



Marges

Revue d'art contemporain

09 | 2009

Irresponsabilité de l'art

Pour une responsabilité esthétique

In Praise of an Artistic Responsibility

Aline Caillet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/535>

DOI : 10.4000/marges.535

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2009

Pagination : 25-35

ISBN : 978-2-84292-253-5

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Aline Caillet, « Pour une responsabilité esthétique », *Marges* [En ligne], 09 | 2009, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/535> ; DOI : 10.4000/marges.535

Pour une responsabilité esthétique

En matière d'art contemporain, les années 1990-2000 ont été placées sous le sceau d'un double discours concomitant. Le premier accusait la mort de l'art dit politique, attestée aussi bien par la récupération institutionnelle des néo-avant-gardes, par l'explosion du marché de l'art et la labellisation de l'œuvre d'art comme marchandise que par le discrédit des avant-gardes modernes ralliées aux totalitarismes¹ du 20^e siècle. Le second, sur fond de cette révo-cation, redirigeait l'ambition contestataire de l'art de la modernité (avant-gardes et néo avant-gardes comprises) en direction d'un art de la socialité – l'*esthétique relationnelle* défendue par le critique d'art Nicolas Bourriaud – ou encore *micropolitique* – promu par l'historien Paul Ardenne –, voire dans un nouvel art politique – selon l'expression de Dominique Baqué –; vers un art en somme de son âge, postmoderne, en repli sur la sphère relationnelle ou locale, et désertant les terres habitées par les grands récits de la modernité.

Si, sur le terrain de l'histoire de l'art, certaines des pratiques artistiques invoquées manifestent pour partie une approche renouvelée de la fonction critique de l'art, elles coexistent cependant avec d'autres formes plus usitées et anciennes, sans que l'on discerne toujours très bien, sinon à s'en remettre à l'arbitraire de leurs partisans, les critères esthétiques qui légitiment leur rapprochement ou leur distinction. C'est ainsi que par la seule magie de l'expression (« interaction »), un artiste comme Rirkrit Tiravanija rejoint Felix Gonzalez-Torres, ou que dans l'indistinction d'un item (l'« ex-

¹ C'est notamment la thèse de Jean Clair dans *La Responsabilité de l'artiste*, Paris, Gallimard, 1997.

² cf. respectivement Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998 et Paul Ardenne, *L'Art dans son moment politique*, Bruxelles, La lettre volée, 1999.

On pourrait aussi adresser la même critique à la thèse que soutient Dominique Baqué à propos du documentaire.

Constatant la « destitution de l'art politique » l'auteure en appelle à un « travail de deuil à accomplir », et à un nécessaire « passage de témoin ». L'art, dit-elle, doit « accepter de se faire relayer par d'autres formes visuelles, narratives, et discursives ». Ainsi voudrait-on imaginer un art suffisamment lucide pour passer le témoin à une autre modalité de la représentation, que cet essai

propose in fine, comme l'une des alternatives possibles à l'échec de l'art politique: le document photographique, le documentaire filmique. Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 197-198.

³ On prendra soin de distinguer la modernité au sens historique des Lumières – l'*Aufklärung* –, de la modernité

situ ») des pratiques d'art d'intervention dans l'espace public se voient disqualifiées tout en étant promues par ailleurs³. Dans ces conditions, difficile de déterminer ce qu'est un art politique ou critique, mort ou vivant, moderne ou contemporain, et ce qui fait la teneur critique, voire même subversive, de telle pratique plutôt que de telle autre...

