

PIERRE PIGOT

Industries culturelles : art contemporain ?

intervention à la Bouvêche d'Orsay
mardi 19 juin 2012
dans le cadre de l'association Comprendre

Résumé réalisé par Pierre Pigot

Argument

Industries culturelles contre grand art autonome, œuvres commerciales contre œuvres savantes : bien que l'analyse de la culture pop ait fait des pas de géant ces trente dernières années, la séparation entre ces deux domaines reste encore vivace dans le paysage intellectuel français. Après être retourné aux origines de cette séparation en apparence irréconciliable, née des transformations de la révolution industrielle et technique, on tentera dans cet exposé, notamment à travers trois exemples tirés de la bande-dessinée internationale (américaine et japonaise), de montrer l'existence, au-delà de leur origine commerciale, d'une expérience esthétique propre à ces œuvres graphiques – expérience qui, dans le bouleversement de ce que serait la notion même d'art contemporain, en ferait peut-être l'égal insoupçonné des grands noms chers aux musées et aux galeries.

1. Pour une archéologie philosophique de cette question complexe, il faut se référer à deux textes fondateurs. Le premier est un article du critique Clément Greenberg, intitulé « Avant-garde et kitsch », paru à New York en 1939. Il s'agit d'une analyse marxisante, qui voyait dans le public des « industries culturelles » des populations arrachées à la culture traditionnelle de la campagne par le développement de l'industrie et de l'urbanisation, mais qui n'avaient ni le temps ni les moyens de parvenir à une juste perception des enjeux réels de l'art. L'alliance de la reproduction technique (permettant l'ubiquité absolue d'un objet unique) et de la diffusion de masse auprès d'une population ayant été alphabétisée tout en étant restée globalement acculturée, parvenait à la création

d'un vaste univers médiatique, essentiellement visuel, frappé dès son origine du sceau de la médiocrité intellectuelle et du recyclage des clichés aisés à comprendre. C'est sous la bannière d'un vieux mot allemand qui devint ensuite courant, « *kitsch* », que le critique d'art rassemble pêle-mêle « *l'art commercial et populaire, la littérature avec ses stéréotypes, les couvertures de magazines, les illustrations, les publicités, les revues de science-fiction et de polars, les bandes dessinées, le jazz, les claquettes, les films hollywoodiens* » - soit une culture de l'*ersatz* (qui est aussi, comme il le reconnaît, « la première culture universelle », en cours aussi bien en Asie qu'en Amérique). En réaction à cette massification de l'image, Greenberg prône l'approche d'une peinture abstraite, dépourvue de contenu immédiat à saisir, nécessitant un effort de compréhension et d'exploration ne pouvant être réalisé par un homme de la masse qui, trop impatient et trop peu éduqué, se rabattra donc automatiquement sur des œuvres de gabarit plus accessible et donc méprisables, par exemple les illustrations patriotiques et réalistes de Norman Rockwell qui étaient extrêmement populaires dans l'Amérique du New Deal. « *Etant donné que l'avant-garde forme la seule culture vivante que nous avons, la survie dans un futur proche de la culture en général est ainsi menacée* », affirme Greenberg. Et de finir son article en remarquant que cette menace de la culture relève aussi d'un ressentiment populaire né de la frustration et de l'incompréhension, et qu'elle mène ainsi tout droit au fascisme, à la fois dans sa forme esthétique (le *social-réalisme*, tel qu'il servait de style officiel dans l'Allemagne hitlérienne, avec comme artiste type Arno Breker, sans oublier l'Italie mussolinienne ou la Russie stalinienne), et dans sa forme politique, avec un appel à la censure de l'avant-garde au titre de forme *dégénérée* (*entartete Kunst*) et inaccessible à l'immense majorité des citoyens.



