

Cet essai sur l'art contemporain des années 1990 à aujourd'hui constitue un texte, unifiant des textes à demi-oubliés. Les articles publiés dans les magazines d'art et introductions de catalogues d'Olivier Zahm participent pleinement de l'écriture critique pratiquée à son plus haut degré — au moment où elle se dégage du commentaire pour devenir une forme littéraire de plein droit. On y voit à l'œuvre — en vie — une personne qui conçoit que l'art n'a pas de légitimité s'il ne change pas, d'une façon ou d'une autre, notre existence. On y lit ses croyances, ses doutes, son action — car s'il est, de sa génération, un des grands producteurs de textes, s'il a réalisé, en 1994, avec Elein Fleiss, une exposition essentielle de l'après post-modernité, intitulée « L'hiver de l'amour », s'il a accompagné de ses écrits les artistes, il s'est, depuis le début des années 2000, pleinement converti au monde de

la mode et des images, dont il est devenu un acteur de premier plan.

C'est en dirigeant le magazine de mode et d'art *Purple Fashion Magazine* qu'il a fait oublier ces textes, souvent méconnus, touchant à un moment du présent qui maintenant est aussi histoire, évoquant des artistes qui pour certains appartiennent désormais au panthéon de la création et pour d'autres continuent plus discrètement leur parcours.

Ces textes constituent comme une généalogie du contemporain : on y suit la progressive assomption de notre monde, des années 1990 à aujourd'hui. On y voit des mouvements qui peuvent sembler lointains, étrangers, et qui pourtant sont si proches du présent.

Il fallait créer la jointure, et, en même temps, faire jouer l'écart ; produire un récit de la matière éparse et signifiante ; telle a été la vocation du rassemblement des textes par thèmes, et des introductions qui viennent expliciter et clarifier les enjeux de textes distants parfois de vingt ans, parfois d'un an ou de quelques mois. Ce livre est donc multiple : c'est un recueil de textes, très beaux ; c'est le parcours d'un engagement ; c'est l'histoire artistique de notre époque. C'est, à bien des égards, une proposition, dans l'effort incessant de tenter d'articuler, par et avec l'art, une alternative. C'est un espoir ininterrompu dans l'idée de l'avant-garde — un feu qui ne s'éteint jamais, même quand il est couvert et qu'on ne le voit pas.

Donatien Grau

## Introduction

Cet essai est à l'origine composé des textes critiques que j'ai écrits essentiellement dans les années 1990 — certains étant un peu antérieurs à cette décennie et d'autres plus récents. Il s'agit d'articles publiés pour des magazines d'art (*Artforum*, *Flash Art*, *Omnibus*, *Artpress*, *Acmé*, *Texte zur Kunst*, etc.), d'introductions de catalogues, ainsi que d'articles écrits pour mon propre magazine, *Purple*. Une centaine de textes qui ont été parfois difficiles à retrouver, parfois traduits de l'anglais, dans laquelle Donatien Grau, l'éditeur exigeant, a fait une sélection rigoureuse. Je me suis autorisé à reprendre certains articles par souci de clarté, en corrigeant certains passages, phrases bancales, chapitres flous — sans que ces changements légers ne constituent une modification substantielle des idées. En effet, un texte critique est lié à l'actualité, à l'urgence de la situation, à sa publication d'origine et aux photos des œuvres et

des expositions. Sa republication, hors contexte et sans image, est problématique : il me fallait supprimer ou simplifier certains passages qui ne faisaient plus sens à la relecture des années après.

J'ai beaucoup hésité à publier un recueil de mes anciens textes, pensant qu'ils ne tenaient pas la distance du temps et avaient vocation à disparaître avec le moment et le contexte artistique. Donatien Grau m'a convaincu du contraire. Je reste cependant persuadé que la critique d'art est une discipline mineure, une écriture fragmentée, éclatée, sans cohérence, composée au hasard des rencontres avec les artistes, de l'actualité des expositions, de la mondanité propre au monde de l'art. C'est aussi une écriture hybride sans territoire propre, prise entre le journalisme et la théorie de l'art, entre le texte littéraire et philosophique, l'engagement radical et la compromission du marché de l'art. Pourtant, il y a une demande incessante de textes dans le monde de l'art pour légitimer, tant bien que mal, les pratiques artistes et les œuvres elles-mêmes... souvent source d'approximation théorique, de prétention philosophique, de mauvaise poésie. Je n'ai jamais été sûr de ne pas échapper à tout cela. Je dois dire que, pour ma part, je n'ai jamais écrit un article de commande aux seules fins de gagner ma vie. Je n'ai jamais voulu vivre de la critique d'art et en faire une profession, très mal payée au demeurant. Je n'écrivais que pour les artistes et expositions qui m'intéressaient et que je choisisais en fonction de mes convictions. Cette attitude a d'ailleurs fini par me poser des problèmes avec les magazines d'art, qui ne pouvaient pas vraiment m'instrumentaliser. Cela m'a conduit, en septembre 1992, à créer mon propre magazine avec Elein Fleiss, et cesser d'écrire pour d'autres publications.

