
Introduction

🔗 <https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=358>

Référence électronique

« Introduction », *RadaЯ* [En ligne], 2 | 2017, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 18 octobre 2022. URL : <https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=358>

Droits d'auteur

Licence Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International (CC BY-SA 4.0).

Introduction

PLAN

I – Regards portés sur les marges

II – Espaces de rencontres et de collisions : Revues-Festivals-Biennales

TEXTE

- 1 Dans un article daté de 1996, « L'Artiste en ethnographe¹ », Hal Foster décrit l'apparition d'un nouveau paradigme au sein de l'« *art progressiste de gauche*² ». Il observe l'émergence de nouvelles modalités de la critique des institutions et de la culture dominante. En effet, tandis que les artistes et les théoriciens de la première moitié du xx^e siècle, insistant sur l'aspect économique de l'oppression, appelaient à une alliance avec le prolétariat figuré comme le dominé capable d'ébranler le pouvoir, les pratiques décrites par Foster favorisent en revanche des rapprochements avec un « *Autre* » de nature culturelle³. Ce que relève alors le critique d'art américain, c'est une transformation dans la manière dont les artistes se représentent les hiérarchies. Soucieux de soutenir les attitudes artistiques adoptées en solidarité avec les dominés, il cherche à en montrer la variété, les forces et les faiblesses.
- 2 RadaR, pour sa deuxième édition, en adoptant une approche similaire à celle de Foster, se propose de sonder ces postures, dans une perspective de décentrement du regard, au profit de productions considérées comme mineures au sein des hiérarchies de l'art contemporain. L'espace de cette revue sera l'occasion, entre autres, de revenir sur la concrétisation, observable depuis les années 1980, en mouvements et en discours, des voies de la décentralisation culturelle.
- 3 Nous souhaitons prendre en considération une multiplicité d'échelles de valeur, non seulement géographiques et culturelles, mais aussi inscrites dans une variété d'oppositions, qui peuvent relever des hiérarchies établies entre disciplines, médiums ou groupes sociaux : entre pratiques amateurs et professionnelles, culture savante et culture populaire, art et artisanat, ou graffiti et street-art par exemple. Ces hié-

rarchies peuvent parfois se croiser, ou être parfaitement indépendantes les unes des autres, mais elles se situent toujours les unes par rapport aux autres. Un même objet peut appartenir à plusieurs échelles de valeur ; selon la hiérarchie considérée, il est susceptible de se trouver en position tantôt dominante, tantôt subalterne. Les acteurs culturels qui font l'objet de notre réflexion sont eux-mêmes intégrés à ces échelles de valeur, vis-à-vis desquelles ils se situent.

- 4 Afin de désigner cette transversalité d'oppositions et la pluralité des pratiques qu'elles traversent, nous avons choisi d'employer les termes « majeurs » et « mineurs ». Ils constituent, comme le précise Georges Roque⁴, un substitut à l'expression *High and Low*⁵, répandue dans le monde anglo-saxon, mais dont la langue française ne possède pas d'équivalent. Ces termes expriment la structure formelle de la hiérarchie, c'est-à-dire la binarité de l'opposition entre ce qui est en haut, en position dominante, et ce qui est en bas, en position subalterne. Non-excluants, ils permettent de désigner une diversité d'objets et sont peu teintés politiquement.
- 5 Un ensemble de relations entre les arts « majeurs » et des pratiques jugées plus triviales s'est construit depuis la modernité. À titre d'exemple, évoquons seulement la fascination de Gustave Courbet pour les professions manuelles, telles que la taille de pierre ou la viticulture, l'intérêt de Pablo Picasso pour la presse à grand tirage dans ses collages cubistes, le mépris affiché de Clement Greenberg pour les formes de culture populaire, la mise à mal de l'industrie culturelle par la théorie critique, l'intégration du design au MoMA, le goût pop pour les comics et la publicité, l'influence de la vidéo amateur sur les procédés *Found Footage* au cinéma... Ces relations continues entre les différentes strates de la création font l'objet de ce deuxième numéro de RadaR, consacré à leurs formes les plus actuelles.
- 6 Nous avons organisé nos réflexions en deux sections qui se proposent de sonder la création contemporaine et de mettre au jour les différents rapports qu'entretiennent les acteurs de la culture avec la pluralité de hiérarchies évoquée précédemment.

