



PROJECT MUSE®

---

## Esthétique et recyclages culturels

Klucinkas, Jean, Moser, Walter

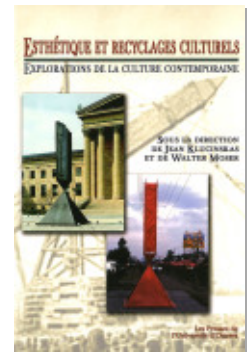
Published by University of Ottawa Press

Klucinkas, Jean and Walter Moser.

Esthétique et recyclages culturels: Explorations de la culture contemporaine.

University of Ottawa Press, 2004.

Project MUSE.[muse.jhu.edu/book/12419](https://muse.jhu.edu/book/12419).



➔ For additional information about this book

<https://muse.jhu.edu/book/12419>

*This page intentionally left blank*

## PREMIÈRE PARTIE

### RECYCLAGE : ENJEUX D'UNE ESTHÉTIQUE MULTICULTURELLE

#### Présentation

*Ce groupe de trois textes se situe au carrefour où se croisent la possibilité d'inclure des procédés artistiques recyclants dans une nouvelle esthétique, d'une part, et les questions reliées à la mondialisation de la culture, en particulier les enjeux multiculturels et interculturels d'autre part. Ce carrefour s'avère être d'une complexité redoutable. García Canclini la reconstruit en deux pas. D'abord, il rappelle, historiquement, le développement de l'économie capitaliste qui tend à inclure de plus en plus les objets et pratiques d'art en en faisant des marchandises. L'idée de recyclage implique une relation économique, un calcul de la valeur du matériau et de sa vitesse de circulation. Dans le contexte de la mondialisation, tous les produits artistiques et culturels sont potentiellement projetés dans des réseaux d'échanges commerciaux qui semblent effacer les frontières et niveler la diversité des produits.*

*Ensuite, il propose une étude de cas locale en analysant quelques projets artistiques émanant du programme « inSITE » qui, de 1992 à 2000, a choisi la frontière entre le Mexique et les États-Unis comme lieu pour des expositions, installations et performances d'artistes contemporains. Le choix de cet exemple est doublement intéressant. D'une part, la pratique artistique du in situ, du « site specific art », va en principe à l'encontre de l'uniformisation mercantile de l'art en réaffirmant le principe que seule la spécificité du lieu peut donner sens à l'artefact. Cet exemple sera donc un cas-test intéressant dans la mesure où la pratique du recyclage y est affirmée de multiples façons, mais que cette pratique prend un sens local. On pourrait aller jusqu'à lui attribuer une valeur de résistance contre les tendances lourdes de la mondialisation de la culture.*

*D'autre part, le site choisi est celui d'une zone frontalière. Avec sa double logique de lieu de rupture, de séparation et de division et de tiers lieu qui connecte, relie, permet le passage et l'échange, l'espace-frontière se prête en fait à merveille à ce genre d'exploration. Les*

œuvres d'art analysées fonctionnent dans deux paradigmes à la fois, dans la mesure où elles partent d'une logique de fait, par trop binaire et agonistique, pour instaurer celle du conflit rituel, de l'interaction sportive, des passages mutuels. La frontière devient zone de contact, lieu d'une pratique interculturelle, sans pour autant ignorer ou oublier l'asymétrie des deux pays qui se démarquent et entrent en contact à cette frontière.

C'est dans ce contexte précis que le recyclage en tant que pratique culturelle, inséré dans une esthétique de l'œuvre d'art, prend tout son nouveau sens. Il développe un triple potentiel de contestation. D'abord, il abolit l'obligation moderne (avant-gardiste) de produire de la nouveauté, de l'originalité, de l'innovation par le geste de la table rase. Ensuite, il prend pour acquis une disponibilité généralisée de tous les matériaux culturels, ce qui favorise le paradigme multiculturel en brisant le paradigme colonial où seul l'artiste de la métropole avait le droit d'exploiter comme ressource culturelle les matériaux des cultures périphériques, l'artiste de la périphérie étant obligé de copier les modèles du centre. Finalement, il illustre, sur la base des nouvelles technologies, l'accélération et l'intensification de la circulation des matériaux culturels qui instaurent de nouvelles conditions de production artistique.