Et de fait, une grande confusion règne, notamment autour des vocables *moderne*, *contemporain* et *postmoderne*, lesquels semblent saisis comme strictes catégories temporelles. Or, on sait bien qu'ils désignent avant tout des régimes de production artistique et pas tant des périodes historiques. Un art peut nous être temporellement contemporain tout en restant moderne dans ses formes, de même qu'un art de l'âge dit moderne peut déjà être porteur d'une rupture ou d'un renouvellement à venir. Ainsi, il apparaît pour le moins spécieux de s'appuyer sur des pratiques, certes d'aujourd'hui, mais de forme *moderne*, pour accuser l'impuissance politique de l'art *postmoderne*. De même, est-il absurde de discourir sur un art politique ou critique contemporain, en rupture avec l'art moderne, quand ces notions mêmes sont des catégories modernes par excellence! D'une manière générale, on tend à opérer une coupure trop nette entre le moderne et le contemporain ou entre le moderne et le postmoderne – oubliant au passage que la postmodernité ne succède pas à la modernité mais constitue sa mise en crise –, ce qui en matière d'art politique s'avère préjudiciable et interdit de conceptualiser ce qu'il pourrait être aujourd'hui.

C'est la raison pour laquelle il importe avant tout, si l'on veut tenter de comprendre ce que peut recouvrir l'idée d'un art critique, engagé ou politique, d'opérer un examen critique de la modernité et de déterminer ce qui se joue dans le passage à l'âge contemporain. On sera à même alors de requalifier les notions d'art engagé et de responsabilité et d'identifier les conditions de possibilité d'une activité critique de l'art ainsi que ses formes et modalités.

L'art politique : une catégorie moderne

Une première clarification serait déjà de rappeler que l'art politique est une catégorie moderne³, héritée de l'*Aufklärung*; raison pour laquelle, l'idée d'un *art politique contemporain* ou encore d'un *nouvel art politique* si elle est non explicitée et non conceptualisée, n'a pas grand sens. Le dessein d'un art à portée critique et contestataire, chargé de valeurs progressistes, détermine le projet même de la modernité, dont l'art dit politique a dessiné une des modalités. C'est même ce qui spécifie l'avant-garde, laquelle inscrit l'art

dans la société comme vecteur critique et émancipateur. Ainsi que l'analyse très justement Thierry de Duve, la teneur du programme avant-gardiste signifiait « qu'il était inconcevable que l'art ambigueux ne soit pas *progressiste*, socialement, politiquement ou idéologiquement, elle signifiait que l'art devait accompagner ou même précéder le *projet d'émancipation*; [...] elle signifiait que l'art accomplissait son ambition utopique par une fonction critique qui liait organiquement le domaine esthétique au domaine éthique⁴ ». Portée par le sens de l'histoire, par ce « grand discours » issu de l'*Aufklärung*, l'avant-garde établissait une implication transitive de l'esthétique à l'éthique : « les formes produites par l'artiste valent comme une incitation à des prises de liberté et ne se résorbent pas dans l'espace privé du plaisir subjectif. Elles suscitent au contraire une excitation des désirs de changements, susceptibles à terme de subvertir l'ordre social⁵ » ; programme qui, au passage, comme le fait remarquer Thierry de Duve, fond en une seule, fonction critique et fonction utopique.

L'art moderne est un art qui souscrit à l'idéologie du progrès – artistique, éthique, politique qui se met en place au 18^e siècle – et s'inscrit dans la promesse de bonheur à laquelle il participe. Il se dote ainsi d'une fonction critique à l'égard des forces qui entravent l'émancipation de l'humanité – tradition, aliénation, domination.

En ce sens, tout art moderne est politique dans la mesure où il se définit comme un art qui prend part, qui prend sa part, au procès d'émancipation de l'humanité, conformément aux vœux de l'*Aufklärung* de sortir les hommes de la minorité et de les rendre autonomes au travers d'un libre usage de leur raison. Ce qui spécifie l'art dit engagé propre aux avant-gardes est l'orientation politique – plutôt que directement éthique – donnée à cette émancipation, saisie comme envers de l'aliénation économique et idéologique liée à l'essor du capitalisme et à la révolution industrielle. Pour l'art dit politique, l'émancipation concerne avant tout celle du prolétariat, des « masses », nouveau sujet universel de l'histoire, dont le bonheur est assujéti à cette libération initiale. Et réciproquement, d'une certaine manière, tout art politique est moderne, dans la mesure où c'est la première fois dans l'histoire que l'art se voit attribuer une efficience sociale, éthique et politique. C'est la première fois qu'il se voit adossé à une philosophie de l'Histoire et qu'il en est pensé comme un agent.

