

L'artiste marginal a eu longtemps la possibilité de survivre d'expédients dans un environnement social qui tolérait sa « singularité ». Mais il ne reste plus parmi eux aujourd'hui que des exclus. L'individu fait partie ou pas de la société. Si c'est comme artiste ce doit être officiellement et professionnellement. L'artiste « méconnu » ne s'attribue le statut d'artiste qu'en dérogeant aux règles sociales — qui veulent par exemple que l'artiste subisse un certain nombre de tests qui amèneront l'institution et le marché, détenteurs du pouvoir artistique, à le reconnaître —, et par conséquent il s'exclut de la société. Il n'existe pas en tant qu'« artiste ». Pourtant de nombreux « artistes » exclus comme tels continuent à se considérer comme des artistes quoiqu'en l'absence de toute confirmation sociale [8]. Le pouvoir artistique, l'institution, en prospectant dans les squats, lieux refuge de nombreux exclus de l'art, a pour objectif ou pour alibi de leur « donner une chance », qu'ils doivent saisir sur le champ, car cette possibilité d'intégrer le système ne se représentera pas. Le système de l'art se nourrit par nécessité de ce qu'il exclut, et les passerelles entre inclus et exclus, entre artistes réels ou potentiels sont rares, et de ces derniers on attend des preuves de bonne volonté. Par contre le système est prêt à exploiter à grande échelle et à faire tout son profit de ces rares exceptions. Le système de l'art est à même d'absorber et de faire profit de tout.

7. « Guerre fractale de toutes les singularités, de tous les individus qui se révoltent. » J. Baudrillard.
8. Point évidemment intéressant à analyser (ailleurs…)

Le travail collectif

« Une autonomie menacée. » [1]
P. Bourdieu, *Microcosmes*

D'un côté l'art pur [2], en tant qu'idéalité, est extérieur et détaché du monde : du social, du politique, de ce qui relève du collectif. Ce n'est pas son domaine. Son domaine c'est celui de la jouissance privée, non mesurée et par définition non mesurable. L'art contemporain vit sur ce postulat de l'art pur.

Mais paradoxalement ce détachement extrême s'assortit d'une fonction économique à la fois éminente et très pragmatique : celle de valoir plus et au-delà de ce qu'il est et de ce qu'il représente, ce qui en fait un objet idéal d'investissement et de spéculation.

Le champ artistique n'échappe pas à l'attention et à la volonté de domination du pouvoir libéral : son autonomie, disons ce qu'il lui reste d'autonomie relative, s'en trouve — paradoxalement ? — menacée.

L'idéologie capitaliste est en guerre sur tous les terrains, dont celui de l'art, contre le « collectivisme » et les valeurs authentiquement collectives. Sa défense de « l'art véritable » se sert alors volontiers du jdanovisme, perversion d'une pensée « collectiviste » de l'art, comme repoussoir et alibi de ses propres travers. Les dimensions collectives de l'art, c'est-à-dire la production de sens, le projet d'autonomie individuelle et collective qui passent par lui — s'effacent alors progressivement devant les priorités de son double rôle économique et idéologique en société de marché.

Avec la mise en avant qui s'ensuit de toutes les anti-valeurs de l'individualisme de masse, on assiste à la promotion accélérée de l'artiste-dupe au

1. Celle du « champ artistique ».
2. P. Bourdieu *Les règles de l'art*, Points essais.

détriment du sens de sa pratique et du sens lui-même. Un artiste voué — c'est le domaine qui lui est assigné — à célébrer les seule joies du ludique, du déni de réalité et de la fuite en avant.

1 — Idéalisme artistique contre collectivisme

Dégraissé et moralisé par une opération de déni de sa fonction économique et politique, la spécificité de l'art résiderait alors dans la seule dimension formelle, qui s'accorde avec sa vocation émotionnelle. Mais même celle-ci ne peut pas être séparée du champ culturel du moment, ni du contexte social et collectif qui impose et légitime les productions de l'art pour l'art — sauf à postuler que cet « art pur » qui caractérise le code porte en lui-même du sens, un sens intemporel et autosuffisant. On cernerait alors le mythe qui occulte la problématique artistique.

La naissance du sentiment esthétique dès la préhistoire (*cf*. Yves Eyot [3]) alors qu'aucun « champ artistique » n'est encore constitué, montre qu'il s'agit d'un aspect de la culture qui se forme et se structure en relation avec une réelle disposition — demande — collective : la mode, comme « l'art » et à des titres divers la totalité des activités humaines, où l'esthétique a toujours quelque part sa place. Esquisse, en outre, d'une future division du travail dès le paléolithique ?

Le code « artistique » d'aujourd'hui, présumé être dans son histoire, son principe et sa pratique apanage de l'élite, ne peut être assimilé que par les privilégiés sociaux pour lesquels il sert de signal de reconnaissance. En face, le domaine dévalorisé de l'art populaire lui est totalement extérieur. Pour s'assurer une maîtrise de ces réalités divergentes ou du moins les contenir, tout autant que pour s'illusionner lui-même sur la légitimité de ses prétentions à la supériorité intellectuelle et morale, le pouvoir se répand en discours d'éducation de masse. Mais l'art contemporain, lié à la mini-couche dominante et à l'argent qui le cautionne n'est pas et ne peut pas être « populaire ». En fait la culture destinée au « peuple » — qui combat une culture populaire réelle [4] — est diffusée non pas par les musées et des institutions académiques dont l'audience, hors effets médiatiques, va en déclinant [5], mais précisément par les médias. Et dans la mesure où on peut constater que les membres de l'oligarchie de l'argent qui constituent la clientèle de l'art contemporain sont eux-mêmes incultes, la culture académique qui présidait aux débuts de cet art ne peut être qu'en voie de dissolution rapide devant les nouvelles formes médiatiques du

3. *Genèse des phénomènes esthétiques*, éd. Sociales, 1978.

4. *Cf*. Christopher Lasch *Culture de masse ou culture populaire*, Climats, 2001.

5. Sauf dans les rangs de sa clientèle désignée : les futurs « artistes » formés pour alimenter le marché de l'art officiel.

succès marchand. Ainsi même du point de vue de « l'art pur » l'art contemporain, dans ses derniers avatars, est un art sans culture. La culture artistique d'une « élite » contemporaine en voie de déculturation classique accélérée est désormais celle de Mickey et de Picsou [6].

Culte du moi vs discursivité

La priorité accordée à l'individu qui fonde l'éthique capitaliste, avant même les critères du marché de l'art-signature qui n'en sont que la conséquence et le couronnement symbolique, est le premier adversaire du travail collectif en peinture [7]. Ce primat de l'individualisme prend la forme d'une valeur centrale accordée à l'émotion par opposition à la réflexion critique, laquelle a tôt fait aujourd'hui, époque du triomphe du capitalisme, d'être considérée et traitée en ennemie de l'art. « L'art c'est la vie » car la vie, bien sûr, c'est l'émotion. Ce ne fut pas toujours le cas, y compris après le cap de la Renaissance, à partir duquel les pratiques artistiques collectives ont commencé à décliner [8], la « raison » étant longtemps appelée à présider à l'élaboration du sens en tant que source première de « l'art » [9]. La raison : un paramètre précisément collectif, par lequel passe la prise en compte de l'autre et du savoir partagé. Il est clair que la pratique artistique se trouve alors devant un choix, lequel n'a été, à l'époque moderne, que rarement assumé : celui de privilégier l'autre et le sens commun au risque supposé de sacrifier cette part intime jugée primordiale de la sensibilité du sujet et de l'émotion en soi et pour soi. Risque seulement supposé car il n'y a à l'évidence aucune raison que l'épanouissement de l'individu dans toutes ses disponibilité sensibles soit menacé par la conscience de l'intérêt collectif, lequel se traduit par contre inévitablement, au sein d'une société de contrôle (Deleuze), par l'exercice d'une pensée critique qui, du même coup, expose son auteur à la censure ou au rejet. C'est dans cette perspective et dans cette logique que le groupe DDP — trois peintres en tout point « indépendants » les uns des autres — a cependant dès ses débuts opté délibérément pour le travail collectif. Un travail collectif allant au-delà des discussions, confrontations et échanges habituels dans le milieu de l'art, mais dans le travail pictural sur un même support, au risque de heurter — ce qui fut en effet le cas — une partie de ce même milieu, sans parler de la critique d'art de l'époque. Cette option pour le travail collectif était prise alors en toute

6. Comme en attestent les œuvres de. Koons, McCarthy et autres exploiteurs entre autres de la veine populiste Disney.

7. La peinture qui s'obstine à survivre à tous les avis de décès qui la visent.

8. Il faut distinguer deux types de travail collectif. Dans les ateliers de type classique le maître dirige une organisation hiérarchisée pyramidale. Les organisations horizontales sont plus démocratiques, ce sont notamment celles des ateliers populaires. *Cf*. FD *Art et travail collectif* , EC éd., 2001.

9. Alberti.

connaissance des risques et ouvrait immédiatement et logiquement sur une pratique critique et politique. Cet aspect a pu être superficiellement — et plus ou moins intentionnellement — confondu avec ce qu'on appelait alors du « militantisme primaire », alors qu'il s'agissait d'un questionnement global visant la pratique artistique ordinaire de l'artiste-sujet et du primat de l'émotion en peinture.

Si le travail critique prend ainsi le pas sur la recherche et la fabrique du choc émotionnel l'art (re)devient un langage assumé et la peinture (re)trouve une dimension discursive reniée par les avatars de la postmodernité. Cette dimension discursive néanmoins, eu égard aux expériences antérieures de l'histoire de l'art, doit viser un au-delà de l'anecdote, laquelle avait permis l'union du récit et de l'émotion, recette à succès de la peinture d'histoire traditionnelle, pour se hausser au statut d'un métalangage dont les antécédents sont à chercher entre autres chez les dadaïstes et surréalistes, autrement dit dans l'élaboration et la pratique d'une discursivité à plusieurs niveaux et à structures signifiantes plus complexes.

Moi, style et travail artistique collectif

En réponse à la montée de l'idéologie capitaliste-droitière, l'évolution vers un franc totalitarisme au sein des « démocraties libérales » et l'explosion de l'individualisme de masse. Contre les variantes de l'ineffable, de l'indicible, de l'irréductible, de l'intemporel et du *mythe de l'art*, le travail artistique collectif est en conflit déclaré avec l'art d'évasion, le divertissement, la dépolitisation et les machines à illusion idéologiques (Dick) telles que l'Art dans son acception postmoderne et néolibérale, et dont la tâche plus sérieuse devrait être de restaurer la lecture et de donner à lire.

On peut trouver les origines du fétichisme postmoderne pour l'individu — tant pour sa personne que pour ses produits — dans la culture artistique du 19e, entre autres dans le dandysme des romantiques, réaction de rejet et de déni devant les luttes et avancées collectives de 1789, mais sans y trouver de nécessité tant sociologique qu'artistique.

Si rien n'oblige concrètement la peinture (et autres activités artistiques) à exister exclusivement dans-par l'individu seul, rien ne l'oblige non plus à adopter, dans le cas contraire, le propos manichéen du militantisme politique. Du reste le militantisme politique en peinture (par exemple) préserve à peu près toujours un caractère individualiste, notamment en évitant rarement d'y apposer les marques du sujet par l'intermédiaire du style-signature » [10]. Cette

10. *Cf.* certains aspects de la production, qui se voulait anonyme, de l'Atelier Populaire des Beaux-arts en 1968. Traces et notations individualistes qui ont pu faire par la suite l'objet de revendications de paternité à connotation financière, en contradiction avec l'esprit même de l'Atelier.

réduction de la peinture au signal — et la disparition du sens qui l'accompagne — n'est pas non plus une fatalité [11].

Individu-artiste et individualisme artistique

La « peinture » : la toile, les couleurs… paramètres matériels, concrets. Mais Support-surface, par exemple, n'a jamais abordé le travail collectif sur un même support. Héritage d'une culture du moi, mixé du romantisme du 19e. D'où la résurgence de narcissismes infantiles refoulés et d'egos de compensation trop prêts à exploser pour que cette ouverture pourtant logique vers une problématique collective du travail artistique puisse être seulement envisagée. Support-surface se situait — naturellement ou par calcul — du côté de l'élite sociale et pas de celui du « collectivisme », en dépit d'engagements militants divers et bruyants de (support) surface.

« On ne sépare pas la forme du fond » (Flaubert). Penser la peinture dans toute sa problématique, donc aussi politiquement : en assumant sa composante idéologique. Mais pas de façon réductrice, « politiste », en la réduisant à l'illustration de slogans. Il s'agit de la penser et de la pratiquer dans sa totalité. *« Ecrire et penser ne font qu'un »* écrivait Barthes. La forme pensée conduit à la forme-pensée, à la pensée-forme.

Censure du travail artistique collectif

Le travail collectif est organisé et planifié dans l'industrie, le commerce, etc., parce que plus efficace sous réserve il est vrai d'une organisation hiérarchique pyramidale. Il est aussi célébré en tant que mode de production « traditionnel » dans des ateliers artistiques populaires produisant des œuvres d'avance déclassées, folkloriques, populaires, etc. (Haïti, Afrique, Aborigènes, etc). Par contre le travail artistique collectif n'est plus considéré comme viable dès qu'il se permet d'afficher un niveau d'ambition susceptible de concurrencer les produits de la doxa officielle. Cette condamnation ne vise pas seulement leur mode de production mais ce qui le sous-tend, le sens et le projet collectif eux-mêmes, l'intérêt pour l'autre, l'engagement de l'art dans la lutte sociale et politique et la fin du fétichisme du sujet-artiste [12].

Il y a une relation directe entre la mise en avant du sujet et de sa subjectivité et le rejet hors de l'art de tout ce qui est collectif. C'est la nature même de la

11. La mise en avant du signe et le parti de la discursivité, chez DDP, appelait d'entrée une relativisation de la question du style (DDP « hostile au style » - Perrot), paramètre formel d'unité plastique qui constituait encore, dans les années 60-70 le souci prioritaire des artistes — tels qu'ils se définissaient comme tels précisément par cette option qui chez certains, les plus besogneux, prenait l'allure d'une contrainte.

12. *Cf*. l'histoire des mouvements artistiques soviétiques et leur « traduction » dans l'histoire de l'art occidentale.

réflexion critique de mettre en avant un principe de délibération qui privilégie l'intérêt général lequel, compte tenu de sa nature subversive, est immédiatement perçu et combattu comme tel par le pouvoir libéral. En « art », comme en d'autres domaines, il est interdit de penser... aux autres.

Il en va de même du « désintéressement » traditionnel de l'art, variante de la disponibilité collective, qui tend à disparaître dans la société de marché devant sa fonction économique heureuse de pouvoir créer de l'argent à partir de rien c'est-à-dire, à la limite, à partir de la seule *idée* de la Création, à la manière de la finance qui crée de l'argent en inventant un produit dérivé [13]. A mettre en parallèle avec le mot de Flaubert : *« Je ne vois pas de rapport entre une pièce de cinq francs et une idée »*. C'est bien en quoi « l'art » et ses réussites financières « à partir de rien » constitue le modèle à égaler pour le chevalier d'industrie néolibéral. Mythe qui, au détriment de la recherche et du procès de sens mûri dans la durée, porte au pinacle — et rend vendable et chère payée — la personne de l'artiste ou du chef d'entreprise.

« Croire que l'égoïsme est un instinct humain prédominant est très commode pour les riches et les puissants qui espèrent démanteler les institutions sociales développées sur la base de la sympathie, de la solidarité et de l'aide mutuelle. » Une allusion réductrice à Sade tend à justifier les dérives et barbaries de l'individualisme, à l'image de la référence à Marcel Duchamp qui, dans le domaine de l'art, prétend légitimer l'idéologie servile du Constat. Sade était avant tout — et dans une contradiction dramatique compte tenu de son héritage de classe — un produit des Lumières. Moment historique dans le processus d'autonomisation du sujet qui doit encore découvrir — ou redécouvrir — son cadre et ses conditions politiques et collectives d'être et d'agir.

Le dépassement de l'individualisme au sens étroit, narcissique et néo-romantique du terme réside dans le principe du travail désintéressé et d'une éthique de l'intérêt général. Bourdieu évoque « le travail d'invention collectif » [14]. Comment peut-on *à la fois* (a) rendre justice au travail collectif, véritable creuset de l'innovation artistique depuis le 19e au moins : c'est-à-dire au moment où des individus *égaux*, non hiérarchisés — comme l'étaient par exemple les aides et apprentis au sein des ateliers de maîtres —, s'associent pour réfléchir et concevoir des réponses artistiques à des urgences sociales, *et parler* (b) de la « révolution artistique » de la fin du 19e comme d'un triomphe de l'individu dans un « subjectivisme radical » ? Il faudrait plutôt

13. C'est ce qui explique entre autres le voile pudique toujours jeté sur l'avant de « l'art » c'est-à-dire son procès de production, dans lequel se concentrent les difficultés. La hâte à reléguer cet épisode aux oubliettes pour mettre en valeur la seule Création rejoint le mépris de la Bourse pour les conditions de vie des travailleurs producteurs de la plus-value dont elle se régale.
14. *Les Règles de l'art*, p.223.

parler de régression et de virage à 180 degrés. Mais — et toute l'histoire de l'art récente le montre — ce dont il est véritablement question ici c'est du détournement du travail collectif réel — des artistes mais aussi de toute la société — au profit de quelques individus plus ou moins talentueux et préparés à cet exercice par les structures sociales mêmes.

Quant au travail artistique collectif lui-même il ne présente un intérêt, dans cette optique, que s'il évite la structure hiérarchique et productiviste de type capitaliste — et c'est bien pourquoi il fait l'objet comme tel d'un rejet officiel — pour mettre en pratique une dynamique égalitaire et démocratique axée sur la recherche, ce qui en outre ne peut se réaliser efficacement que dans des unités restreintes, d'autant plus vulnérables aux rejets et censures extérieures.

2 — Principes, moyens et modalités d'une pratique artistique collective

Après 1968, il était (eût été) urgent de (re)penser l'art, et en premier lieu la peinture, la problématique picturale dans son ensemble, et totalement. Pas seulement donc dans ses codes et ses exigences traditionnelles voire routinières mais dans ses conditions de production, de sens, et de possibilité d'émergence, autrement dit dans les liens du champ artistique en sa spécificité et sa « relative autonomie » (dit Bourdieu), avec la société, son histoire et ses contradictions internes, c'est-à-dire philosophiquement et politiquement.

Déjà la guerre d'Algérie avait permis à de nombreux artistes d'éviter le piège d'une abstraction désormais exsangue, réduite au narcissisme et au formalisme. Par ailleurs, la reprise en main de l'après-68 avait donné l'occasion à l'institution culturelle de se livrer à une offensive sans précédent visant un milieu de l'art contestataire et peu favorable à ses projets dirigistes et hégémoniques, obtenant finalement son éclatement. En maniant la carotte et le bâton le pouvoir voyait de nombreux artistes, toujours en attente d'être remarqués et disposés pour cela aux concessions, s'empresser de suivre le mouvement et rejoindre le nouveau clan de la « modernité » libérale, abandonnant des « engagements » et des « militantismes » qui avaient souvent été plus opportunistes et commandés par les circonstances que motivés par de réelles convictions. C'était l'époque du « retour à l'atelier » pendant laquelle la version européenne originelle du Pop'art était dûment dégraissée de ses velléités de critique de l'idéologie libérale pour régresser, sauf en de rares exceptions vite marginalisées, en formalismes divers. La *Figuration Narrative*, dont le Salon de la Jeune Peinture avait été le creuset initial, était d'ailleurs rapidement balayée par ce qui allait devenir le cheval de bataille d'une nouvelle idéologie artistique annonçant celle de l'art contemporain : le *Nouveau Réalisme* [15].

En effet si le milieu artistique et culturel avait été majoritairement revendicatif et efficace en France dans la mouvance de Mai 1968 [16], ses propositions artistiques et notamment picturales, étaient restées nettement en-deçà de ce qu'on aurait pu en attendre. Par manque de réflexion réellement critique les pratiques évitaient rarement le piège du manichéisme politique, tout en reconduisant des formules techniques et figuratives conventionnelles aboutissant à un discours (texte) pictural simpliste à dominante narcissique.

Les ateliers artisanaux pré-renaissants, à l'organisation du travail plus ou moins horizontale en rhizome, ont précédé les ateliers des maîtres avec leur structure hiérarchique pyramidale, puis le travail de réflexion en groupes d'artistes — l'intellectuel collectif au sens de Bourdieu — à l'origine de mouvements artistiques déterminants au 19e et pendant la première moitié du 20e siècle, mais qui n'ont alors jamais débouché sur des travaux collectifs effectifs, c'est-à-dire sur des œuvres conçues et réalisées collectivement et — condition essentielle — aussi ambitieuses et exigeantes artistiquement que les œuvres réputées « individuelles » de même type. Ce couronnement de la réflexion artistique collective, en effet, constituait bien un ultime pas à franchir pouvant, ou non, prouver l'intérêt et la portée sociale d'une telle pratique — au-delà de sa pertinence en tant que pratique militante à court terme. Cette évolution historique devait aboutir finalement aux travaux collectifs de la Figuration narrative puis de la Figuration critique des années 60-70 [17], au sein de groupes de travail s'organisant et fonctionnant démocratiquement [18].

Il faut s'interroger en effet sur la viabilité de telles structures — sur leur capacité aussi bien à construire et approfondir des propositions artistiques exigeantes qu'à s'inscrire dans la durée. Les conditions sociales et politiques des événements de Mai 68 et le modèle d'efficacité relative que représentaient les organisations politiques et syndicales de l'époque ont favorisé les regroupements d'artistes à l'intérieur du champ culturel, composant plus ou moins avec les tendances politiques qui divisaient le corps social. Si des œuvres collectives nombreuses ont vu le jour dans les années 1970 [19] elles étaient d'abord inspirées par le militantisme politique. Curieusement celles des années 60 étaient plus « picturales » au moins dans deux cas (*La fin tragique de Marcel Duchamp* et les œuvres des Malassis). Mais il ne faut pas oublier la longue tradition des

15. *Cf.* F.D. *L'Exposition 72-72* , EC ed. 2001 et *Le Salon de la Jeune Peinture, une histoire*… nouvelle édition augmentée, Ed. Patou, 2016.

16. D'où des succès comme la lutte contre la CAVAR ouvrant l'obtention de la Sécurité Sociale pour les artistes.

17. *La fin tragique de Marcel Duchamp* (Aillaud, Arroyo , Recalcati, 1965), *Le grand méchoui* (les Malassis, 1972), *la banderole Beaubourg* (Collectif antifasciste, 1976)…

18. *Cf.* FD *Art et travail collectif*, op. cit., 2001.

19. *Le Petit journal* (1997) a recensé une centaine de ces groupes.

polémiques artistiques du 19e siècle, à l'origine d'une création artistique intense. La question de la pertinence artistique des groupes associée à la nature même de ces groupes reste donc posée et est pleinement justifiée.

A cet égard seules les structures groupales démocratiquement structurées, c'est-à-dire fonctionnant horizontalement en rhizome, et où la réflexion et les choix *se partagent*, peuvent donc satisfaire aux exigences d'une pensée artistique approfondie. Encore faut-il qu'une telle recherche soit effectivement l'objectif du groupe. En outre toute structure démocratique est par définition fragile : un nombre élevé de membres, par exemple, facilite voire appelle l'apparition de meneurs, auquel cas on risque de retomber dans une structure traditionnelle pyramidale. C'est dire les difficultés à peu près insurmontables qui guettent les organisations collectives d'artistes. Que de tels groupes puissent se maintenir à un niveau d'exigence artistique théorique et pratique durable, au-delà par exemple des nécessités militantes du moment, relève de l'improbable. Les années 1965-80 ont vu apparaître un grand nombre de groupes d'artistes dont la motivation militante et les affinités personnelles et politiques composaient avec la « vocation artistique » proprement individuelle. La force qu'apportaient alors les regroupements, outre l'opportunité d'expériences sortant de l'ordinaire, n'impliquait pas nécessairement une mise en question de ces pratiques individuelles, lesquelles s'adaptaient sans pour autant renoncer à leurs perspectives propres.