Le portrait de ces potentialités apparaît trop positif à Young, qui fait ressortir de la localisation particulière de ces projets artistiques des interrogations sous-jacentes de nature économique et politique. Son intervention ne fait que corroborer l'importance du lieu particulier pour le sens de l'œuvre d'art et réaffirme la catégorie de l'espace que d'aucuns – par exemple Zygmunt Bauman dans « Liquid Modernity » – avaient déjà donnée pour dépassée. En même temps Young suggère que le type d'enquête proposée sur la circulation recyclante de matériaux pourrait s'étendre aussi à la musique et, plus particulièrement, à la double circulation de matériaux musicaux : géographique et systémique (« high/low », populaire/de masse, etc.). Young esquisse un tel élargissement de l'enquête, ce qui laisse entrevoir un champ intéressant et presque illimité d'analyse culturelle.

Le texte de De Grandis apporte une perspective critique dans la mesure où elle interroge la précision et la clarté de l'appareil conceptuel utilisé pour faire ce genre d'analyse. Deux logiques conceptuelles se trouvent ici en lice : déterminer chaque terme et notion jusqu'à ce qu'il ou elle atteigne la transparence, l'univocité et la permanence du concept tel que l'exige une certaine logique scientifique. Ou bien admettre une certaine mobilité et instabilité du concept scientifique, ne pas couper les ponts avec le langage naturel où le terme

*pour le désigner ne cesse de se ressourcer. Et cela au prix d'admettre une certaine métaphoricité dans l'usage des termes. Une pondération est alors à faire entre perdre de la scientificité et gagner de la souplesse. Un certain flou des concepts pourrait même s'avérer avantageux pour aborder la spécificité des pratiques culturelles contemporaines.*

*This page intentionally left blank*

## **Gourmets multiculturels : jouir du patrimoine des autres**

Néstor García Canclini, Mexico

Ce titre n'est qu'un point de départ; il cherche à illustrer la tendance que suivent beaucoup d'artistes au tournant de ce siècle, pour qui se consacrer à l'art signifie sortir de sa propre culture, s'approprier des cultures étrangères et jouir d'elles. Ou alors, au moins, profiter du voyage, croiser des frontières et recycler les traditions artistiques : celle des autres, en suivant sa propre tradition, ou la sienne propre, selon les codes les plus divers. Pour développer cette idée, j'examinerai des matériaux artistiques réunis à une frontière bien particulière : celle où se rejoignent et s'affrontent les États-Unis et le Mexique, entre Tijuana et San Diego. L'idée est d'explorer par là le sens actuel de l'interculturel, et de voir aussi comment les arts visuels appliquent leur créativité aux frontières. Autrement dit, je me demande si, de nos jours, l'art comme tel est une idée recyclable.

À quoi s'oppose la notion de recyclage dans les arts? Elle se trouve en partie opposée à la notion d'avant-garde – dans la mesure où les avant-gardes, surtout dans les années 1920 et les années 1960, ont cherché l'invention absolue et la rupture avec le donné.

Par conséquent, une façon d'aborder la question serait de nous demander pourquoi le XX<sup>e</sup> siècle, qui a cultivé et exalté l'innovation artistique comme nul autre siècle, s'est terminé avec l'agonie des avant-gardes, la chute postmoderne du prestige de l'originalité et du progrès, et le recyclage parodique, mercantile ou réalisé à des fins publicitaires, qui n'en sont pas moins des découvertes de ces mêmes avant-gardes. Les musées sollicitent maintenant le public non plus avec des œuvres et des tendances nouvelles, mais par l'attrait de leurs emballages architectoniques. Le cinéma surprend par ses artifices technologiques au service de catastrophes futures ou de reconstructions jurassiques, presque jamais par l'innovation esthétique de son langage narratif ou métaphorique. La télévision, lorsqu'elle n'utilise pas les moyens les plus conventionnels pour séduire massivement le grand public et neutraliser le zapping, ou lorsque éventuellement elle se présente comme « télévision culturelle », recycle et mélange les découvertes visuelles et sonores des avant-gardes des années 1970 : on peut le voir avec MTV et *People and Arts*, par exemple, dont les propos audiovisuels les moins routiniers éludent toute

