

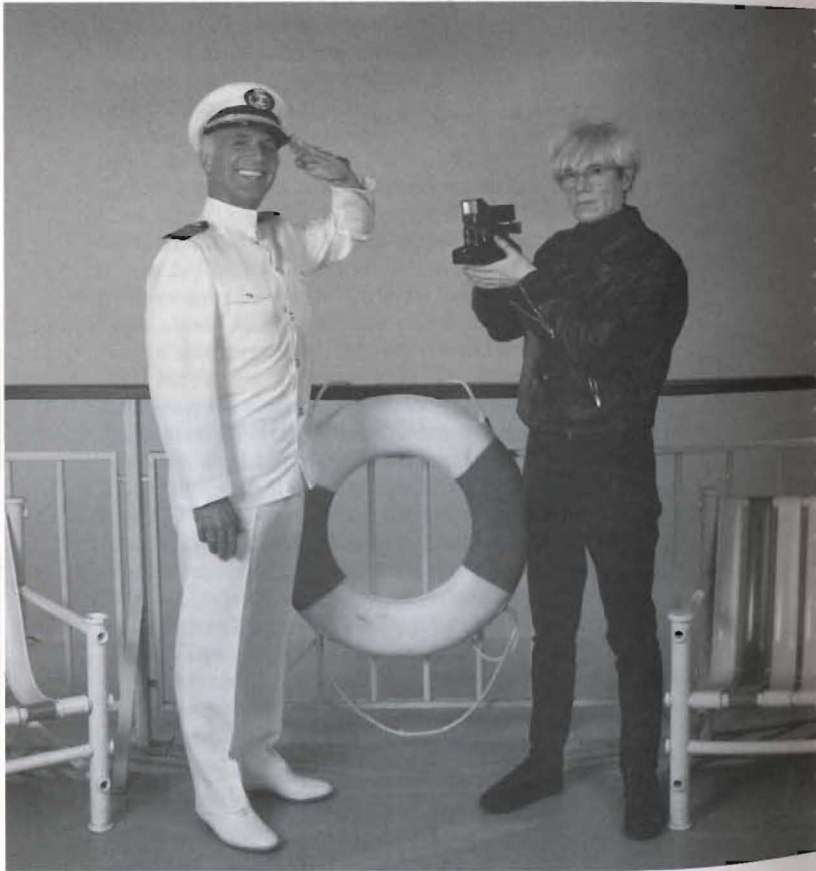
FRESH THÉORIE

Éditions Léo Scheer

«Je souhaiterais m'en tenir à cela aussi longtemps
que ce m'est possible: jouer encore et encore ce rôle,
être tout ce qu'on peut dire de moi»
Joseph BEUYS.

Bettina FUNCKE
La Passion Pop

Après s'être longtemps opposés, *high* et *low* semblent devoir enfin se rencontrer. L'école de Francfort pouvait encore voir dans les industries culturelles des appareils idéologiques d'État destinés à abrutir les masses. Les *cultural studies*, entreprises en Grande-Bretagne à partir des années 1960, à l'initiative de Raymond Williams et de la Birmingham school, ont montré qu'il n'en était rien. La télévision, le cinéma hollywoodien, la pop, la publicité, les clips, les jeux vidéo, la bande-dessinée, le sport, les supermarchés, les fast-foods ont acquis grâce à elles la dignité qui leur revient.



Andy Warhol sur le plateau de *La Craisière s'amuse*
Photo: Jim McHugh [1985]

ON PENSE QU'IL EST POURTANT PRÉMATURÉ DE SE réjouir de ce renversement heureux de situation. Les *cultural studies*¹ prouvent seulement que le *high* a assimilé le *low* à l'intérieur de l'enceinte du savoir. Il s'en faut de beaucoup pour que les effets de cette assimilation se fassent ressentir dans la vie. Ici, les artistes ont un rôle décisif à jouer.