I – Regards portés sur les marges

- 7 Dans cette première section, nous nous proposons d'aborder la manière dont les échelles de valeur sont modelées par le regard que les acteurs culturels posent sur toute production. Mues par la nécessité d'organiser et parfois d'étiqueter les objets culturels, les modalités de représentation de l'« Autre » sont diverses. Remplacer et définir cette altérité permet de délimiter le périmètre propre à une position qui serait dominante, de tracer la frontière entre son existence, son action et celles qui s'y juxtaposent.
- 8 Selon Edward Saïd⁶, la production de représentations a permis en effet, en construisant l'Orient comme une zone géographique homogène, de produire en négatif l'Occident. Par un ensemble de représentations et la construction d'un imaginaire fantasmatique, tous deux sont inscrits dans une échelle de valeur où l'un sera désigné « majeur », et l'autre « mineur ». Cette partition s'effectue notamment par la projection de ce que l'un n'est pas par rapport à l'autre. À la manière de l'auteur de *L'Orientalisme*, nous voulons évoquer des marges déterminées par des regards politiques ou géographiques, des espaces désignés lacunaires par des centres influents, ou des frontières dessinées par des versants culturels différents. Les principaux discours artistiques occidentaux ont par exemple privé les formes d'art périphériques de leurs droits à être appréciées en tant que créations contemporaines, les plaçant dans une filiation ethnographique.
- 9 En partie grâce à son caractère polymorphe, le mineur peut agir comme une voix qui s'immisce à travers le discours dominant, une parole qui annote les récits culturels et historiques. Loin d'être nécessairement invisibilisé, il peut fournir des archives et témoignages alternatifs. Dans ce contexte, la création peut proposer un récit à plusieurs voix, et prendre solidement part à la construction de la mémoire collective et des représentations dominantes. C'est à cette possibilité que s'attachent Marie Goehner-David et Marie-laure Alain Bonilla. La première se penche sur l'impossible écriture historique de la guerre du Liban (1975-2000). Les stratégies adoptées par les artistes, à rebours d'une histoire objective et unitaire, mettent à jour les récits anonymes, les anecdotes. Au travers d'une approche volontairement fragmentaire, allusive et poétique, les plasticiens assument l'impos-

sible scientificité du discours de l'historien et tissent un lien organique entre le présent et le passé. Quant à Marie-laure Alain Bonilla, elle se concentre sur les voix indigènes oubliées du territoire nord-américain. Dans les œuvres étudiées, elle révèle comment lieux et récits sont imbriqués dans la fabrique de l'Histoire. Par la déconstruction du regard et des représentations, il est possible de faire entendre les voix en marges de l'histoire officielle. C'est à la possibilité qu'offre l'art de faire émerger le discours mineur que s'intéresse aussi Marielle Goerig. En se consacrant pour sa part à la pratique du « suédage », développée par Michel Gondry, elle met au jour la vertu sociale et communautaire de la pratique de la vidéo amateur.

