

L'ARTISTE DANS LE CHAMP SOCIAL

Séminaire organisé par l'Association internationale des critiques d'art, 5 novembre 2004.

Christophe Domino,
Président de L'Aica-France

Exposée aux évolutions des enjeux des pratiques artistiques contemporaines, la critique se voit plus que jamais enjoindre de veiller à l'usure de ses paradigmes. C'est le rôle des auteurs dans leur travail d'écriture et de discussion, en particulier avec les artistes, c'est aussi la capacité de ceux-ci à refonder sans cesse leurs ancrages intellectuels qui légitiment l'activité critique. Un travail qu'il importe aussi de mener de manière publique et collective, dans des débats ouverts : c'est une ambition de L'Association internationale des critiques d'art et de sa section nationale (Aica-France) de stimuler de tels débats et d'ouvrir des espaces de réflexion communs, en particulier en confrontant les positions et les méthodes intellectuelles négligées sur la scène franco-française. C'est ce qu'elle a fait en organisant en novembre 2004 un après-midi de rencontre, réunissant aux Laboratoires d'Aubervilliers une quinzaine d'intervenants venus d'horizons et de régions différents, autour d'une double question : celle des conditions de l'inscription de l'artiste et de l'activité artistique dans le champ social, considérée tant comme enjeux de nombre d'œuvres contemporaines que comme question relevant de la réalité des pratiques des artistes comme animaux sociaux ; celle des outils théoriques par quoi les discours sur l'art sauraient rendre compte de ces enjeux.

L'hypothèse de travail était fondée sur un constat : sur certaines scènes artistiques, et pas des plus attendues, la critique moderniste en cède devant des pratiques théoriques marquées par les *cultural studies*. Voilà le gros mot lâché, qui fait se recroqueviller dans leur coquille théorique nombre d'entre nous, devant une hydre au contour incertain mais suspect d'introduire dans le débat des enjeux voire des engagements idéologiques dont il conviendrait de se méfier, voire de se défier. Le propos était pourtant de voir comment dans des traditions différentes, quelque chose de l'héritage des *cultural studies*, au contraire de menacer art ou critique, participait à la transformation des paradigmes, loin des idées trop reçues : en commençant par exemple par ouvrir la perspective par l'Est,

malgré le soupçon (qui n’est pas du tout illégitime) de voir dans ce corpus théorique une trace de l’hégémo­nisme anglo-saxon. La présence d’intervenants polo­nais signalait d’autres cercles d’usage critique de l’héritage des études culturelles, en ce qu’elles recou­pent par exemple les études féministes, les *gender studies* ou les analyses sur la réception idéologique de l’art. On aura donc entendu des expériences de criti­ques et de *curators* sur les enjeux de « l’Est » euro­péen, des positions d’artistes et des réflexions sur les traditions théoriques, permettant d’ouvrir des pers­pectives sur d’autres modes de discours sur l’art et des problématiques artistiques trop rarement prise en compte par la critique et propre à enrichir des discus­sions toujours à venir, pour tenter en particulier de situer à nouveau frais les enjeux politiques de l’art : la publication des interventions de Piotr Piotrowski et de John Tain dans le *Journal des Laboratoires*, entretient une réflexion qui se prolongera par d’autres rencon­tres et échanges, comme sur le site de l’Aica-France (www.aica-france.org).

Intervenants :

— Henry Meyric Hughes (GB, Aica) ;
— François Piron (F, Les Laboratoires d’Aubervilliers) ;
— Aneta Szylak (Pol, Wyspa à Gdansk) ;
— Lorand Hegyi (Hong, Musée de St Etienne),
— Les artistes Esther Shalev Gerz (A), Sylvie Blocher (F) et Ursula Bieman (Ch) ;
— Guillaume Désanges (F, Les Laboratoires d’Aubervilliers) ;
— Chantal Pontbriand (Can, Parachute) ;
— Piotr Piotrowski (Pol, univ. de Poznan) ;
— Stephen Wright (Can et F, critique) ;
— Fulvia Carneval (It et F, chercheuse et critique) ;
— John Tain (USA, chercheur).

Organisé grâce au soutien de l’AFAA, de la Evens Foundation (Paris-Anvers), de l’institut Adam Mickiewicz (Varsovie) et de l’Institut culturel polonais à Paris, du Centre Pompidou (Paris) et des Laboratoires d’Aubervilliers.