Norman Rockwell, « *Thanksgiving* »
(1945)



« *Autant en emporte le vent* »
(1939)

2. L'autre texte fondateur de cette défiance intellectuelle envers le cinéma ou la bande-dessinée est co-signé par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, et figure dans leur ouvrage *La Dialectique de la raison* (1944) sous le titre : « La production industrielle de biens culturels ». Il faut s'en rappeler le contexte : celui de deux philosophes allemands contraints à l'exil par le régime nazi, et qui, vivant à proximité d'Hollywood (la vie étant alors moins chère en Californie qu'à New York), pouvaient constater tous les jours l'hégémonie culturelle de cet État, exemplifiée entre autres par le succès d'un film comme *Autant en emporte le vent*, typique de l'alliance objective entre narrativité linéaire et cliché psychologique, né d'une œuvre littéraire déjà formatée pour le cinéma du fait même de sa médiocrité stylistique. Adorno et Horkheimer vont dans ce sens quand ils affirment que « *Le film et la radio n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Ils ne sont plus que business : c'est là leur vérité et leur idéologie qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément.* » Les deux auteurs construisent une situation sans issue possible, avec des phrases comme « *l'imagination et la spontanéité atrophiées des consommateurs de cette culture* », « *il n'y a plus de place pour l'imagination* », ou encore « *l'industrie culturelle ne nourrit les hommes que de stéréotypes* ». Quant aux éventuelles incursions et métamorphoses de la culture dans cette industrie (utilisation de la musique classique, des œuvres d'art, etc.), elles sont rassemblées sous le slogan dévastateur « *la synthèse de Beethoven et du Casino de Paris* ». Jusque dans les dessins-animés de Walt Disney, Adorno et Horkheimer détectent une « *cruauté organisée* », suivant l'idée que les coups reçus par Donald préparent en réalité le spectateur à ceux qu'il recevra lui-même dans la société capitaliste qui organise son oppression. Dans l'optique des deux Allemands, le rire, l'amusement, le divertissement, sont donc des modes esthétiques irrémédiablement contaminés par les structures qui les agitent sur les pages ou sur les écrans, ce qui mène nos auteurs à écrire cette phrase atroce, « *s'amuser signifie être d'accord* », comme si l'homme libre ne pouvait être qu'un homme retiré de tous les affects, ultimement détaché de toute expérience quotidienne, ayant arraché une part de son humanité pour gagner la dignité de son intellect pur enfin achevé.

3. On pourrait croire que ce jugement ne s'applique qu'à des productions cinématographiques explicitement destinées à un usage commercial, et que des œuvres filmiques plus ambitieuses ou plus immédiatement politisées, donc appelant leur spectateur à prendre position, pourraient tout de même avoir grâce aux yeux des auteurs. Or c'est tout le contraire. A propos de *Citizen Kane* (1941), ils écrivent ainsi qu' « *on pardonne à Orson Welles toutes ses violations des trucs du métier parce que toutes ces incorrections calculées ne font que confirmer et raffermir la validité du système* » – redoutable manière de signifier que même celui qui s'écarte des règles du jeu ne fait cependant que travailler pour elles, ne dénonçant leur contradiction provisoire que pour mieux asseoir

leur puissance ; manière aussi de dire que rien de ce qui travaille dans le médium ne peut songer à en modifier le territoire ou le fonctionnement (affirmation qui scandalisera, à juste titre, toute personne un peu cinéphile). Quant au *Dictateur* de Chaplin (1940), qui demeure aujourd'hui encore une des plus importantes prises de position dans l'Amérique d'avant-guerre, Adorno et Horkheimer en retournent la scène finale idyllique, avec sa jeune fille illuminée dans un coucher de soleil, en la mettant sur le même niveau esthétique qu'une scène de champ de blé avec jeune campeuse allemande dans un film de propagande nazie. Là encore, le sens précis et local des images, dans leur contexte d'utilisation, est complètement rabattu sur une notion d'essence ultime où, si une image a été utilisée par l'ennemi idéologique, il est strictement impossible de réutiliser cette même image pour la combattre, à partir du moment où le stéréotype est détecté dans l'utilisation de tel élément ou tel éclairage relevant du *déjà vu*. Le lecteur de la *Dialectique de la Raison* n'a alors plus d'autre choix que de conclure à la destruction ultime de toute culture, soit étouffée par l'industrie culturelle, soit parodiée et dévalorisée par son utilisation mercantile. Suite à « *la nécessité inhérente au système de ne jamais lâcher le consommateur, de ne lui donner à aucun instant l'occasion de pressentir une possibilité de résister* », les deux philosophes ne verront plus dans toutes les images du monde que « *parodie de l'humanité* » et « *règne de la pseudo-individualité* », ce qui « *entraîne (...) le déclin de la culture et fait progresser l'incohérence barbare dans les esprits* ». Dans le combat contre l'hitlérisme ou le stalinisme, le capitalisme américain n'aurait donc produit qu'un monstre équivalent et tout aussi nocif, qui dissimulerait, sous des allures d'ouverture libérale, des visées tout aussi totalitaires sur les esprits et sur les mœurs.



