



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 9, n° 6, Juin 2008
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.4301>

L'art et son public au XX^e siècle

Clémentine Hougue

Gaëtane Lamarche-Vadel, *La Gifle au goût public... et après*, La Différence, coll. « Les Essais », 2008, 302 p.



Pour citer cet article

Clémentine Hougue, « L'art et son public au XX^e siècle », *Acta fabula*, vol. 9, n° 6, Notes de lecture, Juin 2008, URL : <https://www.fabula.org/revue/document4301.php>, article mis en ligne le 25 Mai 2008, consulté le 09 Décembre 2024, DOI : 10.58282/acta.4301

L'art et son public au XX^e siècle

Clémentine Hougue

Le XX^e siècle a vu émerger une nouvelle relation de l'art à son public. Dans cet essai, Gaëtanne Lamarche-Vadel pose le problème de la réception de l'art des avant-gardes historiques à nos jours, en s'attachant à porter son regard moins sur la philosophie de l'art que sur la façon dont les artistes eux-mêmes envisagent le public dans leur propre processus de création.

Le premier chapitre (« Les prémisses de l'art public, la préséance de la réception dans l'"art esthétique" ») consiste en un retour sur les notions de jugement esthétique et de goût que développent au XVIII^e siècle les philosophes Baumgarten, Kant et Schiller. Gaëtane Lamarche-Vadel remarque qu'il s'agit chez les trois penseurs d'un « art selon les philosophes, et non selon les artistes » (p. 45), et que « le goût est un concept bourgeois corrélatif de l'acquis, voire de la formation, non de l'inné » (p. 54). Dans le même temps, ces notions de goût et de sens commun viennent mettre en péril la figure d'autorité de l'Académie ; le public (d'avertis et de non-avertis) s'immisce alors comme tiers critique entre le commanditaire et l'artiste : la liberté du sujet et des techniques qui s'instaure alors dans la création préfigure la modernité, ainsi que de nouveaux rapports avec le public.

L'art moderne présente la particularité de penser le public (chap. II, « La déconstruction du public : réception, audience, goût, culture, représentation... par les artistes du XXe siècle »). Pour interroger les modalités de ce nouveau rapport, G. Lamarche-Vadel se penche d'abord sur l'incontournable Mallarmé, dont la poésie est fondée sur une écriture sans destinataire, et où le livre a lieu sans que la présence du lecteur ne soit convoquée.

L'auteur de cet essai s'intéresse ensuite au texte auquel elle emprunte son titre : le manifeste des futuristes russes, *La gifle au goût public*. Inventeurs du *zaoum*, une langue onomatopéique et dite « transmentale », les futuristes russes rompent avec la fixité de la signification. Cette volonté de brouiller le sens est un moyen de lutter contre l'art (et l'ordre) bourgeois : pourtant, « [les futuristes] misaient sur une connivence avec le peuple, mais ils ne cherchaient aucune alliance avec le public, serait-il populaire » (p. 96). Lorsque, après la révolution de 1917, plusieurs futuristes se rallient au *Proletkult*, on passe d'un art d'auteur à un art collectif, d'un « je » à un « nous ». Le *Proletkult* crée des ateliers d'art, de littérature et de musique, plaçant

l'art au centre de la vie sociale. Ces initiatives sont critiquées par plusieurs artistes et philosophes, comme le formaliste Victor Chklovski, qui y voit non une création collective, mais une création multiple. C'est à cette époque que le dadaïste Kurt Schwitters déclare : « Toute œuvre d'art prolétarienne n'est qu'une affiche publicitaire pour la bourgeoisie ». Son célèbre *Merz*, conception de l'art total, abolit le sens du texte, laissant se déployer simultanément la plasticité, la musicalité et la théâtralité de la langue. Les lectures dadaïstes sont ponctuées de scandales provoquées dans l'assistance par les membres mêmes du groupe, l'idée de Dada étant de bouleverser le calme respectueux qui règne habituellement dans le public.

L'idée de mélange des arts et le projet d'art total de Dada se retrouve, sous une forme différente, dans le Bauhaus créé par Gropius. Ici, le projet d'art total n'a pas d'objectifs extérieurs, politiques ou sociaux. Le mélange des arts entre eux, mais aussi des arts à d'autres disciplines telles que le design ou la recherche sur l'environnement crée un nouveau paradigme de la création collective et une « nouvelle économie du public ». Cette communauté composite est particulièrement opérante dans le théâtre, qui loin de se limiter à la scène, devient un lieu d'expérimentation pour les arts et l'architecture, mais aussi l'espace de constitution d'un *collectif*.