THE ART OF CULTURAL STUDIES

John Tain

Quand j’ai confié à un ami que j’allais donner une conférence sur les *cultural studies*, sa première réaction fut de dire qu’elles, les *cultural studies*, n’en avaient plus pour très longtemps. S’il le disait sans doute en plaisantant, c’était aussi une allusion aux manœuvres politiques récentes des conservateurs de la Chambre des Représentants visant à limiter la liberté d’expression sur les campus américains^{–1}. (Cela dit, au vu des résultats des élections présiden­tielles américaines, et au vu surtout de la détermi­nation affichée de George W. Bush de « dépenser » son capital politique accumulé, je ne suis plus si sûr qu’il faille entendre cette remarque comme une plaisanterie, et non comme une prédiction de ce qui nous attend.) Je cite cette anecdote au début de mon exposé, car elle nous mène très vite au cœur de ce que sont les *cultural studies*, au-delà de la définition évidemment tautologique et vaine d’études de la cul­ture. Et elle en souligne assez clairement les enjeux politiques. Car, en dépit de leur nom, les *cultural stu­dies* ont autant trait à la politique – une certaine forme de politique du moins – qu’à la culture à pro­prement parler.

S’il est difficile d’en produire une définition plus immédiate et plus claire, c’est en partie du fait que les *cultural studies* ne peuvent véritablement être considérées comme une discipline universitaire au sens conventionnel du terme, ni comme ayant une méthodologie propre. Les *cultural studies* se sont plutôt placées, comme cela devint très clair chez les universitaires américains travaillant dans le domaine des Sciences Humaines à partir du début des années 1980 – et j’insiste sur le fait que je limite ici ma réflexion sur les *cultural studies* telles qu’on les pratique aux États-Unis, et que j’exclue les versions parentes, comme la variante britannique, largement diffusée à partir des années 1960 par le Center for Contemporary Cultural Studies de Birmingham – comme une approche du savoir qui était trans, voire

^[1] Je pense à la politique récente de la House Appropriations Committee (Commission des Finances de la Chambre des Représentants) qui cherche à limiter, ou du moins à instaurer une surveillance accrue (de la part des conservateurs) de l’application du Title VI du Higher Education Act, sous le prétexte que les chercheurs en Études Internationales, séduits par les théories post-coloniales, seraient anti-américains et potentiellement séditieux.

même anti, disciplinaire, si bien qu’il était sans doute plus facile de les définir en termes négatifs, comme ce qui n’était précisément *pas* ce qui les avaient précédées.

Mais si leurs adeptes ne peuvent être vraiment considérés comme partie d’une école, les travaux produits sous l’égide des *cultural studies* n’en partagent pas moins un certain nombre de points communs. L’un d’eux est l’attention à la culture popu­laire, par opposition à la culture savante (*high culture*). Autrement dit, bien que cela ne soit pas toujours le cas, la culture des *cultural studies* n’est pas celle des intellectuels, chérie par les études tra­ditionnelles. Mais si les *cultural studies* se démar­quent de leurs prédécesseurs en déclarant digne d’analyse cette culture que les critiques et universi­taires plus conventionnels ont ignoré (du moins est-ce là leur revendication), elles ne se contentent pas de renverser la hiérarchie entre culture savante (*high culture*) et culture populaire (*low culture*), ni entre culture d’élite et de masse^{–2}. Car la culture populaire telle que définie par les *cultural studies* se distingue également de la culture de masse. Un des principes clés au centre des *cultural studies* est l’idée que la culture populaire ne s’identifie pas à la cul­ture de masse, qui n’englobe que les marchandises fabriquées et vendues par les industries culturelles des sociétés capitalistes. La culture populaire au contraire est localisable, et doit être cherchée, dans la réception de ces objets. Étudier la culture popu­laire, en somme, c’est analyser un ensemble de pra­tiques, plutôt qu’une gamme de produits. C’est comprendre les usages et pratiques qui sont généra­lement faits de ces marchandises. Bref, par rapport aux disciplines traditionnelles, les *cultural studies* effectuent un double détournement du regard criti­que : de la culture savante vers la culture populaire, et des produits culturels eux-mêmes (et des auteurs de ces produits) vers les usages qui en sont faits de ces produits (et ses consommateurs).

La chose se complique encore du fait que ne sont pas en jeu n’importe quelle pratique, ni n’im­porte quelle utilisation des produits de la culture de masse, mais celles qui renvoient précisément à une forme ou à une autre de résistance. Comme John Fiske – peut-être l’un des représentants les plus populaires des *cultural studies* – l’explique, « il y a un écart entre les normes sociales et leur application dans telle ou telle circonstance, un écart où se négo­cient acceptation et contestation, un écart entre les relations sociales déterminantes et la tentative par

^[2] Pour une autre approche récente, voir l’essai majeur de Fredric Jameson, «Reification and Utopia in Mass Culture,» in Signatures of the Visible, New York, Routledge, 1992, p. 9-34.