Le cas du groupe DDP est à mettre à part pour au moins deux raisons. D'une part, avant de rejoindre le milieu, fortement politisé, du Salon de la Jeune Peinture, « l'association DDP » s'était formée elle-même entre 3 peintres et en toute indépendance au terme d'une gestation de plus de 15 ans et au travers d'expériences artistiques personnelles et collectives diverses [20]. D'autre part, en raison de son option en faveur du « second métier », le groupe qui intégrait le Salon de la Jeune Peinture en 1975 ne faisait pas vraiment partie du milieu de la peinture et n'en partageait en tout cas pas les valeurs dominantes : ni l'ambition professionnelle et marchande, qui passait obligatoirement par la reconnaissance et le respect de l'Institution, ni — cause ou conséquence — la priorité accordée au style et à la forme, l'engagement politique étant finalement vécu plus comme une donnée et une opportunité du moment que comme un paramètre à part entière de la pratique artistique. L'engagement artistique personnel, individuel et individualiste, dépassait en fait l'engagement politique au sens plein, ce qui impliquait que « l'art » était plus mis au service du politique qu'il ne l'intégrait et l'assumait véritablement.

20. Cf. *Le groupe DDP, pratiques artistiques, pratiques collectives*, EC éd. 1999.

Deux facteurs déterminants quant à la qualité artistique potentielle, à l'époque, d'un tel travail artistique collectif apparaissent donc ici d'emblée : le degré d'organisation démocratique effective du groupe et son niveau d'exigence artistique réel et pas seulement de substitution, par exemple d'opportunisme marchand ou de militantisme politique.

On a pu voir fleurir récemment à grand renfort de publicité des prestations artistiques prétendument collectives qui ne sont que des variantes de spectacles organisés, utilisant à outrance les recettes de l'effet de masse. Si les résultats attirent les foules, divertissent (etc.), sont propices à tous les défoulements et visent à collecter de l'argent en exploitant les renoncements critiques, quel rapport avec une réelle recherche artistique, sauf de façon fortuite ?

Vers la fin des années 1970 je m'étais intéressé d'assez près à la famille Brontë [21]. Comment comprendre ce phénomène de trois écrivains filles dans une même famille ? La réponse paraît évidente au vu des circonstances familiales : elle se formule en deux mots : le travail collectif. Favorisé notamment par l'isolement, les trois plus le frère — à la vocation de peintre individuel « manquée » — ont pendant de longues années d'enfance et d'adolescence pratiqué l'écriture de contes et d'aventures en commun, avant de progressivement s'autonomiser dans des œuvres personnelles (qui gardent cependant des caractères communs, aspect semble-t-il encore peu étudié). Ces œuvres n'auraient pas pu se former sans ce long travail antérieur de mise en commun des idées, des écritures, et de dépassement des egos dans une construction commune [22]. On voit du même coup se profiler à la fois les difficultés qui guettent ce travail collectif et ce en quoi il est susceptible d'apporter un dépassement du sujet vers du sens en mettant à la disposition de chacun l'apport des autres sans pour autant le nier ou le renier, bien au contraire. La mise en commun des moyens et des avancées implique émulation et détermination vers l'exigence dans l'usage de la critique et de l'autocritique éliminant les scories et les non-pertinences pour plus de justesse et d'efficacité — décantation et plénitude qu'on attend en principe de « l'œuvre d'art ». A l'inverse la défection de l'un ou de l'autre des membres, selon des procédures diverses — dont la première est l'impossibilité de renoncer réellement aux à priori de l'ego — entraîne inévitablement une perte qualitative qui peut menacer à la limite le fonctionnement et l'existence même du collectif et de son projet. Comme principe et méthode *démocratique* le travail artistique collectif se complète d'un versant technique dont l'enjeu est là aussi celui de l'abandon de ces réflexes personnalistes-

21. Au point de faire un déplacement jusqu'à Haworth.
22. Assortie pendant longtemps d'une volonté d'anonymat maintenue au sein d'un sigle collectif (le patronyme « Bell »).

personnalisés-personnalisants, ces tics parfois participant du qualificatif de « style » dont Magritte dénonçait l'étroitesse, dans le sens d'un projet construit s'efforçant de dépasser les vanités et prétentions, toujours lui, de l'ego.

3 — La problématique artistique

Travail sur les images sociales, critique de l'idéologie libérale dans ses images. Structure des images, déconstruction : discours manifeste / discours latent.

DDP « citant » les signes qui forment son matériau de départ, les « images sociales », il utilise pour le faire une technique dénotative la plus neutre possible, sorte de degré zéro de la facture subjective. A partir de ce « donné » de signes ainsi retranscrits interviennent d'autres signes, ceux-là ajoutés, qui connotent et travaillent ce matériau initial. Signes formant discours : isolement, associations, dissociations, mises en relations, différenciations colorées, ajout de textes de différentes tailles, typos, couleurs : gradations correspondant à divers niveaux de lecture…

La technique utilisée sera nécessairement impersonnelle. Des artistes « confirmés » (ce qui voulait dire à l'époque exposant en galerie) ont souvent reproché à DDP sa technique de type académique, en méconnaissant ses objectifs. Il ne s'agissait précisément pas de recherche formelle mais au contraire de viser sur ce plan à la neutralité. Il est clair toutefois que des techniques en usage à l'époque — y compris venant du Pop'art — ont aussi été utilisées par DDP, mais jamais dans le sens d'une recherche de style au sens ordinaire du terme : une manière, un maniérisme, une singularité. Il s'agissait à chaque fois au contraire d'aller le plus directement possible à l'efficacité dénotative : d'où par exemple l'usage de fonds unis permettant de détacher des signes, etc. Il est naturel en ce sens que des techniques disponibles à l'époque aient été reprises par le groupe en tant que solutions plastiques à des problèmes en particulier de lisibilité. Il en est résulté des œuvres reconnaissables de loin, certes, mais par leurs agencements et leur structure formelle discursive : non pas par l'affirmation d'un « style ».

L'art comme projet critique

L'art contemporain est art dans la mesure où il est institué, où il est une institution. Cet art, et les œuvres apparues dans ce cadre, sont à différencier de la pratique artistique, laquelle n'a pas d'autre finalité qu'une vérité — collective — qui ignore de telles conditions de légitimité. La pratique artistique est une éthique, elle vise moins aux objets terminaux qu'au procès de sens qu'elle

ouvre. L'objet (œuvre) apparaît alors pour ce qu'il est : le témoin et le relais d'un tel procès. Ainsi, en « faisant de la peinture » nous ne sommes pas entrés — en tout cas pas encore — dans le domaine de « l'art ».

Pour répondre à la dérive qui tend à faire de l'art un produit de marché comme un autre — logique de la « pièce-valeur » — au détriment de sa vocation signifiante et engagée, il faudrait donc renoncer à l'art et réhabiliter la *pratique artistique*.

1- « L'art » peut aujourd'hui se définir comme la production d'objets calqués sur une demande extérieure à celle de la pratique — du producteur comme de l'usager —, c'est-à-dire sur la demande artificielle et en tout cas secondaire du marché de l'art, plus ou moins bien évaluée : d'où les aléas de la « carrière ». La pratique artistique, par contre, met en œuvre matériaux et outils à partir d'une *demande* primaire ou exigence *interne* à la fois individuelle et collective. La pratique artistique n'est donc pas une carrière, contrairement à l'art.

2- En tant que tel l'« art » est le produit-objet finalisé et figé d'une pratique. La pratique n'est pas close, par conséquent son produit ne l'est pas non plus : il est ouvert, à son propre sens, à la lecture de l'autre comme à celle du temps. Que le marché s'en saisisse ne doit pas le détourner de sa raison d'être et de sa fonction réelles, non mercantiles. La pratique part du multiple et constitue à partir de cette multiplicité, c'est-à-dire de l'infinitude des signes possibles, une cohérence et une signifiance. Ce n'est donc pas « un » concept qui en tant que tel peut annuler la pratique et la nécessité de la pratique. Celle-ci seule est susceptible de produire du sens. Sans nécessité — et même sans urgence — pas de pratique. Par contre le « concept » est l'instrument et l'alibi idéal des démissions et des opportunismes. Entendons bien qu'il ne s'agit pas ici « d'art » mais de projet artistique. Et l'artistique ne peut pas exister sans projet critique.

La pratique artistique dans son concept « est » collective

Le travail artistique collectif est une réalité universelle qui a connu dans la culture occidentale une relégation et un refoulement progressifs, en particulier depuis la Renaissance, quand « l'art » au sens moderne du terme s'est détaché de l'artisanat, et que le procès d'autonomie et d'affirmation économique et sociale de l'individu a centré la *valeur* des productions artistiques sur la personne de l'artiste, ce qui a impliqué une transformation du contenu de cette même notion de « valeur artistique ». Des mouvements artistiques comme l'idéalisme et le romantisme — réponse des élites intellectuelles au « popu-

lisme » de la Révolution de 89 — ont, au 19e siècle, accentué une rupture entre l'artiste et la collectivité, accompagnant sur le plan idéologique la scission de la société entre élite dominante et masses dominées. Pendant quelques décennies, entre les mouvements réalistes du 19e et l'art moderne de la 1ère moitié du 20e siècle, s'est produite une redécouverte partielle du travail artistique collectif sous la forme de réflexions théoriques et politiques en groupes, moments d'une forte contestation de l'idéologie artistique et politique antisociale (dite « bourgeoise ») dominante accompagnant les débuts de l'ère industrielle. Il faut donc bien voir que l'évolution qui menait au culte de l'artiste en sujet-créateur était en même temps une évolution vers une conception *d'abord économique* de « l'art », consistant en une valorisation substitutive et de plus en plus exclusive de l'art-objet au détriment de la problématique artistique proprement dite, qui est celle de la pratique artistique en tant que telle, qui se pose des questions de fond et cela alors même que ses produits-œuvres — dont le procès de production est régulièrement occulté — sont dûment mythifiés pour répondre à la (nouvelle) valeur élitiste et distinctive que le marché entend leur attribuer.

Il faut donc séparer d'entrée la question de l'Art-résultat totémisé du produit de marché de l'industrie culturelle — produit d'ailleurs moins hypostasié par l'artiste, producteur dominé, que par le pouvoir artistique institutionnel et marchand qui en fixe les critères d'acceptabilité — de la question de la pratique artistique qui, dans son exigence éthique et philosophique est une tout autre problématique. Bien sûr la pratique artistique ne s'exerce pas en autarcie, en ignorant l'usage — y compris marchand — que la société fait ou peut faire de ses productions, mais elle a pour condition première des principes de désintéressement, de recherche et d'anti-utilitarisme. Sa finalité ne réside ni dans l'argent ni dans les honneurs. Son principe opératoire n'est autre que son « contenu de vérité », tel que le pointe Adorno, et la détermination *d'aller au fond* de la question de l'art, de sa nécessité, de sa signification et de sa réalité collective. C'est à cette condition d'une exigence de vérité que la pratique artistique trouve sa pleine dimension critique et naturellement politique.

Une telle recherche implique des risques : ceux de l'incompréhension programmée, du rejet et/ou de la censure, dans l'exercice de « ce métier qui n'en est pas un » [23], car il offre rarement une compensation économique au travail consenti. Dès leur engagement en peinture le désintéressement, pour les membres du groupe DDP, allait de soi, d'où leur choix d'enseigner plutôt que d'attendre d'éventuels succès commerciaux. A l'époque, dans un milieu où se

23. « ...les risques de ce métier qui n'en est pas un, puisqu'il s'associe presque toujours ou à la rente ou à une profession alimentaire » (P.Bourdieu *Théorie des champs*, p.212).

côtoyaient artistes « connus » (voir ci-dessus) et anonymes aspirants à l'être, et parmi lesquels le mythe de l'artiste, dont ils étaient eux-mêmes les dupes, était un fonds de commerce, un tel choix était mal vu [24] . Il eut fallu en effet — au risque d'y perdre publiquement une précieuse auréole d'artiste présumé « libre » —capital potentiellement plus rémunérateur — travailler pour un Etat certes contesté en surface mais dont par ailleurs chacun, en réalité et à titre personnel, attendait secrètement beaucoup sinon tout, moyennant compromis. L'époque se prêtait particulièrement à ce jeu de dupes, que menait adroitement l'institution, et qui entamait la cohésion des groupes — le milieu post soixante-huitard souffrant à cet égard d'un manque de réflexion théorique tant sur sa propre réalité sociologique et artistique que sur les stratégies du pouvoir, et sur ses propres capacités de résistance face au rouleau compresseur de la contre-révolution artistique néolibérale avançant alors sur tous les fronts [25].

4 — La « peinture » comme métalangage

« L'art doit s'accepter pleinement comme un langage. »
R. Barthes

De la dissidence et de celle du langage

La langue est une entité abstraite, en dépit de la fonction symbolique qui lui est attribuée comme garante d'unité « nationale » au même titre que le territoire. Elle demeure en effet aussi insaisissable que la langue sacrée originelle jamais employée et dont les vertus communicationnelles sont elles-mêmes totalement mythiques. La langue française la plus académique — celle de l'Académie — est une idéalité de référence mais n'est nullement parlée. Il n'y a pas d'en-soi de la langue, celle-ci n'est saisissable qu'à travers un ensemble indé¬terminé de manifestations et d'usages particuliers, de langages émis par des groupes, des sous-groupes et, à la limite, des individus dont chacun possède son propre idiome. Chacun de ces idiomes, du plus apparemment lisible au plus indéchiffrable — certains langages de zone, bien que « français », sont incompréhensibles à des tiers, et sont même formés pour cela — présente en outre, avec ses pics de reconnaissance, ses intonations, ses concepts et tournures spécifiques, sa créativité propre. On n'aurait affaire, en fait de langue, qu'à des idiosyncrasies particulières, largement hermétiques les unes aux autres. A vrai dire « la » langue comme idéalité est bien un référent, mais symbolique,

24. Le mépris du milieu pour « le hideux travail pédagogique » (R.Poutou, cité par Bourdieu), idéalisme assumé.
25. *Cf.* FD *L'exposition 72-72*, 2001.

des langages, en tant que ceux-ci annoncent une présomption de contenu, de sens, une éventualité de communication. Que des mimiques puissent constituer un langage (*cf*. le film *La Guerre du feu* de J.-J. Annaud) montre que U. Eco a raison d'affirmer que la langue parlée — il faudrait dire alors les langages — est une sous-partie d'une langue plus générale, celle des signes. Certains travaux de l'image — montages de Man Ray, de Heartfield — sont des faits de langage, mais on peut dire qu'ils instaurent chacun une langue. Le code, par exemple le code « peinture », apparaît comme ce qui structure — de façon consensuelle, et le consensus est fait pour être travaillé — un ensemble de langages (langues) particulier(e)s qui s'y réfèrent.

Pouvoir et communication

Entre monades isolées n'y aurait pas de communication possible mais seulement des phénomènes d'empathie, des illusions, des fantasmes de communication. Cette dernière serait plus empathique qu'informationnelle. C'est dire à quel point elle est une idéalité ou, pour parler en termes esthétiques, une fiction, un jeu (je). D'où le recours à la loi et à la règle, au mieux au consensus (Habermas) et, au pire, au langage le plus normatif de tous, le plus irrespectueux de l'autre, celui de l'oppression. Celui-là (r)établit l'équilibre entre divers langages, fixe une norme, et permet l'efficience. En fait on passe du langage au discours. Sans aller jusqu'à dire que tout langage, comme « le » sens, est d'inspiration « totalitaire » — de Marcuse à Barthes : mais le langage suppose aussi l'espoir altruiste d'une communication — on peut avancer qu'il n'y a de discours que de pouvoir. C'est ce qu'avait montré exemplairement la polémique Bourdieu/Télévision. Le discours, c'est à dire la prise de pouvoir dans le langage, peut permettre à des minorités d'exercer une domination [26], voire d'énoncer une revendication si elles sont dominées, mais aussi de pousser des formes contestataires qui prennent peu à peu pied dans le paysage conventionnel. Ainsi des « élites » et autres décideurs groupusculaires qui accaparent la parole publique et la fortune de la langue de bois du technocratisme économique ou militaire. C'est dire que la communication s'impose. Elle ne discute pas. Tout comme l'art officiel : celui qui est *donné* et qui se *reçoit*.

Solitude du locuteur

Qui n'a pas compris l'irrémédiable solitude du locuteur, la distance qui le sépare du semblable, ne peut aborder ces codes génériques particuliers que sont la peinture, l'écriture — dans leurs multiples variantes, codes et sous-codes —, et

26. Se rappeler aussi… le *Gorgias*.

la recherche artistique. C'est bien dans l'articulation et le travail de cette distance que du sens est rendu possible et peut advenir. Non par une transmission d'un contenu intangible allant de l'émetteur au récepteur — aussi difficiles à situer du reste l'un que l'autre — mais par effet d'entraînement, de production ouverte sollicitant tout les acteurs. Si la communication est illusoire, est un phénomène d'empathie, elle est provoquée par l'activation d'un fantasme d'identification chez le destinataire et la rétro-projection de ce dernier sur l'émetteur dans un acte de renoncement à sa propre autonomie de producteur de sens. L'« artiste » qui conçoit son « art » comme une exploitation de ce processus réflexe triche doublement : avec un « public » qu'il ne respecte pas — auquel il n'accorde pas la possibilité de produire du sens — et avec lui-même, car il renonce aussi quant à lui à affronter le vide du non-sens : sa propre réalité.

DDP : la mise en question de l'institué

L'institution organise la dépossession. Le projet de DDP était à la fois pictural et théorique, tout en affirmant son option idéologique, celui de la réappropriation collective du travail des signes. Le *travail collectif* en a été de ce fait la modalité d'intervention logique autant que nécessaire.

Double entrée et convergence, *dans le signe*, du sens et de la peinture, donc au-delà du formalisme et ce qu'on appelait « le style ».

Peinture sémiotique de DDP et apparition des mots dans l'image [27]. DDP a été le premier à le faire, même si rapidement par la suite la pratique s'en est répandue, en même temps que très vite désamorcée, désactivée et amputée de son sens et de ses potentialités critiques au bénéfice de ses vertus décoratives [28]. La déconstruction à la fois iconique et verbale pratiquée dans ces peintures ayant un pouvoir subversif que les agents de la normalité ne pouvaient que rejeter et combattre.

Passer de l'art au monde social, et inversement. Ce fut le sens de la diversification même des activités du groupe : peinture, cinéma, écriture, édition, affiche, militantisme, engagement politique…

La déconstruction des images sociales et autres discours imagés en circulation — œuvres et traces du présent ou du passé — a présidé à l'élaboration d'images complexes, basées sur les relations et combinaisons entre signes, groupes de signes, phrases, jeux de mots... Des signes et discours imagés dûment appropriés sont ainsi affectés à d'autres séries, produisant d'autres effets de sens, etc.

27. Thématique analytique et sémiotique qui s'est imposée à nous (DDP) dès le départ.

28. Intéressant à cet égard de se reporter à Eric Boulatov et à son usage ambigu des mots peints, entre affirmations stylistiques et allusions discrètement signifiantes politiquement critiques.

Le métalangage prend alors inévitablement un aspect déceptif. Déception de la demande subjective, qui ne trouve pas d'invite à projection spéculaire sur une illusion de réel, mais des signes incitant à une distanciation critique pour un réel à construire.

Si l'effort de l'artiste ne prend pas le chemin du style pour satisfaire le « public », il attend de lui en compensation, par sa tentative de subversion du discours artistique, un effort qu'il n'est pas toujours prêt à consentir, du moins au premier contact.

Ayant donc mis et dû mettre de côté toute idée, sauf circonstances improbables, de réussite marchande, mais sans renoncer à comprendre et à faire comprendre l'opportunité de (re)poser la question de la pratique artistique et de l'art lui-même, le groupe DDP a donc développé ses pratiques picturales, artistiques et théoriques à partir du début des années 1970.

D'où procédait en fin de compte cette motivation, cet intérêt pour l'art si peu gratifiant ? Se résumait-il à un banal projet d'affirmation individuelle — en ce cas bien mal investi —, ou bien s'agissait-il de la manifestation d'une forme et d'une force spécifique de *libido sociale*, comme le suggère Bourdieu ? En fait si la pratique artistique peut être, certes, individuelle, elle est toujours et en même temps plus et autre chose qu'une pratique individualiste. Quels sont alors le sens et la portée de la notion d'œuvre individuelle ? La dimension collective des œuvres, qui constitue leur dimension signifiante, est évacuée dans la mesure où l'objet marchand « art » est appelé à occulter ses propres conditions de production. Le déclin du sens est la condition de l'apothéose de l'objet — comme du sujet.

La base du travail de DDP : non pas à partir du « réel » lui-même qu'il revient à chacun de construire mais à partir des médias et discours sociaux qui y circulent et en donnent une représentation orientée. Images de presse, art et autres textualités sociales à lire comme des médiatisations du réel caractérisant un système socio-politique et renvoyant à la réalité de cette société, à ses pratiques signifiantes et, derrière elles, aux rapports de violence et de domination qui y ont cours. La pratique artistique — ici la « peinture » — était pour nous une activité fondée socialement et pas seulement subjectivement. Il s'agissait d'une activité militante.

Le propos de ces œuvres est donc, en fournissant des outils pour ce faire, la libération, la désincarcération du droit à la lecture critique par le repérage et la déconstruction des discours de pouvoir…

Incidemment : la réalité de l'image n'est pas celle de l'icône, le démembrement du discours est un outil privilégié d'analyse et de construction du sens. Des prédécesseurs ? On peut citer Magritte, utilisateur de texte dans l'image

mais qui évite le propos politique et la complexité des problématiques texte-image ; certains surréalistes (calembours de Dali…) pas grand-chose de très concret en fait mais beaucoup d'indices allant dans le même sens.

La culture : non pas un patrimoine mort auquel vouer un culte mais *« un instrument de liberté »* [29]. D'où dépassement inévitable à terme de « l'opposition » entre culture et politique. Il n'y a pas d'opposition, au contraire, entre le travail dans le champ artistique, en son autonomie relative, avec ses exigences propres et le champ du politique. Non seulement « il y a du politique dans l'art » — car l'art est politique — mais cette fausse barrière tombe d'elle-même dès lors que les valeurs du champ, en particulier la liberté de critique, sont menacées. Ces exigences doivent s'opposer au besoin à la raison d'Etat et d'autant plus à la finance qui, dominant l'Etat, s'est annexé et approprié la sphère de l'art.

A partir du moment où le travail critique sur l'image s'affine chez DDP par les moyens de la « peinture » [30] la recherche strictement et restrictivement « artistique » — disons esthétique — semble passer au second plan, apparaître comme un objectif secondaire — pour autant ni négligeable ni négligé — plutôt que prioritaire.

En effet le travail du sens passe ici avant celui de la forme, du moins de la forme considérée comme finalité de « l'art » et dont la mise au pinacle alimente la réductrice « histoire de l'art comme histoire des formes » de la postmodernité contemporanéiste : ou ce qu'une majorité d'artistes appelaient encore « le style » dans les années 1970, style qui, à défaut d'autre contenu substantiel, devait suffire à caractériser leur production largement majoritaire. En fait cet apparent déclassement de la forme ne faisait que remettre celle-ci dans son plein sens et sa véritable fonction en tant que produit d'une pratique signifiante et non comme à priori nécessaire et suffisant. Pratique bousculant donc le cadre de la routine et de l'académisme ordinaire et spontané.

La question est donc de comprendre ce qui lie ici le travail critique des images à l'« art ». C'est apparemment le fait que ce travail de et sur l'image se fait via l'usage et le travail du code de la peinture, qui se trouve du même coup subverti et révélé dans une de ses potentialités plus ou moins encore inédites. Et en effet si les sémioticiens ont analysé des images — comme Barthes dans sa célèbre, et inaugurale étude, à l'époque, d'une publicité Panzani (*Communication 4*, 1964) ils n'ont pas pour autant, ce faisant, prétendu s'occuper d'art.

---

29. Bourdieu *Théorie des champs*, o.c. p.546.

30. Les guillemets parce que la question « qu'est-ce que la peinture ? » doit toujours être posée et reposée, même si elle restera sans autre réponse que momentanée et circonstancielle. (Et doit-on y répondre par un jugement de valeur ou par les moyens matériels qu'elle met en œuvre ?)

« L'art » c'est simplement — ou ce peut être — le code du média. « L'art contemporain » ne va pas plus loin.