expérimentation, si on les compare à ce que s'est permis le groupe Monty Python dans ses émissions de début de carrière, ou à d'autres expérimentations journalistiques ou humoristiques de la télévision publique de certains pays, expériences qui furent presque toujours de courte durée.

Je ne prétends pas débattre ici l'aplatissement de la créativité artistique ou le déclin des avant-gardes. Ce qui m'intéresse, c'est de souligner le fait que les notions d'originalité, d'innovation et d'expérimentation se sont déplacées de l'esthétique-culte d'élites, associée au « progrès » de la culture occidentale, vers l'esthétique des médias audiovisuels et de l'informatique, en connexion avec l'interculturel.

### **1. Étapes de l'interculturel au sein du capitalisme**

Comment repenser aujourd'hui les relations qu'entretiennent le capitalisme et la culture, à une époque où ce qui est généré en termes d'innovation relève de travaux liés au multiculturel et à l'interculturel? Dès ses débuts, le développement capitaliste a recyclé et reconverti les cultures des autres, mais il n'a pas procédé de façon identique à toutes les époques. Une hypothèse pour expliquer ce fait serait que la reconversion et le recyclage culturels se sont révélés être un procédé au cœur du développement socioéconomique, à notre époque de mondialisation.

Considérons un schéma simplifié des relations entre le capitalisme et la culture dans le passé. Le capitalisme naît et connaît son premier développement en tant que système de la propriété privée (des moyens de production), après s'être approprié les ressources matérielles pour la production industrielle (matières premières, force de travail), surtout en Europe, aux États-Unis et dans d'autres pays subordonnés. Cette appropriation des ressources matérielles des « autres » s'est réalisée par la colonisation et l'impérialisme, qui supplantaient ou soumettaient les cultures différentes dans le but de faciliter, sans aucun obstacle, l'accumulation matérielle. Ainsi, le développement industriel métropolitain a-t-il exigé, pour s'étendre, d'intégrer les peuples nonindustrialisés en tant que consommateurs. Les cultures différentes se sont alors homogénéisées, pour ensuite devenir subordonnées aux patrons hégémoniques des pays centraux. L'évangélisation, l'éducation monolingue en anglais, français ou espagnol, l'« entraînement » du public télévisuel ont constitué autant d'étapes distinctes qui se sont additionnées tout au long du processus.

La croissance capitaliste, jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, a été associée à la culture occidentale européenne; à son éthique protestante ou catholique; à la fracture entre la matière et l'esprit, l'économie et la



culture, le corps et l'âme. Pour cette raison, la bourgeoisie s'est tournée vers l'esthétique des beaux-arts et, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, vers une reformulation en une esthétique d'avant-garde ayant mis l'accent sur certains traits de la culture moderne : l'originalité, l'innovation incessante, l'autonomie et l'expérimentation<sup>1</sup>. Nous savons que cela a emprunté les voies d'un processus ramifié, avec des variantes selon que dans les nations prévalait le protestantisme ou le catholicisme, et dépendant de la rapidité avec laquelle s'est accomplie l'éducation généralisée de la population et, conséquemment, la formation de vastes marchés culturels et de champs culturels autonomes.

Pendant cette période, la culture a pris une place de plus en plus indépendante au sein du capitalisme. Dans les pays européens et les pays périphériques les plus développés (Argentine, Brésil, Mexique), elle est parvenue à se développer avec suffisamment d'autonomie vis-à-vis de la logique économique du capitalisme. Dans les pays subordonnés, la relative autonomie des cultures s'est manifestée, entre autres, par le maintien possible et la reproduction partiellement indépendante des langues, des mœurs, des esthétiques et même de certains systèmes de production et de gouvernement non occidentaux. Le maintien des artisanats locaux et des institutions propres aux gouvernements, la transmission de l'éducation et le contrôle politique ne provenant ni de l'Europe ni des États-Unis, sont autant d'évidences de cette relative séparation entre le développement économique et le développement culturel, du moins dans certaines régions de ce qu'on appelle le tiers-monde.