chacun de déterminer sa propre identité et ses pro­pres relations singulières ; et ces écarts constituent le terrain où la culture populaire est la plus active »^{–3}. Selon cette acception de la culture populaire, qui, dans les sociétés de consommation, est le médium social par excellence que l’individu doit négocier au quotidien, la résistance à la domination et à la con­formité sociales surgit lorsque l’individu dévie des usages prescrits par la société pour ces produits cul­turels de masse afin d’en faire quelque chose que l’on pourrait considérer comme étant propre à l’in­dividu. En d’autres termes, la culture populaire est une des sources qui alimente l’individu en matériau pour faire face à et lutter contre les forces sociales plus vastes qui tendent à normaliser et réguler son comportement. Aussi, de même que la culture populaire ne peut se résumer à la culture de masse, la notion de « peuple », telle que la définissent les *cultural studies*, n’équivaut pas à celle de « masse », mais se situe plutôt en porte-à-faux avec elle : composée de ses membres, elle ne peut s’identifier à aucun groupe, ni sous-ensemble particulier à l’inté­rieur de celle-ci. Chacun peut au contraire être amené à représenter le « peuple » lorsqu’il ou elle en vient à occuper une position subordonnée dans telle ou telle relation sociale dominante, et à remet­tre en question cette position. On peut citer comme exemples connus de telles interprétations de la cul­ture populaire comme terrain d’opposition ou de résistance, le travail de Janice Radway sur la lecture féminine de romans sentimentaux ou la défense par Tania Modleski du potentiel de radicalité de l’ap­propriation féminine des plaisirs narratifs au tra­vers des séries et feuilletons télévisés.

Mentionner les travaux aux résonances féminis­tes de Radway et Modleski, c’est suggérer aussi une autre caractéristique commune aux *cultural studies* en général. Hormis la valorisation de la culture populaire et l’accent mis sur la réception plutôt que sur la production (ou plutôt sur la réception comme forme de production en soi), les *cultural studies*, du moins aux États-Unis, se caractérisent également par le fait qu’elles alimentent, ou ont fait en tout cas cause commune avec, un ensemble de mouvements apparentés qui ont cherché à représenter les intérêts minoritaires de toutes sortes. Les *cultural studies* ont ainsi représenté un des principaux véhicules de la lutte des politiques identitaires sur les campus américains, résumé par la formule consacrée : race, classe, genre. Bien sûr, en s’alignant largement sur les départements d’études féminines, d’études eth-

niques afro-américaines ou autres, d’études *queer*, *gay* et lesbiennes, les *cultural studies* en sont aussi inévitablement venues à être associées à une forme spécifique de doctrine politiquement correcte, devenant ainsi la cible d’attaques régulières.

C’est sans doute cette interprétation des *cultural studies* qui sous-tend, par exemple, l’attaque de Thomas Wagner, critique d’art allemand, contre Okwui Enwezor, commissaire de la Documenta 2002. Dans les pages du *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Wagner dénigre et ironise sur les « Platforms » (tribunes) des conférences internationales organi­sées avant l’exposition, par Enwezor, ces « séminai­res [universitaires] de haute volée (...), dans les­quels un petit clan d’experts délivre des leçons de correction politique à tous ceux qui n’ont pas pris de notes quand les *cultural studies* étaient au pro­gramme des cours, ou qui ont tout simplement refusé de se soumettre aux prétentions de ce para­dигme au pouvoir »^{–4}. L’inversion du statut des *cultural studies* est caractéristique du réquisitoire de Wagner : l’intérêt porté à la culture populaire, au détriment de la culture savante, ou de l’art tout court, promeut paradoxalement un autre élitisme au lieu d’une défense supposée véritable ou sincère du « peuple », dont Wagner serait apparemment un meilleur représentant en tant que rédacteur dans les colonnes d’un simple journal. Tout comme les con­servateurs américains qui cherchent à en arrêter l’influence, Wagner l’européen voit moins dans les *cultural studies* le porte-parole^{–5} du « peuple », que le terrain d’une élite savante.