C'est la raison pour laquelle, moins que les vocables d'art politique ou d'art engagé, retenus par le second vingtième siècle, les expressions d'*art critique* ou de *fonction critique de l'art* paraissent plus

artistique, telle qu'elle est déclinée par le romantisme et thématisée comme catégorie esthétique par Baudelaire. Même si la seconde découle de la première, la première revêt un sens plus large et fondateur et coïncide avec l'idée d'une émancipation et d'un progrès de l'humanité, quand la seconde décline sur le plan esthétique cette idée de progrès au travers des catégories du nouveau, de l'original et de l'inédit.

⁴ Thierry de Duve, « Fonction critique de l'art, examen d'une question », Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz (sld.), *L'Art sans compas, redéfinition de l'esthétique*, Paris, Le Cerf, 1992, p. 11.

⁵ *ibid.*

appropriées et à même de penser la relation de l'art au monde et la responsabilité de l'artiste qui en découle, dont l'art historique dit politique peut être une forme pertinente.

De quelques méprises modernes sur la notion d'engagement

L'art politique a en effet été qualifié dans la modernité, et continue à l'être, d'art engagé (et réciproquement), terme qui en soi, établit le lien entre l'activité artistique et le monde social : l'artiste ou l'intellectuel engagé est celui, qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause.

Si tout le monde semble avoir conscience aujourd'hui que l'idée d'engagement doit s'amender, notamment de ses bases idéologiques, celle-ci n'est cependant pas fondamentalement remise en cause et c'est toujours à son aune que se mesure le caractère critique ou supposé politique d'une œuvre. Certains parleront de nouvel engagement, pointeront les formes possibles de sa requalification – toujours selon le leitmotiv du micro, de la proximité, de l'engagement citoyen plutôt que politique, etc. D'autres, au nom de cette forme historiquement suspecte, torpilleront purement et simplement l'art dit politique, sans s'attacher à ses formes novatrices et sans s'intéresser aux efforts mis en œuvre pour dépasser des apories dont les artistes ont autant conscience que les historiens. Simple attachement à une notion au fort capital symbolique ou tout simplement paresse intellectuelle ? Toujours est-il que le terme même d'engagement pointe déjà formellement bon nombre des écueils qui le guettent. S'il s'agit de se battre pour une cause, donc de subordonner les moyens à une fin idéale, l'activité artistique risque de s'avérer être un bien faible moyen au regard de la finalité désirée. Fondé en outre sur la prise de conscience, il relève d'une approche d'ordre moral et politique, de même que l'idée de « se mettre au service de » revient à soumettre son art au service d'une cause ou d'un idéal non artistique. S'engager, c'est avant tout donner en gage : se lier, pour ne pas dire s'aliéner par une promesse, une convention ou une obligation juridique ou morale. L'engagement relève ainsi du régime de la promesse et à ce titre d'une valeur essentiellement morale, qui lui confère son prestige, et est à même d'augmenter son capital symbolique. L'engagement court alors le risque de la *posture* : désirable, valorisante, qui tire sa justification de sa valeur intrinsèque et non des modalités de sa mise en œuvre ou de la fin qu'il sert.