Il faut donc partir de l'image, qui n'est pas seulement narrative [31] mais *discursive*. Autrement dit elle en dit plus et au-delà de toutes les formes codifiées du reportage anecdotique et de la description des « apparences » — traitées dans toutes les variantes imaginables du style — pour articuler des signes et engendrer du sens, produire un « message » évolutif, pris dans l'histoire collective et de ce fait idéologique. Ce discours auquel la peinture de DDP apporte toute son attention et qui de ce fait peut apparaître comme un métalangage questionnant le langage, la narration picturale ordinaire. Le type de figuration pratiquée par la peinture de DDP peut donc être qualifié de critique [32] à partir de cette interrogation portant sur les limites et la fermeture de l'image comme (seule) narration dans l'histoire même de la peinture.

5 — Un intérêt pour l'art

Les peintres du groupe DDP ayant « hérité » d'un certain état du code de la peinture l'ont repris à leur compte en raison de leur *intérêt pour l'art* — cette « libido sociale » qui les animait — et du projet éthique et politique qui leur enjoignait de lutter contre la permanente *oppression par l'image* exercée par le pouvoir capitaliste à travers la publicité, les médias et toute l'industrie culturelle. Cet intérêt pour l'art, le contraire d'une in-différence, est une disposition à jouer le jeu du champ artistique dans l'espace des possibilités qu'il offre à un moment donné historique et collectif, en dehors de toute visée d'intérêt matériel.

Bourdieu différencie un « champ de la production artistique » d'un « champ du consommateur » [33]. Mais consomme-t-on encore (et qui ?) les produits de la pratique artistique plutôt que ceux de « l'art », de l'art-marchandise ? *L'intérêt* tend à disparaître, ou plutôt il se vulgarise : d'humaniste, éthique et tourné vers le sens il se mue en critères de profit et d'avantages distinctifs. Cet Intérêt adopte alors généralement les règles et les postures du goût, c'est-à-dire du conformisme politique et moral.

La peinture : une exigence et un investissement sérieux

En arrivant au Salon de la Jeune Peinture en 1975, les membres du groupe DDP étaient déjà réunis en association depuis 4 ans. Ils avaient depuis 1971 réalisé des films en Super 8 et 16mm, avec des participations dans divers

31. *Cf.* le mouvement dit de la « Figuration narrative ».
32. *Cf.* FD « Figuration narrative et figuration critique », *Ligeia* n°125, juillet-déc 2013.
33. *Théorie des champs*, p.243.

festivals de recherche, et édité des publications qui circulaient dans le milieu. Ils avaient aussi bénéficié d'une expérience antérieure due à la fréquentation du groupe des abstraits informels à la fin des années 1950. La pratique de l'abstraction — et de cette forme même d'abstraction — avait eu l'effet bénéfique de nettoyer les consciences d'étudiants provinciaux se préparant au professorat de dessin de séquelles d'un bagage scolaire et académique encombrant et de mettre la réflexion critique, à travers rencontres et discussions de bistrot, au centre d'une pratique inventive, multiple et permanente.

Ils n'en étaient arrivés toutefois que récemment à une formule de travail pictural en commun. Ce moment — avec la réalisation d'une première toile collective *A-fric* pour le Salon de la Jeune Peinture de 1976 — décida du reste de l'adoption du sigle DDP. Le groupe avait en effet perçu dès son arrivée les carences d'une Figuration narrative dominante construite sauf rares exceptions à partir d'a priori esthétiques et idéologiques conformistes adaptés du Pop'art et, dans l'après 68 du « retour à l'ordre » et de la réaction libérale, non critique et platement formaliste.

Penser et aborder la problématique picturale dans sa totalité c'est-à-dire *aussi* politiquement, sauf à accepter et subir l'omniprésence et l'hégémonie d'un art de divertissement trompeur dominé par la question du style, exploitant les ficelles grossières de la publicité, et destructeur, dans ses effets immédiats, de la liberté de critique tant de la forme que du fond. Il fallait donc se détourner de l'approche subjectiviste et ne pas considérer la performance technique comme une fin en soi, même si elle se vend ; et beaucoup d'artistes – vers la fin des années 70 ne voyaient pas au-delà, cherchant à séduire le marché et ignorant ou feignant d'ignorer le contenu et la portée réelle de leur pratique.

DDP arrivait déjà armé techniquement — picturalement et idéologiquement — pour affronter ces conditions et poursuivre dans ses choix. Face aux enjeux il fallait mettre en avant une pratique critique des discours imagés dominants, mais non pas le sujet-artiste à travers ces indices personnels dont parle Magritte : les tics, manies, coquetteries et prétentions d'un moi narcissique. Une « révolution », par une sorte de remise à l'endroit puisque, depuis la Renaissance, la valeur de « l'art » est fondée sur la personne de l'artiste et l'interdit du politique, chasse gardée d'une élite gouvernante. Moment historique de la naissance même de « l'art » au sens moderne esthétique et économique du terme. Ce n'est qu'au 19e siècle que certains artistes ont découvert le sens collectif et fondateur de l'art en même temps que son caractère politique, sans pour autant remettre en cause sa dimension d'exigence individuelle. A leur suite le premier art moderne a mis en œuvre cette exigence de sens dans une nouvelle approche de la pratique artistique. Qu'est-ce donc en effet que la pratique artistique, du

point de vue du sens, sinon une dialectique de l'individuel et du collectif ? La spécificité comme « l'autonomie » de « l'art » ne peuvent être, du point de vue du sens, que relatives. C'est bien pourquoi la postmodernité libérale, en réduisant l'art à l'individu et à la forme au détriment du sens et de sa « vérité » à la fois individuelle et collective (Adorno) a mis un terme aux pratiques artistiques elles-mêmes en leur substituant le postulat du geste (concept) présumé créateur. Revenir au politique : c'est à dire au collectif, mais pas de façon réductrice, simpliste, utilitariste, propagandiste et politicienne. La peinture était un tout autre projet : c'est parce que la question de la peinture se conjuguait à l'activité de penser le monde et avec le sens même de la vie qu'elle avait de quoi nous *intéresser*.

La Figuration critique

Le terme de Figuration critique a souvent été utilisé — approprié, détourné — plus par opportunisme que soutenu par une véritable analyse — par exemple par Pierre Gaudibert dans une exposition à Lyon —, en référence à certaines pratiques picturales plus ou moins collectives et réputées « engagées » des années 1970. Il peut permettre — à condition que précisément on n'en réduise pas le sens au seul affichage politique — d'accéder à la complexité et aux potentialités d'un véritable travail artistique collectif — autrement dit conçu et mené par la coopération de plusieurs individus — et de mieux comprendre où se situent les meilleures potentialités comme les lacunes et les faiblesses de ce type de travail. La plus fréquente de ces lacunes ayant été à l'époque le politisme et la peinture-affiche, effets direct des urgences militantes de l'époque, à l'origine elles-mêmes de beaucoup de collectifs nés dans l'urgence et qui n'avaient pas d'autre horizon ni ambition. Il faut donc constater que ces expériences collectives, quelques rares groupes aux principes et aux pratiques plus élaborés mis à part, n'ont pas eu, dans le cadre de l'art occidental, de prolongements ni de postérité. Elles ont été en outre et comme il se doit fermement combattues, minimisées et évacuées par l'institution artistique libérale qui ne conçoit l'art — et d'abord au sens vendable du terme — que comme produit de l'Unique. De ce fait elles ne se sont guère développées, en France, que dans le cadre et autour du salon de la Jeune Peinture et dans quelques organisations d'artistes ayant essaimé à partir de lui à la fin des années 1970. Ayant fait son entrée au salon de la Jeune Peinture au début de l'année 1975, le groupe DDP, qui travaillait depuis plusieurs années, individuellement et collectivement, sur les images de presse, s'est affirmé immédiatement comme représentant de cette nouvelle tendance critique. Il a par la suite participé en ce sens à la création et à l'animation de plusieurs groupes et salons, formant

en particulier avec d'autres artistes l'ossature du premier salon Figuration Critique inauguré en 1978 au Musée du Luxembourg. Un salon dont le projet militant inaugural a rapidement tourné court [34].

En fait, l'apport historique de la Figuration Critique en tant que mouvement a consisté, *d'une part*, à aborder la figuration elle-même d'un point de vue critique. C'était nouveau à l'époque, en relation avec les apports récents des sciences humaines et tout particulièrement de la sémiotique appliquée à l'étude critique des discours imagés. Cette approche de l'image dénonçait le mimétisme figuratif dominant et son invitation à la projection spéculaire, source d'inflation émotionnelle poussant au renoncement critique [35]. Il était urgent, dans la conjoncture, d'aborder l'image — et notamment l'image « artistique » — pour ce qu'elle est objectivement et structurellement, à savoir un « texte » constitué de signes, et donc, comme tel, demandant à être *lu*, interprété et en ce sens compris plutôt que *subi*. Il fallait donc, devant les « œuvres » — sans nier la réception émotionnelle mais en allant au bout de sa complexité et de sa signifiance — briser les chaînes de l'effusion et de l'empathie et ainsi s'émanciper de la règle artistique qui évalue le « concept » à la quantité de trouble, de peur et de réaction d'adhésion, de déférence et de soumission qu'il peut provoquer. Redonnant donc au concept artistique une épaisseur critique dont l'industrie culturelle le prive. Il s'agissait, en un temps de combat idéologique et politique intense, d'aborder l'image sociale dans son rôle occulte et occulté d'outil de domination, d'en déconstruire les procédés et les discours, et de travailler à sa réappropriation par le sens critique tant de l'artiste que de ses usagers individuels et collectifs.

D'autre part — et ce fut le deuxième apport, non des moindres, de la Figuration Critique telle que le groupe DDP en a développé le projet et la pratique — il était urgent, en raison même des dérives et manichéismes idéologiques engendrés par la situation sociale et politique de l'après Mai 68, de préciser le rapport de la pratique picturale au politique en refusant toute inféodation réductrice de la première au second. Il était essentiel de rouvrir, réévaluer et renforcer le concept même de « critique », afin de donner au projet artistique une épaisseur menacée d'assèchement par l'industrie culturelle. Celle-ci agit toujours à terme dans le sens d'une simplification et d'une réduction des concepts vers un idéal d'efficacité et de rendement économique et idéologique. Une grande partie de « l'art engagé » des années 60-70 illustrait, paradoxalement, cette même dérive.

34. Présent au comité fondateur organisateur du premier salon, DDP le quittait l'année suivante.

35. « L'autonégation du contemplateur qui s'abîme virtuellement dans l'œuvre » ; « La théorie du caractère projectif de l'art ignore l'objectivité de celui-ci », Adorno, *Paralipomena*, p.370.

Il ne peut donc pas y avoir assimilation de l'art au politique. Même si, comme l'écrit justement Adorno, « Le tabou qui frappe les mots d'ordre est réactionnaire » (p.374), et si « l'art » a aussi le droit de militer il n'en a pas pour autant l'obligation, en cela qu'il est toujours d'ores et déjà fondamentalement et structuralement politique. C'est à la fois contre la censure du politique pratiquée par l'institution et contre le manichéisme politique militant que le groupe DDP a avancé ses propositions ainsi doublement « provocatrices » [36].

6 — Pratiques, méthodes

La discussion était prioritaire : discussion sur le sens et sur les réponses techniques ou théoriques à apporter à des problèmes d'écriture, de lecture et d'interprétation, de mise en forme, de techniques d'images. Travail du pourquoi peindre et non pas du pourquoi l'art, de gestion du sens et de pertinence des signes, tant sur le détail que sur l'ensemble, où l'usage de l'inscription verbale a fait immédiatement éclater le moment et la question du style, vers lequel convergeaient la pratique de la quasi totalité des artistes, quel que soit le sens précis qu'on donne à ce mot [37]. Et du même coup DDP s'éloignait d'un consensus largement dominant [38].

Le réalisme n'est pas une esthétique, c'est un principe critique, la mise en œuvre d'un point de vue distancié et construit par rapport au subjectivisme et au formalisme ordinaires. Au 19e siècle le réalisme était revendiqué par les adversaires de l'art bourgeois dominant (réalisme vs idéalisme). La notion avait donc un contenu politique, ici socialiste, et s'apparentait à la fois à une revendication artistique — un art vrai contre l'art établi et conventionnel, celui de « l'art pour l'art » — et à un militantisme de type collectiviste : d'où les hésitations d'un Baudelaire ou d'un Théophile Gautier vitupérant à la fois contre les bourgeois et contre le populiste Courbet. On peut considérer comme une attitude réaliste celle des premiers abstraits s'opposant à l'art académique. Avec et après Brecht, Gramsci… la notion prend un sens beaucoup plus général que celui d'une esthétique de circonstance : celui d'un positionnement *critique et éthique* : contre les interdictions « profanatrices » des tentatives de penser l'art et contre le fétichisme de l'art dans l'abandon aux mystifications de l'indicible et de l'inconnaissable.

36. « Etant critique, l'art, vu du côté de la pratique, est politique, mais il l'est avant que le politique proprement dit ait pu s'en emparer pour le récupérer ». FD in « Il n'y a d'art que critique » *Artension* n°36, 2007.
37. Terme fluctuant dans son contenu, précisément pour des raisons idéologiques : en général la récurrence, le confort et la jouissance de la forme répétée pour elle-même.
38. « La vérité est fille de la discussion, non pas fille de la sympathie. » Bachelard cité par Bourdieu, *Microcosmes* p.217.

Il a donc fallu distinguer les idéologies formelles et politiques proclamées et celles qui se manifestaient dans les œuvres, y trouver ou non des techniques récentes utilisables pour notre propos — par ex les aplats venus de la pub et du Pop'art, les projections par épiscope ou projecteur — et surtout en distinguer la portée idéologique.

Forcer la prise de distance : les mots peints dans-sur l'image

La réception de cet objet complexe se heurte à une difficulté : pour être compris son principe doit d'abord être accepté. En effet il est constitué de la rencontre de trois « discours » : l'image, le texte et la rencontre du texte et de l'image, qui forme un ensemble à lui seul et qui est une des particularités de la peinture de DDP. Chacun de ces « textes », pris isolément, requiert en principe un type de lecture particulier différent des deux autres.

Si « la peinture » est, comme la musique, un « art universel » ne requérant aucune « traduction » — idée en fait purement théorique et largement inexacte —, il n'en va pas de même de la langue. DDP peint des mots et des phrases en français alors qu'il devrait pour le moins, par simple « respect » des usages et notamment ceux du marché de l'art, choisir l'anglais international… Toutefois l'école des graphes et des muraux désormais intégrés dans le système de l'art reconnu comme tel — sous la dénomination de *street art* — a normalisé un usage du mot ou de la phrase dans ces œuvres : celui du titre ancrant le sens et dont l'image est la démonstration ou l'illustration amplifiée. Mot-titre du graphe en redondance de l'image, et inversement. Dès lors le mot s'intègre totalement à l'image, si bien que l'ensemble de l'œuvre n'est plus qu'une forme et le mot n'y a aucune fonction de mise à distance, ce qui n'est pas le cas dans les peintures de DDP. Le statut du mot n'y est pas le même, il se situe toujours à distance critique de l'image ou du signe iconique dans un rôle d'interrogation et/ou de producteur de sens et non pas de sigle redondant de type graphitique ou publicitaire. De telles œuvres exigeant un effort et un travail de lecture se heurtent inévitablement à la paresse acquise d'un public qui n'entend pas renoncer à son mode habituel de perception-jouissance ancré sur la seule forme de la peinture – ou de « l'art ».

Le mythe de l'Artiste et de « l'art pur », de l'art pour l'art, pour y revenir, occulte le fait que les « artistes » sont d'abord des sujets sociaux. Pas d'émancipation individuelle, sinon illusoire — et le but est-il l'illusion ? — sans travail d'autonomisation collective. La théorie de l'art pour l'art — ou de l'art en voie d'autonomisation — mène à la formation du champ artistique et a pour corollaire la naissance et l'affirmation du mythe de l'Artiste. Ce que vient contredire l'art abstrait à ses débuts : révolution plus idéologique qu'artistique — en tout cas idéologique avant d'être artistique.

Plus précisément la théorie de l'art pour l'art pouvait prendre deux voies : celle du refus du sens qui conduit au formalisme artistique « contemporain » ; ou celle du matérialisme en art au sens d'Adorno ou de Brecht, c'est-à-dire d'une dialectique de l'individuel et du collectif, voie logiquement anticapitaliste. Le « sens » en question ici n'étant pas celui de l'anecdote et du roman mimétique mais celui de l'ensemble des exigences qui rendent cette pratique une, à la fois théorique, pragmatique et sociale. Donner du sens en donnant des outils.

Le refus de l'idéologie de l'Art comme transcendance et triomphe de l'individu, le culte frelaté du « génie » fabriqué par la propagande et la publicité marchande, argument de domination… a mis en avant dès le départ, pour DDP, l'option du travail collectif dans l'honnêteté et l'exigence de ne pas tricher.

De la (saine ?) provocation

« Rien ne dispense l'art de la réflexion théorique »
R. Barthes

La logique de l'incompatibilité entre peinture et parole… sauf s'agissant du verbe officiel conçu pour remplacer l'une et l'autre et occuper le terrain de la vérité.

La « démocratie » libérale invoque la prétendue neutralité de ses instances — le marché, le droit — comme défense des intérêts de tous et agit en fait pour des intérêts de classe. Quand un néolibéral parle de « la France » et des « Français » il le fait au nom des possédants français et de leurs intérêts. La démocratie libérale implique structurellement le mensonge : une dissociation complète entre paroles et actes.

D'où le rôle et l'importance du *discours* qui accompagne, double et traduit systématiquement actes et objets dans l'optique du pouvoir. Discours qui, en art comme en politique, vise toujours à détourner l'attention de l'essentiel et notamment à maquiller et évacuer la réalité du conflit social. En l'occurrence, entre autres : substituer à l'art un simulacre, un art de la forme sans projet collectif, un art de marché. Construit sur le préalable de l'éviction du sens un faux discours « critique » — référence à la tradition de la « critique d'art » et de précédents historiques honorables dont elle revendique l'héritage en dépit de sa propre faillite contemporaine et vénale — s'efforce de remplir le vide en occupant le terrain. L'objectif est notamment de contrer et de déconsidérer la véritable critique à force d'arguments modernistes qui ne trompent que ceux

qui veulent être trompés. « Excès de modernité » qui ne dérangent aucun ordre en place.

Un *art critique* se dresserait alors contre les légitimes aspirations au bonheur, au confort et à la jouissance… Le pouvoir néolibéral et ses institutions culturelles, pas plus que le marché et ses acteurs ne veulent d'un art facteur possible de mécontentement, autrement dit de subversion. D'où l'éviction de la question du sens et le recours aux substituts et subterfuges de détournement, notamment le primat de l'émotion et du jouir érigés en lois du genre, et le recours à l'obligation de la « participation viscérale ».

La peinture-texte et la secousse [39] de la lecture

Il est possible de mettre en évidence l'alliance profonde de l'image et du pouvoir dans leurs modalités ordinaires — et d'inviter le « public » à se rendre lui-même acteur de la signification en refusant son statut désigné de cible muette et soumise et de chambre d'enregistrement. Invitation aussi aux artistes à prendre la mesure des discours qu'ils énoncent et souvent transmettent. Il ne s'agit plus de la secousse de l'agression émotionnelle, c'est même tout le contraire.

La théorie, la nécessité théorique présentée comme sabotage antiartistique. La haine du théorique dès qu'il s'agit « d'art » est propagée par la même idéologie défaitiste. Le théorique, ce n'est pas seulement le langage, le verbe — lequel on le sait, à part celui de la critique complaisante, est présumé tuer l'art — : il ajoute un rationalisme mortifère à une pyramide de désillusions [40].

Ainsi DDP a accumulé à l'époque, dans les années 70-80, les réactions indignées — de même que les agressions physiques sur ses toiles [41]. Il *faudrait* donc réfléchir, penser ? Accepter que la possibilité de jouir soit à tout moment questionnée, voire désamorcée ou même punie, se résigner à la souffrance et à la condamnation du spectateur dont l'aspiration est de rester bienheureusement passif ?

C'est pourtant humain !… Si le plaisir est lié à la reconnaissance d'une idéologie imagée familière. Il semblerait du même coup qu'à un art distancié et critique soit lié un certain « déplaisir ». DDP l'a souvent constaté du moins en réaction immédiate, et dans un premier temps.

Narcissisme individuel productif et travail artistique collectif

La pratique artistique peut concerner des individus se lançant à corps plus ou moins perdu dans « l'aventure de l'art » — cas par exemple de Van Gogh pour

39. Bourdieu.
40. Le « théoricisme » de DDP lui a valu beaucoup de critiques mais aussi un certain respect, qui fait que le groupe a été rapidement adopté et reconnu à son entrée en 1975 au salon de la Jeune Peinture.
41. *Cf.* le texte collectif : « La trouée de Belfort ».

qui cet engagement a pris une tournure tragique — mais difficilement des groupes, dont le projet est élaboré en commun dans un rapport concerté au champ social.

Ce qui domine dans la pratique collective par rapport à la pratique individuelle c'est, de ce fait et tout naturellement, l'intention de sens. Cela ne veut pas dire que la pratique artistique collective soit nécessairement instrumentalisée par un pouvoir, une idéologie ou un mot d'ordre, ni qu'elle se fixe des objectifs précis. Elle évolue en fonction des contextes et des situations. Par ailleurs le critère fondamental de la pratique *artistique* en tant que telle, qu'elle soit individuelle ou collective, en tant précisément qu'elle est orientée par la pulsion de sens, est qu'elle demeure *désintéressée*, étant en quête d'autre chose que de profit matériel. En ce sens il incombe à chaque artiste ou groupe d'artiste la tâche d'éclaircir lui-même sa relation au pouvoir.

L'art moderne a mis en lumière l'importance décisive du travail des groupes dans l'ouverture de l'art à la réalité sociale et politique, favorisant un début d'approche critique des conditions de la production artistique et de « l'art » lui-même. Cet aspect du projet de l'art moderne, essentiel et prometteur, a été stoppé et bientôt évacué par l'idéologie artistique néolibérale dite contemporaine, qui, dans sa condamnation des pratiques de sens, a réduit l'art moderne à une succession d'affirmations individuelles. Ce qui était en gestation dans l'art moderne — une nouvelle pensée artistique sociale et collective — a vu son développement prématurément stoppé au bénéfice d'une survalorisation du narcissisme artistique.

Le clivage entre la pratique artistique individuelle et la production du groupe à partir d'un critère de sens obligerait à distinguer de façon prospective deux types de pratique — deux pôles entre lesquels oscillent en fait les pratiques tant individuelles que collectives. La pratique la plus individualiste et aussi la plus enfermée, la moins soucieuse de l'autre, est par conséquent la plus idéologiquement fragile en même temps que la plus prometteuse et exploitable en termes marchands, tout en étant la moins socialement dangereuse aux yeux du pouvoir artistico-politique. Elle n'est au mieux signifiante que dans son rapport à l'individu — à son « créateur » réduit à son geste productif pour autant qu'on s'intéresse à lui. Structuration de base de l'art « expressionniste ». Cette interprétation individualiste de l'art permet au néolibéralisme marchand d'utiliser à son profit les moins politiquement récupérables et d'en faire les porte-drapeaux de sa prétendue modernité : celle de l'artiste maudit, de l'individu génial et incompris de Van Gogh à J.-P. Raynaud.

La pratique collective, de son côté, n'étant appropriable par aucun narcissisme, joue cartes sur table, ce qui scelle sa condamnation. Mais cette pratique tournée vers l'autre et qui ne voit pas dans l'individu l'unique sujet possible

de l'art, est la plus propre à produire du sens en fonction de la distance et du risque qu'elle prend par rapport au consensus artistique et politique.

Axée sur la critique des moyens qu'elle met en œuvre (par exemple la peinture [42]) pour traiter effectivement de et avec l'autre, la « pratique » collective n'est donc pas une pratique au sens individuel du terme et son rapport au sens n'est pas le même. Si la première est appelée à faire illusion, la seconde par contre exige l'engagement tant du producteur que du « public » qui retrouve ici un statut de lecteur et de partenaire actif de l'art que la postmodernité officielle lui dénie. En ce sens La peinture de DDP ne relève pas d'une « pratique » au sens strict du terme.