« *Citizen Kane* » d'Orson Welles
(1941)



« *Le Dictateur* » de Charles Chaplin
(1940)

4. S'inscrivant (même inconsciemment) dans la lignée d'un tel diagnostic, la sphère du « grand art » a longtemps cru qu'elle pouvait maintenir effectifs les barrages qu'elle avait dressés contre cette invasion des images d'origine industrielle, quitte à renier les origines souvent commerciales dont relevaient

bien des œuvres de musées. Sauf que dès les années 1960, l'émergence du *pop art*, qui ne faisait que prendre en compte la diversification du champ des images, est venu fissurer cette défense. Un tableau comme le *Look Mickey!* (1961) de Roy Lichtenstein est comme le faire-part de décès d'une étanchéité artificielle entre la peinture abstraite et tous les éléments du monde dont elle souhaitait rester coupée : l'envahissement de la sphère de l'art par les industries culturelles est désormais patent, reconnu et encouragé par les artistes eux-mêmes, à l'image d'un Andy Warhol proclamant Walt Disney « plus grand peintre du 20^e siècle ». Les conséquences de cette métamorphose ont été doubles. D'une part, le cinéma a progressivement conquis ses galons d'art à part entière dès les années 50, y compris dans ses aspects les plus ouvertement commerciaux, tandis que la bande-dessinée, revivifiée par des courants *underground*, s'affirmait elle aussi comme une pratique artistique à part entière ; d'autre part, l'art contemporain strictement cantonné aux galeries et aux musées, a de plus en plus révélé, fût-ce malgré lui, la superficialité et l'épuisement postmodernes qui le composent désormais. En témoignent les Jeff Koons, Takashi Murakami et Joana Vasconcelos qui pensent pouvoir transformer les objets de la banalité en témoignage de l'époque, faisant penser au « concours de beauté » autrefois dénoncé par le théoricien Carl Einstein, tandis que l'unanimité aveugle de la critique artistique rappelle ce que disait Georges Bataille : « on entre aujourd'hui dans les galeries d'art comme on entre dans une pharmacie, en quête de remèdes bon marché pour des maladies avouables ». Le *Cloaca* de Wim Delvoye (2000), machine reproduisant les fonctions fécales, atteignait ainsi le sommet de la scatologie soi-disant profanatrice des règles de la société, où la spirale de la provocation bon marché a définitivement épuisé toute présence même de l'art et de la pensée. Si, pour la présente soirée, ce sont trois bandes-dessinées qui ont été choisies à titre d'exemple, c'est parce que, tandis que le champ musical est une jungle trop complexe, et que le cinéma de son côté a déjà acquis depuis longtemps ses lettres de noblesse indiscutées (depuis les critiques de la Nouvelle Vague jusqu'aux gros volumes de Gilles Deleuze, en passant par les sémioticiens, les sociologues, etc.), la BD, elle, reste encore un rêve de jeunesse, qui du point de l'âge adulte appellerait soit une nostalgie de bon aloi, soit un jugement condescendant face à une persistance de l'innocence.



Roy Lichtenstein
 « *Look Mickey!* »
 (1961)
 Washington, National Gallery of Art