Mais les attaques contre les *cultural studies* ne viennent pas seulement de l’extérieur en quelque sorte, elles viennent aussi du sein même de l’univer­sité. Ces critiques ont souvent pour origine des uni­versitaires travaillant au sein des disciplines tradi­tionnelles. Ainsi, Rosalind Krauss critique-t-elle les *cultural studies* précisément pour l’attention qu’elle porte à la réception plutôt qu’à la production comme terrain d’une politique de « plaisir et de résistance ». Non seulement Krauss refuse de reconnaître la distinction que les *cultural studies* tentent de faire, et qui est essentielle à leur interpré­ta­tion politique de l’activité du consommateur, entre cultures populaires et de masse, mais en atta­quant explicitement le travail de Janice Radway

^[4] Sie läuft schon – als transparent research, wie Enwezor das nennt, als von Ort zu Ort ziehendes Oberseminar, in dem eine kleine Schar Wissender politisch korrekt Nachhilfeunterricht für all jene erteilt, die nicht aufgepaßt haben, als die "cultural studies" auf dem Stundenplan standen, oder sich schlicht weigern, sich dem Machtanspruch dieses Paradigmas zu unterwerfen. Thomas Wagner, «Wenn bei Santa Lucia die Kunst im Diskurs versinkt», in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22 janvier 2002.

^[5] En français dans le texte.

mentionné ci-dessus, Krauss exprime également son scepticisme quant à ce « raisonnement qui con­sidère comme « contestataire » un comportement qui ne remet en question aucune des conditions de vie d’une communauté donnée [et qui de fait consiste à épouser] une activité comme mode d’évasion… permettant ainsi à toutes choses de rester en place »^{–6}. En d’autres termes, interpréter le com­portement du consommateur comme porteur d’une transformation politique progressiste, alors qu’il ne change rien aux conditions réelles et concrètes de production, est, selon Krauss, naïvement idéaliste, si ce n’est purement et simplement illusoire.

Si j’ai fait mention de la condamnation des *cultural studies* par divers points du spectre politique, de la droite conservatrice à la gauche, c’est en partie dans le but de mettre en lumière leur statut peu enviable de souffre-douleur et bouc émissaire pri­vilégié. Mais cet état de siège des *cultural studies* à l’heure actuelle suggère, il me semble, que leurs ambitions politiques ne sont peut-être pas si ineffi­caces que Krauss aimerait bien nous le faire croire. Et si je partage les doutes de Krauss sur un certain courant des *cultural studies* dont les conclusions sur la possibilité pour les individus de mettre en œuvre un changement politique en tant que con­sommateurs semblent bien optimistes, il serait sim­plificateur d’en rester là. Les *cultural studies* ser­vent des objectifs politiques plus essentiels que de prodiguer aux communautés qu’elles prétendent étudier des interprétations idéalisées d’elles-mêmes, interprétations qui finalement ne font que renforcer les conditions préexistantes et non les transformer.

Les *cultural studies*, dans la manière dont elles considèrent avec attention les revendications des individus à définir leur identité propre, offrant ainsi des notions toujours plus variées et nuancées de la communauté et de la manière dont les individus s’identifient, font tout sauf conserver les conditions politiques « en place ». Ce ne sont donc pas simple­ment les femmes noires, comme le prétend Krauss, qui sont le sujet de l’étude (culturelle), mais les adeptes féminines et noires de poupées Barbies, non pas simplement les hommes *gays*, mais les hommes *gays* coréens-américains qui s’identifient aux fem­mes, et non pas juste les lesbiennes, mais les lesbiennes philippines punk. Ce sont à ces identités à la fois hybrides et singulières que les *cultural studies* donnent la parole et, en leur donnant la parole, ouvrent de nouvelles façons de penser l’identité en tant que telle.

^[6] Rosalind Krauss, «Welcome to the Cultural Revolution», October 77, été 1996, p.91.

Il n’est donc pas tout à fait juste, comme le sug- gère François Cusset, que les *cultural studies* offrent à la « French Theory » le contenu politique inattendu d’une notion d’identité minoritaire essentialisée^{—7}. De même que les *cultural studies* ont plutôt utilisé les idées de ces penseurs, commo- dément réunis sous le terme de « French Theory », pour questionner les frontières disciplinaires, la prolifération des formes de sujets et de sous-cultures qu’elles étudient témoignent de leur tendance à dis- soudre les notions conventionnelles d’identité, refusant précisément de reconnaître les priorités habi- tuelles de la chaîne identitaire, selon laquelle on est d’abord homme ou femme, américain ou européen, hétérosexuel ou homosexuel, blanc ou noir, etc.

De fait, ce n’est pas un hasard, je crois, si certains défenseurs les plus en vue des *cultural studies* se concentrent sur des sujets qui ne peuvent justement pas trouver de place ni de reconnaissance selon les conceptions sociales en vigueur, et cherchent ensuite à parler en retour à la culture dans son ensemble, de ce lieu-là précisément: je pense ici au travail de Marjorie Garber sur le travestissement et la bisexualité, à celui de Paul Gilroy sur le Black Atlantic, ou à l’engagement de Judith Halberstam dans les commu- nautés transgenres, et notamment la culture *drag-king*^{—8}. Ce que partagent ces universitaires, c’est un attachement au questionnement et à la problématisation des moyens courants dont dispose une société pour comprendre l’identité, et un effort pour fournir au moins les grandes lignes de manières autres de concevoir l’identité.