Cette approche permet d'éclairer ce qu'il peut y avoir de signifiant et par là d'artistiquement intéressant et de pertinent dans des pratiques néanmoins « individuelles », dans la mesure où, sans forcément le savoir toujours, elles renoncent au narcissisme de convention pour s'ouvrir à l'autre. Mais aussi, inversement, cette approche éclaire ce que certaines pratiques collectives peuvent avoir d'insuffisant et de factice dans une appréciation trop schématique et simpliste de la question du sens et du rapport à l'autre.

Doit advenir un moment (stade) où l'on passe de l'acceptation pratique, sociale et politique du travail collectif — bref de l'acceptation sociale de son principe — à la question de ses potentialités et de sa signification artistiques profondes, lorsqu'on met à la pratiquer autant *d'exigence* que dans la pratique individuelle isolée, qu'on construit sa portée signifiante et qu'on s'attache à développer sa complexité-vérité potentielle. En bref il s'agit de lui donner une autonomie créatrice propre, reflétant le principe élargi de la conquête de l'autonomie individuelle et collective. Ce qui suppose une extension de la responsabilité de chacun. Travail d'objectivité critique et autocritique et de finalité collective.

DDP - Individuel et collectif

L'individualisme est un moment de la conscience collective, pas son opposé. Il y a donc plusieurs modalités de l'individualisme et plusieurs façons d'en comprendre le concept. Son entropie mène au narcissisme (sort commun) mais ce n'est qu'un point de vue dans la conscience globale du sujet. Ainsi le travail individuel peut utiliser les avancées du travail collectif et aussi y faire des apports, dans une dialectique de construction. Dans ce sens l'individualisme ne peut pas s'opposer, ni dans le principe ni dans les faits, au travail

42. La peinture du groupe DDP peut illustrer cette démarche. Cette pratique qui traite de la complexité du réel collectif dénonce à la fois la régression individualiste faussement « moderne » et celle des formes collectives aliénées.

collectif, ni ce dernier nuire au travail d'un individu construit dans cette conscience individuelle-collective, au contraire. On peut ainsi avancer que le travail collectif de DDP a été une expérience critique pleine et entière de la peinture [43]. Les travaux individuels étaient « libres » d'utiliser et de faire fructifier de façon plus « personnelle » les apports du travail collectif, alors qu'inversement l'individuel profitait de même au collectif. Les pièges décelés dans le travail collectif, dont l'acquis cumulatif ne cessait de croître, profitaient au travail individuel, ce qui permettait en retour de relancer le travail collectif. Pour le membre d'un groupe produire individuellement un objet artistique ne consiste pas à *appliquer* la « théorie » du groupe mais à travailler dans la mouvance et le prolongement de celle-ci. A cette condition la pratique de chacun, même travaillant seul, garde un lien dynamique avec la problématique du groupe [44].

Il se trouve que les qualités dialectiques, et même techniques, que peut développer la pratique picturale ne sont nullement menacées par la mise en commun des problématiques et la recherche des solutions les mieux adaptées. Le groupe DDP a ainsi expérimenté une dialectisation constante et renouvelée de ses procédures de travail.

Il n'y a pas ici *opposition* entre l'individu et les autres mais complémentarité. Union de l'individu et de l'autre (des autres) pour la construction du sens, permettant à la pratique de développer toutes ses potentialités. L'artiste qui tient à s'identifier à l'image incritiquée de l'artiste telle qu'il en hérite craint de perdre au contact de l'autre un capital de « sensibilité », qui est pourtant une qualité qui par définition se partage. Mais pour lui « sensibilité » équivaut à subjectivité. C'est elle qu'il entend préserver contre les atteintes, y compris celle de la critique et de l'autocritique. Et il craint en même temps d'être dépouillé du produit de cette subjectivité et de sa valeur économique potentielle. Ainsi, donnant plus d'importance à ce produit qu'au procès de production qui y mène — et dont il minimise la portée et la signification —, il s'enferme dans une conception formaliste de l'art.

La modalité collective proposée par la peinture de DDP concrétisait l'affirmation du social et du sens dans la peinture contre les formalismes et les narcissismes dominants. On devait constater dans les décennies suivantes l'évolution et le renforcement du formalisme comme constante de l'esthétique

43. La peinture collective de DDP ne se confond pas avec les travaux individuels des membres du groupe. Là encore il convient de considérer les faits et la diversité des pratiques individuelles. Autre exemple proche, celui des Malassis. Je n'ai pas connu dans le détail le fonctionnement de la coopérative en tant que groupe, tout en ayant bien connu trois de ses membres : Tisserand, Parré, et Fleury et même quatre en leur adjoignant Zeimert, qui n'a travaillé qu'un temps avec eux.

44. Ainsi le travail de DDP « appartient » au groupe, mais par la suite, dans ses propres pratiques, chacun a pu en user et les développer de façon plus personnelle.

néolibérale — celle de « l'art contemporain » — dans son déni du sens, quelles que soient ses modalités subjectivistes ou prétendument « conceptuelles ».

La peinture comme discours de l'Autre

Il n'y a de sens que collectif : ayant perçu et intégré ce fait, DDP pouvait situer et assumer le statut du travail « individuel » dans une perspective générale. Loin de s'opposer à la pratique collective les travaux individuels entraient avec eux dans une dialectique de complémentarité radicale. Toutes deux se relançaient continuellement inventant sans cesse de nouvelles applications et variantes de la problématique commune.

En effet, si la conjoncture artistique exacerbe « l'opposition » de l'individuel et du collectif c'est que l'évolution du capitalisme a progressivement vidé l'art de sa composante exigeante et signifiante au profit de performances émotionnelles ou faussement « neutres » ne laissant à l'institué « spectateur » que la posture de la projection identificatoire qui, sans motivation critique, n'est que fantasmatique redondante.

Certains à l'époque on voulu réduire la « peinture collective » de DDP à une variante de « muraux » ou d'assimilés muraux « militants ». Il ne s'agit pas davantage « d'affiches », bien que les plus grandes peintures soient des lais non montés sur châssis à la manière des dazibaos, mais de la peinture au sens complet du terme et dans toute sa problématique. Pas de retrait dans la tour d'ivoire de l'atelier. D'où la critique de tant d'artistes à propos de DDP, maintes fois entendue, et parfois au milieu des éloges : « Je ne crois pas au travail collectif en art »… Divers publics, y compris populaires ont pu se sentir agressés par tel ou tel aspect de ces œuvres. Mais travailler dans le sens du collectif — et du collectif comme sens — ne signifie pas conforter un public dominé dans ses illusions mais lui proposer des outils pour comprendre et (re)trouver la maîtrise des images qui l'assaillent au quotidien.

« La défense de l'art et de l'artiste » à la lumière des actions collectives des années 1968-80

La contestation visait essentiellement et paradoxalement — parce que l'objectif premier de chaque artiste était évidemment de vendre son travail — la marchandisation, notamment dans la définition de la politique culturelle du ministère. Mais aussi et surtout l'émergence, dans la foulée, d'une nouvelle forme d'art et d'artiste à la botte du marché. L'accusation visait ainsi quasi nommément les « collabos » et autres traîtres aux intérêts communs prêts à se vendre aux mercantis et à leurs représentants moyennant une place au soleil (affaire de l'exposition 72-72). Il s'agissait, à travers ce combat, de défendre

une tradition héritée de l'art moderne, impliquant un engagement éthique de l'artiste vis-à-vis de la collectivité [45].

La lutte était d'autant plus difficile à mener que l'institution disposait de tous les moyens pour accréditer l'idée qu'elle défendait aussi bien l'art que les artistes à condition qu'ils soient — mais selon ses propres critères — « opérationnels » — c'est-à-dire exportables et vendables. Elle pouvait ainsi choisir ses artistes et, détenant la maîtrise du sens avec l'exclusivité du discours sur l'art, les utiliser à ses fins. Dès lors chacun sentait qu'à moins de se convertir aux nouvelles règles du jeu, sa place de même que sa légitimité « d'artiste » étaient menacées.

Ce fut le drame de cette génération d'artistes que de vivre de l'intérieur les affres de la prise de pouvoir du marché dans la sphère de l'art — pour reprendre l'expression de Bourdieu — et de devoir choisir entre la conversion aux nouvelles normes et la résistance sans issue ou la résignation.

Ce que chaque contestataire de l'Exposition 72-72 souhaitait, c'était de pouvoir continuer à se dire, la conscience tranquille : « je suis artiste et je défends les artistes ». Mais pour quel bénéfice, et pour qui ? « Tout », c'est-à-dire « l'art », passant désormais par l'union de l'institution et du marché. Il n'en reste pas moins que la défense de l'artiste à l'ancienne était à la fois un mauvais calcul et un archaïsme. L'artiste narcissique, héritier de la modernité finissante, néglige toujours le fond au profit de la forme. L'héritage positif de l'art moderne ce n'est pas le mythe de l'artiste mais l'ouverture de l'art — de la pratique artistique — à l'autre, à la société, que certains ont pressenti, et qui est déjà une critique du mythe de l'art. On peut par exemple opposer Georges Mathieu à Jean Fautrier : l'un narcissique et névropathe, l'autre humble et besogneux. Mathieu représente-t-il le meilleur de l'art moderne, même si c'est ce type d'individualisme creux et de formalisme que choisit de mettre à l'honneur l'art de marché ? Le soutient inconditionnel à l'art contemporain met régulièrement à l'honneur l'héritage le plus négatif de l'art moderne.

<u>En conclusion</u>

DDP — « Art », idéologie et politique

DDP n'étaient pas seulement « critiques » — disons pour simplifier : des codes à la fois sur le plan des thèmes et sur celui de la forme en usage dans le milieu de la peinture — ils étaient aussi militants et « communistes » [46]. Donc

45. On voit aussi les contradictions internes propres à une telle attitude, préparant en fait le terrain aux redditions de quelques artistes « en vue » alléchés par les promesses du pouvoir, qui allaient se produire dès la fin des années 70.

46. Certes. Mais pas nécessairement au sens où l'entendaient les libéraux, ni du reste — différemment — le PCF lui-même.

ils étaient des ennemis de la démocratie… Comme le remarquait Barthes dans ses *Essais critiques* à propos de Brecht : « Le procédé ordinaire de disqualification, c'est de considérer le théâtre de Brecht comme un produit littéral du réalisme socialiste. » [47]. Même procès avec DDP présumé « inféodé au PCF » [48]. Avec ce corollaire esthétique obligé : DDP fait de la mauvaise peinture précisément — entre autres mais surtout — à cause de cette prétendue inféodation. On l'a écrit : « Le théâtre de Brecht est "médiocre" *parce que* c'est un théâtre communiste. » Mais tout art dit « politisé » est aussi présumé être un « art de propagande ». Donc DDP proposait « une peinture de propagande ». Mais propagande pour quoi : pour la liberté de penser l'art autrement ? « Comme si l'art prétendument neutre n'était pas un art terroriste. » précise justement Barthes. En art l'intelligence est suspecte — sauf celle du commerce et des affaires. « On sait qu'en France, l'art est suspect, s'il pense. » [49]

Notre approche *matérialiste* de la peinture a eu pour effet immédiat de « vider » notre projet de peinture des personnalismes et individualismes spontanés — et incertains — de départ. A la base, il faut rappeler encore paradoxalement la rencontre de l'Informel à la fin des années 1950, une expérience de l'abstraction comme décantation et retour sur le médium, avec un nettoyage idéologique inévitable. Il n'est resté que la peinture et la question de la peinture… Sur ce vide de départ ont pu se construire peu à peu la stratégie picturale collective et celle de chacun, qui se renforce et se précise de celle du groupe.

Dans l'immédiat après 68 DDP n'avait pas d'ambition marchande ou d'espoir de professionnaliser une activité artistique, avec des critères par ailleurs trop contraignants. Il s'agissait de recherche, pas de projet de carrière ou de promotion sociale. L'enseignement n'était pourtant qu'un pis-aller, permettant de « peindre » sans être soumis aux galeristes, au marché, à la « critique » [50], ni, et sans doute et à des degrés divers, aux critères exigeants de la professionnalité artistique. Il n'y avait du reste, en général, aucune aptitude à se plier à des règles extérieures chez DDP, qui posait comme une donnée de départ *la marginalité de sa position critique*, d'autant que celle-ci n'était pas seulement artistique mais aussi inévitablement politique.

La pratique permanente de « l'humour » du groupe manifeste une suspicion de principe sur les habitus et propositions pseudo-réfléchies, en fait pavloviennes, d'une grande partie de la vie sociale. Pratique en même temps de

47. *Ecrits sur le théâtre*, p.91.

48. Deux membres de DDP (R.P. et F.D. ont adhéré au PCF après le début des activités picturales du groupe. L'adhésion a duré autant qu'a pu s'exercer ouvertement un militantisme culturel communiste n'entrant pas directement en contradiction avec la ligne et les pratiques du PCF… c'est-à-dire assez peu.

49. Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964, p.102.

50. La « critique d'art », toujours appliquée à rappeler la norme et les règles : « critique créatrice » (Bourdieu), dans sa servilité envers l'institution.

déstabilisation, de mise en question et d'engagement dans une lutte pour la nécessité, la récurrence exigeante et inévitable du sens. Ce qui compte c'était de penser et de repenser la peinture et ses pratiques, de comprendre ce qui se fait ici, aujourd'hui, et ce qui se produit maintenant. « Grandeur de la responsabilité » (Barthes), qui passe avant l'arrivisme, l'intrigue, le calcul.

Que faire — que peindre ?

Centrer l'attention et le travail sur la simplicité/complexité du texte iconique basé sur le travail du signe. Mettre dans ce travail une décision de clarté, de sélectivité du propos. Fin de l'hésitation et du dilemme truqué entre sujet et sens. Situer la question de l'art du côté de la compréhension et pas de l'effusion.

La mise en avant du *principe de compréhension* [51] explique, appelle et justifie déjà une forme de travail collectif : celle de la mise en commun des connaissances et des capacités d'analyse, et également des ressources techniques. Il faut ajouter — dimensions inévitables et nécessaires de ce travail — les capacités non seulement de critique mais d'autocritique sans oublier l'humour, qui aide et affine les idées, comme dans ces interminables discussions de bistrot qui ont, à partir du 19e notamment, façonné les groupes d'artistes. En outre ces discussions entre artistes ne sont jamais exemptes d'un versant technique et façonnent également sur ce plan, s'il le faut dans la contradiction, des tendances générales [52]. Il est néanmoins important de souligner que ce type de travail de groupe au sens plein du terme a très rarement conduit, en France et avant les années 1960-1980, à des pratiques picturales effectivement et pleinement collectives.

51. « Comprendre : saisir une nécessité, une raison d'être. » (Adorno)
52. D'où l'apparition d'« écoles » ou de « styles » que l'histoire de l'art traditionnelle se plait à ne définir que par la forme.

DDP : fortune critique

« La critique, instrument de la société du spectacle »
Carlo Freccero

La « critique d'art »

Tout fait problème dans la critique d'art et dans son principe même. Il s'agirait de traduire dans une logique — celle d'un hypothétique « public » présumé étranger à « l'art » — une autre logique qui lui est totalement étrangère et qui serait celle de l'artiste et ses œuvres présumées accomplies, dont le « critique d'art » serait l'interprète compétent de plein droit. Logique qui en fait échappe d'autant plus au critique de profession qu'il ignore tout de la pratique artistique et n'en a généralement aucune expérience. La logique que par contre il représente et défend, et cela en s'opposant éventuellement aux artistes qu'il critique — et quelles que soient les accessoires qu'on y apporte, la dégaine branchée et le jargon mondain dernier cri — c'est inévitablement celle de l'ordre, de la norme et du consensus politico-idéologique dominant. Personne n'y gagne à part le pouvoir en place, et surtout pas la cause de l'art et du sens de l'art, détournée et occultée. Il faudrait donc séparer nettement « critique d'art » de travail de critique, qui se situe à l'opposé, même si les deux parviennent parfois paradoxalement à se conjuguer pour ne pas laisser de côté totalement la question du sens de l'art.

L'institution culturelle et ses administrateurs vivent d'une matière première, le travail des artistes, qu'ils « gèrent » en fonction de leurs besoins, intérêts voire conceptions qui passent par ceux de la classe au pouvoir et de son projet politique. C'est dire à quel point les projets propres aux artistes eux-mêmes, si tant est qu'il puisse en rester quelque chose dans de telles conditions d'oppression, sont toujours réduits, broyés et amalgamés en fonction de priorités hautement supérieures. C'est ainsi que les artistes sont inévitablement — sauf rares exceptions — trompés, spoliés, manipulés et exploités en même temps que

trahis dans la forme comme dans le fond par leurs administrateurs, interprètes et « représentants » politiques et discursifs.

1 — Des critères de non-conformité

A l'évidence notre travail n'était pas fait pour être « vendu » en galerie... [1]

DDP était déjà en butte à l'époque, au moins à ses débuts, à la critique des « vrais artistes » attachés à la production de peintures personnelles — souvent d'images lisses et vraisemblables axées sur l'artisanat et la cuisine d'atelier et évitant les risques et aléas du sens, mais récoltait quand même peu à peu du respect chez certains devant ce travail de démolition et de reconstruction pictural.

Le subjectivisme, l'ambiguïté, le fort besoin — rarement bien compris par les artistes eux-mêmes — de la peinture individuelle, discrédite d'entrée, chez la plupart, l'option artistique « collective ». L'antienne : « je ne crois pas au travail collectif », si souvent entendue venant d'artistes, critiques, observateurs divers, même lorsqu'ils acceptaient, voire soutenaient, sans crainte de se contredire, le travail de DDP. Le groupe semblait se situer déjà à la frange de l'art. Mais s'agit-il de croire — en « l'art » ? — ou d'élaborer du sens ? [2]

La peinture subjective — du plein Sujet — maintient et tient à maintenir une opposition idéologique entre personne et sens général et collectif. Le renoncement au narcissisme artistico-esthétique est en effet la première condition de possibilité du *travail collectif* comme pratique et accès à la compréhension critique. « Le renoncement au narcissisme accompagne la découverte de la nécessité. » écrit Adorno [3].

D'où l'obligation de nettoyer la production et l'interprétation du subjectivisme [4] — à ne pas confondre avec la *sensibilité* qui est la condition du discernement — et mettre en avant le seul principe de *compréhension* à travers les conditions sociales et historiques de la production. Exclure donc le travail basé sur la recherche de l'empathie, du partage truqué et de la confirmation — qui

1. (DDP) Ni décorer un intérieur bourgeois (*cf*. Picasso).
2. Le travail collectif sur un même support s'est développé et même généralisé au salon de la Jeune Peinture à partir de 1975, c'est-à-dire — n'est-ce qu'une coïncidence ? — à partir de l'arrivée du groupe DDP au salon. Deuxième phase dans la vie de cette association d'artistes : la phase « figuration critique » succédant à celle de la « figuration narrative » (*cf*. FD « Figuration narrative et Figuration critique », *Ligeia* n°125, juillet-décembre 2013.)
3. *Paralipomena*, Klincksieck, 1995, p.494.
4. A condition de prendre cette option du travail collectif *au sérieux*. On peut imaginer sans se forcer des groupes d'artistes visant exclusivement le marché.

attise les réflexes idéologiques émis par le champ — et être attentifs à la déshistorisation permanente et fétichiste de l'acte et de l'objet artistique ordinairement pratiquée. Ce refus de laisser se produire et de contrarier le phénomène de projection spéculaire spontanée du spectateur conditionné vis-à-vis de « l'art » a été à l'origine d'agressions diverses sur des œuvres de DDP, qui ne jouaient pas le jeu du confort esthétique.

Et donc contre l'interprétation qui se contente d'identifier, ou « illusion charismatique » qui ne se prolonge pas dans une lecture. C'était à vrai dire, paradoxalement, la première leçon de l'abstraction : celle du signe contre l'effusion.

Le regard esthétique « pur », « hors (de) prix » : mais jusqu'où ? Les « artistes » ne sont pas les derniers à adhérer au mythe, au fait que souvent ils se proclament artistes avant d'avoir produit quelque chose, rejoignant ainsi le public dans la même illusion de l'immaculée conception de l'art, et le fétichisme auto-contemplatif du génie créateur bienheureusement préservé de l'autocritique.

La thèse du don et la problématique du « second métier »

La question du « second métier » faisait fortement débat dans les années 1970. Revendiquant ce choix du « second métier » le groupe DDP, qui rejoignait le salon de la Jeune Peinture en 1975, n'en partageait pas les valeurs dominantes : l'idée utopique et symbolique de la supériorité du « vrai artiste » vivant de ses rentes familiales ou du travail de son conjoint pour se consacrer à son seul « art », et du même coup n'apparaissait pas comme faisant vraiment partie de la confrérie des artistes — ou qui se voyait telle.

En revanche le groupe était loin de partager *le respect* — dissimulé, honteux mais bien réel — de ce milieu pour l'institution, tant pour ses jugements de goût que pour son pouvoir d'achat. La recherche du style et la priorité donnée au « bien fait » — cette revanche du fabricant de produits sur le courage critique — s'efforçaient en effet alors chez la plupart d'obtenir les suffrages officiels. Il résultait de cette ambiguïté du milieu des peintres, manifestant et réclamant d'un côté, s'efforçant de respecter des critères académiques de l'autre, une superficialité inévitable du positionnement politique… et de la pensée artistique elle-même. En fait l'engagement présumé « artistique » — synonyme ici d'apolitisme —, se traduisant par une priorité permanente accordée à la recherche du style prenant le pas sur un engagement circonstanciel souvent réduit à des slogans et dépourvu de la portée critique et théorique qu'on aurait pu en attendre en cette période post-soixante-huitarde. Les artistes étaient davantage en attente de la reconnaissance de l'officialité qu'ils ne s'opposaient réellement à celle-ci, comme l'ont démontré l'ambiguïté de certaines positions lors de l'Exposition 72-72.

La question de fond pouvait alors s'énoncer ainsi : *Où* se situe pour l'artiste le « second métier » présumé *réellement aliénant* ? Et — sauf à rechercher par tous les moyens les suffrages et les commandes de l'institution — comment faire de la pratique artistique un travail *réellement désaliénant* ?

« Je ne vois pas de rapport entre une pièce de cinq francs et une idée » disait Flaubert. Ce ne serait évidemment pas l'avis de Wall Street [5]. Flaubert encore : « Je me ferais plutôt pion dans un collège que d'écrire quatre lignes pour de l'argent ». C'est précisément ce que DDP mettait en pratique, le mépris pour l'enseignement en moins, à la recherche d'une indépendance de travail : non pas du reste en « artistes », mais en praticiens de la peinture face aux pressions de l'institution comme de la tradition. Ce qui prouve incidemment que sur ce plan la situation des « artistes » avait peu changé depuis le 19e siècle.

Les peintures de DDP n'étaient donc pas, dans leur intention comme dans le contexte socio-politique de l'époque, des objets à vendre mais des propositions sur une façon de penser et de pratiquer la peinture, cela au sein de ce que Bourdieu appelle « l'espace des prises de position artistiques ».

Au-delà des formes réductrices de l'engagement, mais pour un engagement entier vers l'intérêt général.

« La peinture » et l'enseignement

L'enseignement a de quoi rebuter doublement les artistes : il faut se donner la peine de passer un diplôme et il faut en plus travailler pour un Etat que l'on critique à juste titre pour sa gestion de la culture — et en tout cas pour sa politique d'achats et d'aide aux artistes. Qu'on puisse enseigner l'Art voire le codifier faisait déjà problème. C'est pourtant ce que faisait chacun en peaufinant son « style ». Cette attitude restait donc largement posturale. L'artiste tient avant tout à son statut d'artiste idéal et autonome, image fictive, alors qu'il n'est ni ne peut se croire libre que dans le déni de sa propre réalité. Et précisément ces « artistes » vivant dans le bohème aux crochets de leur famille ou de leur femme étaient les plus soumis aux attentes de l'institution dispensatrice de subsides, toujours prêts à abandonner les grands principes pour les aumônes du pouvoir.

De la théorie de l'art pour l'art » au principe du désintéressement, de l'engagement dans une recherche répondant aux attentes de la réalité, principe qui est tout sauf une posture. Il est et reste celui de la légitimation même de l'art, son « critère d'authenticité » (Bourdieu).