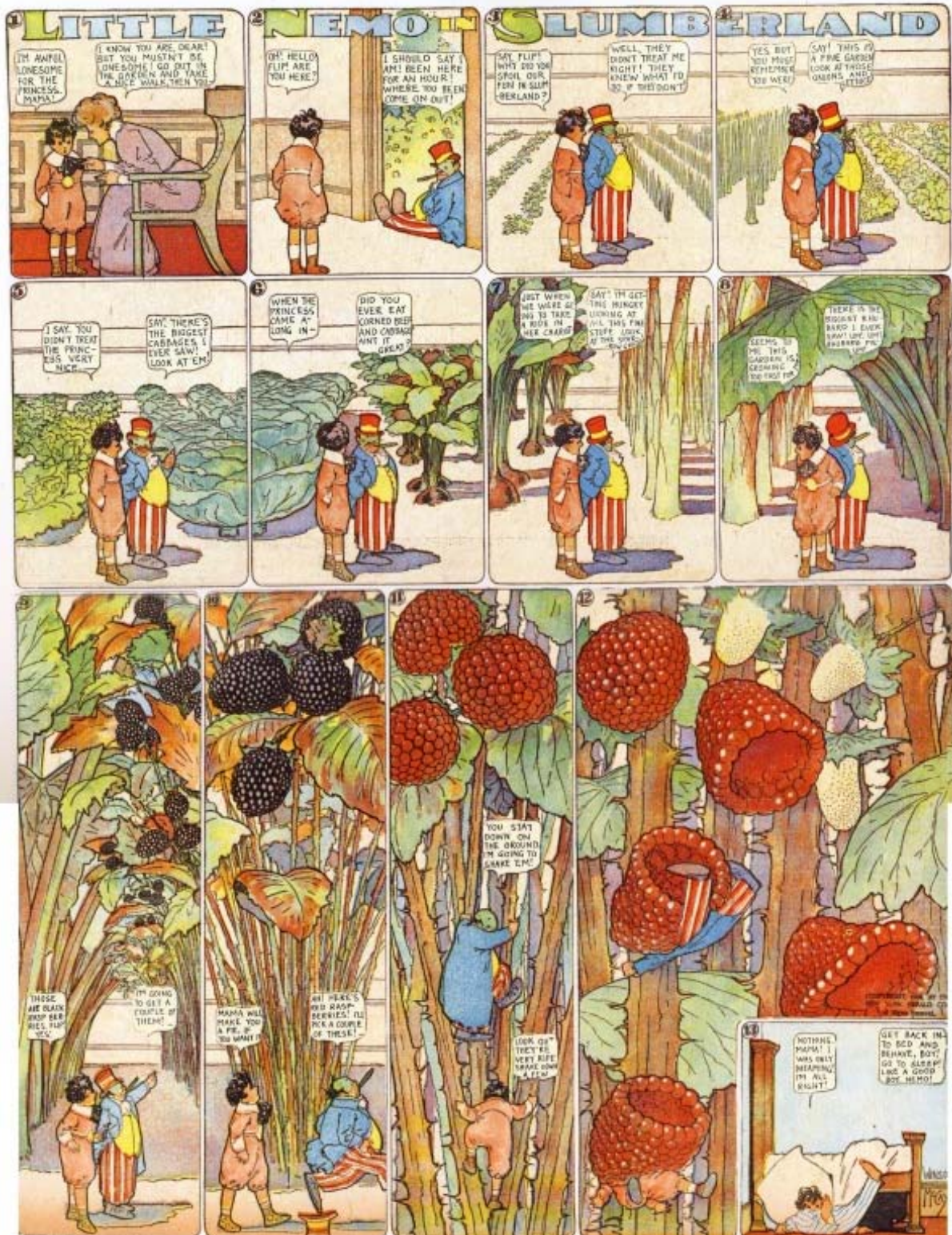


Wim Delvoye, « Cloaca » (2000)

5. Premier exemple, celui du *magicien*, avec le *Little Nemo* publié par Winsor McCay entre 1905 et 1914 : l'intention qui a présidé à son choix était avant tout celle d'en souligner la pure beauté formelle, les jeux de métamorphoses à la Lewis Carroll réactualisés (avec une constante évolution du petit au grand et inversement) ; les jeux de perspective (rappelant que Winsor McCay, loin d'être un novice, avait fait à Chicago les mêmes études d'art sérieuses que n'importe quel autre artiste reconnu) montrant la dignité artistique de celui qui connaît son métier mais sait en explorer les modes d'expression sans tomber dans un mimétisme excessif, se plaçant ainsi dans un mode d'imprégnation des beautés de l'Art Nouveau tel qu'il se diffusait de manière internationale à cette époque, depuis les affiches d'Alfons Mucha jusqu'aux lampes Tiffany ; l'incursion du *Unheimlich* freudien qui discerne, dans ce que sont désormais les objets manufacturés et indifférents qui nous entourent, l'étrangeté qui persiste à s'y nicher et ne demande qu'à être libérée en effets poétiques extrêmement puissants sur la page du journal ; enfin, la représentation de la vie moderne américaine, avec ses buildings, sa puissance, mais aussi la fragilité d'une course vers le progrès contenant en soi ses propres forces de destruction (à l'image de cette planche où les buildings sont détruits et renversés tels des jouets ou des piles de cubes, et dont, à la lumière des attentats du 11 Septembre, un dessinateur comme Art Spiegelmann a bien su reconnaître toute la prégnante actualité dans son volume *A l'ombre des tours mortes*).