Tout cela est fort bien, mais quelle est la perti- nence de ces propos dans le cadre du sujet du jour, la question de l’artiste dans le champ social ? Il me semble qu’une réponse s’impose si l’on retourne à la question de la culture populaire, et que l’on se demande si la ligne de séparation entre production de la culture savante et processus de la culture populaire n’est pas faussée d’avance. Après tout, repensons ici au reproche fait par Michael Fried à la théâtralité du minimalisme. Que cette affirmation soit juste ou non, ce commentaire souligne la façon dont certains au moins des objets minimalistes détournent l’attention de l’objet lui-même vers le contexte dans lequel l’objet se trouve, et par exten- sion, vers la relation entre l’objet et son spectateur,

[[] 7. François Cusset, *French Theory*, Paris, La Découverte, 2003, p.143-144.

[[] 8. Pour des exemples disponibles en français, voir Gilroy, *L’Atlantique Noire: Modernité et Double Conscience*, tr. Jean-Philippe Henkel, Paris, Kargo, 2003, et aussi «Amour Folle», conférence donnée par David Halperin au Louvre le 24 novembre 2001, qui analyse la relation de la communauté gay à Joan Crawford, in *Trois Nord-Américains à Strasbourg. Conférences Litter*, sous la direction de George-Henri Melenotte, Paris, EPEL, 2005.

déplaçant ainsi l’expérience esthétique de la pro- duction de l’objet par l’artiste vers la réception de l’objet par le spectateur, une notion que Krauss elle-même admet au travers de la notion de champ élargi. Ainsi donc, les articulations de l’aspect revendicatif des *cultural studies* peuvent être consi- dérées comme émanant de la logique même de la culture moderne savante. Les *cultural studies* arri- vent à un moment où les artistes eux-mêmes s’inté- ressent de plus en plus à la question de la réception, et sont aussi en train de repenser leur activité autour de la construction d’identités nouvelles. En somme, la politique des *cultural studies* est la politique à laquelle est confronté l’artiste dans le champ social.

Traduit de l'anglais par Aude Tincelin

John Tain prépare une thèse à l'Université de Californie à Berkeley. Il travaille dans les domaines de l'art et du cinéma.

LES CULTURAL STUDIES EN POLOGNE AUJOURD’HUI PERSPECTIVE POLITIQUE

Piotr Piotrowski

Photo

J’aimerais d’abord préciser que je ne parlerai ici que d’une des approches possibles de la culture, de la culture visuelle en particulier, et non des multiples méthodologies au sein des *cultural studies*. Il y a bien sûr de nombreux angles possibles, mais en Pologne, en raison du passé communiste, c’est l’ana- lyse sociale et politique de l’art, une certaine tradi- tion marxiste au sens large du mot, qui constitue le point sensible.

La raison en est que le marxisme de ce que l’on appelle la « période passée » formait à la fin des années 1940 une sorte de discours officiel – même si plus tard, et notamment dans les années 1970 et 1980, le pouvoir n’obligeait plus les universitaires à s’y soumettre, du moins pas comme au début des années 1950. Malgré tout, et pour des raisons poli- tiques, être marxiste était un peu suspect dans les milieux intellectuels. Peu d’intellectuels (surtout dans les années 1980) désiraient être associés au sys- tème en place, même s’il y en avait néanmoins qui l’étaient.

Le paradoxe toutefois est plus profond. De l’ap- proche très fortement sociale et politique de la cul- ture dans la première moitié des années 1950 a résulté une analyse contestataire et formaliste de l’art à partir de la fin des années 1950 et du « dégel ». Le discours formaliste, considéré comme non-marxiste et donc comme non lié au pouvoir en place, était majoritairement accepté par les critiques d’art indépendants (en terme d’histoire de l’art, cela allait de pair avec l’iconologie). C’est encore le cas aujourd’hui, notamment parmi les journalistes, acteurs de la culture, universitaires et autres, qui soutiennent cette vision de droite. Ceux qui adop- tent un point de vue social et politique dans leur discours critique sont régulièrement accusés de marxisme, et donc considérés par la presse de droite, telle que les quotidiens *Zycie Warsawy* et *Nasz Dziennik*, comme post-communistes.