II — Espaces de rencontres et de collisions : Revues-Festivals-Biennales

- 10 Si nos propos tentent de se tenir en dehors d'assignations géographiques précises, il est néanmoins nécessaire d'établir une cartographie potentielle des projets ouverts aux productions marginalisées, mineures. Ces projets aspirent à un décentrement du regard mais ne concourent pas tous à l'avènement autonome des arts mineurs.
- 11 Depuis les années 1980, de nouveaux événements et acteurs refusent la mise sous tutelle de certaines cultures dites « mineures », ou peu visibles jusqu'alors. La création de la Biennale de la Havane en 1984, la construction du Louvre d'Abu Dhabi entreprise en 2010, l'attention croissante portée aux festivals des théâtres de marionnettes à Charleville-Mézières ou de la bande dessinée à Angoulême, prête à croire qu'on ne peut plus, sur la scène internationale, composer sans le « mineur ». Cependant, cette promotion, ce gain de visibilité n'émane pas des mêmes agents. Les minorités artistiques peuvent tenter de s'autonomiser seules mais doivent, pour cela, créer leurs propres réseaux internationaux et fonder une économie viable dans le marché de l'art contemporain. Si les arts mineurs sont promus par des agents extérieurs, ils courent le risque de ne pas avoir accès à une économie propre et, par ailleurs, de ne plus pouvoir se renouveler de manière autonome, sans discours étrangers.

- 12 À la différence de certains festivals nationaux, les biennales internationales entretiennent encore souvent un esprit de division. C'est en particulier le cas de la Biennale de Venise (créée en 1893) dont le mode d'exposition sous forme pavillonnaire ne permet pas de réels échanges, ni de circulation, entre les « mineurs » et les « majeurs » de l'art contemporain, mais seulement une coexistence de fait. En outre, même si certaines formes artistiques gagnent en visibilité, il ne faut pas oublier qu'elles s'élaborent depuis des espaces propres qu'il est nécessaire de soutenir et de faire entendre à travers les discours. Les revues spécialisées font, elles aussi, partie de ces espaces de rencontres et de collisions entre des pratiques plus ou moins reconnues. Bien qu'émanant de contextes géographiques et sociaux précis, un grand nombre de revues, festivals, biennales, ont cependant l'ambition d'outrepasser les écarts et les géographies.
- 13 Il est dès lors intéressant de soulever les forces et les failles de ces organisations afin de comprendre comment il est possible de faire advenir le « mineur » et surtout quels intérêts, pour les arts « majeurs », ces opérations viennent servir. Estelle Dalleu s'intéresse ainsi à la présence récente du jeu vidéo dans les institutions muséales et les pratiques artistiques contemporaines. Elle montre que les discours qui justifient ce déplacement ne retiennent généralement que des aspects fragmentaires du jeu vidéo, sans questionner sa position hiérarchique. Ils en offrent ainsi une image partielle, qui sert ponctuellement les intérêts de chacun.

NOTES

1 Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Le Retour du réel*, situation actuelle de l'avant-garde [1996, traduit en français par Yves Cantraine, Franck Pierobon et Daniel Vander Gucht], Bruxelles, La Lettre volée éd., coll. « essais », 2005, p. 213-247.

2 *Ibid.*, p.215

3 L'altérité, dans l'article de Foster, renvoie à ce qui est à la fois exclu du pouvoir et étranger à l'artiste, qui cherche à s'y identifier. Ce fossé peut être culturel ; l'« Autre » peut alors être entendu comme toute personne ne se tenant pas sur le même versant culturel que soi. Il peut renvoyer à une certaine forme de clivage et de non-partage d'une même culture fédératrice.

4 Georges Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en Art*, Nîmes, éditions J.Chambon, 2000, p. 7. Cet ouvrage collectif, qui a pour objet l'étude de différentes hiérarchies qui traversent les arts visuels, nous précède dans l'emploi de cette terminologie.

5 Cette terminologie a été introduite par Brooks Van Wyck dans *America's Coming-of-age* en 1915. L'opposition entre *Highbrow* et *Lowbrow* a été réemployée et popularisée par, entre autres, Dwight MacDonald, qui généralisa le troisième terme de l'opposition (*Middlebrow* ou *Midcult*), notamment dans son célèbre essai *Masscult and Midcult*, publié en 1960.

6 Edward Saïd, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident* [1978, traduit en français par Catherine Malamoud, Sylvestre Meininger et Claude Wauthier], Paris, Seuil, 2005, 422 p.