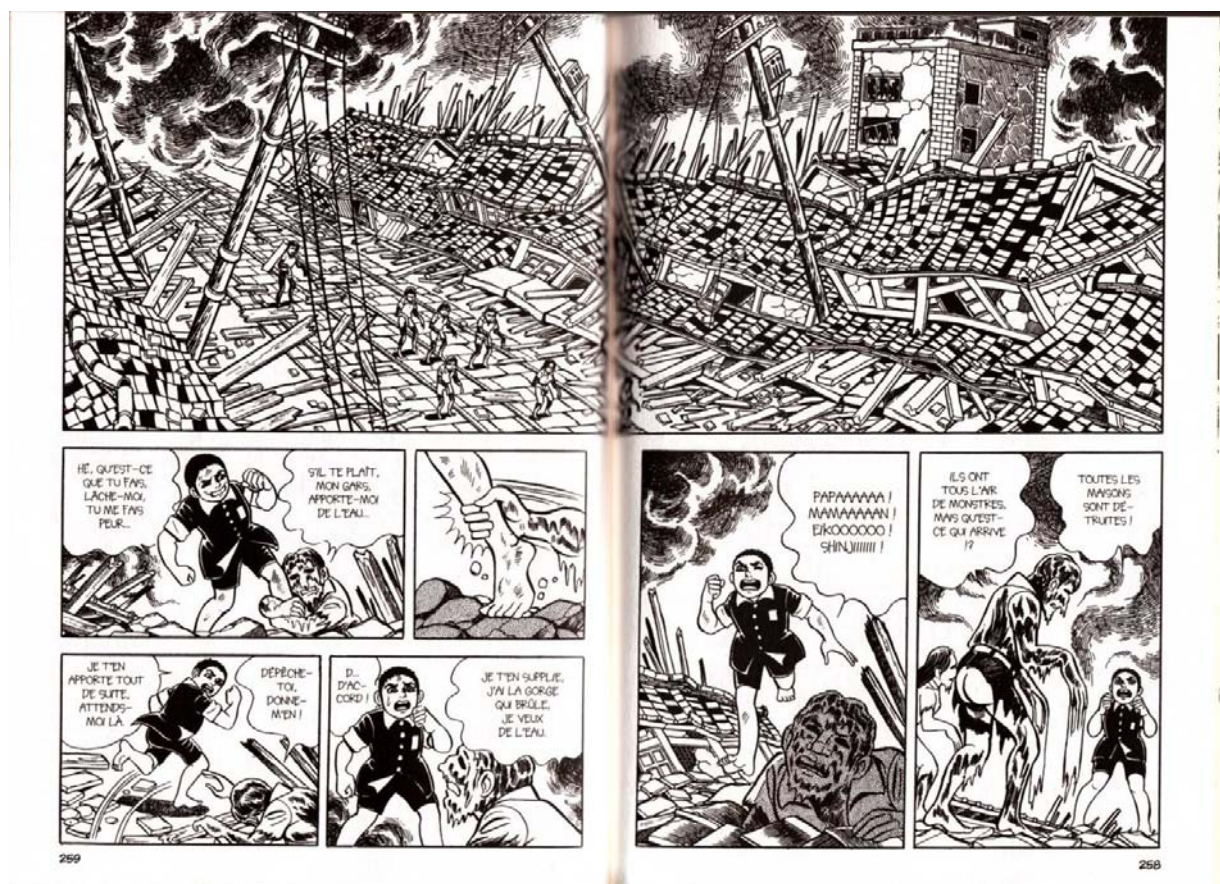


Winsor McKay, « Little Nemo in Slumberland »
 (planche parue dans le « New York Herald » le 29 septembre 1907)