DDP échappait donc aux codes du milieu, du fait de sa pratique du « second métier » : pas de recherche de vente, de volonté de conquête d'un créneau

5. Il faut aussi avoir les moyens de produire des idées, de les écrire ou de les inscrire dans les faits.

marchand [6], et donc pas de marché – donc pas de « distributeur » et pas de public : sinon, dans les années 70 et, déjà beaucoup moins 80, celui des salons et des municipalités de gauche. Ses positions subversives allaient à l'encontre des pratiques ambiguës de la plupart, toujours prêts à se rallier au pouvoir moyennent quelques avantages. Leur croyance en l'honnêteté à terme de l'institution et du marché et en leur imaginaire obligation à reconnaître au bout du compte les véritables mérites — mais lesquels, et sur quels critères ? — semblait indéracinable.

Les artistes oscillent entre l'extrémisme de la soumission au pouvoir et à ses normes et celui du refus total, mais la puissance de l'appareil de vigilance, de censure et de répression fait qu'il n'y a pas d'issue, ou de moins en moins, en ces années 70, où s'amorce l'ère de la dictature de la norme et de la chasse aux dissidences dans laquelle nous vivons aujourd'hui. Donc pas de « seconds » ou de sous-marché(s) plus ou moins dissidents en tout cas en France. On en trouve aux USA, en Allemagne, en Grande Bretagne, pas ici. L'accès à la monstration comme à la parole leur est désormais fermé et seuls les adversaires d'hier recyclés parlent à l'occasion, forts de leurs reniements, s'appropriant la dissidence même dans cette forme domestiquée. L'ère de la postmodernité contemporaine se profilait au début des années 80 avec la « gauche » au pouvoir. « La recherche cynique de la distinction » (Bourdieu) était désormais le paramètre obligé voire unique de la carrière [7].

Pratiques de la Norme

Défiance immédiate des représentants de la norme envers DDP : institution et critique réunis, sauf rares exceptions, envers ses propositions critiques et subversives. Trop hétérodoxes, associant la critique politique — mais pas sous l'angle réducteur du slogan, plus facile à dénoncer — à la critique artistique doublée d'un discours théorique, elles hérissaient les représentants et détenteurs de la parole légale, autorisée et à volonté hégémonique. A cet égard la « gauche » de Troche ne valait pas mieux que la droite dans la défense de ses prétentions à la détention du Verbe ! L'ombre du PCF n'arrangeant rien. Positions à voca-

6. (Il y a quelque chose de paradoxal dans le fait qu'une « vocation artistique » puisse ne pas s'associer à un puissant désir de promotion sociale personnelle… Phénomène problématique, et pourtant ! Pour ma part, aussi loin que je me souvienne, je n'ai jamais envisagé la peinture autrement que comme un travail, une activité intéressante et militante mais nullement potentiellement rémunératrice et gratifiante. Il en a été de même dans la « carrière », totalement négative sur le plan académique, que j'ai menée au sein de l'Education Nationale, où je suis resté fermement ancré, du début à la fin, au plus bas de l'échelle. Je ne parle pas ici des satisfactions d'ordre pédagogique que j'ai pu heureusement y trouver à l'occasion.)

7. *Cf* Bourdieu : « …les stratégies des producteurs se distribuant entre deux limites qui ne sont, en fait, jamais atteintes : la subordination totale et cynique à la demande et l'indépendance absolue à l'égard du marché et de ses exigences. » (*Microcosmes* p.235)

tion dominante dans un ensemble dominé. DDP ne sollicitait que de l'attention, pas des prébendes. Mais c'était déjà trop attendre. Troche renâcle devant les propositions subversives de DDP, qui le bousculent, il y voit de la concurrence. Il se défausse par l'achat d'Etat d'un DDP pour solde de tout compte [8].

Ainsi la production de texte nous condamnait déjà, empiétant sur le domaine réservé de l'institution et de la critique officielle ? Seuls les artistes « arrivés » ont droit à la parole : mais une parole obligatoirement humble, qui joue le jeu des normes et des déférences. En outre nous n'étions pas lèche-bottes des gens en place [9] avec des pratiques critiques peu concessives. Nous nous situions d'entrée et même sans le vouloir au-delà du commentaire et de l'échange mondain, dans la mise en question et la revendication.

Dégradation accélérée de la situation à partir du début des années 80 et l'arrivée au pouvoir de la doublette Mitterrand-J. Lang, dignes successeurs du tandem Pompidou-Mathey et de l'emprise du marché et de l'institution à leur service dans une force politique à vocation totalitaire qui s'attaque pour le réduire au « champ artistique » dont Bourdieu s'est efforcé, à l'inverse, de décrire le procès d'autonomisation (des *Règles de l'art* à *Microcosmes*). Autonomisation d'un champ que le néolibéralisme s'est donc attaché à contre-carrer, lui substituant un champ parasite resserré autour du marché et auquel seuls les affiliés au système peuvent désormais accéder.

2 — Une rupture critique

« Les ruptures scientifiques prennent nécessairement l'allure de ruptures politiques. » P. Bourdieu [10]

Contre le statut d'artiste et son confort (relatif), entre marginalité jouée et conformisme de clan.

DDP arrivait dans le champ — au Salon de la Jeune Peinture en 1975 — avec des intentions franchement subversives. Il fallait sortir du cycle de ce que Bourdieu appelle « la reproduction simple », c'est-à-dire, alors, sortir du confort post-Pop'art.

Ce qui signifiait, en premier lieu, travailler contre la peinture simpliste sous son double aspect rédhibitoire : le militantisme au premier degré et la peinture « de style ». C'est paradoxalement qu'on a pu accuser DDP de produire lui-

8. La toile *Europe* (1979) acquise par le FNAC en 1980.
9. G. Fromanger, instrumentalisant le Collectif antifasciste et la Commission Beaubourg auprès de Pontus Hulten pour obtenir son exposition *Tout est allumé* au centre Pompidou en 1978.
10. Il en va de même des ruptures artistiques. Et les ruptures politiques condamnent, en tant qu'artistes, les artistes qui y participent.

même de la peinture-manifeste, alors que ses propositions visaient la question de la politique, de l'idéologie et de l'engagement en art dans son ensemble.

L'écriture dans la peinture

Au-delà de *« Les mots dans la peinture »* de Michel Butor (1969), grand succès dans les années 1970, qui noie savamment le poisson.

Proposer des outils de lecture pour une lecture critique des discours imagés de la domination ordinaire culturelle, sociale. Et impossible, ce faisant, de ne pas donner au langage, outil de la mise à distance un rôle actif dans le travail iconique et pictural même.

DDP jouait alors des codes mêmes de « l'art » : pas d'image en soi, pas d'image « pure » attachée au déni du sens et pas non plus d'obligation « d'unité de facture ». Ici plusieurs codes se rencontrent, s'opposent, se combinent sur une même toile, ce qui constitue une dérogation à la règle suprême à l'époque du *style* et de son unité mythique mais illusoire. Il reste la toile et la peinture. Mais les toiles non montées aux images chargées de textes, évoquant les dazibaos chinois, suffisaient à justifier les contresens de lecture.

Au départ les images elles-mêmes étaient morcelées. Par la suite, assez vite, les éléments hétérogènes — de style, de dimension… — ont été assemblées dans des images plus « vraisemblables »… tout en gardant leur hétérogénéité de construction. Modulation de la démonstration : les arts pré-renaissant et classique procèdent de même, spontanément et sans le théoriser.

Trop tôt, trop tard ?

DDP était arrivé « trop tôt » d'un point de vue « contemporain », mais aussi trop tard du point de vue des normes de la « Figuration Narrative » [11] pour être entendu et — au moins en partie — compris. Après verrouillage et le tir de barrage réactionnaire de l'après 1968, les apports du groupe — artistiques, sémiotiques, sociologiques, politiques… — ont été facilement noyés dans l'effervescence brouillonne des années 70 et passés avec elle à la trappe de la non-conformité. DDP a ainsi été, avec d'autres, victime du nettoyage idéologique qui a suivi Mai 68 avec la mise au pas puis la destruction d'un « milieu » encore très actif et revendicatif — celui du « champ artistique » tel qu'il existait dans son autonomie relative [12]. Bien entendu le noble « intérêt général », alibi premier quoique jamais respecté des politiques, est soumis à l'usure de toutes les stratégies de pouvoir qui animent et contaminent le milieu de l'art.

11. Dans les années 60 et début 70 la « Figuration narrative », telle qu'elle se pratiquait majoritairement à la JP, jouissait encore, faute d'être encore suffisamment concurrencée et bientôt dominée par les bricolages du Nouveau Réalisme, d'une certaine attention et d'une crédibilité de la part de la DAP, où œuvraient encore des fonctionnaires soixante-huitards dont Michel Troche, et de l'institution culturelle.

Le début des années 1970 est le théâtre d'une lutte décisive entre une conception moderne et engagée du travail artistique et la conception néolibérale de « l'art » tournée vers la performance et le résultat marchand. La recherche artistique, c'est-à-dire désintéressée au sens d'Adorno, apparaît obsolète dans la mesure où elle accède de moins en moins au marché institué, commercialement et idéologiquement structuré.

Double occurrence, durant cette période suivant Mai 68, de la prolifération de pratiques militantes, en même temps mais plus ou moins secondairement artistiques, agissant dans le sens d'un rétrécissement des œuvres autour du propos politique. Pratiques autorisant, du fait de leur visée militante, la coopération de plusieurs artistes occasionnellement engagés dans l'illustration d'un même mot d'ordre. Ces œuvres qui étaient, dans le milieu métropolitain et surtout parisien, le fait d'artistes déclarés, étaient la version élitiste de la pratique populaire universelle — alors majoritairement anonyme — des muraux et des affichages spontanés qui animaient l'espace public. Ces pratiques collectives gardaient en effet leur complément et leur légitimation artistique dans les pratiques individuelles de l'atelier. Ainsi, en dépit d'une prolifération de groupes pratiquant à l'époque ce type de travail collectif, mais obéré par un « militantisme » simplificateur et appauvrissant, rares étaient les tentatives de pousser la pratique collective au niveau de réelles exigences artistiques, lorsqu'il s'agit d'aller au fond de la question des mobiles et du sens de « l'art ». Des travaux de qualité sont restés ainsi sans lendemain car partiellement avortés : de *La fin tragique de Marcel Duchamp* (Aillaud-Arroyo-Recalcati, 1965) aux séries des Malassis (*Le Grand méchoui* 1972) et aux deux banderoles du Collectif antifasciste [13] (1975-1976). C'est dans cette conjoncture qu'après de longues années d'échanges, de discussions et de travaux divers individuels et collectifs (peinture, écriture, édition, films), DDP a produit sa première peinture collective *A-fric*, exposée en 1976 au Salon de la Jeune Peinture.

Ayant renoncé d'entrée au narcissisme artistico-esthétique comme au formalisme qui lui sert naturellement d'exutoire, ainsi qu'à la perspective alléchante de faire une carrière rémunératrice — symboliquement et économiquement — sur un tel programme, le groupe DDP s'est sérieusement intéressé à l'exploration et au développement des potentialités du travail artistique collectif. Une voie qui se révélait rapidement dissidente et énergumène, soumettant au doute les évidences artistiques les plus ordinaires et les plus répandues. En nettoyant la production et l'interprétation du subjectivisme et en mettant en avant les principes d'analyse et de compréhension [14], les condi-

12. *Cf.* F.D. *L'Exposition 72-72*, E.C. éd. 2001.
13. Les banderoles *Cambodge-Vietnam* (1975) et *Beaubourg* (1976).

tions et les moyens, la signalétique et la structure du discours pictural devenaient plus perceptibles voire plus lisibles, c'était le but.

Certes le principe présumé nécessaire de l'ascèse individuelle dans la solitude de l'atelier était régulièrement invoqué pour contester la validité artistique du travail de groupe. Cela au moment même où il était largement pratiqué dans les manifestations militantes et que, de surcroît, ces pratiques collectives renouaient pour les prolonger avec toute une tradition — non seulement prérenaissante mais ordinaire également dans les ateliers de maîtres. Par la suite, la fétichisation de l'individu-artiste et de son produit, héritage hypertrophié du romantisme [15] mais aussi et surtout des exigences du marché de l'art, ne pouvaient en rien constituer un argument contre le travail collectif tel que DDP en avait posé les principes. En fait, si ces principes étaient contestés, DDP n'était cependant pas confondu avec ses prédécesseurs en la matière, comme les Malassis, dont les œuvres avaient été définitivement acceptées et reconnues sous l'argument de leur militantisme. Avec DDP, en effet, le problème du travail collectif se révélait plus complexe et plus ambitieux, car mettant en cause l'ensemble des pratiques habituelles et posant des questions de fond, non seulement du fait même de la disparition de l'Unique sous l'argument du militantisme mais en raison de son caractère délibéré et théorisé. Si la plupart ressentaient le besoin de se démarquer, adressant à DDP l'inévitable mise au point : « Je ne crois pas au travail collectif en art » — mais jusqu'à quel point fallait-il *croire* en un tel principe ou seulement lui reconnaître une validité en quelque sorte professionnelle ? — la réception n'a pas été, tant s'en faut, unanimement négative, au point que DDP a pu à plusieurs reprises s'associer à d'autres artistes pour des expérimentations et des réalisations plus larges.

3 — Réceptions

La censure qu'a rencontrée DDP dès ses débuts était due à un travail excédant les bornes du politiquement et de l'artistiquement correct : un ensemble exigeant et provocateur qui ne « passait » pas plus à l'époque qu'il ne le fait aujourd'hui. Il y avait en outre chez DDP un irrespect du partage institué des compétences et des domaines protégés en faveur des politiques, des spécialistes et responsables culturels, de la critique officielle. La critique idéologique éner-

14. « Ne pas rire, ne pas pleurer… mais comprendre » (Spinoza). Travail ingrat du point de vue de l'amateur « d'art ».

15. L'engagement, l'investissement émotionnel dit « personnel », n'est pas vital pour DDP, ne pouvant atteindre à la plénitude et à l'intensité de ceux de Bacon, Van Gogh ou Hopper... sans parler des « angoisses » de Jean-Pierre Raynaud !

gumène et insistante de DDP dépassait la limite des tolérances institutionnelles. Que cette critique puisse être fondée la rendait d'autant plus inacceptable.

Refus et déni des autorités devant des pratiques ressenties comme accusatrices ou comme des mises en demeure adressées à l'un ou à l'autre d'avoir à (re)penser son propre travail.

Un matérialisme intransigeant, un refus de jouer le jeu de « l'art » a particulièrement rassemblé contre le groupe les *esthètes* de tous bords : de la droite à la gauche libérale et du bourgeois au communiste orthodoxe.

Contre les vieilles approches artistico-esthétiques et pour la mise en avant du sens, partant de ce constat de la structure signifiante, de par sa constitution en signes, de l'image-peinte : et non pas de l'image en soi mais de l'image comme peinture c'est-à-dire comme pensée et (re)pensée du monde.

Les œuvres de DDP se heurtant alors fréquemment, et par retour au refus de l'institution et d'un public conditionné de les aborder comme elles demanderaient à l'être — c'est-à-dire de la façon la plus immédiate et directe — à des réactions de rejet pouvant aller jusqu'à des agressions physiques. Outre ces aspects provocateurs dans la forme le simple fait d'appuyer sur la mise en lecture, en consommant la rupture du pacte émotionnel, pouvait être dans un premier temps profondément *déceptive* pour le spectateur habitué au confort et aux joies de la projection spéculaire, peu soucieux d'être mis en cause et toujours prêt à se retrancher dans un réflexe de déni devant ce qui le dérange.

Peintures et textes qui étaient adressés *d'abord* aux artistes, car l'erreur sur l'art se perpétue d'abord par eux. Mais les artistes ne lisent pas et, d'autre part, ils n'aiment pas plus ceux qui les analysent — sauf dans le sens du poil — qu'ils n'apprécient la concurrence.

A partir du champ réduit de quelques salons parisiens, d'expositions de banlieue et de province plus ou moins dissidentes et de quelques expositions militantes à l'étranger, accompagné de surcroit d'une réputation de communisme agressif, le groupe DDP n'a logiquement pas trouvé de marché. Il a certes été accepté, parfois non sans réticences, mais peu suivi et peu commenté dans la presse.

Ni marché, ni public, que ce soit pour des textes « trop spécialisés » ou des peintures « trop militantes ».

Il lui eût fallu un public plus matérialiste et plus critique… qui n'existe pas. « Le seul succès qu'ils peuvent connaître (les peintres) est le succès mondain » [16] compte tenu de l'appropriation de « l'art » par l'institution-marché.

Méfiance du milieu devant la subversion de DDP — travail collectif aggravé de propositions dissidentes contre des conventions artistiques large-

16. Bourdieu *Microcosmes*, p.197.

ment acceptées. DDP portait le risque d'une rupture et d'une perte de contact avec une institution que beaucoup ne renonçaient pas à courtiser en dépit d'attitudes « subversives » plus ou moins de circonstance.

L'idéologie néolibérale n'est pas une simple option politique, son projet est hégémonique : elle ne dit pas son nom et agit sous la surface, contamine d'autant plus le milieu que les « artistes » sont foncièrement crédules et fragiles. Ils se fétichisent et trouvent une de leurs jouissances à se mystifier eux-mêmes [17]. Mais une appartenance au champ artistique ne fait ni l'artiste ni précisément l'œuvre. D'où la nécessité, d'autant plus forte, de mettre à bas le double mythe de l'Art et de l'Artiste.

Donc, dans l'ambiance policière du « retour à l'ordre » de l'après 68, DDP n'a pas trouvé un climat favorable à la réception de ses propositions. Ensuite le terrain a été rapidement réoccupé par les variantes de la réaction libérale : le Nouveau réalisme, ses bricolages, et la suite.

DDP ne s'adressait nulle part au *goût* mais à l'intelligence critique, ce qui avait de quoi décourager la plupart des « amateurs d'art ». Pas moyen de trouver non plus chez ces peintres matière à publicité euphorisante sur le confort de la société marchande et le bonheur d'y vivre ! Il eût fallu des « changements externes » au champ artistique — notamment quelques ouvertures et espérances politiques [18] — pour que de telles propositions puissent être prises en compte. Et encore, car DDP semblait s'en prendre à « l'art » lui-même ! Pas non plus de renommée héritée, d'un héritage symbolique à invoquer. Avant-gardisme « trop » subversif.

Champ autonome et pouvoir

Les réactions du public de l'époque étaient fréquemment à l'unisson de celles de nombreux collègues artistes, les propositions de DDP étant perçues comme attentatoires à l'Art, on peut avancer que *la dépendance* du champ de l'art à son environnement se combine très bien avec sa revendication d'autonomie interne décrite par Bourdieu. Le pouvoir tolère cette indépendance, relative, qu'il gère et qu'il a en grande partie organisée, avant de la prendre officiellement en mains dans les années 80-90. Le champ est occupé par des formules déjà conçues et supervisées par le pouvoir : la culture classique, puis le Pop, le Nouveau réalisme... Il faut réfléchir au rôle particulièrement ambigu du personnage fétichisé « Marcel Duchamp » qui, au moment où le champ autonome récent se constitue dans la suite du principe de « l'art pour l'art »

17. Le maître mot « Mon œuvre » fait partie du discours habituel d'autocélébration de la plupart d'entre eux.
18. Et il ne s'agissait pas d'attendre du PCF de quelconques « ouvertures » en ce domaine.

par le double héritage du passé et de l'art moderne, y introduit le cynisme politicien et vénal comme le ver dans le fruit. Ne pas confondre évidemment le cynisme avec la distanciation critique qui est un retour à des valeurs d'exigence technique, pratique et collective (Adorno). Ce qu'a dit Duchamp — ou ce qu'on a fait dire à ses déclarations toujours ambiguës — prélude au caractère apparemment aléatoire et indécidable du champ de l'Art contemporain cumulant « pureté symbolique » et adhésion totale à la domination libérale, non seulement en tant qu'industrie culturelle mais qu'idéologie artistique.

L'Art comme cuisine. Chacun à ses fourneaux

Le travail artisanal prenant le pas sur le questionnement artistique, est ressenti et présenté comme le sommet de l'art. Le formalisme se fait intégral, accompagnant la capitulation idéologique. On comprend à quel point le thème « politique » ou politiste peut contribuer à cacher une telle misère. Les illusions de la Créativité post soixante-huitarde faisaient chez beaucoup office d'originalité. La cuisine d'atelier s'imposant comme substitut de la recherche artistique contre la réflexion et la distanciation critique. L'absence de culture, de curiosité intellectuelle dominait. Les références scientifiques ou philosophiques se résumant au fait de « connaître personnellement » X ou Y.

Même après 68 les artistes de la Figuration Narrative restaient pour beaucoup inconscients des contenus et des enjeux de leur pratique, la politique se réduisant souvent à la propagande alors que pour eux, foncièrement, « l'art » restait en dehors, pur et épargné par ces adhésions compromettantes. « Art » se réduisant en fait à un formalisme dérivé de celui du Pop, dont le vrai message idéologique demeurait néanmoins incompris. Ces artistes poursuivaient une pratique politiquement et socialement irresponsable.

La plupart des peintres de la JP que nous avons connus à l'époque avaient ce profil : intrigants, calculateurs, carriéristes — féroces individualistes mais peu cultivés et sans projet véritablement artistique. Ils étaient délibérément « ennemis de la théorie » quand ce n'était pas de la parole elle-même sauf de celle du critique complaisant et creux, car la parole n'était rien de moins que « l'ennemie de l'art » [19]. L'idéologie artistique néolibérale récupère les concepts archaïques de la vielle critique bourgeoise et y ajoute ses paramètres propres : la chasse à l'engagement et à la critique de l'institution.

Le travail pratique et théorique de DDP a ainsi rencontré l'opposition farouche et féroce des partisans de l'expression artistique, à partir du moment — c'est-à-dire dès ses premières apparitions publiques — où il a décidé de

19. Il y avait bien sûr des exceptions, dans la mouvance du Collectif antifasciste notamment, et parmi tous ceux qui ont pu s'associer à DDP.

décaler la « peinture » vers le sens en disséquant sur le support même le discours des images, qu'elles soient sociales ou artistiques, autrement dit en mettant en évidence leurs codes et articulations constitutifs. Discours dont la signifiance est occultée et recouverte d'un discours émotionnel superficiel addictif qui fait diversion. Dès cet instant en effet le propos dominateur apparaît derrière l'événement imagé dosé et manipulé. Si le travail de sens est apparent et que l'œuvre n'est pas conforme à l'attente, elle déçoit inévitablement. Et, si elle déçoit, elle n'est pas artistique. DDP « ce n'est pas de la peinture » disaient certains. Toutefois les questions circulaient. La rencontre avec le milieu a montré que ces propositions sémiotiques nouvelles et qui bousculaient des habitudes confortables pouvaient être entendues. Les exigences spécifiques — picturales sinon formalistes — du champ n'ont jamais été contestées par nous, mais ses routines, révérences au mythe et autres impensés.

Immaturité artistique de la JP

Pour « faire passer » ses propositions sémiotiques et critiques DDP a beaucoup usé de l'humour et du calembour déstabilisant. DDP parlait aux artistes en même temps qu'au public potentiel des dominés — prolétaires, petits bourgeois. Inutile de tenter de convertir les dominants. Parole d'abord exclusivement interne au salon, testant des idées, puis réalisation de brochures, de cahiers accompagnant les expositions, de bulletins, de publications diverses, puis de revues. La pensée de DDP avait de quoi rebuter, incitant à l'effort : se heurtant au refus de penser ce qui était précisément ici repensé.

Deux critères permettaient de différencier les artistes exerçant dans le champ : les ventes et la reconnaissance de l'Etat, ce qu'on appelait la « notoriété ». Ces artistes véritables se battaient sur les deux fronts, le travail en collectifs permettant d'appuyer les revendications auprès du pouvoir, dans la mouvance de 68 — par exemple l'affaire de la CAVAR [20]. Quand le vent a tourné ceux-là ont lâché sans regret le travail collectif, auquel ils n'avaient, de leur propre aveu, « jamais cru », et sont retournés sagement à l'atelier, prêts à dépasser ou à oublier les engagements passés, décidément non rentables. On peut dire que la plupart de ces artistes n'ont en rien été affectés par la vague « collective » de 68, en tout cas dans leurs pratiques et modes de vie. Et pour la plupart ils professent des opinions « de droite » qui sont celles de leurs acheteurs, auxquels ils ne veulent surtout pas risquer de déplaire [21]. Certains ont été jusqu'à effacer de leur biographie les participations à la JP.

20. *Cf.* FD et R. Maggiani *Les artistes terrassant la CAVAR*, EC éd. 2005.