Autre point d'achoppement : en apparence l'engagement semble rompre avec une autonomie pure de l'art. L'artiste engagé est celui qui explicitement et avec ferveur s'oppose à un régime de la modernité – celui de l'art pour l'art, formaliste, détaché – et préconise un art hétéronome, critique et activiste. Un art qui, pour reprendre les termes de Jean-François Lyotard, choisit le « récit de l'émancipation » contre le « récit spéculatif ». Mais une telle formulation n'a de sens que pour qui se situe déjà dans le champ autonome – artistique, intellectuel – et qui entend en sortir. Nous avons là un raisonnement circulaire : l'engagement consiste à rompre avec une autonomie qu'il postule. Et de fait : « si la question de l'engagement se pose surtout dans les milieux intellectuels et d'une manière si tranchée, c'est bien parce que ces milieux sont plutôt détachés de la vie sociale et politique. Comme l'a montré Bourdieu (et d'autres comme Greenberg et Bürger), la modernité se caractérise sans doute par un processus de différenciation et de spécialisation progressive des pratiques, et particulièrement des pratiques dites intellectuelles, en des champs relativement autonomes avec des fins et des règles [...] souvent définis par opposition à d'autres champs, aux champs politique et économique surtout⁶ ». L'engagement chez l'intellectuel entre directement en conflit avec ce qui le constitue en propre, à savoir, la distance, celle de la *Scholè*. Ainsi, il dévoile plus l'autonomie de l'intellectuel ou de l'artiste qu'il n'y remédie. Loin de redéfinir les contours du champ, il bascule au contraire dans l'extérieur – l'hétéronomie – qui le constitue en propre : « la coupure sociale et mentale ne se voit jamais aussi bien, paradoxalement, que dans les tentatives souvent pathétiques et éphémères, pour rejoindre le monde réel, notamment à travers des engagements politiques (Stalinisme, Maoïsme, etc.) dont l'utopisme irresponsable et la radicalité irréaliste attestent qu'ils sont encore une manière de dénier les réalités du monde social⁷ ».

La figure de l'engagement est une figure héritée de la modernité, son produit : seule modalité d'intervention possible pour l'artiste ou l'intellectuel, spécifiée par sa distance et son retrait. En apparence contraire à la figure du retrait, elle n'en est que le revers, désignant une fausse alternative, motif de son impuissance.

Responsabilité et liberté

L'idée que l'engagement pourrait n'être au fond qu'une posture choisie, une simple option⁸, a été assez violemment critiquée par Sartre, lequel reprochait à Flaubert de n'avoir pas écrit un seul mot

⁶ Olivier Asselin, « L'Engagement ou le détachement : postures de l'intellectuel », dans *L'Art inquiet/Motifs d'engagement*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1998, p. 113.

⁷ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997, p. 53.

⁸ Ce que confirme d'ailleurs l'attitude des artistes au 19^e siècle, oscillant entre position de retrait et attitude engagée. On a en effet, selon Ève Chiapello, trois positions possibles pour l'artiste en 1848. Celle de l'art bourgeois en accord avec la société et deux autres, en opposition à la société, qui se manifestent soit dans la position de transformation active, soit dans le retrait, et qui se départagent sur la question de l'autonomie de l'art. Ève Chiapello, *Artistes versus managers, le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998, p. 43. automne 1945.

⁹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, Folio, p. 83.

¹⁰ Jean-Paul Sartre, « Présentation », *Les Temps Modernes*, n° 1, automne 1945.

¹¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* *op. cit.*, p. 50.

sur la Commune. C'est davantage, selon Sartre, en termes de *responsabilité* qu'il faut repenser la question. L'engagement, moins qu'un choix réfléchi ou une prise de position en tant que telle, doit plutôt se comprendre comme une dimension ontologique et existentielle de la personne : « Pour nous, en effet, l'écrivain n'est ni vestale, ni Ariel. Il est dans le coup quoiqu'il fasse, marqué, compromis jusque dans sa plus lointaine retraite⁹ ». Qu'il le veuille ou non, « L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire, dira-t-on. Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola ? L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide ? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain¹⁰ ».

À un engagement moral – qui revient toujours peu ou prou à le penser en termes de « bonnes causes » – Sartre préfère un régime de responsabilité en lien avec la liberté : pour lui, l'art est toujours et doit toujours être au service de la liberté en tant que précisément celle-ci coïncide avec la responsabilité, – conçue comme engagement.