LE RÔLE DE L'ARTISTE

Le débat sur les rapports entre culture d'élite (*high culture*) et culture populaire (*low culture*), qui a connu un pic d'intensité au XIX^e siècle, est traversé de contradictions trans-historiques qui surdéterminent les positions de chaque camp. Appât du gain *vs.* immortalité poétique, État *vs.* marché, artiste *vs.* public... À cela s'ajoutent des critères de distinction propres à chaque époque. L'opposition entre culture d'élite et culture de masse est instrumentalisée par les pouvoirs à leur profit: hier l'Église et la Justice, aujourd'hui les institutions publiques et la loi du marché. De sorte que tout le monde est amené à prendre position dans le débat. Les artistes contemporains ne font pas exception.

C'est une constante dans l'histoire que l'art doit répondre, à la fois, de son passé (l'histoire de l'art) et du temps présent où il est fabriqué. Aujourd'hui que la société est dominée par des industries culturelles très puissantes, l'art contemporain ne peut se soustraire à ses responsabilités. Mais il a une manière bien particulière de les assumer. – Quand il se demande ce que c'est qu'un peuple dans *Moyens sans fins*, Giorgio Agamben observe que la notion de peuple est double: le *populus* désigne à la fois le corps politique et la plèbe, la masse des exclus ou des pauvres². Oscillant entre inclusion et exclusion, il ressemble à cet égard à l'art contemporain qui se tourne «vers» et se retourne «contre» le public.

Cette tension entre la culture élitiste et le grand public prend toute sa valeur à la télévision. Pour

pouvoir pénétrer dans cette enceinte particulièrement représentative de la culture de masse, les artistes s'exposent en tant que *persona* – rappelons que la «*persona*» désigne depuis l'Antiquité le masque de l'acteur, son rôle ainsi qu'un personnage littéraire. Du fait que tout artiste est ainsi appelé à jouer le «rôle» de l'artiste, il prend sur lui d'incarner l'idée que le grand public se fait de l'art: aussi bien une porte ouverte sur l'infini qu'une vaste fumisterie. Pour le meilleur, – ou pour le pire.

CHARLOTTE MOORMAN

Les malheurs de Charlotte Moorman sont emblématiques de la réaction qui se produit d'ordinaire lorsque le *high* va à la rencontre du *low*. En 1967, elle fut condamnée pour exhibitionnisme alors qu'elle jouait à New York la pièce intitulée *Opera Sextronique* de Nam June Paik seins nus. Mais sa condamnation judiciaire n'est rien à côté de ce qui lui est arrivé par la suite. Charlotte Moorman est devenue instantanément célèbre, certes – on sait que le scandale ouvre les portes de la notoriété mieux que tout. Sous le sobriquet de la «violoncelliste *topless*», elle a été invitée à de nombreux talk-shows. Mais les émissions auxquelles elle a successivement accepté de participer ont été pour elle aussi douloureuses qu'un véritable chemin de croix.

Dans le *Tonight show*, son entrée sur le plateau a été accompagnée de bruits stridents et désagréables, qui étaient évidemment censés évoquer l'idée que le grand public peut se faire de la musique contemporaine. L'animateur, Johnny Carson, avait préparé son coup: «*Je crois qu'ils se moquent de votre musique*». Charlotte Moorman s'attendait à être reçue de la sorte. On l'entend minimiser l'incident. Mais l'animateur y revient. «*Ça ne vous dérange pas que les gens se marrent pendant que vous jouez?*» «*Je préférerais qu'ils essayent de comprendre, évidemment, et qu'ils prennent du plaisir à ce que je fais*» répond Moorman, «*Maintenant je*

comprends qu'ils soient gênés, et si rire peut les soulager d'une sorte d'angoisse, c'est aussi bien.» Sur quoi elle tente d'expliquer ce qu'elle fait. «*Nam June Paik a écrit son Opera Sextronique dans l'idée qu'il était temps de permettre à la musique de parler de sexe aussi bien que la littérature ou le cinéma.*» Ce qui finit de faire éclater de rire le public.

Une autre émission s'est encore plus mal passée. L'animateur du *Merv Griffin Show*, bien plus agressif que Johnny Carson, a fait endurer à Charlotte Moorman un calvaire, qui s'est terminé par l'interruption de l'émission aux cris de «*Appelez un docteur!*» et «*Au secours!*». À la suite de cette émission, Charlotte Moorman a perdu son emploi de violoncelliste à l'American Symphony Orchestra.