Ce qui m'a motivé à écrire sur l'art, c'est d'abord l'émergence d'une nouvelle génération dont je faisais partie. L'enjeu plus large consistait pour nous — notre groupe de critiques et d'artistes et d'amis — à réussir à redéfinir, avec nos moyens, ce que l'on entendait par l'art, à en repenser les pratiques, comme la manière de concevoir l'exposition.

J'avais le sentiment partagé avec mes amis galeristes, *curators* et critiques, comme Nicolas Bourriaud, Éric Troncy, Hans Ulrich Obrist, Stéphanie Moisdon-Trembley, Edouard Merino, Helen Molesworth, Jutta Koether, Isabelle Graw, de participer à un courant artistique, à une avant-garde alors

même que le terme était déprécié par l'idéologie post-moderne. On n'osait pas d'ailleurs employer le terme d'« avant-garde » — tant était puissant le cliché que l'histoire de la modernité était un échec et qu'il fallait enchaîner, passer à autre chose.

Par ailleurs, les positions de critique, d'artiste, comme celle de *curator*, ne nous semblaient pas fondamentalement éloignées les unes des autres, comme l'avaient mis en évidence les avant-gardes des années 1970, durant lesquelles les artistes écrivaient en direct leur théorie de l'art en de multiples textes manifestes.

Nous avions une vague conviction partagée qu'il était désormais indécidable de décider ce qu'est l'art, en fonction d'une idée de l'art ou d'une théorie de l'art. Et d'ailleurs, on n'en avait pas besoin ! En revanche, ce qui nous intéressait, c'était ce que l'art pouvait *faire*, ou ce que l'art pouvait *produire* en fonction de la situation, du présent et du conflit qui l'oppose à la domination spectaculaire dans un monde se globalisant et courant à sa perte.

J'abordais la critique d'art comme une activité légère, sérieuse, difficile aussi, et sans filet. Participer à une nouvelle situation artistique — par l'écriture de textes comme par la conception d'expositions — était pour moi un moment passionnant : les artistes autour de moi, et leurs pratiques, me semblaient la seule réponse politique possible. Je voyais dans cette avant-garde, qui refusait de se définir comme telle, une alternative au retrait du politique, comme au cynisme et à l'ironie caractéristiques de ma génération de « non-dupes ».

En ce sens je suis d'accord avec Jacques Rancière, quand il écrit, en 2004 :

« L'autonomie esthétique n'est pas cette autonomie du "faire" artistique que le modernisme a célébrée. C'est l'autonomie d'une forme d'expérience sensible. Et c'est cette expérience qui apparaît comme le germe d'une nouvelle humanité, d'une nouvelle forme individuelle et collective de vie. »

Galilée, *Malaise dans l'esthétique*

J'étais plutôt indifférent aux textes des esthéticiens et aux théories de l'art, qui me semblaient en décalage avec

l'expérience intime que j'avais de l'art et des expositions. Le rapport entre art et philosophie m'intéressait bien davantage. L'écart entre les deux mondes — celui de la philosophie et celui de l'art contemporain — me semblait très fertile, même si je ne croisais guère de philosophes dans les vernissages, à part Félix Guattari, et encore rarement.

À travers mon expérience de l'art, ouverte et internationale (je voyageais beaucoup à cette époque pré-Internet), il m'a semblé que la philosophie ne parvenait pas à véritablement à élaborer une *théorie du contemporain*. Or, il était clair que l'espace-temps propre à l'expérience du *contemporain* était l'art du même nom — et ses formes en plein renouvellement au tournant des années 1990.