Le fait de penser la liberté de l'artiste comme responsabilité permet de dépasser l'aporie qui traverse toute la modernité, tiraillée entre une conception de l'art pour l'art – au nom de la défense de la liberté de l'artiste qui lui confère un droit à tout dire, gage de son indépendance à l'égard des pouvoirs et des autorités – et celle d'un art inféodé à une finalité sociale ou politique transcendante. Sartre opère en quelque sorte une synthèse vertueuse entre ces deux positions en garantissant l'indépendance de l'artiste sans pour autant affranchir l'œuvre de tout projet.

Paradoxale, cette défense inconditionnelle de la liberté de l'écrivain ne signifie en effet ni un retrait, ni un quelconque « droit à tout faire ou tout dire ». L'écrivain en faisant le choix même d'écrire, s'est en effet engagé... à ne pas exister que pour soi, à s'adresser aux autres, à se sentir exister dans cette présence au monde : un choix le lie au travers de son œuvre à son lecteur.

Réfutant ainsi une conception bourgeoise – et moderniste ? – de la création artistique, à savoir l'idée que l'on écrit pour soi, Sartre inscrit ainsi l'œuvre dans une solidarité entre le producteur et le récepteur, laquelle ne prend corps que par « l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui¹¹ ».

Ainsi, c'est dans l'opération de lecture, loin d'être subalterne, que va se construire l'œuvre : « écrire, c'est faire appel au lecteur » pour qu'il fasse passer à l'existence objective l'œuvre inachevée. Or, un tel appel ne peut que s'ancrer dans la liberté du lecteur : le fait même d'écrire requiert la liberté d'autrui dont l'auteur a besoin pour achever son œuvre : « Si j'en appelle à mon lecteur pour qu'il mène à bien l'entreprise que j'ai commencée, il va de soi que je le considère comme liberté pure, pur pouvoir créateur, activité inconditionnée ; je ne saurais donc en aucun cas m'adresser à sa passivité, c'est-à-dire tenter de l'affecter, de lui communiquer d'emblée des émotions de peur, de désir ou de colère¹² ». Dans la passion, la liberté est aliénée « et le livre n'est plus qu'un moyen pour entretenir la haine ou le désir », raison pour laquelle « le lecteur doit disposer d'un certain recul esthétique ».

Ainsi la responsabilité de l'artiste se définit-elle dans ce « certain recul esthétique » que l'œuvre se doit de proposer, au nom de son engagement dans la sphère publique en tant qu'œuvre. Et c'est à l'aune de ce critère – esthétique et donc nullement éthique ou politique – que les œuvres doivent être jugées. « Bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral. Car puisque celui qui écrit reconnaît, par le fait même qu'il se donne la peine d'écrire, la liberté de ses lecteurs, et puisque celui qui lit, du seul fait qu'il ouvre le livre, reconnaît la liberté de l'écrivain, l'œuvre d'art, de quelque côté qu'on la prenne, est un acte de confiance dans la liberté des hommes. Et puisque les lecteurs comme l'auteur ne reconnaissent cette liberté que pour exiger qu'elle se manifeste, l'œuvre peut se définir comme une présentation imaginaire du monde en tant qu'il exige la liberté du monde¹³ ». Si l'on ne peut supposer un instant, écrit Sartre, que l'on puisse écrire un bon roman à la louange de l'antisémitisme, c'est parce que « toute tentative d'asservir ses lecteurs le [l'écrivain] menace dans son art même¹⁴ » : un bon roman défend toujours *in fine* la liberté, car « on n'écrit pas pour des esclaves ».