Winsor McKay, « Little Nemo in Slumberland »
 (planche parue dans le « New York Herald » le 19 juillet 1908)

6. Deuxième exemple, celui du *témoin*, avec le *Gen d'Hiroshima* de Keiji Nakazawa, publié au Japon dans les années 70 : il s'agissait là de montrer comment, dans le cadre si réglementé et commercial du *manga*, pouvait émerger de manière poignante la figure même du témoin, en l'occurrence celle de l'auteur, survivant de la bombe atomique du 6 août 1945, ayant dû longtemps dissimuler son statut d'*hibakusha* (irradié), et ayant également lutté avec ses différents éditeurs pour que son œuvre si dérangeante pour les différentes autorités japonaises et américaines puisse être publiée et diffusée ; on y observe également les liens forts avec tous les archétypes du désastre déjà présents dans le « grand art », que ce soient les *Désastres de la guerre* de Goya ou le *Guernica* de Picasso (avec des parallèles dans la représentation du cheval enflammé ou des cadavres mutilés par la violence de l'histoire) On peut s'attarder aussi au problème esthétique du manga, avec son trait simple, revu ici dans une éthique du témoignage (entre le trop plein de la photographie et le pas assez de la littérature) ; enfin on constate sur cet exemple la capacité d'un médium populaire et commercial comme le manga à donner un visage aux victimes (telle la parabole de Seiji le peintre voulant rendre visage à chacun, tout comme dans le film de Kon Ichikawa *La Harpe de Birmanie* (1956), où un soldat repentant déguisé en bonze partait à la recherche des noms des victimes de la guerre).





Keiji Nakazawa, « Gen d'Hiroshima » (1973-1974)
 (doubles pages extraites respectivement des volumes 2 et 3)

7. Troisième exemple enfin, celui du *contrebandier* avec la *Jeunesse de Picsou* écrit et dessiné par Keno Don Rosa dans les années 1990 : dans ce *surgeon* aussi magnifique qu'inattendu de l'empire Disney, on peut tout d'abord souligner sa capacité à faire émerger l'aventure comme concept d'évasion mais aussi de recomposition d'une éthique collective ; son don aussi pour réaliser dans un cadre fictionnel somme toute étroit (l'histoire de Picsou) une contamination rajeunissante par prolifération underground (opposée à la lisibilité efficace des schémas traditionnels de BD Disney) ; montrer comment le personnage de Picsou, revu à la lumière d'une saga classique du *Great American* immigré, traverse tout le territoire, et même toute la planète du 19^e et du 20^e siècle, en devenant ainsi à la fois l'acteur et le spectateur qui introduit son lecteur à une perception jusque là inusitée du passage du temps (avec des apparitions de Theodore Roosevelt, Nicolas II, Phineas T. Barnum, Wyatt Earp, etc). On doit enfin souligner l'importance de la référentialité dans le travail de Don Rosa, en montrant comment le vieux cinéma hollywoodien, la chanson, les anciennes BD, qui sont des références seulement perceptibles par adultes, en viennent à créer un double niveau de lecture, un premier « naïf » pour les enfants, un second « référentiel » pour les adultes – une double épaisseur dont bien peu d'œuvres

« d'art contemporain » sont capables aujourd'hui, toutes attachées à délivrer un discours pseudo-critique tout prêt à décongeler.



*Keno Don Rosa, « La Jeunesse de Picsou » (1991-1993)
(case extraite de l'épisode 8, « L'Empereur du Klondike »)*



*Keno Don Rosa, case extraite de
l'aventure de Picsou « Return to Xanadu » (1991)*