L'enjeu est ici de montrer, à partir de ce recueil de textes, que l'art contemporain n'est pas l'art du moment, du temps présent, ainsi nommé après 1945 — définition purement tautologique : l'art contemporain serait l'art d'aujourd'hui. Or dans l'art d'aujourd'hui, il y a beaucoup d'œuvres, l'immense majorité, qui ne sont pas contemporaines... L'art *contemporain* est l'art du contemporain : c'est-à-dire l'art du monde contemporain selon une certaine qualité du temps qui n'est pas simplement la désignation du présent, mais bien plutôt le conflit, l'opposition, le rejet du présent tels que les médias le désignent. Trois artistes majeurs de cette génération en France l'ont très bien compris : Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno et Pierre Huyghe.

Mais je n'ai jamais pris le temps ni eu l'occasion à l'époque de me lancer dans ce travail théorique. Au début des années 2000, déçu par l'évolution de l'art à la fin d'une décennie que j'avais vécue comme pleine de promesses, j'ai progressivement arrêté d'écrire sur l'art et de faire des expositions. Ma dernière exposition « Rose Poussière », au Grand Palais à Paris, date de 2006, sur une invitation de Bernard Blistène. J'ai préféré me consacrer à mon magazine *Purple* pour ne pas qu'il disparaisse avec les années 1990 qui l'ont fait naître. D'aucuns diront que je me suis tourné vers la mode. Ce n'est qu'en partie vrai, car je n'ai jamais cessé de m'intéresser à l'art dans le cadre du magazine et au-delà.

Pour pallier l'ennui, et une certaine stérilité du recueil d'articles anciens, il m'a semblé important de profiter de l'occasion, avec l'aide de Donatien Grau, pour poser les

bases d'une théorie du contemporain qui a toujours été ma préoccupation véritable. Dans un poster réalisé avec l'aide de Ghislain Mollet-Viéville et affiché de manière sauvage devant les galeries du Marais, je posais la question à une dizaine de critiques : « La critique Aujourd'hui ? » Et pour ma part je répondais : « Rien qu'un rapport au temps. Extraire des visibilités. Éclairer des immanences. Créer des résonances. Nous sommes contemporains. »

Je fais l'hypothèse que la philosophie récente n'a pas réellement résolu la question du contemporain, précisément par indifférence ou mépris à l'égard de l'art contemporain que le monde philosophique voit comme un seul marché de produits de luxe. Or, le *contemporain* est intrinsèquement lié à l'idée d'art. Le contemporain est ce qu'invente l'art, ce que crée l'art, ce que produit l'art comme effet dans le temps présent. Et cela est le fait non pas de tous les artistes du moment, mais d'une avant-garde qui ne s'affirme plus comme telle : c'est-à-dire qui ne se réclame plus de la modernité, de la rupture radicale et de la table rase... Mais d'un autre rapport au Présent.

Là m'a semblé être l'invention théorique propre aux années 1990, dont les textes ici restituent cette intuition. Notons d'ailleurs que si cette génération d'artistes forme la dernière « avant-garde » ou « post-avant-garde » identifiée du XX<sup>e</sup> siècle, elle en a totalement renouvelé la conception, sans avoir eu à en passer d'ailleurs par la coupure post-moderne. Au point d'ailleurs que la notion d'avant-garde, fondamentalement transformée, reste valide aujourd'hui. Non comme un simple label marketing du marché de l'art, mais comme une nécessité pour la pensée et la lutte implacable qui s'engage contre tous les nouveaux obscurantismes.

L'avant-garde d'aujourd'hui est cette « avant-garde sans avant-garde » : invisible, discrète, cachée dans les processus mêmes qu'elle active. Elle s'est éloignée de la négativité critique qui a fait le moteur de l'héroïsme moderne, pour se confondre dans la transparence actuelle avec l'expérience du temps contemporain. Elle active le *potentiel du présent* : c'est-à-dire ce que le Présent ouvre comme possibilité (universelle) pour la subjectivité, pour la communauté : pour tous et pour chacun.

Pour permettre cette réflexion, l'idée de Donatien a été d'abord de classer mes articles par grandes notions.

Au total une dizaine de thèmes qui s’articulent les uns aux autres, pour se terminer sur le motif de *l’avant-garde sans avant-garde*. Sur chacun de ces thèmes, Donatien Grau m’a méthodiquement interviewé. Il m’a poussé dans mes retranchements. Il m’a forcé à un travail de mémoire. Il a retranscrit les paroles échangées à partir desquelles j’ai écrit les introductions de ces chapitres. Il s’agissait donc de viser deux buts qui se complètent : introduire dans un premier temps les articles republiés ici par le biais de notions clés qui les éclairent ; et dans un deuxième temps, viser à l’ébauche d’une théorie qui me tient à cœur depuis toujours, celle donc du *contemporain*.