« Quelle responsabilité politique est finalement celle d'un artiste ? » s'interroge Jean Clair dans un ouvrage qui a fait grand bruit à sa sortie. Et celui-ci de répondre : « Degas et Cézanne affichaient des idées sociales qui nous semblent aujourd'hui selon nos critères, inacceptables. Jacques-Louis David prit part à la Terreur d'une façon qui paraît jeter une ombre sur son génie. Les "révolutionnaires" de l'art du futur ont souvent été de parfaits "réactionnaires" à leur époque. Sans rien dire de ceux, qui de Delacroix à Courbet et à Manet, furent sacrés révolutionnaires bien malgré

¹² *ibid.*, p. 55.

¹³ *ibid.*, p. 69.

¹⁴ *ibid.*, p. 70.

¹⁵ Jean Clair, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶Dominique Berthet, *Proudhon et l'art. Pour Courbet*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 52.

¹⁷Pierre Joseph Proudhon cité par Dominique Berthet, *op. cit.*, p. 53.

eux ». La question, mal posée, reçoit ici une réponse confuse et délétère : la responsabilité de l'écrivain ne saurait se mesurer à ses prises de positions citoyennes, quelles qu'elles soient, mais à la nature de la relation esthétique qu'il construit dans son œuvre avec les lecteurs et spectateurs à qui il s'adresse. Et à laquelle nul ne saurait échapper.

Adresse

La position sartrienne articule ainsi éthique et esthétique: elle affirme l'autonomie de l'art et sa nécessaire indépendance par rapport à la morale sans stipuler pour autant une impunité de l'artiste et une absence de fond moral de l'œuvre.

Ce fond moral, là où l'éthique rencontre l'esthétique, se scelle dans le pacte entre l'artiste et le spectateur: ce n'est donc pas en soi, ou du point de vue d'un quelconque contenu qu'il faut évaluer l'œuvre, mais dans l'axe relationnel qu'elle construit avec ou entre ses personnages et avec le spectateur. L'idée d'un art « engagé » ou critique se pose alors en termes relationnels et non en plus en termes de contenus. La difficulté pour l'artiste ressort bien plus de la manière de s'adresser au public que de ce qu'il dit à proprement parler. Être engagé, c'est prendre toute la mesure de l'Adresse: de la difficulté non pas de *parler* de, mais de *parler à...*

C'est sans aucun doute à ce défaut d'adresse qu'est imputable l'échec du projet moderne d'émancipation par l'art, lequel a toujours privilégié une œuvre « forte », accomplie, directe. L'œuvre de facture moderne tient souvent en effet dans la donnée d'un sens imposé, inscrit dans la forme même de l'œuvre, dans son style, qui ne laisse pas beaucoup de place à l'interprétation. C'est d'ailleurs à une telle univocité du style qu'en appelait Proudhon, un des hérauts de l'art engagé de la modernité: « Un style simple, clair, précis, correct, "un style, qui se dissimule en quelque sorte lui-même pour ne laisser voir que son idée". L'œuvre doit être sans équivoque. Dans son ensemble, comme dans ses détails, elle doit explicitement montrer la justification ou la condamnation¹⁶ ». Cette définition maintient la distinction entre l'idée et la forme, mais aussi la prédominance de la première sur la seconde: « Dans toute œuvre d'art on doit considérer en premier lieu l'idée même de l'œuvre, son but pratique, et en second lieu, l'exécution: les effets avant les moyens, le contenu avant le contenant, la pensée avant sa réalisation¹⁷ ».

Une illustration de cette œuvre de facture moderne nous est donnée par Peter Weiss dans *Esthétique de la résistance*. À propos de lec-

tures de poèmes par des artistes dans les usines, il écrit: « Ils ne savaient vraiment pas ce qu'ils pourraient faire de ce qu'avec de bonnes intentions on leur proposait là. S'ils applaudissaient ensuite, prêts à bondir vers les ateliers, ils le faisaient par politesse, lui, l'artiste recevait d'eux quelque chose, mais eux-mêmes partaient sans avoir rien reçu. Cela tenait, je le compris dès cette époque, au fait que ce qui venait du dehors, d'en haut, ne pouvait pas produire d'effet sur nous aussi longtemps qu'on nous laissait emprisonnés, toute tentative visant à nous ouvrir des perspectives ne pouvait être que pénible, nous ne voulions pas de contingentement, pas de bonnes œuvres qui se consacrent à nous mais nous voulions le tout, et ce tout ne devait d'ailleurs pas être quelque chose qu'on nous transmettrait, il fallait d'abord le créer¹⁸. ». Outre la croyance en une traductibilité immédiate de l'esthétique au politique – de l'émotion à l'action –, cet extrait accuse le défaut d'adresse et le déficit d'implication réciproque.