21. *Cf.* N. Hadjinicolaou à propos du portrait de Mme Récamier de David : « « l'idéologie du portrait est celle de celui qui le commande » in *Histoire de l'art et lutte des classes*,1973, p.125.

Une rétrospective des travaux du groupe ?

Devant un objet aussi complexe que le travail mené par le groupe DDP en plus de 25 ans d'activité, la première tentation de l'observateur et du critique paresseux a été à l'époque de simplifier coûte que coûte. La tête bien farcie de réflexes inculqués et de références acquises il s'empresse de réduire son objet au seul aspect qui lui convient, pour débarrasser au plus vite sa bonne conscience fragile de ce qui lui fait ombrage.

Car le fait qu'on puisse aborder le travail de DDP d'une diversité de points de vue — dont chacun, arbitrairement isolé des autres, provoque la réfutation embarrassée, souvent malhonnête, des orthodoxies et des schémas conventionnels de pratique et de pensée, est bien la preuve qu'on n'a pas fait encore le tour de ce travail complexe, qui ne se laisse pas en effet appréhender sans un certain effort.

Pourquoi nos officiels et nos critiques ne s'en sont-ils pas avisés plus tôt ? A part quelques achats de l'Etat, au début de sa carrière, et de nombreuses expositions collectives plus militantes que rémunératrices, les travaux du groupe DDP n'ont bénéficié d'aucun soutien de diffusion. Il est certain que la diversité des pratiques du groupe, de même que son travail sur plusieurs registres, a nui à ses possibilités de diffusion plus large. Mais, plus sûrement, c'est la nature du propos lui-même qui a interdit à l'Institution et plus encore au marché de donner sa place à un œuvre subversive, perçue comme irrecevable dans le cadre des structures en place.

Le travail de DDP constitue en effet une analyse critique du concept esthétique tel qu'il est appelé à fonctionner dans la société libérale avancée gangrenée de totalitarisme : celle qui s'annonçait au début des activités du groupe. Et c'est le fait de percevoir et d'identifier cette dérive totalitaire, probablement, qui a mis le groupe au travail. Analyser et travailler un objet aussi complexe ne pouvait se suffire d'un point de vue unique. Le travail sur plusieurs registres, la forme même du travail collectif ont été la réponse construite, symétrique en quelque sorte à la complexité de la question abordée.

Dans le cas de DDP le retour de refoulé — idéologique, politique, social, esthétique — amorcé par tout un ensemble de travaux et de pratiques trop solidement étayés pour être aisément réfutées, est apparu largement insupportable. D'où le silence prudent et préventif qui continue à empêcher la diffusion des travaux du groupe [22].

22. Il a longtemps été question, d'une rétrospective du groupe DDP à la Villa Tamaris de La Seyne-sur-mer. Des changements politiques locaux et dans la direction du lieu, l'opposition farouche de quelques mandarins, politiciens ou critiques pas forcément très nets, ont fini par faire capoter le projet de façon définitive.

PCF, critiques, militantismes

a) peinture - DDP a produit des peintures politiques-critiques à une époque, qui dure encore, où le dogme de l'art apolitique continue à dominer drastiquement dans les arts plastiques. Les parodies d'engagement, admises celle-là, dominant notamment dans les variantes du « constat » dont il est entendu qu'il ne doit jamais remonter aux causes, aux procédures et désigner des responsables. On obtient alors des œuvres du type de celles d'un Jochen Gertz, qui exploite le passé nazi de l'Allemagne ; d'un Hans Haacke, « décrivant » les montages d'entreprises multinationales, ou d'un Christian Boltanski tirant un profit artistique du « constat » de drames et misères du monde. DDP par contre s'en prenait aux représentations et à l'idéologie capitaliste elle-même. Là était l'engagement véritable et le risque pris, celui de la marginalisation et de l'exclusion, accompagné du jugement esthétique censé le renforcer et clore la question : le reproche de « mauvaise peinture », de peinture « non artistique ». Unanimité chez les défenseurs de la norme puisque le PCF s'associait lui aussi, par ses instances dirigeantes sinon par certains de ses membres, à l'opinion des officiels de l'art [23].

b) écriture - Les membres de DDP ont pratiqué l'écriture (dont l'écriture collective) selon des angles divers. On peut s'interroger brièvement en passant sur ce qui sépare la critique d'art ordinaire de la textualité créatrice, qu'il faut aussi distinguer de la banale « littérature » ou encore de la prose des « écrivains d'art ». Raymond Perrot s'est adonné à la « critique d'art » d'un point de vue militant comme à un apostolat, mais cet exercice qui suppose habituellement l'acceptation entière ou un rejet non moins total de l'autre, de l'encensement au dénigrement fait une part minimale à l'analyse et ne cherche pas à élaborer un parallèle textuel aux œuvres. Pas de prose plus lénifiante que celle d'une « critique d'art » non seulement acritique mais non-écrite, qui se complaît dans l'émotionnel le plus plat. L'ennemi de la « critique d'art » c'est l'hétérodoxie, le point de vue extérieur. Il n'y a pas pire ennemi de la « création » et du travail artistique — précisément ne parlons pas de cette institution qu'est l'Art ! — que les défenseurs du pouvoir artistique tel qui est représenté-approprié par les meneurs de l'actualité [24].

DDP a toujours voulu négliger le fait que l'apparatchik jouit du droit absolu d'étouffer la voix du militant, qu'il ait ou non raison. Il a toujours fait comme

23. Avec des exceptions notables comme Lucien Marest, responsable culturel du Parti, Pierre Courcelles et quelques critiques du magazine *Révolution*, mais avant comme après cet épisode, et sous la direction de Roland Leroy, le rejet a été total. Je rends hommage à Lucien Marest, avec qui j'ai organisé la première exposition de peinture dans les locaux du Comité Central en 1994, et dont le remplacement à la tête des affaires culturelles du Parti a coïncidé curieusement avec la fin de cette exposition.

24. Exception de taille : Francis Parent, dont la défense de DDP a été constante et sans faille.

s'il était possible de modifier cet état de choses, grâce auquel le PCF a de tout temps maintenu la « ligne » culturelle officielle... et y a échoué, comme tant d'autres. Le « débat démocratique » et le centralisme du même nom ont joué régulièrement contre lui, du début à la fin. La fin, lorsque les dernières tentatives d'agir à l'intérieur de l'appareil ont échoué : à exemple du groupe des Plasticiens de la Fédération de Paris dont la censure et le démembrement accompagné du désaveu du délégué politique qui travaillait avec lui, placardisé en punition par la direction du Parti, a provoqué mon propre départ. Je n'en restais pas moins proche de certains camarades, et non des moindres [25].

Il est également possible de préciser aujourd'hui les raisons de « l'échec » du groupe DDP au niveau de la diffusion de ses propositions et de ses travaux. Cet échec, paradoxalement, tient moins au marché de la peinture — structuré pourtant sur des valeurs anti-collectives — qu'il ne répond à des motifs d'ordre idéologique. Il fut un temps — au début de l'art moderne — où le marché s'est révélé capable de contrer l'institution dans le sens d'une libéralisation de l'art, ce n'est plus aujourd'hui le cas et tous deux marchent de concert. Ce n'est pas non plus pour des raisons esthétiques — sa prétendue « mauvaise peinture » — que le groupe a été évincé de la distinction et des annales officielles mais d'abord en raison de sa contestation de l'institution et de sa pensée critique se déployant à contre-courant du dogme officiel. La « mauvaise peinture » n'était que la traduction en terme de jugement de goût d'une condamnation pour positions politiques irrecevables. De même, le groupe a été étiqueté « passéiste » pour avoir mis en avant des principes d'analyse et de travail collectif présentés comme obsolètes. Le tir de barrage mené contre toutes les valeurs collectives pendant les années 1970 annonçait la prise de pouvoir du néolibéralisme dans le champ de la culture. Quant à l'étiquette « PCF », elle a coûté très cher au groupe, permettant à certains, y compris au PCF même, de réduire sa peinture à un art dit « de propagande ». C'était d'autant plus paradoxal que, dans le même temps le PCF — toujours conservateur quand il s'agit de culture — n'a jamais cessé de combattre le groupe et ses propositions, qui outrepassaient alors ses capacités de réception.

25. Ma longue amitié et mes rencontres quasi hebdomadaires avec Boris Taslitzky, pendant les années 1995-2000, dans son atelier de la rue Ricaut.

1 — Témoignage d'un visiteur du Salon de la Jeune Peinture des années 1970 sur la peinture de DDP :

« Le premier mot qui me vient : des ovnis ! Tellement atypiques et différents de tout ce qu'on connaissait ou pouvait imaginer !

« Ils étaient des sortes de héros dans la continuité de la résistance, pour moi qui vivais dans un environnement d'anciens déportés et résistants communistes et intellectuels.

« L'esthétique vraiment superbe des réalisations. Les peintures : c'était superbe d'emblée et après on essayait de comprendre. Après avoir compris on comprenait le rejet massif de la gauche à la droite.

« Le poète a dit la vérité, il doit être exécuté… »

« La peinture de DDP a prouvé sa pertinence sur toute la ligne sa capacité a résoudre une équation très complexe, politique, militante, esthétique,

« DDP c'est pour moi ce qu'il y a eu de plus important et novateur dans les années 70 et 80, tout le reste parait gentillet et faible a côté, ou de la réitération.

Et le faible (euphémisme) soutien de DDP par le monde social est pour moi un élément symptomatique de sa collusion-collaboration générale massive avec le système.

Je reste persuadé que DDP étaient trop en avance, comme Niepce avec son moteur à essence dans les années 1820… »

Michel Suret-Canale
Peintre, docteur en arts et sciences de l'art
Paris I-Panthéon-Sorbonne

2 — In memoriam : le Collectif des plasticiens de la Fédération de Paris du PCF

« Le trou de mémoire d'Henri Malberg concernant les activités qu'il oublie de citer [26] d'un Collectif de Plasticiens remuant au sein de la Fédération de Paris dont il était le responsable, est significatif des « rapports » difficiles entre PCF et artistes aussi bien communistes que non communistes. D'un côté l'état-major qui

instrumentalise « le culturel » selon les besoins de l'opportunisme politique et se défie plus que tout de la culture vivante, et de l'autre des artistes qui se dépensent en vain par dons, participations et militantismes divers à essayer de lui faire prendre cette culture au sérieux.

Puisque le PCF s'emploie aujourd'hui à effacer définitivement de sa mémoire — selon une méthode connue où il excelle — le travail de ces acteurs culturels suspects de double appartenance — à la fois artistes et communistes — précisons que les membres du Collectif des plasticiens de la Fédération de Paris du PCF travaillaient au début des années 1990 en liaison avec le groupe des élus communistes de la Ville de Paris dans un travail d'animation et d'amélioration des infrastructures culturelles de quartier, sans user de leur appartenance au milieu artistique pour y faire du prosélytisme en faveur de la direction du PCF. Et cela sans brader non plus à l'encan leurs convictions communistes !

C'est ainsi que le Collectif a pu organiser en décembre 1993 une importante exposition rue Duhesme (18e arrondissement) [27] intitulée *« La Culture hors du GATT »*, et clôturée par un débat pour le moins contradictoire entre défenseurs de l'exception culturelle et critiques de l'art officiel, avec Jack Ralite, Pierre Courcelles, Francis Parent. Il a aussi largement permis, grâce à des relations de confiance dans le milieu artistique, d'assurer le succès, l'année suivante, de la première exposition organisée au siège du Comité Central, place du Colonel Fabien.

Sur le plan de la culture, le PCF en est resté à cette condamnation soviétique des années 30 du « projet délirant » visant à faire converger socialisme et révolution artistique. Les artistes d'aujourd'hui avancent une critique plus immédiate et moins ambitieuse du capitalisme mais, pour le parti, l'art et la culture — sauf à servir, comme dans « l'exception culturelle », l'opportunisme politique — restent en dehors de la réflexion sociale.

Le militantisme a toujours été l'âme du communisme autant que l'ennemi potentiel de ses états-majors. Un mal nécessaire mais difficile à gérer ! »

F.D., courrier à *l'Humanité*, décembre 1994

26. Dans un rapport publié dans *l'Humanité*.
27. Un ancien local de la Commune de Paris.

Documents



DDP : Banderole
« Soutien aux postiers » - 1974

LES PRATIQUES COLLECTIVES EN ARTS PLASTIQUES
Journée du samedi 27 juin 1998 de 10 à 12 h. et de 14 à 17 h.
Fondation André Honnorat - Cité Universitaire - Paris 14e

Tenue des débats

Table : philosophes et artistes intervenants
meneurs de jeu
Matin : Merri Jolivet, Michel Parré, Claude Rédélé
Après-midi : François Derivery, Claude Rédélé, Joël Stein

Introduction générale : Jacques Poulain
Présentation technique : Claude Rédélé

Ordre des interventions

1) G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel) : Julio Le Parc, Joël Stein

2) DDP (Derivery, Dupré, Perrot) : François Derivery, Raymond Perrot

3) Image et réseau : Christophe Lefrançois

4) Coopérative Sed Contra : Gabriel Verger, Annie Verger

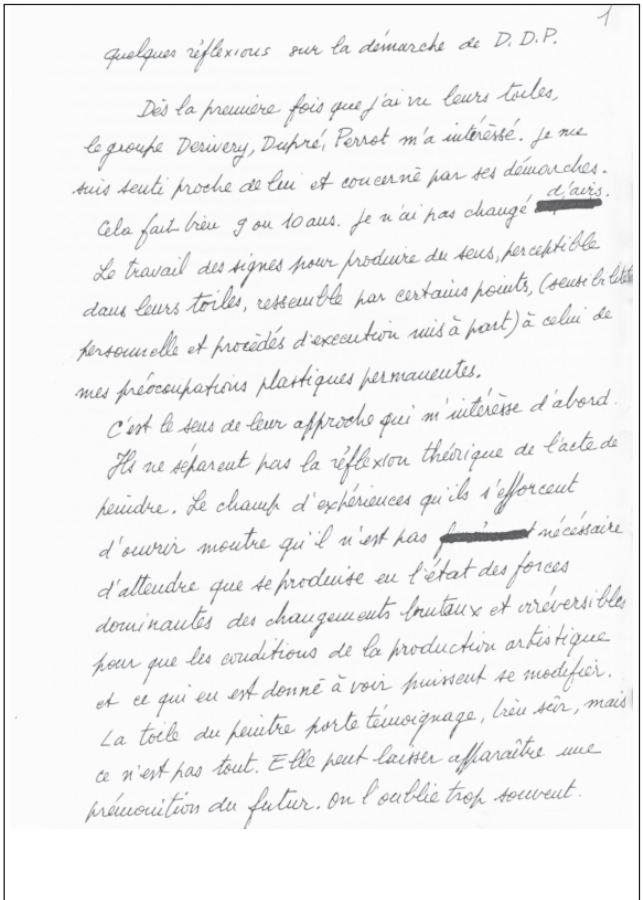
5) Coopérative des Malassis (Cuéco, Fleury, Latil, Parré, Tisserand) : Michel Parré, Lucien Fleury

6) Collectif Journal d'une veuve de mineur : Merri Jolivet, Lucio Fanti

7) Front culturel - Atelier FAP : Pierre Bouvier

8) V.L.P. (Vive la Peinture) : Jean Gabaret, Michel Espagnon

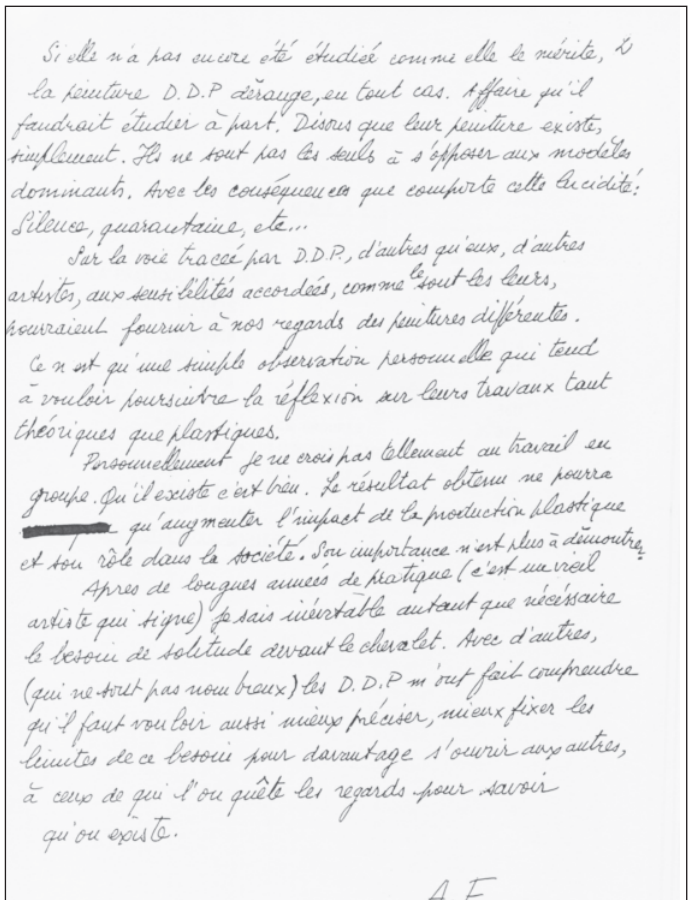
Conclusion : Maurice Matieu



quelques réflexions sur la démarche de D.D.P.

Dès la première fois que j'ai vu leurs toiles, le groupe Derivery, Dupré, Perrot m'a intéressé. Je me suis senti proche de lui et concerné par ses démarches. Cela fait bien 9 ou 10 ans. Je n'ai pas changé d'avis. Le travail des signes pour produire du sens, perceptible dans leurs toiles, ressemble par certains points, (sens de l'écriture personnelle et procédés d'exécution mis à part) à celui de mes préoccupations plastiques permanentes.

C'est le sens de leur approche qui m'intéresse d'abord. Ils ne séparent pas la réflexion théorique de l'acte de peindre. Le champ d'expériences qu'ils s'efforcent d'ouvrir montre qu'il n'est pas [redacted] nécessaire d'attendre que se produise en l'état des forces dominantes des changements brutaux et irréversibles pour que les conditions de la production artistique et ce qui en est donné à voir puissent se modifier. La toile du peintre porte témoignage, bien sûr, mais ce n'est pas tout. Elle peut laisser apparaître une prémonition du futur, on l'oublie trop souvent.



Si elle n'a pas encore été étudiée comme elle le mérite, la peinture D.D.P dérange, en tout cas, s'affaire qu'il faudrait étudier à part. Disons que leur peinture existe, simplement. Ils ne sont pas les seuls à s'opposer aux modèles dominants, avec les conséquences que comporte cette lucidité: Silence, quarantaine, etc...

Sur la voie tracée par D.D.P., d'autres qu'eux, d'autres artistes, aux sensibilités accordées, comme le sont les leurs, pourraient fournir à nos regards des peintures différentes. Ce n'est qu'une simple observation personnelle qui tend à vouloir poursuivre la réflexion sur leurs travaux tant théoriques que plastiques.

Personnellement je ne crois pas tellement au travail en groupe. Qu'il existe c'est bien. Le résultat obtenu ne pourra [redacted] qu'augmenter l'impact de la production plastique et son rôle dans la société. Son importance n'est plus à démontrer.

Après de longues années de pratique (c'est un vieil artiste qui signe) je sais inévitable autant que nécessaire le besoin de solitude devant le chevalet. Avec d'autres, (qui ne sont pas nombreux) les D.D.P m'ont fait comprendre qu'il faut vouloir aussi mieux préciser, mieux fixer les limites de ce besoin pour davantage s'ouvrir aux autres, à ceux de qui l'on quête les regards pour savoir qu'on existe.

A.F.



*DDP : **Europe**, acrylique/toile,220x340 - 1979 (achat du F.N.A.C.)*



DDP : ***Comptes-nus****, acrylique/toile, 114x148 - 1990 (collection particulière)*



*F. Derivery et Hans Riedl : **Mettre**, acrylique/toile, 195x130, 1981 (collection particulière)*

Annexes

Propagande et art dominé

1 — De la liberté en art

Le postulat de la liberté de l'art, comme celui de « l'art pur » en usage au 19e siècle, ravivé sous diverses appellations, est appelé à légitimer aujourd'hui fantasmatiquement, voire en tant que simple invocation, l'art dit contemporain dans son idéologie individualiste obscurantiste et sa fermeture, si tant est que chez l'artiste, qui a toujours comme le citoyen ordinaire la liberté de se penser ou de se croire libre, le *sentiment* de liberté n'a rien à voir avec une volonté de liberté construite à tout le moins sur la base d'autres critères, c'est-à-dire essentiellement idéologiques et politiques. Cette notion de liberté et en particulier de liberté de l'art, dans son usage individuel aussi bien que social, ne peut s'élaborer en effet qu'à partir d'une prise de distance critique par rapport au sentiment de liberté lui-même, autrement dit à partir de la « liberté » d'adhérer à la norme ou de l'endurer voire de la mettre en œuvre, délibérément ou pas, sous la contrainte. Tel partisan du pouvoir néolibéral se considèrera parfaitement libre, dans son accord avec ce pouvoir, ce qui ne sera pas le cas d'un militant de l'intérêt général dénoncé par les chiens de garde du conformisme idéologique. Par contre si la liberté de l'artiste se vit comme une dimension nécessaire de sa pratique elle doit nécessairement se construire dans un rapport au politique.

Le spectre de Jdanov et du « totalitarisme en art », si bien exploité en tant que repoussoir par l'idéologie libérale, fait encore croire à beaucoup que l'art de l'occident capitaliste est et ne peut être que « libre »

Le principe de la liberté de l'art, dans son acception néolibérale fantasmée, est posé a priori comme norme et justifie la condamnation de l'art des régimes définis comme « non démocratiques » ainsi que de leurs partisans supposés ou assimilés. Ainsi les « arts » soviétique, nazi, fasciste… n'étant pas « libres »

en raison du régime politique qui les voit naître ne peuvent être des arts au sens plein du terme mais seulement des productions idéologiques dépendantes et instrumentalisées. Par contre, concernant les arts des régimes se présentant comme démocratiques, leurs conditions réelles de production sont ignorées de façon non seulement systématique mais systémique. Une simple prise en compte des contradictions internes à toute société mettrait pourtant inévitablement en évidence la nature complexe et problématique de ce critère de la liberté de l'art, comme de celui de « liberté de création » dont il est fait un usage parallèle et permanent. En fait la notion, dans son usage courant chez le politicien, l'idéologue ou le critique en vue n'est qu'un outil de la propagande néolibérale [1] et il n'y a de liberté de l'art que dans celle de l'artiste à s'engager ou pas dans un conflit avec la norme et à matérialiser et assumer ce choix dans son travail. La liberté c'est la critique de l'ordre dominant, conduite qui implique qu'on prenne des risques. A l'inverse la complaisance envers le statu quo, la non-critique c'est la soumission et l'aliénation.

Dans l'après-guerre, et tout particulièrement pendant la guerre froide, l'interdit idéologique jeté sur l'art jouait sur du velours. Tout art faisant allusion au politique ne pouvait être que d'idéologie communiste. En en appelant à la défense de l'Occident et de sa culture contre le bolchévisme [2], les stratèges néolibéraux, partant d'un fait réel — le respect spontané du citoyen pour cette production élevée de l'esprit humain qu'est l'art — inventent une nouvelle religion : l'Art avec un grand A, qui doit dissuader d'établir désormais le moindre lien entre cette forme exigeante de spiritualité et les basses préoccupations politiciennes et mercantiles, en bref relevant d'une conception « matérialiste » de l'art. Enfin l'identité étant posée entre art et Art contemporain, ce dernier peut être présenté comme l'art qui consacre la « mort des idéologies ». Le tabou de l'Art a pour rôle de protéger le système des investigations portant sur sa dépendance au politique et au marché. Le besoin de croyance, fondement de l'institution religieuse, est ravivé par l'apparition d'un autre Dieu que va servir une génération de nouveaux fanatiques.

