



Marges

Revue d'art contemporain

13 | 2011

Langage(s) de l'œuvre et de l'art

Maxence Alcalde, « L'Artiste opportuniste. Entre posture et transgression »

Paris, L'Harmattan, 2011

Stéphane Reboul



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/465>

DOI : 10.4000/marges.465

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 148-149

ISBN : 978-2-84292-343-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Stéphane Reboul, « Maxence Alcalde, « L'Artiste opportuniste. Entre posture et transgression » », *Marges* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 15 septembre 2012, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/465> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.465>

Maxence Alcalde, *L'Artiste opportuniste.* *Entre posture et transgression*

Paris, L'Harmattan, 2011.

La thèse principale de Maxence Alcalde porte sur l'émergence, dans le contexte postmoderne, d'un nouvel usage de la transgression artistique : la posture de l'*artiste opportuniste*. Pour conduire cette hypothèse il entreprend une approche pragmatique et historique de la transgression artistique en la considérant comme une composante de la « grammaire » du monde de l'art. Une typologie de ses usages nous permettra « de comprendre et d'anticiper les attentes à la fois des connaisseurs et du "grand public" face aux œuvres » en établissant « une critique analytique du lieu où se tient cette transgression » (p. 10).

À partir des trois grands types de transgressions définis par Anthony Julius, l'auteur cherche à en préciser les usages afin d'en évaluer la pertinence pour la situation actuelle. L'art qui enfreint les règles de l'art est principalement dirigé contre l'art lui-même ; celui qui

vise à briser les tabous est davantage dirigé contre le public. C'est au niveau du troisième type – résister politiquement – que se dessine un des traits majeurs de l'*artiste opportuniste*. L'auteur y affine la distinction entre l'art politique et la propagande en montrant que « là où l'art de résistance politique fonctionnerait par coups tactiques, la propagande politique fonctionnerait suivant une stratégie en se projetant dans un avenir plus ou moins proche » (p. 23). Cette distinction devient explicite en raison de la différenciation que fait Richard Rorty entre l'engagement de *mouvement* qui vise un idéal relevant de la *passion d'infini* et celui de *campagne*, une approche pragmatique qui vise un résultat immédiat. Cela permet à l'auteur d'envisager une troisième voie, la *complémentarité*, où l'artiste cherche à apporter sa contribution au débat public : son engagement s'oriente du terrain

politique vers celui culturel et/ou social. « Le but de cette contribution sera la réussite de cet engagement sous forme de *campagne*. » (p. 30). De son côté, l'institution artistique opère une transgression de sa mission première de *collection* – fondée sur une logique du long terme et sur le privilège accordé à la *haute culture* – en intégrant une logique du court terme, l'exposition temporaire, qui se fonde sur l'actualité artistique la plus immédiate. Tout s'est passé comme si l'émergence du commissaire-auteur avait permis de concilier opportunément ces deux fonctions antagonistes de l'institution muséale. Ces différents jeux de positionnement ont conduit à un réseau d'interrelations complexes entre les différents agents du monde de l'art où il est difficile de discerner le point d'émission d'une transgression. Ce fonctionnement interrelationnel implique des arrangements contextuels de l'artiste avec le monde de l'art et plus largement la société. Ainsi, l'engagement de la génération artistique des années 1960, fondé sur des convictions politiques, est remplacé par un ensemble de positions révisables pour celle des années 1990 : des positionnements qui opèrent comme une succession de postures ou de « rôles » où le programme est abandonné au profit d'une pratique de l'arrangement. C'est à propos de ces arrangements avec l'espace public que l'auteur nous fait une analyse très précise du réseau d'interrelations qui a permis aux yBas de trouver leur place sur la scène artistique anglaise puis internationale.

Les arrangements avec l'accident nous apportent les outils théoriques les plus efficaces pour comprendre la posture de l'*artiste opportuniste*. Pour cela, l'auteur emprunte au monde grec la figure de la *métis* qui consiste en une « une pratique positive et furtive de l'occasion, une manière de surfer sur des opportunités, de se jouer de l'imprévisible » :

une capacité à « saisir l'opportunité offerte par la contingence » (p. 83-84).

Si on peut trouver des accointances entre la posture de l'*artiste opportuniste* et celle de l'*ironiste libéral* de Rorty, c'est ici que l'on relève une contribution majeure de Maxence Alcalde à propos des difficultés rencontrées par cette dernière pour les connexions entre les espaces privés et publics. Saisir ce qui importe pour moi c'est aussi *être saisi* par ce *monde commun* de la contingence : la pertinence que je tire de ce saisissement je peux la partager avec l'autre, m'en dessaisir. La *métis* n'est pas seulement le contournement d'un autre, c'est aussi se détourner de soi comme la fixation d'un « je » : c'est jouer avec son « je ». Contrairement à l'*ironiste libéral* qui oriente l'auto construction de soi vers un individu privé – une possession, une appropriation, une propriété de soi pour soi –, le propre, l'*artiste opportuniste* permet d'envisager une auto construction de soi comme une personne – une connaissance de soi qui passe par une reconnaissance mutuelle avec autrui –, un partage qui est aussi *métissage* entre l'espace privé et public. Si la construction de soi passe par l'expression de ce qui est pertinent pour moi, accepter cette expression de soi, c'est accepter son exposition à autrui et d'être reconnu par lui. C'est dans ce sens que l'exposition artistique dans son usage public prend tout son sens et sa pertinence. L'artiste opportuniste déconstruit l'opposition entre ceux qui pensent que l'art comme transgression est impossible au sein de l'institution et ceux pour qui il est toujours possible de réaliser des œuvres transgressives mais seulement aux marges du monde de l'art : il y a là une transgression consistant à produire des postures opportunistes vis-à-vis des institutions.

Stéphane Reboul