Le puritanisme de l'Amérique de l'époque explique en partie les foudres du public. Mais pas seulement. Il entraînait manifestement dans l'hostilité du public à son égard une hostilité envers l'art en général, et particulièrement envers l'art d'avant-garde, qui repose sur le sentiment d'exclusion que ressent le grand public. Avec Charlotte Moorman, il tenait un bouc émissaire d'autant meilleur que, ayant la naïveté de croire qu'il était possible de changer cette situation à force de pédagogie et d'attention, il redoublait son exclusion de son aveu d'en être coupable.

PTI'CHIEN

Adorno a beaucoup parlé de la barbarie de la culture de masse. Il n'a pas signalé qu'il pouvait aussi arriver aux masses de retourner leur barbarie contre leur (in)culture. Un sketch du *Saturday Night Live* montre très bien la réversibilité de l'hostilité du grand public pour l'art. Dans «*E. Buzz Miller Art Classics*», un personnage nommé E. Buzz Miller, joué par Dan Ackroyd (dont on sait par ailleurs qu'il est un des rares acteurs à collectionner de l'art contemporain), commente une reproduction de la *Vénus d'Urbino*. Vêtu d'un costume trop étroit et manifestement démodé, il

écorche le titre du tableau avant de décrire son auteur comme «*un gars qui vivait à Venise, et qui portait le nom incroyable de Pti'chien [Titien, N.d.T]*». À deux doigts d'esquinter la reproduction avec sa cigarette, il poursuit en expliquant que le tableau est très célèbre et que personne ne peut disconvenir qu'il s'agit vraiment de la peinture d'une très belle salope sur un divan. Sur quoi il se tourne vers son acolyte, Christie Christina (jouée par Lorraine Newman), et lui demande ce qu'elle en pense, «*vous qui êtes une artiste?*». La potiche, qui porte une minuscule robe moulante en lycra rose, hésite. «*Eh bien*, dit-elle en gloussant, *je suis une artiste et une animatrice. Mais je trouve en effet qu'elle est très, comment dire, forte*». Évidemment, les fous rires du public couvrent la fin de la scène.

Cet exemple témoigne du fait que le grand public n'est pas seulement prêt à rire de l'art, il est aussi prêt à rire de ceux qui ne le comprennent pas. Ce que le public voit comme une altérité menaçante est aussi une altérité désirable, à laquelle il aspire. D'ailleurs, s'il n'entraînait pas une part de désir, voire de fascination ambiguë dans son rapport à la figure de l'artiste-charlatan, l'art contemporain n'aurait probablement aucune résonance sociale du tout, même négative³. En allemand, ceci se traduit bien dans le mot même qui qualifie le mieux la manière dont le grand public percevait les artistes, l'arrogance, *Überheblichkeit*, qui témoigne littéralement d'une sensibilité au fait de pouvoir être emporté, soulevé.

ANDY WARHOL

C'est parce que Andy Warhol a déchiffré les codes de la culture de masse qu'il a réussi son passage à la télévision mieux que les autres: il est entré dans son enceinte en s'appuyant uniquement sur ses outils et ses règles – il a utilisé les conventions, formulations et préjugés des médias de masse et a transformé ainsi sa manière d'agir et de parler qui devait donc être codée par les médias.

En 1985, à quelques mois de sa mort, Andy Warhol a fait une apparition dans l'épisode numéro 200 de la *Croisière s'amuse* où, évidemment, il jouait son propre personnage. Il n'essaie même pas d'y conserver les valeurs traditionnelles du travail artistique mais, grâce à une utilisation affirmative des médias, suscite un rire dans le public qui est plutôt celui de la reconnaissance de soi que celui du ressentiment.

Dans une scène, le photographe qui travaille sur le bateau aborde l'assistant de Warhol en lui demandant s'il a eu l'occasion de montrer ses tirages à Warhol. «Où, il les a regardés», lui répond l'assistant. «Alors? Qu'à-t-il dit?» «Eh bien, il a dit que vos photos étaient un comble de vulgarité commerciale». «Il ne les a pas aimées...» «Comment ça? Non, au contraire, mon garçon. Il adore la vulgarité commerciale. En fait, il a même dit que c'est ce que l'Amérique fait de mieux.» Le jeune photographe est interloqué. On l'entend dire dans sa barbe, en partant: «Vulgaire et commercial? Ça mérite peut-être une augmentation...»