Avec l'avènement de la modernité, survenue dans divers pays relativement indépendants, il y a eu, comme on sait, des échanges culturels intenses et des hybridations entre les cultures occidentales et celles des pays progressivement intégrés dans le système capitaliste : les syncrétismes religieux, les métissages interraciaux, les articulations de formes de production et d'iconographies euro-nord-américaines et autochtones en témoignent. Une bonne partie de ces échanges, appropriations et hybridations peut être comprise en tant que recyclages d'une culture – ou de certains de ses aspects – par une autre : de la culture hégémonique par les cultures subordonnées, ou l'inverse.

En général, cette relation fut asymétrique et inégale. De plus, les recyclages des cultures subordonnées ne furent ni essentiels ni décisifs pour le développement de l'économie et de la culture hégémoniques. On peut le constater à force de préciser le déroulement historique des cultures d'élite et des cultures populaires, parmi lesquelles il n'y eut que des emprunts occasionnels.

Ce parallélisme impliquait des relations différentes entre l'économie et la culture. Durant la période initiale d'industrialisation de la culture, la production imprimée et audiovisuelle était gérée selon une logique mercantile, pendant que d'autres domaines de la culture d'élite – les arts plastiques, une part de la musique et de la littérature, de vastes pans des cultures populaires traditionnelles comme l'artisanat, les fêtes, les techniques de guérison – se développaient en dehors de la logique mercantile ou en l'admettant de façon partielle.

Deux faits sont venus modifier cette situation dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

a) L'extension à l'échelle planétaire de la logique capitaliste de production, de circulation et de consommation des biens et des messages, et leur réorganisation mondialisée<sup>2</sup>.

b) Le rôle important qu'ont pris la production, les investissements et les profits provenant de nombreux biens culturels dans l'ensemble de l'activité économique. Un monde dans lequel la majeure partie de la production culturelle – livres, films, musiques, programmes de télévision et services informatiques – ne se fabrique pas pour chaque pays dans sa singularité, mais bien pour l'ensemble de la planète, et où les capitaux mobilisés par cette immense production constituent une part substantielle de l'économie mondiale, un tel monde ne peut fonctionner selon la logique des périodes antérieures du capitalisme. Il n'admet pas l'autonomie partielle qui a existé entre l'art et l'économie durant presque toute la modernité ni ne peut maintenir les cultures différentes à distance de la culture hégémonique, d'élite ou d'origine euro-nord-américaine. Les autres cultures des pays centraux eux-mêmes – les « cultures populaires modernes » – et celles des sociétés étrangères à l'Occident – les « cultures folks » – deviennent de plus en plus « nécessaires » pour développer l'économie mondialisée : elles servent à élargir le marché, dans le double sens de diversifier l'offre et d'étendre le nombre de consommateurs, et à nourrir, à l'aide de nouveaux biens et messages (nouveaux récits, images et solutions stylistiques), ce qu'offrent la musique, le cinéma et la télévision, le design, les ressources pour la santé, la beauté et la « sérénité spirituelle ». Les musiques ethniques se transforment en *world music*, les savoirs religieux et artisanaux propres à chaque collectivité en une sagesse *new age* mondialisée.

À cette dernière étape, on ne se contente plus du répertoire de biens qu'ont accumulé les histoires des arts visuels, la littérature, la musique et les médias de masse de l'Occident. En effet, au besoin de recycler ce patrimoine en de nouveaux objets, livres, mélodies et programmes

audiovisuels vient se joindre l'urgence de rénover ces ressources à l'aide des patrimoines historiques et artistiques de savoir et d'expérience des autres cultures. Il semblerait que cela soit en voie de devenir aussi important que de s'approprier le pétrole, les céréales ou la force de travail matériel de peuples périphériques : s'emparer de leurs récits et de leurs mythes, de leurs musiques comme de leurs images, bref, de leurs patrimoines culturels tangibles et intangibles.