Le critère formel

Ce qui apparaît à première vue dans cette conception de l'art « libre » c'est l'absence d'interdit. Liberté pour toutes les transgressions moyennant un équivalent respect pour l'ordre en place. La visibilité des premières étant com-

1. Par exemple la maire de Paris Anne Hidalgo prend au nom de la « liberté de l'Art » la défense a priori du plug anal de Paul McCarthy, objet imposé aux Parisiens au centre de la place Vendôme, mais qu'ils n'auraient pas, de leur côté, la « liberté » de contester. Mais priorité à « l'Art »... dans son acception officielle, marchande et hégémonique.
2. *Cf*. le film *« Quand la CIA infiltrait la culture »* de Hans-Rüdiger Minow, 2006.

pensée par l'absolue discrétion, le caractère tacite mais pleinement efficace de l'autre. La totale « liberté de création » ne peut être, d'abord, que celle qui ne met pas en question la norme idéologique, politique, culturelle. Il faut dans le même temps rapporter cette réalité à la structure et à l'organisation de l'institution et du marché qui organisent, sélectionnent et utilisent socialement cette production, et en même temps à l'ensemble des contraintes qui enserrent tant idéologiquement qu'économiquement le présumé créateur, qui est aussi un citoyen comme un autre, vulnérable et accessible aux mesures coercitives.

On peut remarquer — c'est particulièrement le cas aujourd'hui — que plus la société devient autoritaire et répressive en se durcissant autour de l'alibi de règles morales et plus l'Art ou son substitut affiche une « liberté », une permissivité qui se présente comme totale et sans tabous… Toutefois cette mise en avant volontiers écrasante du Créateur-artiste se fait toujours au détriment de la créativité des autres comme de l'autre en général, ainsi compétitivement minimisée ou passée sous silence.

Il y a un parallélisme étroit entre la dérive autoritaire des démocraties néolibérales menacées de déstabilisation et la dérive « heureuse », c'est-à-dire acritique et sur-rémunérée de l'art contemporain, qui « fonctionne » — au sens où c'est là sa fonction — sur la perspective du bonheur impossible d'une société de « génies ». La créativité *de tous* est invitée sur les ruines de l'exigence artistique elle-même. Pourquoi pas, c'est le piège, si bien perçu et mis en œuvre en son temps par Jack Lang.

C'est la logique profonde du discours officiel de et sur l'art qui s'est déployé avec l'essor de l'Art contemporain et qui s'applique à détourner l'attention des réalités et des contraintes de cet « art » organisé en marché, de s'efforcer de convaincre que cet Art sous étroite surveillance est ouvert à toutes les influences et libre de ses mouvements et initiatives. D'où un culte de la dissidence et de la libre création qui constitue un déni en règle des réalités de la soumission effective de cet Art au système marchand et à la logique de contenu — c'est-à-dire de non-contenu — que celui-ci lui impose. Dans ses liens étroits avec l'économie capitaliste et son fonctionnement l'idéologie néolibérale, dans tous ses aspects, n'est plus une « superstructure » — comme est supposée l'être la culture ! —, elle fait partie intégrante du système économico-politique.

De la liberté de l'art en milieu fermé

Dictature, totalitarisme, liberté, démocratie, art… notions pas toujours clairement définies, dont le caractère évolutif est souvent occulté derrière la rigidité des mots d'ordre, des stratégies politiques et les usages figés par une idéologie dominante et son langage.

La « démocratie » capitaliste est une dictature qui ne dit pas son nom. Ou plutôt, puisqu'elle en délaisse les procédés les plus voyants, *un totalitarisme* : ce qui est plus insidieux, plus pernicieux et aussi plus ambitieux. La dictature apparaît comme l'enfance brouillonne du totalitarisme, lequel vise le long terme et le pouvoir total sur les esprits comme sur les corps. Il peut recourir occasionnellement à la force en cas de menace directe — il est alors impitoyable — mais il préfère la persuasion, qui assure une relative paix sociale. Il abandonne autant que faire se peut la coercition directe au profit du *soft power*, qui a pour objectif l'usure des résistances populaires soumises au flot permanent et persuasif de politiques culturelles lénifiantes. Son arme principale dans ce travail d'incitation des esprits à la soumission est la propagande, dont la dénomination même, qui éveille de sinistres échos, s'efforce de disparaître dans les termes mais non dans les faits.

L'initiateur de la propagande moderne a été Gœbbels, ordonnateur du grand spectacle du Reich. A partir de 1933, sur les directives d'Hitler, il organise rationnellement la propagande du parti nazi avec les outils dont il dispose à l'époque : la radio, la presse, le cinéma, les parades à la gloire du régime aux scénographies réglées conçues pour impressionner les foules. L'intégration de ces différents moyens permet de maintenir une pression intense et permanente sur la population. Le progrès décisif cependant ne sera réalisé que plus tard, en France sous de Gaulle, avec l'apparition de la télévision et la création de l'ORTF (1964), qui permettait de diffuser non seulement le son mais l'image jusque dans les foyers dans un début de *spectacle total*, outil idéal de la manipulation, et dont l'efficacité allait servir de référence pour étouffer, ou tenter de le faire, les révoltes d'une société rétive. Lorsque la répression physique s'impose comme dernier argument de la domination c'est toujours sous le prétexte de la « défense de la démocratie », en même temps que de « la liberté ».

Désormais le spectacle télévisuel, association du son et de l'image, combiné aux moyens plus traditionnels de la presse, de la publicité et du divertissement… diffusent à haute dose les normes de la société néolibérale. Ce sont finalement aussi les moyens et les techniques d'un « art contemporain » davantage tourné vers le spectacle et ses formes les plus aliénantes que vers la réflexion, la question du sens et les valeurs démocratiques. L'art contemporain peut ainsi être lu comme la quintessence de l'image néolibérale poussée à son plus haut degré d'efficacité symbolique.

La propagande moderne, découverte au 19e siècle, développée et systématisée par Gœbbels, n'a pas qu'une fonction politique immédiate — disons de maintien de l'ordre public —, sa visée aliénante, plus totalitaire que dictatoriale, est en germe dans tout système non démocratique. L'artiste se trouvant

plongé dans le même bain idéologique que tout un chacun, sa production s'en ressent inévitablement. Le mythe de la liberté de l'art est pour le néolibéralisme d'autant plus *fondateur* que par lui la question du sens de l'art est désormais forclose. Mais si l'art est « libre » ce ne peut pourtant être que par rapport à une clause d'aliénation, et c'est donc une activité étroitement liée au politique, qu'il l'assume ou non. L'art occidental ne peut proclamer « la fin des idéologies » en même temps que la liberté de l'art et de l'artiste que dans la mesure où ces postulats s'énoncent à l'intérieur d'un système fermé et autarcique sans autre référent que lui-même.

Il est clair que l'artiste le plus aliéné socialement, économiquement, idéologiquement… peut se sentir « libre », à l'aise dans l'exercice attendu de son travail et de sa fonction. C'est même son « droit » le plus strict. Mais, autre aspect, cet exercice ne peut être réellement « libre », et du même coup artistique, y compris à l'insu du praticien-artiste, que dans une forme de dissidence. Et c'est ici que l'art — ou plutôt la pratique artistique avec ce qu'elle peut avoir de sur-prenant — échappe ou du moins peut échapper à la contrainte politique immédiate. C'est un point qui est logiquement ignoré et évacué, si bien que cette dissidence ou hétérodoxie naturelle du travail artistique, se trouvera, survie du système, travestie puis récupérée sous les variantes spectaculaires et toujours à lire de la « transgression ».

2 — Images dominantes, images dominées

« Le champ du pouvoir, à l'intérieur duquel le champ littéraire (artistique) *occupe une position dominée… »*
P. Bourdieu [3]

Extension technique et sociale de l'image dominante dans les années 1960-70. Vers la culture de masse

Après Goebbels, l'apparition de la télévision, le lancement de la télévision d'Etat et l'approfondissement des techniques de persuasion et d'endoctrinement par le son, l'image et leur association dans le spectacle à grande échelle, la propagande est entrée dans une nouvelle ère au service du capitalisme, dans l'ensemble de la société, dans la culture et dans les arts.

A cet égard il est important de revenir sur la question de *l'image sociale* et de rappeler le destin de la sémiotique, initiée entre autres par R. Barthes et

3. *Microcosmes*, Raisons d'agir, 2021, p.192.

U. Eco [4], et passée du statut de science humaine à part entière dans les années 1960-70, à celui, aujourd'hui, de technique au service de la manipulation politique, médiatique et publicitaire.

Outre son apport révolutionnaire dans de nombreux domaines la sémiotique mettait en lumière un enjeu social fondamental dans le domaine artistique : celui de la maîtrise et de l'appropriation ou de la réappropriation publique du sens des images. La sémiotique est en effet apparue à juste titre aux yeux du pouvoir politique comme une réponse critique à l'expansion même des techniques de manipulation du sens et de domination dont il entendait garder la maîtrise exclusive. Jusqu'alors la domination par l'image s'effectuait au travers de techniques simplistes — répétition de slogans, symbolismes à outrance, manichéismes en tous genres… — relativement faciles à repérer et à dénoncer. La recherche sémiotique a alors abouti, par le développement de techniques d'analyse nouvelles, à ce résultat paradoxal de faire progresser les techniques d'endoctrinement par l'image au service du pouvoir politique. Les publicitaires en particulier n'ont pas manqué à l'époque d'intégrer les apports de cette approche nouvelle apprise tant auprès des chercheurs que des artistes, lesquels pratiquaient depuis longtemps à des degrés divers — mais c'est au centre de leur travail — l'analyse et les techniques de maîtrise de l'image. Que la sémiotique puisse être comprise comme offrant des outils critiques contre la domination permettait précisément à la publicité de pousser sa pratique à plus d'exigence avec un objectif inverse. Ces « progrès » dans la conscientisation et la maîtrise des techniques de manipulation du public par l'image ont permis parallèlement la détection et la censure d'images artistiques non conformes à la doxa libérale. Le nouveau public de la culture de marché s'éloigne donc inévitablement de l'artiste qui poursuit une pratique non aliénée. La culture de masse vise en effet à ôter au récepteur un rôle actif et critique. Un « public » soumis et de plus en plus hostile à l'effort s'éloigne de l'artiste honnête et lui tend le piège de la facilité par sa demande de divertissement exempté des risques du sens [5].

Le mythe de l'art ignoré

L'omniprésence de la doxa désormais diffusée à tous les niveaux du corps social et en particulier dans la culture rend inévitablement douteuses certaines illusions sur la liberté créatrice d'un art non-politique. L'offensive générale de l'idéologie artistique néolibérale ne risque guère d'épargner le citoyen perdu

4. Saussure, Marin, Prieto, Lotman…

5. A contre courant donc une pratique picturale comme celle de DDP, qui tendait à fournir au « public », par une sorte de sémiotique appliquée, des outils de réappropriation des images et du sens des images. Il ne faut pas oublier que, dans les arts, la sémiotique avait été annoncée chez les dadaïstes et les surréalistes.

dans la masse, artiste compris. Il existe un art officiel repérable, par contre l'idée d'un art ignoré ou méprisé du pouvoir coexistant dans l'ombre de l'autre et prêt à en prendre le relais une fois les abus dénoncés et reconnus — mais abus de quelle sorte s'ils ne tiennent pas au système économico-politique qu'on se refuse par ailleurs à lier au destin de « l'art » ? — risque de n'être qu'illusoire. D'abord parce que ne pas être agréé par le système ne constitue pas en soi une garantie de pertinence artistique — et à partir de quel point de vue ? — mais surtout parce que, sur le fond, cet art non-officiel ressemble furieusement à l'officiel à ceci près que, faute de moyens et d'accréditation — en effet les artistes contemporains se recrutent aujourd'hui en circuit fermé parmi les lauréats des écoles d'art… contemporain — il n'a pas les faveurs du marché de pointe.

Il faut bien voir que l'autisme affiché de l'Art contemporain et l'élitisme du sujet-artiste qui fondent sa valeur marchande sont l'expression de la quintessence de « valeurs » néolibérales [6]. Or ces valeurs d'individualisme se retrouvent autant et parfois plus, à titre de compensation psychologique, chez les dominés et les exclus que chez les dominants. Deux « individualismes » donc, l'un extraverti, l'autre introverti. Mais là encore il faut distinguer ce qui relève du culte de l'individu et ce qu'on peut attribuer à un procès de désaliénation et d'autonomisation du sujet, processus *historique* que la culture de masse, fer de lance de la mondialisation libérale, s'efforce de contrecarrer.

Il se révèle donc impossible de séparer le cas de l'art de celui des autres activités sociales en un moment donné. Qui entend la majorité des artistes classés comme « marginaux » s'intéresser aux problèmes de la société ? Ils conçoivent au contraire le plus souvent l'art en termes d'évasion, comme le moyen de leur propre et narcissique survie. Le manque d'ouverture à la réalité sociale, historique et culturelle et le refus d'aborder la question artistique d'un point de vue idéologique et politique caractérise autant, sinon plus, les exclus du système que ses figures de proue. On retrouve au niveau des artistes de la base ce qu'on a pu dire du communautarisme en tant que moyen d'individualiser de force le collectif, autrement dit de contourner et de rejeter l'appartenance à la communauté : communauté confessionnelle contre loi laïque…

Ces artistes vivent dans une opposition qui n'en est pas une car non pensée et non théorisée, dominée par le dépit. Ils finissent par s'aménager une marginalité vivable sinon confortable, dont les plus industrieux parviennent à vivre. Le résultat en est que les artistes qui sont exclus des cercles officiels survivent

6. L'exceptionnalité de la « réussite », ou l'accès au nom et au re-nom signifie plus essentiellement encore l'accès à l'argent, valeur distinctive plus fondamentale encore qui ouvre les portes de la classe dominante... ou au moins les portes de service à ses agents confirmés.

inorganisés et en ordre dispersé, sans pensée ni théorie sociale qui puisse leur servir de point de ralliement. Laissés à eux-mêmes ils sont ainsi des proies faciles pour l'idéologie des dominants et ont du mal à échapper au formatage général des cervelles constamment sollicitées par l'idéologie individualiste et consumériste qui vise le corps social. L'art officiel est discutable mais il existe. Ailleurs il y a des « expressions spontanées », mais rarement dissidentes, rarement construites, et en tout cas disséminées. Il arrive aussi que des valeurs artistiques véritables résistent dans certaines œuvres « contemporaines », dominées et masquées, même si la destruction de ces valeurs demeure inscrite dans la logique du projet artistique général.

Il existe un individualisme organisé chez les dominants et leurs artistes : celui des acteurs de la société de marché qui font partie d'un système dont chacun peut profiter s'il joue le jeu. En face il y a un individualisme, impuissant celui-là, en ce qu'il est atomisé en particulier depuis la disparition du milieu de l'art organisée par l'institution de tutelle dans les années 1970-80. Pour quelle raison l'institution aurait-elle voulu la mort du milieu de l'art — lieu où sont nées toutes les idées artistiques nouvelles au 20e siècle — sinon pour être à même de gérer en totalité la filière artistique, depuis l'école jusqu'à la production et l'exploitation des œuvres sous la forme de produits de marché ? Au niveau non-officiel la déstructuration l'a emporté depuis la disparition de ce milieu de l'art, axe de la politique culturelle officielle depuis Pompidou [7]. La notion et la réalité du projet artistique disparaît alors, dans la déliquescence, au profit de stratégies de conservation ou de visées de carrière à échelle modeste et locale. Il n'y a pas d'autre art contemporain qu'officiel et des stratégies de survie en ordre dispersé.

Néanmoins la division de la société en deux blocs engendrée par la logique du capitalisme entraîne le risque d'une révolte des populations sacrifiées, ce qui explique l'accroissement constant de l'autoritarisme du pouvoir et aussi sa recherche constante de solutions toujours plus efficaces. Compte tenu de l'évolution entropique de la « démocratie » on peut d'ores et déjà imaginer une sorte de super soft power — qui sera atteint lorsque par exemple on injectera des puces dans le corps des nouveaux nés dans le but de programmer des citoyens modèles. On n'est peut-être déjà plus dans la science fiction, le projet transhumaniste et la vogue de l'IA semblent préparer le terrain à de nouvelles avancées démocratiques de ce type, dont la technologie est peut-être déjà au point.

7. *Cf*. FD *L'exposition 72-72*, E.C. éd., 2001.

1. Les dispositifs de formatage des consciences

La norme individualiste-subjectiviste

Narcissisme du côté du prestataire, illusion charismatique et soif d'empathie de l'autre. Ainsi est brisée la chaîne de la production du sens au profit de l'industrie culturelle et particulièrement de l'industrie artistique qui en est le fleuron. Le fétichisme et l'auto-fétichisme du Moi-signature du faux artiste consacrant en même temps la déchéance et la nullification tant de la problématique spécifiquement artistique que d'un « public » dominé, exclu de ses capacité citoyennes de lecture critique, confortant et entérinant par là la domination politique [8].

Ainsi : plutôt que de voir dans l'art la quintessence de l'expression personnelle d'un individu, n'est-il pas plus exact d'y lire la production de forces sociales empruntant des formes tant individuelles que collectives, plus ou moins individuelles et plus ou moins collectives ?

La politique culturelle officielle s'efforce de noyer la réalité, la dureté des rapports sociaux sous la profusion des spectacles et des dérivatifs, qui tous font appel à l'émotion contre l'épochè critique — avec pour but ultime la disqualification totale de la pensée critique et du droit même à la critique, en voie d'être rapidement repérée et pénalisée. Règne sans partage de la doxa, de la norme et du consensus autour du respect de l'institution et du pouvoir dans toutes ses manifestations, et en particulier dans la culture, lieu de la production des idées.

Le discours sur/de l'art contribue à construire son capital symbolique, au même titre que la signature, l'exposition, l'achat du mécène, l'artiste — chargé de « produire la croyance en la valeur de son propre produit » [9] —, d'où l'importance du cérémonial mondain… « le travail de fabrication n'est rien sans le travail collectif de production de la valeur du produit et de l'intérêt pour le produit. » [10]. Cet ensemble incontournable condamne ceux qui ne respectent pas un minimum des règles du jeu : en particulier ceux qui franchissent les limites de la critique autorisée.

Le « constat » comme dispositif

Le pire ennemi de la démocratie : la culture de l'inhibition, la sidération, la culture des « dispositifs culturels » que la démocratie néolibérale met en place à chaque carrefour. Inculquer, formater les esprits par tous les moyens. Comme les installations des « constatifs ». Les œuvres elles-mêmes sont des dispositifs, autrement dit des pièges, des machines à réduire et à aliéner. On assiste à un formatage généralisé des consciences par la diffusion d'une norme morale assortie d'une chasse au délit d'opinion. Affirmation tout azimut d'un moralisme qui, pour afficher son cynisme n'en est

8. « L'autonégation du contemplateur qui s'abîme virtuellement dans l'œuvre » ; « La théorie du caractère projectif de l'art ignore l'objectivité de celui-ci » Adorno, *Paralipomena* p.370.
9. *Id.* p.130.
10. *Id.* p.131.

pas moins répressif. « La politique : une activité collective visant explicitement l'institution globale de la société, s'efforçant objectivement de la changer » (Castoriadis). En ce sens la « démocratie libérale » est la négation du politique, son objectif étant la fin des luttes sociales « matériellement et symboliquement exorcisées ».

2. De la « liberté » de « l'aliéné »

Il n'y a pas de commune « mesure » entre le travail artistique et sa possible rémunération. *« Je ne vois pas de rapport entre une pièce de cinq francs et une idée »* disait Flaubert. Si ce rapport existe bien, toutefois, dans la socialité même de l'acte artistique ou de pensée — c'est-à-dire dans son contenu —, cet acte n'est pas vénal, il relève d'une logique du don, et échappe donc dès l'origine à la logique marchande.

Les procédures de la traduction de « l'art » en monnaie relèvent, et ont toujours relevé, de la logique de son marché spécifique. Il faut chercher ailleurs sa logique propre — qui ne sera pas celle qui a abouti à cette osmose de l'art et du marché qui a pris aujourd'hui le nom d'« art contemporain ».

Qu'est-ce que « l'art » ? Une production d'objets esthétiques à contenu sensible ou procès de sens — ou les deux à la fois ?

Les paramètres de la professionnalité artistique contemporaine consacrent le passage de l'art comme procès de sens à l'art comme production d'objets. La dimension du sens est tacitement et progressivement exclue de la prestation. Le formalisme finit par dominer la production, sous diverses modalités. En même temps le terme « art » est approprié par la machinerie mercantile : n'est « art » que ce qui agrée au système marchand et à ses administrateurs privés et publics. Le marché domine ainsi peu à peu et formate une production artistique qu'il exploite à ses propres fins.

Des productions subsistent en dehors de cette logique. Le « fou » produit de l'art à condition qu'on n'interprète pas ses efforts comme une production d'objets à vendre mais comme des tentatives de communication et une recherche de sens. Dans l'espace de la normalité les enfermements, auto-enfermements et interdits dominent, car la pulsion de sens s'use et se dénature sous le poids des conventions. Il faut alors aménager l'enfermement pour sortir de l'enfermement. la « folie » apparaît comme liberté. Le « fou », l'a-normal intégré à la norme sous ce label souffre de son isolement dans le sens et son besoin d'écoute et d'échange n'en est que plus radical. Les « marginalités socialement nocives » en actes ou en paroles justifient censures et répressions mais il y a du fou au moins latent dans chaque individu, et il y a de la créativité, c'est-à-dire de la folie, à des degrés divers, dans toutes les activités humaines. Cette « folie » c'est la pulsion-motivation elle-même, celle du vivre ensemble cherchant à dépasser l'enfermement initial du sujet. L'artiste est de ceux qui donnent forme et figure à son désir de l'autre.

La pulsion de désaliénation peut prendre une autre direction, contre la société elle-même qui incarne à travers la norme une liberté déchue. Comportements narcissiques qui s'exercent au détriment d'autrui et du lien social, et non pas en démarches altruistes

de sens. Il faut évaluer dans la société les degrés de liberté ou d'aliénation atteints, qui se traduisent par des comportements plus ou moins collectifs, visant ou non le bien commun.

La déviance — « folie » — artistique représente, comme l'avait vu Freud, la sublimation qui donne lieu à des « créations », c'est-à-dire à des apports de sens à la collectivité. Par son caractère désintéressé — du moins dans son principe — elle se situe au-dessus des « folies » ordinaires qui peuvent se pervertir dans les formes les plus négatives. Et cela en dépit des à-côtés potentiellement pervers qui peuvent l'accompagner, comme par exemple l'ivrognerie de Poe, qui n'affectait en fait que sa propre santé.

Question de la marge entre folie et normalité : la folie généralisée, le rôle et l'importance du pouvoir politique, ses effets sur l'art comme sur la santé mentale. Goebbels et l'unité du peuple allemand derrière Hitler, la « folie » d'un peuple.

Folie sociale et marginalité : « Van Gogh, le suicidé de la société » (Artaud). Si « réussir » c'est s'aligner, l'artiste est un « fou » jusqu'à ce qu'un pouvoir l'annexe.

L'efficacité de la domination exige la normalité de tous et l'anormalité dûment organisée de quelques-uns. En matière d'art contemporain cette anormalité autorisée s'auto-légitime et se thématise sous les espèces de la « transgression ». Face à un système organisé le corps social avec ses difficultés structurelles et ses drames apparaît comme une source inépuisable de prestations faussement transgressives pour une production artistique conduite et réduite au cynisme sans que l'ordre social soit pour autant à aucun moment mis en cause. La Norme peut alors apparaître comme un compromis imposé par le pouvoir sur une « masse » marginalisée dans son éclatement même. Pure fiction donc, mais qui fonde l'exploitation : l'extraction du travail et de la valeur au profit d'une élite organisée.

3. Culture et politique

La culture ? La question viendra (toujours) « après »... Quand les questions politiques auront été « réglées » ? La culture attendra longtemps. Jusqu'à quand ?

C'était l'antienne du PCF, c'est encore et toujours celle des organisations « de gauche » dont ATTAC, qui ne veulent pas comprendre que le politique est dans la culture, pas l'inverse.

Marx et Engels eux-mêmes auraient donné l'exemple, puisqu'ils « n'auraient pas eu le temps » d'aborder la question culturelle comme ils projetaient de le faire.