En prenant le grand public à revers, Warhol l'a désarçonné. Il a désamorcé toute hostilité défensive. Il a vaincu le grand public à force d'amour. Son catholicisme l'inspire ici manifestement. Warhol s'est littéralement sacrifié pour racheter le péché du pop. Il a sacrifié sa carrière de grand artiste, au sens traditionnel du mot, pour être du côté du peuple, pour avoir le même goût que lui. S'il a pu finalement devenir un artiste plus grand encore que les grands artistes de son temps, c'est qu'aimé de son vivant par l'élite, le grand public lui a aussi rendu son amour. Comme on le voit à la suite de cette scène, l'épisode entier de la *Croisière s'amuse* va d'ailleurs dans le sens d'une sanctification publique de Warhol.

Marina del Rey, une des actrices avec lesquelles Warhol est censé avoir travaillé à la Factory, se trouve également sur le bateau. Elle est supposée avoir, depuis, épousé un homme extrêmement coincé, avec lequel elle n'arrive même pas à danser, et qui rassemble évidemment dans sa personne tout ce qu'il

y a de conservateur et d'hostile à l'égard de l'art dans le grand public. Découvrant que Warhol est sur le bateau, et qu'il photographie les passagers dans l'intention d'en faire des sérigraphies, elle prend peur à l'idée qu'il pourrait révéler à son mari ce qu'elle faisait du temps de la Factory. Il n'y a pourtant rien à faire. Le mari découvre que Warhol a bien connu sa femme en parlant avec des passagers, de sorte qu'au moment où Warhol entreprend de prendre sa femme en photo, il s'y oppose absolument. «*Mary m'apprend que vous voulez faire un tableau d'elle, dit-il à Warhol. Sachez que je vous l'interdis. Je n'ai rien contre vous personnellement, notez-le bien, M. Warhol, C'est juste que nous venons de deux mondes différents et que... Comprenez-moi bien, j'ai l'esprit ouvert, je veux dire, ce n'est pas que je n'aime pas l'art en général, d'ailleurs tenez* (il montre un tableau accroché dans une cursive) *quelque chose comme ça m'irait très bien, mais je ne crois pas que j'aimerais ce que vous faites.*» Warhol lève la tête vers le tableau. «*C'est moi qui l'ai fait*», dit-il. L'époux de Marina est pris de court. «*Sans blagues? Mais c'est bien...*». «*Merci*», répond Warhol, et il s'en va.

JOSEPH BEUYS

Joseph Beuys est l'autre grand artiste à avoir compris qu'il n'y avait pas de rencontre possible entre *high* et *low* sans Passion. Beuys a infiltré «*toutes les institutions qui informent ou devraient informer les gens, les écoles et les universités, mais également les médias et spécifiquement la télévision**» pour reprendre ses mots. En 1961, il est entré à l'académie des Beaux-Arts de Düsseldorf, où il est devenu rapidement l'un des enseignants les plus charismatiques et les plus influents. À partir de 1972, exclu de l'académie pour avoir soutenu des manifestations étudiantes, il s'est investi dans la vie politique allemande. On le voit dans l'ombre du DSP (*Deutsche Studentenpartei*), l'Organisation pour la Démocratie Directe, l'AUD (*Aktiongemeinschaft Unabhängiger Deutscher*), et même

de l'Organisation pour le Renouveau de l'Agriculture Paysanne Italienne (1978). Il a également fait partie des cofondateurs du Parti écologiste (dit «Parti vert»).

Aucun artiste contemporain avant lui n'est parvenu à un tel degré de notoriété, sinon peut-être Warhol, dont Beuys disait qu'il se sentait «frère^s». Précisément, comme Andy Warhol, Beuys a touché le grand public parce qu'il a su incarner son hostilité envers les artistes jusqu'au point où elle se retourne en amour. Emblématique de ce retournement, une performance de 1965 le montre isolé dans la galerie Schmela, abandonné de tous, décrivant ses œuvres à un lièvre mort. «*Je ne veux pas les expliquer aux gens*» se justifiait-il alors. Mais ainsi, il faisait bien plutôt la preuve que ses œuvres pouvaient parler à tous les êtres, morts et vivants, petits et grands, de l'âme à l'âme, sans la médiation de l'intelligence. Avec la célèbre action de 1974, *Coyote: I like America and America likes me*, lors de laquelle Beuys vivait pendant quelques jours avec un coyote dans une même chambre, il soulignait la possibilité d'une communication entre homme et animal ainsi que le caractère traumatique qu'avait le coyote en tant que divinité indienne pour les États-Unis.