Une telle conception fait fi de la façon dont l'œuvre construit la place du spectateur, construction éminemment esthétique, qui n'apparaît dans sa dimension politique qu'en creux ou négativement. L'important, explique Jean-Louis Comolli, cinéaste qui prend toute la mesure de la nécessaire adresse de l'œuvre, est de faire passer le spectateur de « la place – relativement confortable – d'observateur ou de sujet supposé savoir, à une autre plus problématique, où son écoute et son regard deviennent objets du film, où sa position devient celle d'un partenaire du récit, d'un personnage et d'un acteur en même temps, pris dans le jeu et le faisant marcher avec son énergie, ses résistances, son désir¹⁹ ». Il s'agit d'impliquer le spectateur, ce qui exige *une œuvre ouverte, latente...* L'opposé d'une posture qui s'épuiserait dans la description d'une situation, aussi intolérable fût-elle, sans inclure en son sein la place de l'Autre. « Si le cinéaste a quelque chose à dire, c'est à quelqu'un, et pour le lui dire il tente de l'impliquer, c'est-à-dire de lui donner une place, instable, changeante²⁰ ». Une telle phrase fait d'une certaine manière écho à celle de Sartre, écrivant : « il arrive à La Bruyère de parler des paysans mais il ne leur parle pas²¹ ». Manière d'affirmer *mine de rien* la substitution de la place du spectateur au contenu même: l'artiste en l'occurrence ici peut « avoir quelque chose à dire », mais surtout, il s'adresse à quelqu'un. Autrement dit, ce que privilégie à raison Jean-Louis Comolli et qui invalide esthétiquement les postures modernes fondées sur un « contenu », c'est l'idée d'implication de l'Autre dans l'espace de l'œuvre. Celle-ci se doit d'exclure les deux figures opposées de l'exclusion et de la fusion que risque de produire tout engagement qui prend le parti

¹⁸ Peter Weiss, *Esthétique de la résistance*, volume I, Paris, Klincksieck, 1989, p. 65.

¹⁹ Jean-Louis Comolli, « Quelque chose à dire ? À qui ? », *Voir et pouvoir, l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 76.

²⁰ *ibid.*

²¹ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ? op. cit.*, p. 97.

²² *ibid.*, p. 98.

²³ Jenny Holzer, entretien filmé à l'occasion de son exposition chez Yvon Lambert, 2004.

de l'expression de la conviction. En effet, la donne se révèle assez simple, voire simpliste : ou la représentation suscite l'accord de celui qui la reçoit et l'absorbe dans une réduction de soi à soi, ou bien elle suscite son désaccord, lequel d'emblée l'exclut. C'est la raison pour laquelle Sartre dit de l'écrivain engagé qu'il doit prendre conscience « d'une contradiction entre lui-même et son public » : les postures de contestation étant à l'inverse celles « qui sont faites du dehors et sans passion par un peintre qui refuse toute complicité avec son modèle²² ».

S'il existe une responsabilité de l'artiste, celle-ci n'est pas politique mais esthétique ; et cette esthétique tient dans la construction particulière que l'œuvre construit avec le spectateur.