Le troisième chapitre (« Réintégration et désintégration du public dans les happenings et les "events" »), poursuivant chronologiquement l'évolution des rapports des artistes au public, se penche sur la seconde moitié du XX^e siècle. À partir de 1956, avec Georges Mathieu et sa peinture performée (le public voit l'œuvre en train de se faire), la peinture passe du côté des arts de la scène et du spectacle vivant, au même titre que le théâtre, la musique ou la danse. Le groupe japonais Gutai propose également des peintures-performances, mais en plein air, quittant ainsi l'espace de l'institution. Pour la première fois, l'environnement a autant d'importance que la présence du public. Ces œuvres furent d'ailleurs saluées par le père du happening, l'Américain Allan Kaprow.

Ce dernier prône un investissement de l'espace par l'artiste : le public appartient à l'environnement au même titre que n'importe quel objet. Le principe du happening repose sur la rencontre entre le public et l'artiste, et c'est cette rencontre qui fait œuvre. La nature de ce public se complexifie ; il se compose à la fois d'amateurs d'art et de spectateurs venus assister à une représentation. De plus ce public doit prendre part au happening, « au double titre de signifiant et de signifié » (p. 159).

Le premier happening européen est l'œuvre du français Jean-Jacques Lebel, et repose sur un jeu avec la notion de public. Il consiste en de fausses funérailles, où des performers jouent les invités en deuil, mais où les promeneurs assistant à la scène deviennent également public, croyant assister à un véritable enterrement. Cela révèle un élément crucial de cette pratique artistique : le lieu du happening

change le public ; dans un loft, un garage, un supermarché ou dans la rue, le public « de l'art » se mêle aux passants. Le rapport du performer au public devient une relation bilatérale fondée sur la spontanéité ; la notion de goût est abandonnée au profit de celle d'expérience brute.

Le groupe Fluxus, avec la création d'*events*, va encore plus loin dans sa relation avec le public. L'*event* se différencie du happening en cela qu'il n'est presque pas préparé, à peine quelques phrases d'instructions (par exemple : « un supermarché jeudi vendredi 9 h. Des spaghettis sont cuits et mangés par au moins deux personnes »). Anti-spectaculaire, il a lieu dans la vie quotidienne (rappelons que les fondateurs de Fluxus sont des disciples de John Cage). L'*event* n'exclut pas la présence du public mais ne la requiert pas pour autant. Ce public pouvant être n'importe qui se trouvant sur place, est totalement indifférencié. Cette pratique introduit une réflexion sur l'espace urbain : les *events* invitent tout un chacun à des expériences simples, par exemple à effectuer un parcours en bus et à prêter attention aux perceptions visuelles et sonores et aux impressions qui en découlent. Le public, enjoint à redécouvrir sa propre ville, en devient lui-même un interprète.

La quatrième partie, intitulée « Déclin de l'espace public, sursaut de la "commande" artistique », traite l'évolution de la notion d'espace public, principalement chez Richard Sennett et Jürgen Habermas. Si le premier dénonce un espace public rongé de l'intérieur par le privé et l'intime, au détriment du collectif, le second souligne une « mutation structurelle de l'espace public » (p. 192), qui se scinde en deux : d'un côté la culture de masse, le grand public, qui se trouve dans un rapport de passivité vis-à-vis de l'art ; de l'autre, une opinion publique critique — donc active — qui opère dans les institutions officielles. G. Lamarche-Vadel renvoie également à Hannah Arendt qui, dans *La condition de l'homme moderne*, critique le dévoiement de l'espace public par la propriété économique : s'il est à l'origine un espace du divers, où cohabitent les individus sans se l'approprier, le capitalisme en a fait un simple instrument. Dans cette perte du collectif, « les humains perdant de vue le monde, ils perdent ce qui les réunit et les maintient ensemble » (p. 196). C'est dans ce contexte de perte de l'espace commun que se développent dans la seconde moitié du XXe siècle un certain nombre de tentatives de réenchâtement de la ville par l'art — un art *in situ* — reposant sur une démarche procédant à la fois de l'art et de l'urbanisme. Cependant, de telles initiatives artistiques provoquent une rupture avec le public : l'œuvre d'art commanditée par une institution et placée au cœur de la ville est perçue par le public comme une effraction, une expropriation. Pour pallier cela, la « médiation » a pour mission de former le public : les médiateurs entreprennent ainsi de « réinventer les liens artistes/public/commanditaire, là où leurs ancêtres, les tiers critiques des "salons" s'ingéniaient à faire entendre des voix discordantes » (p. 215). Mais plus encore, ces médiateurs en viennent à inventer de

nouveaux espaces pour l'art, en travaillant à faire concorder un projet artistique avec la rénovation d'une zone urbaine ou la réhabilitation sociale d'un quartier.