Cette logique de la nouvelle économie est à la base du multiculturalisme d'aujourd'hui. Si être des gourmets multiculturels s'est avéré précieux, c'est en partie parce que nous contribuons ainsi à la logique actuelle de la valeur économique. Bien entendu, ce serait simplifier de façon abusive que de réduire à cet aspect l'explication des changements en cours. Cette valorisation des gourmets multiculturels provient aussi de la confluence d'autres mouvements, certains aussi importants que les grandes migrations interculturelles et les innovations technologiques qui facilitent l'établissement des réseaux mondialisés. Analyser les sociétés au début du XXI<sup>e</sup> siècle demande de comprendre comment s'articulent ces raisons économiques, migratoires et technologiques, en fonction desquelles sont recyclées certaines parties des cultures naguère marginales, comme les cultures *folks* ou les cultures populaires, dans le flux mondial des biens et des messages.

## 2. Recyclages frontaliers

J'ai l'intention de traiter maintenant ces questions d'une façon moins abstraite, en analysant les relations entre le recyclage et l'innovation artistiques le long d'une des frontières les plus conflictuelles de notre époque<sup>3</sup>. Je disais au début que le XX<sup>e</sup> siècle s'est terminé avec l'épuisement des avant-gardes. Les frontières constituent précisément un des lieux où l'on réussit à réanimer les projets artistiques qui renouvellent l'avancée chère aux avant-gardes.

Qu'est-ce que les tensions limitrophes entre les nations peuvent bien offrir pour que tant d'écrivains, d'artistes visuels, de cinéastes et d'internautes entreprennent d'expérimenter dans leur champ? Que peuvent faire les artistes pendant que d'autres traversent ou ne peuvent pas traverser, travaillent ou meurent, contrôlent ou transgressent, vont et viennent? Je vais chercher des réponses à travers *inSITE*, un programme d'installations et de performances artistiques développé en quatre éditions – 1992, 1994, 1997 et 2000 – à Tijuana et San Diego<sup>4</sup>. Ce programme artistique bilatéral, dont le financement provient d'institutions publiques et privées des États-Unis et du Mexique, compte parmi les efforts les plus ambitieux et les plus consistants de l'échange

interculturel. Le programme a réalisé son projet interculturel en maintenant son indépendance, tout en exprimant de façon latérale les nouveaux rapports socioéconomiques qui existent entre les deux pays depuis la signature de l'ALÉNA avec le Canada. Les œuvres d'*inSITE* permettent de construire une minitypologie de ce qui a été fait par des artistes de divers pays qui veulent agir sur une frontière en particulier, celle de Tijuana-San Diego. Comme celle-ci ne peut pas être subsumée sous la même idée de frontière avec les autres qui séparent et lient Ciudad Juarez-El Paso, Mexicali-Caléxico et toutes les autres qui existent au long des 3 500 kilomètres où les États-Unis et le Mexique se touchent ou se heurtent, elle présente donc des opportunités et des risques spécifiques aux artistes qui désirent interagir à la fois avec une forme particulière d'interculturel et avec les discours généraux de l'art et de la critique.

La variété des installations et des performances choisies sur cette frontière en particulier a permis d'essayer différentes façons de mettre en images les tensions frontalières entre les deux pays; par exemple, examiner quelles réponses suscitent ces installations chez les habitants locaux (d'un côté comme de l'autre) et chez les spécialistes de l'art. Je n'ai évidemment pas la prétention de trouver des recettes faisant des artistes des acteurs socioculturels nettement significatifs, mais plutôt de disposer d'un plus grand nombre d'éléments pour évaluer leurs interventions interculturelles.