Le report permanent, irréductible et/ou indépassable de la question culturelle, témoigne de l'abdication de la pensée de la gauche face à l'offensive de l'idéologie capitaliste, et explique en grande partie l'évolution catastrophique du « monde libre » en ce domaine, l'uniformisation de ses produits culturels et une pensée critique en voie de disparition. En effet le capitalisme a compris depuis longtemps à quel point l'outil culturel peut lui permettre d'asseoir sa domination politique. Les nouvelles formes

démissionnaires de cette culture ont en effet renoncé à toute dimension critique et, à l'image du constat, ont choisi de substituer le quantitatif au qualitatif, énumérant et additionnant les qualités sans jamais inciter à comprendre les principes et à remonter aux causes. Le « spectateur » qui refuse d'effectuer le travail de l'artiste n'a pas d'autre choix que de partager son émoi fabriqué. Dans la mesure où la culture est le creuset et le mode de diffusion naturel de l'idéologie, et quand on mesure l'emprise de l'économie de marché sur les sociétés dites démocratiques, il n'y a pas lieu de s'étonner de cette évolution.

Il ne faut donc pas négliger les effets d'un certain discours orthodoxe chargé de véhiculer la pensée dominante à l'échelon national et désormais international, — et donc l'importance de la culture dans l'avancée ou la régression des sociétés.

Par exemple dans les arts plastiques, secteur de la culture qui nous intéresse, la mondialisation — autrement dit l'uniformisation et la normalisation des produits selon des critères de marché, a déjà eu lieu et essaie désormais de se faire oublier. La relative exiguïté du domaine des arts plastiques, et sa fermeture, en ont fait un champ d'expérimentation privilégié du marché de la culture. Cet exemple éclaire sur ce qui tend à se produire, plus lentement mais tout aussi sûrement, dans d'autres domaines.

4. Massification et névrose

Combattre une misère symbolique et psychologique
qui devient inévitablement aussi une misère politique.

Règne de la norme et des instances mimétiques

La culture de masse a une fonction idéologique essentielle : elle s'efforce de capter la libido populaire, potentiellement subversive, pour à la fois dominer et exploiter. Comme l'écrit Bernard Stiegler :

« Les politiques doivent être d'abord des politiques culturelles » — mais pas au sens où un ministère de la culture sert ou dessert les clientèles diverses et sélectionnées des métiers de la culture. Contre la « pasteurisation du patrimoine culturel mondial » (Yves Eudes)

Spéculation idéologico-artistique autour du mythe de l'artiste maudit, en fait professionnel installé confortablement dans ce statut donnant droit à un espoir de réussite à l'américaine, fonction stupéfiante et paralysante à usage de la masse des artistes ignorés et ringardisés. Pression permanente de la norme.

L'art contemporain, produit d'une « perception normalisée ». Surdétermination néolibérale de « l'art ». Ce qui faisait l'art, sa nécessité et son sens en situation, effacé, car l'Art évolue désormais dans l'abstrait, sans contact avec les réalités collectives. Il ne lui reste que le spectacle et la mondanité. Artistes peu à peu formatés, après le coup de force des années 70. Mise au ban des non-conformes — « les non-dupes errent » —, réduction, unidimensionnalité, refoulement du multiple, censure du complexe, stigmatisations, exclusions. Sous le feu des formatages marchands, idéologiques, spec-

taculaires, la demande des lobbys municipaux, muséaux, festivaliers, religieux… la production artistique est enserrée dans un emboîtement de dispositifs contraignants.

La contradiction disparaît de « l'art » comme du sociétal. Or, comme l'a justement remarqué Benasayag : « le conflit régulé (est la) condition de tout être et surtout de toute création. »

5. Culture de masse et idéologie artistique néolibérale

Définition passive de l'usager, considéré dans le premier cas comme un consommateur payant et, dans le second cas, comme un public-chambre d'enregistrement à cibler. Alors que les industries culturelles jouent sur le registre de la pulsion pour « satisfaire une consommation impatiente et distraite », des formes plus nobles et surtout plus distinctives de culture doivent être administrées à un public choisi dont on considère qu'il est en état de manque. Conception verticale, descendante voire condescendante de l'activité artistique et culturelle. Le président de la République demande à sa ministre « de veiller à ce que les aides publiques à la création favorisent une offre répondant aux attentes du public », « public » dont on sait par ailleurs que les goûts et les sensibilités sont intensément sollicités et formatés par les industries du spectacle et la presse. La valeur d'usage de l'activité artistique et culturelle se dissout inexorablement dans sa valeur d'échange. Un exemple est celui de la vente de la « marque Louvre » à Abou Dhabi. On n'est plus dans un système de relations non marchandes visant à faire circuler des valeurs d'usage selon le principe don/contre-don, mais dans une politique de marque cherchant à faire du produit culturel un objet de valorisation symbolique et monétaire.

Au contraire de la culture-distraction planifiée pour le peuple, la culture populaire réelle est à la fois sociale et politique, et inévitablement critique dans la mesure où elle recèle une dimension morale.

Le « cultivé » nouveau a un préjugé, une disposition favorable envers tout ce qui vient des autorités confirmées : initiatives du ministère de la culture, des commissaires et artistes officiels et reconnus, de tout ce qui est mis en scène et garanti par l'institution, qui sera perçu a priori avec attention et déférence. Le « public » ainsi sollicité, pénétré à l'avance de son ignorance et de son incompétence, va se persuader qu'il n'y a pas d'autre attitude à avoir que celle d'un « acquiescement soumis ».

La perte du réel est atteinte avec la numérisation généralisée de la société, qui transforme les activités humaines en activités strictement comptables et dans la mesure seulement où elles sont génératrices de plus-values. Il devient « philosophiquement » possible de « gérer » les activités humaines indépendamment de leur contenu précisément humain. Ainsi les problèmes se « résolvent » du seul fait de leur tourner le dos.

2006

Neutralisation des images et censure du sens

L'image n'est pas « seulement » la re-présentation de quelque chose. Il n'y a pas de représentation neutre. Du seul fait qu'elle est produite, l'image relève — intentionnellement ou pas —, d'un projet de sens. En cela l'image interpelle. Elle oblige à poser la question de la représentation dans son rapport au réel, et comme source possible d'une transformation du monde. Il en a toujours été ainsi pour « l'art », sauf dans la période récente, où le rapport de l'art à l'image est tout simplement nié ou évacué. Il n'en reste pas moins qu'en dépit de ses efforts d'autonomisation par rapport à l'histoire l'art est né de l'image et retourne à l'image. L'art ne peut pas éviter de faire sens.

Le cas de l'art est plus simple à situer que celui de l'image. L'art contemporain international, en tant que milieu et en tant qu'institution, est une création du marché de l'art qui s'affirme à travers lui. De son côté l'image — y compris dans « l'art » — est la condition obligée d'une parole de l'artiste. En se démarquant de l'image et en visant un utopique signifié zéro l'art contemporain tourne le dos à la commande sociale et à son exigence de sens, mais répond par contre à celle d'un marché qui ne s'intéresse qu'à la reproduction de ses propres « valeurs » et de son propre fonctionnement.

Le silence des images est nécessaire au bon fonctionnement du marché, c'est-à-dire d'une économie du signal fonctionnant en marge d'une économie du sens et prenant sa place. Pour le pouvoir néolibéral l'image doit être maîtrisée et domestiquée, car elle demeure le produit d'une culture et d'une échéance historique qui donne à lire un état de la société et de ses contradictions, ce qui ne cadre pas nécessairement avec la conception qu'en a le néolibéralisme qui se méfie à juste titre des enquêtes historiques et sociologiques. L'enjeu de la maîtrise des images à travers celle du sens est la domination. Toutefois une maîtrise totale de l'image est impossible. Il y a toujours du non maîtrisé, un non-dit, du lapsus qui à distance se donne à lire. Il faut donc avoir recours à des subterfuges pour dissuader cette lecture plus distanciée et critique

de s'exercer. Il est à cet égard plus facile d'agir sur le mode de réception des images, au niveau de leur statut et de leur usage social plutôt qu'à celui de leur procès de production, qui reste largement non maîtrisable, en dépit du fait que cette production soit elle-même déjà largement contrôlée et encadrée.

Polysémie et discursivité de l'image ne font qu'un. Cette polysémie disparaît dans le produit de consommation qui réduit l'image à un signe unique, à un monosème. Il en va de même pour « l'art » qui, retranché derrière son statut de symbole de l'autorité, repousse les lectures contextuelles qui pourraient mettre en lumière sa nature et sa fonction d'icône marchande ou politique. La distance prise avec l'image, et la censure de sa discursivité, qui conduisent à la vacuité signifiante et au formalisme, sont représentatifs de l'art contemporain, de son rejet de l'autre et de son ignorance du corps social. Il est alors nécessaire, et c'est bien ce qui se passe, que l'image et sa narrativité soient dénoncés comme étant à l'opposé de « l'art ». Derrière l'alibi esthétique de l'iconisme et du monosémisme prétendument post-duchampiens, un projet obscurantiste et aliénant s'affirme et se donne pleinement à lire.

Le capitalisme a appris à maîtriser l'image grâce aux artistes et aux sémiologues, et il s'est approprié dans la foulée le domaine de l'art. La fonction signifiante des unes comme de l'autre est en effet une réalité sociale, économique et politique inavouable et qui doit à tout prix être occultée. La polysémie discursive de l'image et de l'art est donc refoulée derrière leur nouveau statut de signaux annonciateurs de valeur dans le circuit de la consommation et de l'échange marchand. Coupé de la signifiance l'art accède alors pleinement au statut de spectacle. Quant à l'image, sa valeur informative se dilue dans la typologie utilitaire et l'esthétisme uniformisant des « banques d'images » dans lesquelles la diversité et la démultiplication à l'infini créent les conditions d'une entropie supplémentaire du sens en les mettant toutes sur le même plan.

La plus grande partie de l'art figuratif sinon sa totalité est ainsi pré-formatée par une typologie réductrice qu'il faut déconstruire. Le travail d'après la photo de presse ne fait le plus souvent que reproduire ces codes réducteurs et ce formatage insidieux. Le piège se referme inexorablement sur les plus « réalistes ». C'est ainsi qu'il faut réévaluer l'utilisation de la photo de presse ou du « document sociologique » par une bonne partie de la Nouvelle figuration et du Pop'art. Partir de la photo ce n'est pas ici, dans la majorité des cas, chercher le réel derrière l'image mais seulement partir de la photo elle-même pour faire de la peinture « réaliste » ou « sociologique ». C'est ajouter finalement un retrait ou une dénégation à une autre et, par conséquent, participer sous prétexte d'art à l'entreprise générale de lavage de cerveau. Ainsi Malcolm Morley ne représente pas la guerre du Vietnam à partir de n'importe quelle image mais à

partir d'une des « célèbres photos du reporter de Life Larry Burrows » [1]. Cette photo a déjà été validée par la propagande américaine, la « peinture » qui en est tirée ne risque donc pas de bouleverser l'ordre en place. Quant à la technique utilisée, même brillante, elle n'ajoutera qu'un plus à la ferveur spéculatrice sans faire bouger les codes.

En fait un tel travail à partir de la photo de presse donne à l'artiste l'occasion de se défausser de l'interrogation sur le réel tout en donnant l'impression du contraire. Il est facile de faire ainsi de l'artiste le plus conformiste et le mieux intégré au système de la domination un artiste « politique » voire « engagé ». Le traitement formel de la photo le dispense de l'obligation d'aborder lui-même la question du réel et lui permet donc de participer au procès de son occultation et de sa déréalisation dans et par l'art. Il faut rappeler que l'objectif des hyperréalistes, américains ou européens, n'a jamais été de chercher la « réalité » mais seulement de reproduire des photographies qu'ils s'efforçaient d'imiter jusque dans leurs imperfections. Ils acceptent donc pleinement le pré-formatage idéologique des images qu'ils utilisent.

A travers cette prise de distance de l'art par rapport à la réalité, par laquelle il renonce à ce qu'on identifiait autrefois comme sa « fonction de vérité » (Adorno), il accède pleinement au statut de produit non-signifiant, support idéal de valeur dans un système d'échange marchand fiabilisé. « L'art » est alors constitué dans et par son propre marché en objet infaillible et définitif, à l'abri des approches critiques déstabilisantes. La déconstruction des images dans leur relation signifiante au pouvoir et à l'art est donc aujourd'hui au centre de la question artistique, dans la mesure du moins où apparaît la nécessité de redonner une légitimité aux pratiques artistiques et éventuellement à l'art lui-même.

Il faut situer dans le Pop'art et la Nouvelle figuration l'origine non pas — fiction répandue par le discours officiel — d'une avancée vers le sens de l'art et de l'engagement en art mais au contraire d'un mouvement de retrait et de recul par rapport à une pratique artistique jusque-là engagée — et notamment aux risques et périls de l'art et de l'artiste —, dans une recherche de sens. L'apport du Pop et de la Nouvelle figuration se situe certes dans un retour à l'image mettant fin à un art abstrait agonisant, mais cette redécouverte de l'image sert d'alibi à une mise à distance du réel qui constitue une véritable rupture avec l'art moderne. A mesure que l'image peinte se formalise et s'esthétise, la « peinture » se démarque de l'image à la recherche d'une nouvelle identité et d'un nouveau statut au sein de l'ordre marchand dominant.

1. *Le Monde* du 29.07.05.

Le « monde des images » se constitue progressivement d'une accumulation d'images neutralisées — de « visibilités » au sens de Marie-José Mondzain [2] — renvoyant indéfiniment à d'autres images. « L'art » utilise à son tour ces images déjà formatées pour achever de les vider de sens, et affirmer ainsi son propre état de vacuité narcissique et confortable au sein de la société de marché. Il en va de même dans les innombrables moutures de l'art-vidéo qui démultiplient à l'infini des images repiquées d'autres images. La disparition des ancrages textuels accompagnant les images de presse dans une récente exposition associant « images de presse » et « œuvres d'art » ne veut pas seulement démontrer que des photos peuvent elles aussi être considérées comme des « œuvres » — découverte d'un nouveau « gisement » d'objets marchands potentiels — mais aussi et surtout que photos et œuvres participent du même processus de distanciation et d'esthétisation d'une réalité qu'elles peuvent alors se donner l'apparence, mais l'apparence seulement, de « dénoncer ». Notons enfin que ce sont les dérives de cette iconisation du réel et de la neutralisation des images sous forme de visibilités vidées de sens qui accrédite paradoxalement le mythe de l'image en soi trompeuse et aliénante — ce qui aboutit à attribuer par opposition à l'art contemporain une « fonction de vérité » totalement usurpée.

La performance plutôt que la signifiance

Pour l'art contemporain, se démarquer de l'image revient à optimiser l'évacuation de la question du sens. L'icône n'est qu'un catalyseur, elle offre au croyant l'oubli dans une identification fusionnelle avec le dieu ou le saint qu'elle « représente » ou plutôt invoque : l'art, l'artiste, l'argent, l'élite, le pouvoir. Mais cette guerre à l'image est perdue d'avance. L'icône masque l'image mais ne la fait pas disparaître, et l'image peut faire à tout instant retour. Le regard peut, dans l'éclatement des signes, suffire à lui restituer sa dimension signifiante. D'où la nécessité d'invoquer et de susciter de la croyance, condition essentielle de « l'accès » du « public » à l'art contemporain, qui doit croire en lui comme il croit en ses meneurs et en ses autres idoles. La croyance — en l'art, en l'artiste, au pouvoir de l'argent qui cautionne l'un et l'autre — fournit une réponse à toutes les interrogations et condamne la quête de l'image derrière l'icône comme hérésie artistique. Inversement, lorsque la croyance faiblit, l'art se laisse lire comme objet, laisse lire l'image et la démarche sociale qui le mobilise. Pour distinguer cet art de la croyance par une majuscule, on peut dire que, dans son déni du sens, l'Art se donne comme une anti-image alors même que, en tant qu'art précisément, il continue à faire image et par conséquent, et malgré lui, à signifier.

2. *Le commerce des regards*, Seuil. 2003.

L'image est ce par quoi l'art n'est pas seulement « art » mais ouverture et relation à l'autre. En se dissociant de l'image l'Art entend se démarquer de son autre : la société, l'histoire collective, le langage et évidemment le politique, notion qui recouvre, dans une situation historique, tout ce qui s'oppose à l'ordre « naturel », normalisé des événements ainsi qu'à l'immobilisme. L'Art contemporain de marché se caractérise par le radicalisme de ce rejet de l'autre, c'est-à-dire du sens, maquillé en théorie esthétique, celle de « l'après-Duchamp ». Cette dénégation plonge ses racines dans l'impossibilité, pour le capitalisme, de se reconnaître pour ce qu'il est : comme un espace d'exploitation et de mensonge et non pas de liberté et de démocratie. L'art contemporain n'est pas politiquement et idéologiquement neutre, c'est un agent actif du capitalisme dans son permanent travail de sape et de destruction de la conscience collective.

L'annexion de la sphère de l'art par un marché structuré internationalement qui caractérise la postmodernité artistique a occasionné un divorce et un clivage brutal entre l'art et l'image. L'art contemporain — qui pourtant fait de celle-ci un usage intensif — peut ainsi enfermer les images dans un statut de simples visibilités, de reproductions sans histoire propre d'un réel lui-même conventionnel — celui de la société de marché — et vidé de sens. La redéfinition de l'art dans une logique de marché passe par la dénonciation de sa relation à l'autre et à la société, créatrice mais subversive. Le rejet du sens est donc abusivement présenté comme libérateur, à moins de vouloir confondre démocratie marchande, qui culmine dans la liberté de consommer, avec démocratie politique.

L'Art contemporain se pose ainsi comme une institution ne reconnaissant que ses propres règles lesquelles ne sont en fait qu'un carcan, idéologique. Règles qui par ailleurs, pour autant qu'elles soient appliquées, sont de plus en plus contraignantes et aliénantes à mesure que se radicalise son déni de ce qui n'est pas lui. La problématique du sens une fois évacuée l'art de marché peut proclamer la fin du travail traditionnel de la forme et du fond s'inscrivant dans la durée, ouvrant une nouvelle ère d'esthétisme et de formalisme.

La recherche de l'effet spectaculaire est une constante des périodes d'académisme. Il faut préciser que, dans la démarche artistique classique et moderne, l'effet n'est pas une fin en soi mais le résultat d'un processus complexe de formalisation. Dans l'académisme cette gestation n'a pas lieu et l'effet est recherché pour lui-même. L'art contemporain renchérit sur cette option et la radicalise jusqu'à en faire son seul horizon et son unique critère. La recherche de l'effet devient recherche d'effet de choc, instaurant un nouveau type de relation au spectateur fondé non pas sur l'échange et la production de sens mais sur la confrontation et le rapport de force. Se multiplient ainsi les « œuvres »

dont l'existence artistique est axée sur la consommation immédiate et sans résidu : mystique de la « fulgurance », « art pyrotechnique » (évoqué par J-F. Lyotard dans *La condition postmoderne*).

La prestation artistique devient un geste autarcique ayant pour enjeu la domination : non pas tant celle de « l'artiste » ou de « l'art » mais d'un pouvoir à la fois artistique et politique qui les instrumentalise l'un et l'autre. Prestation artistique éphémère et violente à laquelle il n'est possible de répondre que par la soumission ou le rejet. Tout art certes est performatif dans la mesure où il produit un effet et, dans la mesure où il privilégie l'effet l'art contemporain est essentiellement un art de la performance. Un spectacle dont les œuvres, dans leur dimension marchande, ne sont que les instruments. Qu'est-ce qui fait « l'œuvre » : sa matérialité — le fait d'être un artefact — ou le fait qu'elle est constituée en trace, en relique, en enregistrement sacralisé d'un moment exceptionnel et fugace, celui de l'apparition et de la production — du « surgissement créateur » — de l'Art dans la performance ? Retour du refoulé : il est symptomatique que la désincarnation de l'art à travers le principe de la performance généralisée se double d'un fétichisme compensateur envers les traces matérielles les plus dérisoires d'un « acte » artistique à la limite de l'évanessence.

Cet acte, défini dans un contexte idéologique et marchand, est donc caractéristique d'une violence exercée sur le regardant cherchant, pour plus d'efficacité à faire de celui-ci un spectateur passif, consommateur soumis d'une prestation sur laquelle il n'a, ni avant ni pendant ni après, la moindre prise. Mais l'effet artistique est par définition éphémère et, dans une société saturée par l'information, il est soumis à une entropie accélérée. Cela pose à l'art contemporain un problème de survie et le contraint, pour répondre aux attentes du marché et ainsi perdurer, d'innover si peu que ce soit et par tous les moyens. Il s'efforce ainsi de découvrir, pour les « investir » et se les approprier, de nouveaux secteurs de réalité jusque-là vierges d'intrusions artistiques. Il se livre par prédilection à une surenchère à partir d'agressions ritualisées de tabous liés à la sphère privée — le corps, le sexe, la mort — ou publique — personnages mythiques, figures sacrées... — sur le mode des anciennes allégories, et qui n'ont pas plus de portée critique. Agressions en forme d'alibi et nullement subversives et qui ne vont pas au-delà généralement de la confirmation du tabou, Plus l'art contemporain se complait dans une violence qui se voudrait traumatisante et plus il apporte, en définitive, la preuve de son caractère factice et coupé du monde, autrement dit de son formalisme.

La question de la légitimité artistique

La définition de l'art en tant que performance violente justifie le déplacement de fragments de réalité vers les lieux consacrés à l'art. Ces espaces ont le pouvoir de légitimer comme artistiques les objets qu'ils contiennent. Or, dans le cadre de l'art contemporain de marché, le caractère arbitraire et privatif de cette désignation, de même que l'annexion de l'art lui-même par le marché, doivent être masqués ou travestis. Il y va de la crédibilité de « l'art » en tant que tel, ou en tout cas de ce qu'un « public » dûment conditionné est supposé entendre par ce mot. L'enjeu est de taille, puisque la croyance en l'art, en sa créativité libre et indépendante est un des fondements de la croyance en la démocratie libérale elle-même, assise morale du capitalisme. C'est une des fonctions du discours officiel sur l'art — ce commentaire déifiant qui accompagne l'art contemporain dans toutes ses manifestations — que de fournir un alibi au refoulement de ces réalités inavouables.

Le rôle des espaces en réseau consacrés à « l'art », antichambres du marché, est d'autant plus déterminant qu'il n'existe plus d'autre source de légitimité. Le marché international de l'art et les infrastructures décentralisées mises en place pour l'alimenter détiennent le monopole de sa désignation. Les « artistes » sont ou bien issus d'un cursus officiel ou bien cooptés par l'officialité. En contrepartie de cette officialisation de l'art et de ses conditions de production et de sélection, toute prestation de quelque sorte qu'elle soit a vocation à devenir « artistique » pour peu qu'elle soit produite dans un lieu adoubé par le système.

L'importance désormais non seulement dominante mais fondatrice de l'officialité et du marché renverse la logique traditionnelle du processus de légitimation de l'art et de l'artiste. La question n'est plus de savoir si c'est l'art qui fait l'artiste ou si c'est l'artiste qui fait l'art. La question est obsolète eu égard au fait que l'art aussi bien que l'artiste sont désormais des émanations du marché, désignés et légitimés en fonction des seuls besoins de celui-ci. Les termes d'« art » et d'« artiste » ne renvoient plus à une pratique ou à un domaine particulier qui serait celui de « l'art », mais à l'officialité et à ses seuls critères économiques et idéologiques. C'est ce qui explique par exemple qu'on puisse parler de « foire d'art contemporain » avant d'examiner la question de savoir si ce qui s'y montre est de l'art ; c'est ce qui explique que l'on commence par qualifier « d'artiste » n'importe quel auteur d'une prestation qui se déroule dans un cadre officiel avant de se demander si ce qu'il produit est de l'art, et en quoi. Toute définition de l'art est contingente, et c'est bien pourquoi il s'agit non pas de l'accepter et de la reproduire telle qu'elle est donnée mais de la construire. Par contre c'est le rôle essentiel du mythe de l'art que de

couper court aux questions qui pourraient éclairer sur l'aliénation de l'art devenu propriété du marché et de lui conférer une pertinence totalement fictive en marge de la réalité. Poser a priori le mythe de l'art et l'art comme mythe c'est répondre à la question avant de la poser, et c'est renoncer à ce qui nourrit précisément la pratique artistique et la réflexion sur l'art, à savoir la mise en question tant de l'art que du sujet qui la pose.

2004

TABLE

Introduction 5

L'art, une idéologie imagée 7
Le signe ou le style 21
Dérives de la clause du don 30
La question de l'individuel et du collectif dans les arts plastiques 36
Le travail collectif 47
DDP : fortune critique 80

Documents 99

Annexes
Propagande et art dominé 105
Neutralisation des images et censure du sens 118