C'est pourquoi il apparaît surprenant que les historiens de l'art, qui s'intéressent à l'art politique, puissent traiter cette question en n'évoquant la figure du spectateur que comme pure réceptivité – en termes d'impact, de retombées, bref, de stricte relation de cause à effet, qui fait du spectateur un réceptacle – et s'affligent d'une supposée mort de l'art politique. D'autant plus qu'ils prennent constamment appui sur des artistes s'inscrivant dans une telle hétérogénéité du contenu et de la forme. L'une des artistes les plus emblématiques est sans doute Jenny Holzer, à l'œuvre et aux discours sans ambiguïtés : « J'utilise l'écriture dans mon travail pour tenir le contenu, dit-elle. Ou encore : Le contenu est crucial pour les œuvres et l'écriture lui est nécessaire. [...] Je suis quelqu'un qui utilise les mots pour porter un contenu²³ ». S'en suit alors inévitablement un jeu de fausses critiques ou de complicité : les uns criant à la mort de l'art politique, les autres sollicitant ces artistes en vogue pour quelques manifestations bien encadrées dans l'espace public. Mais ce régime de discours, moderne, est propre au 20^e siècle et est aujourd'hui caduc, invalidé dans sa portée polémique et critique par le mouvement d'intégration institutionnelle et contestable en tant qu'il n'inscrit pas *esthétiquement* l'intervention de l'artiste.

S'il existe une responsabilité de l'artiste, ce ne peut être que dans la construction originale de la place du spectateur dans l'œuvre, laquelle oriente et dirige les décisions formelles.

De quelques formes contemporaines de responsabilité esthétique

Si l'on peut parler d'un renouveau ou d'une vitalité retrouvée d'une fonction critique de l'art à l'âge contemporain, c'est incontestablement du côté d'artistes qui ont pris toute la mesure de l'Adresse et

de l'axe relationnel que celle-ci construit, en dehors de toute question de « contenu » à proprement parler. Il est par définition difficile d'identifier *in abstracto* les formes d'implication de l'Autre dans l'espace de l'œuvre : celles-ci sont de fait mouvantes, instables et relèvent d'une casuistique de l'œuvre. On peut toutefois, pour terminer, tenter d'en dégager les formes principales.

Une orientation essentielle nous est donnée par Serge Daney. S'appuyant sur l'article polémique de Jacques Rivette, « De l'abjection²⁴ », condamnant ce qu'il est convenu d'appeler désormais « Le travelling de Kapo²⁵ », titre du film de Pontecorvo, Daney reprend l'idée godardienne selon laquelle un travelling est affaire de morale et construit un des fondements de sa pensée cinéphilique. Le reproche de Daney à Pontecorvo, lorsqu'il opère un travelling avant sur le cadavre d'Emmanuelle Riva planté sur les barbelés d'un camp de concentration, c'est de le placer en position de voyeur, de le contraindre à devenir un spectateur qui, tel un prédateur guettant sa proie, profite de sa position de retrait pour violer l'intimité de ceux qui s'offrent à son regard. Il dégage à partir de là un interdit fondamental : que jamais la connivence entre le spectateur et le cinéaste ne s'établisse sur le dos des personnages, que jamais le spectateur ne se trouve, par la faute de la mise en scène, en position de pouvoir par rapport aux personnages de la fiction. La condition sine qua non du respect de l'Autre, c'est l'égalité, le maître mot de la morale de Daney.

Un tel principe est bien plus complexe et plus essentiel qu'il ne pourrait sembler au premier abord... Il est aussi bien plus contemporain qu'il ne le semble. Le travers des avant-gardes héritées de la modernité tenant précisément à une position d'autorité interdisant tout espace de construction du jugement chez le spectateur. Construire et tenir une telle relation d'égalité entre l'auteur et ses personnages, entre l'œuvre et le spectateur, tel est sans doute le défi contemporain pour penser, enfin, une responsabilité esthétique.

Aline Caillet

²⁴ Jacques Rivette, « De l'abjection », *Les Cahiers du cinéma*, n° 120, 1961.

²⁵ Serge Daney, « Le Travelling de Kapo », *Traffic*, n° 4, 1992.