Le dernier chapitre de l'ouvrage (« Les topiques du changement ») pose la question de la nécessité de penser *autrement* l'espace public, plutôt que de tenter de le recréer suivant des modèles obsolètes. C'est ce qu'envisagent Félix Guattari, dont l'*écologie* consiste à ne plus dissocier la subjectivité ni de la société ni de l'environnement, et Bruno Latour, qui appelle à l'invention de nouveaux terrains d'échange, d'action et de pensée, entre l'humain et le non-humain. Ces deux philosophes ont en commun une pensée du collectif sur le mode du complexe et de l'hétérogène. Aussi l'art n'est-il plus pensé comme une fin, mais comme un processus. C'est précisément l'objectif de l'« Economie poétique » de Robert Filliou : il s'agit de changer de *valeurs*, et de penser l'art hors des circuits officiels marchands et sans moyen d'expression pré-définis, « d'inventer des situations sociales, de créer des espaces, de penser le temps à rebours de l'efficacité de sorte que se libère l'imagination, la liberté d'agir mais aussi de non-agir » (p. 234). Pour ce membre de Fluxus, ces nouvelles valeurs intègrent le flottement, le vide, le doute, le non-acte. Une telle révolution de la pensée entre en totale cohérence avec la pensée de Guattari : elle nécessite de laisser sa place à l'incohérence, en somme de ne plus penser l'opposition binaire (sujet/objet ; psyché/socius ; création/réception) comme seule capable de produire du sens.

Plusieurs initiatives, dans les années 1990-2000, abondent dans ce sens. Gaëtane Lamarche-Vadel cite notamment celle de Patrick Bouchain, architecte et scénographe, qui met en place des espaces artistiques transitoires et éphémères, mélangeant plusieurs activités et reposant sur l'hétérogénéité du public et des participants. De même le collectif Stalker, fondé notamment par l'Italien Francesco Careri, invite à la *transurbance*, basée sur des déplacements urbains, dans des espaces à l'abandon dans la ville ou sur des lignes de migrations des peuples. Pour ce laboratoire nomade, hérité des dérives situationnistes, « ménager ces entre-temps, ces entre-espaces, c'est produire de l'espace public » (p. 258). Cette idée d'une occupation temporaire de l'espace se trouve aussi chez l'AAA (Atelier d'Architecture Autogérée) et dans son projet ECObox, sorte d'agence urbaine itinérante qui se déplace de quartier en quartier à la recherche de moyens de réinventer un espace public. Ce groupe repose sur la composition hétérogène du collectif, laissant ainsi toute sa place au *dissensus*, à la proposition inattendue qui permettra d'explorer de nouvelles voies.

On voit alors que la notion de *laboratoire* déborde le seul champ artistique, et s'ouvre à d'autres savoir-faire dont résultent des productions hétéroclites. L'auteur de l'ouvrage cite à ce titre le Musée précaire Albinet de Thomas Hirschhorn : à Aubervilliers, des toiles de maîtres du XX^e siècle sont exposées dans des

baraquements en carton ; sont proposés des conférences, ateliers, repas, réunissant pour l'occasion le public « habituel » de l'art, les habitants d'Aubervilliers et les squatteurs du quartier. Comme le souligne Gaëtane Lamarche-Vadel, cette initiative réussit à « rendre possible l'impensable, [à] franchir des barrières sociales, morales, spatiales, [à] bousculer les hiérarchies » (p. 271). À l'inverse, d'autres initiatives (dont Stalker) n'investissent pas le territoire, mais « du territoire font leur laboratoire » (p. 273). Le projet « Egnatia », initié par l'*Osservatorio nomade* en 2004, en est un exemple : il repose sur la rencontre avec des populations migrantes sur cette *Via Egnatia* qui reliait Rome à Constantinople. Enregistrant, par le biais de photographies, de vidéos, d'enregistrements sonores, l'histoire de ces peuples dispersés dans toute l'Europe, ce collectif a créé par le biais d'Internet, une collectivité internationale ainsi qu'une mémoire vivante, perpétuellement réactualisée.

L'ouvrage de Gaëtane Lamarche-Vadel, s'il revient parfois avec beaucoup d'insistance sur des notions théoriques bien connues, présente la grande originalité de penser le public du point de vue de la création artistique ; le parti pris d'une approche chronologique montre parfaitement les mutations de la réception qui, d'élément extérieur à l'œuvre, en devient progressivement partie intégrante. On a sans doute, et c'est en tous cas ce que semble vouloir dire l'auteur de cet essai, prononcé trop vite le divorce entre l'art contemporain et le public : leur tumultueuse relation depuis plus d'un siècle pourrait connaître, grâce à des groupes d'artistes travaillant à leurs retrouvailles, un véritable renouveau.

PLAN

AUTEUR

Clémentine Hogue

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : clementine.hogue@yahoo.fr