8. Après ce parcours, nous nous trouvons en présence de toutes les caractéristiques de l'art, *via* des œuvres qui pourtant n'entrent pas dans le canon du grand art : la constitution d'une esthétique réfléchie, l'acceptation du poids de l'histoire, la reprise dépourvue de naïveté des éléments de l'industrie rodée. C'est chez Walter Benjamin, et plus particulièrement dans son célèbre article « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), que peuvent se trouver les moyens d'articuler cette modification majeure du paysage artistique en faveur de moyens d'expression jusqu'alors jugés « mineurs ». Benjamin, qui s'est intéressé à tout, au contraire de son collègue Adorno, a eu des paroles magnifiques sur la photo (contrastée avec la peinture) : il faut se demander, écrit Benjamin, non pas « est-ce que la photo est un art », mais en quoi l'arrivée de la photographie a modifié la notion même de l'art. C'est l'expérience de chacun dans ce plaisir esthétique propre à la BD : mais alors comment résoudre cette schizophrénie créée par l'omniprésence des cadres traditionnels des musées et des expositions ? Réponse : en brisant le modèle même de la tradition artistique, qui n'est pas née de toute éternité, mais a été sciemment construite par des personnes désireuses de fonder une idéologie stable (à l'image de Giorgio Vasari, le grand historien de l'art de la Renaissance, avec ses biographies de génie, sa séparation intellectuelle entre art et artisanat, sa téléologie de la modernité), et en reconnaissant bien, à l'instar de Benjamin, que la tradition menace toujours de se fossiliser en une zone stérilisante plus que créatrice (ce qui poussait Benjamin à appeler à « la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel »). La reproduction crée la *quantité* qui appelle à un discernement de la *qualité*, *via* un regard et des outils critiques spécifiques, mais cette quantité ne doit justement jamais être l'excuse toute trouvée pour rabattre sur un principe de nullité de départ ou de non-pensée abêtissante toutes les images que les divers champs de création mettent à notre disposition pour nous orienter dans les innombrables images du monde et de la vie.

9. La planche 79 de *l'Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg, détaillée dans ses éléments en apparence disparates, appelle à raisonner en problèmes contemporains, et non en catégories stérilisées ou en grands noms auratiques. Elle souligne le rôle politique des images dans toute leur diversité, au-delà du jugement de goût (par l'exemple de juxtaposition d'une fresque de la Renaissance et de photos d'actualité, ainsi que de gravures antisémites ou de supplices japonais sans valeur esthétique primordiale), sans qu'il soit pour autant question de rabaisser les grandes œuvres du canon littéraire ou artistique : les images gardent leur force propre quel que soit leur usage, et contrairement à une croyance fantasmatique à la contamination ou à la salissure, elles ressortent de cette confrontation dans toute la force de leur réelle « actualité » et dans la puissance de leur spécificité technique. On en vient donc à cette conclusion : les industries culturelles sont un *art contemporain* dans le plus pur sens du terme –

art en tant qu'expérience esthétique digne d'être exposée mais démocratiquement disponible pour tous *via* la reproduction, et *contemporain* dans les problèmes extrêmement divers qu'ils nous offrent de manière renouvelée. C'est là une vérité qui, même si elle commence à faire son chemin dans le milieu de l'art et des musées (comme peuvent en témoigner récemment les rétrospectives de Art Spiegelmann, Robert Crumb ou Moebius), est encore loin de faire l'unanimité.



Aby Warburg, planche 79 de l'Atlas Mnemosyne (1929)

Bibliographie indicative

L'article de Clement Greenberg est traduit dans l'anthologie *Art en théorie 1900-1990* (éd. Hazan) ; l'article d'Adorno et Horkheimer figure dans *La Dialectique de la raison* (éd. Gallimard, coll. Tel), et est également disponible en petit volume séparé (éd. Allia, sous le titre *Kulturindustrie*) ; le *Little Nemo* de Winsor McCay a fait l'objet d'une intégrale aujourd'hui épuisée (éd. Taschen/Evergreen), mais plusieurs anthologies sont disponibles, dont l'une au format des journaux de l'époque (éd. Delcourt) ; le *Gen d'Hiroshima* de Keiji Nakazawa a été traduit en 10 volumes dans le sens de lecture japonais (éd. Vertige Graphics) ; la *Jeunesse de Picassou* de Don Rosa a fait l'objet d'une édition pérenne à la fin de l'année 2012 (éd. Glénat), bien qu'avec des couleurs non satisfaisantes par rapport à l'original américain ; l'article de Walter Benjamin sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » figure dans le volume III de ses *Œuvres* (éd. Gallimard, coll. Folio Essais), et est également disponible en petit volume séparé (éd. Allia) ; enfin pour une initiation à Aby Warburg et à son *Atlas Mnemosyne* (dont une édition française vient juste de paraître, aux éditions de l'Ecarquillé), on se référera à l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante* (éd. Minuit).