Il s'établit donc un parallèle entre l'image d'un coyote shaman et la figure d'un artiste qui trouve, au fil des années, une position ambiguë, quelque part entre la sincérité et la charlatanerie, entre le sacré et le profane, et pour qui cette incertitude existe autant en lui-même que dans le jugement de son public.

MAURIZIO CATTELAN

Aujourd'hui, c'est au tour de Maurizio Cattelan de faire l'objet de ces critiques. Mais ce dernier a retenu les leçons de Beuys, à qui il a d'ailleurs rendu hommage dans *La rivoluzione siamo noi*, montrée au Migros Museum for Contemporary Art de Zürich. Ce mannequin en costume de feutrine, suspendu sur un cintre, seul, désarmé – et désarmant – un sourire

narquois sur le visage, c'est Beuys, c'est le charlatan qui fait de son impuissance une force.

On le sait, la rumeur fait partie intégrante des œuvres de Cattelan. C'est le moyen qu'il a trouvé pour infiltrer les médias. Scandale du pape abattu par une météorite, réplique du panneau indiquant «Hollywood» sur un tas d'ordures, près de Palerme, enfants pendus à un arbre sur la grand-place de Milan... Les médias, jusqu'aux plus racoleurs, les vrais médias populaires, ont tous parlé de ces œuvres. Pour Cattelan, il vaut mieux être «*décrié qu'ignoré*». Une opinion qu'aurait sans doute partagé Beuys.

Dans *Le Partage du sensible*, Jacques Rancière, revenant sur le projet des avant-gardes de confondre l'art et la vie, observe que *high* et *low* se débattent au sein d'un même régime politico-esthétique. Son expression de «*partage du sensible*» décrit ce régime comme un découpage temporel et spatial qui définit ce qui peut être vu et ce qui peut être entendu. Le partage entre le visible et l'invisible, entre ce qui peut être dit et ce qui doit rester silencieux, ordonne la possibilité d'inclusion et d'exclusion du sujet au sein du débat politico-esthétique: «*La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. C'est à partir de cette esthétique première que l'on peut poser la question des pratiques artistiques, au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire des formes de visibilité des pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles font au regard du commun*»⁶. La volonté des avant-gardes de définir leurs pratiques en tant que design absolu de la vie prend tout son sens. Ces procédés artistiques, qui interviennent à l'intérieur d'une culture de tous les jours, transforment le partage du sensible: des gens et des lieux qu'on ne considère pas comme faisant partie de la «communauté» y entrent, y sont forcés, moyennant quoi le champ des possibilités politico-esthétiques s'élargit.

(Traduit de l'anglais par Mark Alizart.)

NOTES

- 1 Pour en savoir plus sur les *cultural studies*: R. Williams, *Culture and society, 1780-1950*, New York, Columbia University Press, 1958; R. Williams, *Television: technology and cultural form*, London, Fontana/Collins, 1974; S. Hall, *Culture, Media, Language: working papers in cultural studies 1972-1979*, London, Hutchinson, 1980. 2 G; Agamben, *Moyens sans fins*, trad. D. Valin, Paris, Rivages, 1995, pp. 39-46. 3 Voir B. Grays, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Munich, Hanser, 2000. 4 J. Beuys, « Conversation with Dieter Koepplin », in H. Szeemann, *Joseph Beuys*, Zurich, Kunsthau Zurich, 1993. 5 « Il est en un sens mon frère, même si nos méthodes sont radicalement opposées [...] Car Andy Warhol est inspiré, il a l'esprit avec lui. » J. Beuys, « Conversation with Louwrien Wijers », in *Mythos und ritual der Kunst der siebziger Jahre*, Zürich, Kunsthau Zürich, 1981. 6 J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 14.