En effet, les *cultural studies*, et plus précisément les études marxistes considérées comme études cul- turelles, interdisciplinaires et sociales, étaient chose instituée au début des années 1950 (représentées par exemple par l’Institut d’Art de l’Académie Polo- naise des Sciences de Varsovie, qui existe toujours mais sous une autre forme). Plus tard, quand en rai- son du processus du « dégel » le discours commu- niste catégorique a perdu de son influence, les auto- rités ont inventé des institutions plus modernes et plus séduisantes, précisément désignées « Départe- ments d’Études Culturelles ». Elles furent mises en place dans les années 1970 dans plusieurs universi- tés polonaises, dont une à Poznan. Malgré un nom assez alléchant (c’est l’époque, après 1968, où les *cultural studies* commencent à devenir populaires à l’Ouest), la stratégie officielle était de promouvoir une version un peu modernisée du marxisme. À Poznan en tout cas, le Département d’Études Cul- turelles était lié à l’École de Méthodologie des Sciences Humaines de Poznan, fondée par un professeur de philosophie local, Jerzy Kimita, et la ligne officielle insistait sur une approche marxiste. Les historiens de l’art, tout comme sans doute les autres universi- taires, se montrèrent très prudents. En raison de la complexité de la situation, ils ne prirent pas très au sérieux ces Départements d’Études Culturelles. Et aujourd’hui encore, de nombreux historiens de l’art restent très circonspects face aux *cultural studies*, même si désormais la plupart de ces départements n’ont plus rien à voir avec la tradition marxiste.

Parler des *cultural studies* en Pologne aujourd’hui, et notamment des théories critiquées, nécessite d’en préciser le contexte historique, et de décrire les pro- cessus politiques singuliers en œuvre dans ce pays. Depuis les changements politiques de 1989 et les prises de position radicales des politiciens de droite – dont le pouvoir était en quelque sorte la résul- tante du communisme, une forme de compensa- tion – ainsi que celles de l’église catholique romaine, l’analyse sociale et politique de l’art n’est plus guère favorable à ces derniers, puisque – et c’est là le point-clé – dévoiler leur stratégie politique équi- vaut pour eux à une menace. C’était, et c’est tou- jours, particulièrement évident dans le cadre de ce qu’on appelle en Pologne la « guerre culturelle ».

Plusieurs incidents ont entraîné, ces dernières années, une sorte de « guerre culturelle » en Polo- gne. Dans ce contexte, les *cultural studies* se révè- lent essentielles en tant que stratégie interprétative. Si la notion de « guerre culturelle » renvoie à une lutte, dans le champ politique, pour l’appropriation culturelle, il y a bien en Pologne aujourd’hui, d’un côté, une tentative de limiter la liberté de parole et de remettre en question le droit de chacun à la

liberté et, de l’autre, une volonté de défendre une société ouverte et démocratique. Je n’aurai pas le temps de développer cette question en détail, mais toutes les stratégies de la droite dont je vais parler sont liées à une volonté d’établir une forme de cen- sure, notamment en terme de visualisation des motifs religieux (et donc du corps et des questions sexuelles dans les arts visuels). Si l’on analyse la situation dans la perspective des *cultural studies*, on peut voir une véritable signification politique aux stratégies répressives mises en œuvre par la droite.

Le premier incident que je souhaite évoquer ici concerne *La Neuvième Heure* de Maurizio Cattelan exposée à la Galerie Zacheta à Varsovie en 2000-2001. La sculpture de Cattelan présente Jean Paul II écrasé par une météorite. En montrant le travail de Cattelan, le commissaire Harald Szeemann venait remettre en question la vision conventionnelle que la plupart des Polonais ont du pape. Il ne fait pas de doute qu’en Pologne le pape est vénéré de manière toute particulière, et que les Polonais sont habitués à élever le regard vers sa figure, placée sur un piédes- tal, héroïque et monumentale. Le montrer allongé au sol, sans défense, frappé sous ce fardeau d’une douleur presque physique, suggérer donc la possi- bilité de s’approcher de sa figure, de la frôler même par accident, a dû représenter un véritable choc visuel. Pourtant, la cible de l’artiste et de son regard critique n’était pas tant la personne de Jean-Paul II que les habitudes visuelles des Polonais. Cattelan cherchait à nous faire prendre conscience de la manière dont nous voyions le pape, et à briser l’automatisme de cette vision – rejoignant le point de vue des *cultural studies*, dont la tâche, selon W.J.T. Mitchell, n’est pas simplement d’analyser la construction sociale du regard, mais la construction visuelle du social. D’une certaine manière, Szee- mann a donc atteint son but. Pourtant, il a échoué. L’opinion publique polonaise, suite aux pressions de la presse de droite (particulièrement les quoti- diens *Zycie Warsawy* et *Nasz Dziennik* mais aussi la presse soit-disant libérale comme l’hébdoma- daire *Wprost*), a rejeté le message de déconstruction de *La Neuvième Heure* et la Galerie Zacheta s’est trouvée sous le feu des accusations des politiciens de droite, qui ont finalement obtenu du gouverne- ment le départ de la directrice de la galerie, Anda Rottenberg, pour anti-catholicisme et programma- tion artistique anti-polonaise.