Certaines œuvres suggèrent que la tâche de l'artiste serait d'« informer », de « dénoncer » et de « montrer » comment coexistent divers groupes à la frontière. L'œuvre placée en octobre 2000 dans la voie piétonnière Tijuana-San Diego par les artistes Mauricio Diaz, Brésilien, et Walter Riedweg, Suisse, et intitulée *Motherland*, développe à l'intérieur d'une cabine, sur écran vidéo, la relation des policiers frontaliers avec leurs chiens, en la comparant aux liens qu'ils maintiennent avec leurs mères; en même temps, dans la cabine contiguë, une autre vidéo montre un groupe de migrants réunis autour d'un feu juste avant d'oser sauter la clôture. Cette vidéo dénuée de sentimentalisme, au registre simple, propose de comparer l'« épique » de ceux qui protègent la puissance de l'empire à la scène ancienne des conjurés autour du feu qui les réchauffe la nuit où ils montent à l'assaut du pouvoir.

Il y a lieu de dire que la conception remarquable de cette œuvre est demeurée cachée par les deux habitacles quasi hermétiques à l'intérieur desquels les vidéos sont montrées. Les gens pressés qui transitent d'un pays à l'autre n'ont guère le temps de s'arrêter, et les rares qui jettent un coup d'œil ne sentent pas que ce soit là le meilleur endroit pour voir de

manière « très réaliste » la confrontation entre policiers-chiens et migrants subreptices.

Un autre type d'œuvre se voue à « ritualiser ». Dans un lieu distinct, qui a été traversé illégalement, entre des montagnes près de la plage, l'artiste new-yorkais d'origine chilienne Alfredo Jaar a présenté la performance *Le nuage*, qui consistait à suspendre un ensemble de 1 000 ballons blancs au-dessus de la clôture de la frontière, pendant qu'un orchestre de chambre du côté mexicain et un violoncelliste en territoire américain jouaient des œuvres de Bach et d'Albinoni et qu'on récitait des poèmes de Víctor Hugo Limón, faisant allusion à des drames frontaliers. L'artiste a appelé « Monument éphémère » cette commémoration de ceux qui sont morts dans la traversée d'un pays à l'autre<sup>5</sup>. Devant un public formé par des proches des victimes et des spécialistes en art, l'envol des ballons suggérait l'envol des âmes pures (blanches), image renforcée par l'accompagnement de l'*Adagio* d'Albinoni, le deuxième mouvement d'un *Concerto brandebourgeois*, la sarabande de la *Suite pour violoncelle no 1* en sol mineur et l'*adagio* de la *Sonate no 1* en sol mineur, de Bach – pièces musicales que certains critiques ont jugé « trop facilement émouvantes ». Des habitants frontaliers ont dit qu'ils auraient préféré de la musique du nord mexicain, et quelque intellectuel a imaginé comment le déchirement du jazz aurait accompagné le « spectacle ». J'ai constaté différentes réactions et évaluations de la performance dans la conduite du public et dans les entrevues réalisées avec les assistants locaux et les spécialistes. Quoi qu'il en soit, la majorité des gens ont observé un comportement cérémoniel, surtout à partir de la minute de silence demandée, alors que le nuage prenait de l'altitude et que les ballons se dispersaient. L'attitude de recueillement a duré jusqu'à la clôture de la performance, alors que les ballons partis vers les États-Unis ont été renvoyés par le vent en territoire mexicain. Certains critiques ont noté que le public se trouvait seulement du côté mexicain, et que la dramatisation et la force de représentation du conflit frontalier auraient été plus grandes si on avait réussi à rassembler aussi, dans son territoire, une part de public américain.

Ce déséquilibre se remarquait dans l'ensemble du programme *inSITE*, dans la participation des habitants de Tijuana et de San Diego et jusque dans l'orientation conceptuelle des œuvres. Comme nous l'avons analysé dans une étude portant sur *inSITE*, les projets installés au Mexique – même s'ils étaient conçus par des artistes non mexicains – ont davantage cherché à établir une relation avec la communauté, en assumant généralement la perspective des individus isolés ou opprimés. Ils ont reçu également plus d'attention de la part des médias (surtout la performance d'Alfredo Jaar). Par ailleurs, les expériences déployées du