Le deuxième incident a eu lieu lors de l’exposi- tion *Irreligia. The Morphology of the Non-Sacred in the Polish Art of the 20th Century*, présentée à Bruxelles en 2001-2002. Bien que se déroulant à Bruxelles, l’exposition a rencontré de nombreuses critiques en Pologne. La peinture de Marek Sobczyk,

Whipping of Christ, celle d’Adam Rzepecki, une Notre Dame de Czestochowa à moustaches, furent notamment accusées de démonstration anti-catholi- que, donc anti-polonaise : en bref, de blasphème. La première parce que l’on peut choisir d’y voir un tortionnaire en train d’uriner sur le Sauveur, la seconde parce que la Sainte Marie de Czestochowa est considérée par l’Église Catholique Romaine de Pologne comme une icône nationale. Suite à la cam- pagne de presse de la droite dirigée par le quotidien *Nasz Dziennik*, liée à la *Radio Mayja* – une radio d’extrême droite très conservatrice –, le Dr. Kazimierz Piotrowski, un des commissaires de l’exposition, ainsi que le directeur du Musée de la Sculpture de Varsovie ont été limogés. Comment une exposition plutôt modeste à l’étranger a-t-elle pu soulever de telles critiques en Pologne ? Il faut chercher la réponse du côté d’une contextualisation de la réflexion politique dans le cadre de la « guerre cul- turelle », d’une analyse de cet incident à l’aune des *cultural studies*. Même si l’exposition n’était pas officielle, elle impliquait un conflit ouvert avec une droite polonaise qui revendiquait la possibilité pour la Pologne d’« entrer » en Europe (tout cela se passait avant le dernier élargissement) sous la sim- ple bannière de son catholicisme, en préservant son identité religieuse et nationale. Remettre en ques- tion le droit de l’Église à contrôler les symboles religieux utilisés par les commissaires de l’exposi- tion, c’était attaquer cette stratégie politique – une attaque particulièrement vicieuse, puisque lancée non pas de Pologne, mais du cœur même de l’Euro- pe dite unie. Aussi, l’exposition est-elle devenue le cœur d’un conflit politique dans lequel l’enjeu était le statut public d’une culture visuelle dissi- dente et l’accès à la vie publique accordée à ceux qui ne partagent pas les conceptions de la majorité catholique.

Le troisième incident est le plus dramatique. C’est le cas de Dorota Nieznalska, l’auteur de *Pas- sion* (2001), une installation controversée, dans laquelle une photographie d’un sexe masculin est montée sur une croix. Après son exposition à la Galerie Wyspa à Gdansk, l’artiste a été poursuivie pour offense au sentiment religieux et condamnée à six mois de liberté surveillée. La Galerie a été fer- mée par l’Académie des Beaux-Arts de Gdansk, de laquelle elle dépendait.

La question ici n’est pas d’analyser l’image (le sexe sur la croix) d’une manière formaliste, ni de reconstruire la signification « originelle » de l’image (l’intention de l’artiste), mais la signification de la violence de la réaction qu’elle a suscitée en termes politiques. Les causes des poursuites judiciaires auxquelles a fait face l’artiste représentent peut-être



Adam Rzepecki, *Matka Boska Czestochowska z wasami*, 1983

Maurizio Cattelan, *La Nona Ora* (*The Ninth Hour*), 1999
Technique mixte, taille humaine
Courtesy: Galerie Emmanuel Perrotin, Paris



l'aspect le plus important de cette histoire. Ce discours, très populaire parmi les activistes de droite, n'est pas le résultat d'une réponse métaphysique à une image en particulier, mais une stratégie visant à établir un système autoritaire. La question n'est pas de savoir si les activistes de droite ont été véritablement offensés dans leur sentiment religieux (ils pouvaient simplement ne pas se rendre à la galerie – en réalité, ils arrivèrent en retard, l'exposition étant fermée et l'œuvre décrochée, ils ont en fait obligé l'artiste à leur montrer l'image afin de se trouver offensés). La question qui se pose ici est de savoir comment un tel discours fonctionne dans la société polonaise, et comment le pouvoir (le procureur, la cour) y est sensible. En un mot, la question est de savoir comment la culture est utilisée ou détournée à telles fins politiques dans tel contexte historique. C'est là bien sûr le rôle des *cultural studies*.

Dans le contexte de ces trois incidents, ce ne sont pas seulement les artistes et les commissaires qui ont été visés, mais aussi – et c'est le cœur de la question – les critiques d'art et les historiens de l'art qui proposaient des analyses défendant une approche plus sociale et politique, identifiables comme relevant des *cultural studies*. Ils ont été accusés de post-communisme, et, puisque le réalisme social des années 1950 était lié à la méthodologie marxiste, de promouvoir une forme de réalisme social culturel. Le quotidien polonais *Zycie* (La Vie) a orchestré toute une campagne contre ces critiques d'art et historiens de l'art, notamment lors de l'exposition de Cattelan, *La Neuvième Heure*.

Pourquoi en est-il ainsi ? Pourquoi les artistes et les commissaires, mais aussi les critiques d'art analysant la campagne de droite sous un angle relevant des *cultural studies*, ont-ils été attaqués par la presse de droite ? La réponse est simple. Les *cultural studies*, notamment la critique d'art analysant les stratégies liberticides de la droite, s'efforcent de montrer que la droite tend à restreindre la liberté de parole afin d'établir un système autoritaire fondé sur le catholicisme et le nationalisme. Une telle analyse ne peut que menacer la droite et la poursuite de ses objectifs. Les *cultural studies*, dans un tel contexte politique, sont en mesure de déconstruire les objectifs politiques réels de ce genre de stratégies – une stratégie consistant tout simplement à prendre le pouvoir sur les gens. Une telle analyse permet de prouver que le discours des sentiments religieux, « bafoués » selon la presse de droite par des artistes comme Maurizio Cattelan, Marek Sobczyk, Adam Rzepecki, Dorota Nieznalska et beaucoup d'autres, masque une véritable stratégie politique tendant à faire de la Pologne un état catholique fondamentaliste, à réprimer les minorités non chrétiennes, et à

« privatiser » l'espace public dans le pays. En un mot, comprises ainsi, les *cultural studies* ne sont pas seulement une théorie critique, mais une pratique subversive, défendant la liberté de parole et la démocratie dans le cadre d'une « guerre culturelle ». C'est là l'essentiel et le véritable objectif politique d'une telle approche.

Si l'on aborde la question sous un angle plus précis, on touche à la question des relations entre minorité et majorité, question originelle des *cultural studies* partout dans le monde. L'analyse des événements décrits ci-dessus dévoile un système politique polonais fondé sur une « base substantielle » : l'idéologie chrétienne. Cela signifie à la fois la domination de la majorité et la tolérance minimum pour la minorité, qui à tout moment, pour telle raison politique, peut se trouver totalement effacée par ladite majorité – par les politiciens plutôt qui prétendent la représenter. De fait, tolérance ne veut pas dire égalité ou respect : ce n'est qu'une forme de « don », de « faveur » accordée généreusement à une minorité. Tolérance signifie hiérarchie, pouvoir de la majorité sur la minorité. Comme les incidents mentionnés ci-dessus l'ont montré, la voix des minorités non seulement n'a pas un statut équivalent à celui de la majorité, mais elle n'est pas même tolérée. Dans la perspective des *cultural studies*, on voit ici la manière dont fonctionne la démocratie, et quelles en sont les problématiques. On peut également voir la manière dont certains groupes politiques défient le système démocratique, mais aussi combien ce dernier, en tant que système, est éloigné de la démocratie « idéale », puisqu'il est fondé sur une idéologie (le christianisme) en mesure de justifier l'exclusion des minorités (non chrétiennes) de la vie publique.

Bien sûr, cette perspective politique générale ne s'applique pas seulement à la tradition marxiste. Toutes les stratégies critiques, dont celles des études féministes ou *gay* qui relèvent spécifiquement des relations entre majorité et minorité, travaillent en ce sens. Et si elles ne sont pas accusées de post-communisme par la droite, elles font face à de lourdes critiques et sont souvent accusées d'obscénité.

L'objectif des théories culturelles critiques en Pologne semble être le même que celui de toutes les théories culturelles critiques : politique. Cette forme d'analyse n'a pas pour seul objectif de produire de la connaissance sur la réalité présente, mais, et peut-être avant tout, de défendre la liberté individuelle et sociale, appelée démocratie. Comme le disait Karl Marx, la critique n'est pas seulement faite pour comprendre la réalité, mais pour la changer.

Traduit de l'anglais par Aude Tincelin

Piotr Piotrowski est professeur et a une chaire au département Histoire de l'Art à l'Université Adam Mickiewicz à Poznan en Pologne. Il est rédacteur en chef du journal annuel *Artium Quaestiones*. Son dernier ouvrage s'intitule *Avant-Garde in the Shadow of Yalta. Art and Politics in Central-Eastern Europe, 1945-1989*, publié en 2005 par Rebis Publishers.