

**VERS LA PERTE DU SENS DE L'ART
ET DES IDENTITÉS NATIONALES,
UN PROJET RUSSE :
KOMAR ET MÉLAMID**

LAURIE VIALA

La sémiotique est un outil de compréhension du monde. Science humaine par excellence, elle s'applique à un champ aussi vaste que ce quasi-infini « *Empire des signes* », décrit par Roland Barthes. Quasi-infini en effet, puisque les signes apparaissent à l'Homme, aussitôt que celui-ci s'ouvre à son environnement, autrement dit dès qu'il est en état de veille (et même, les rêves ne sont-ils pas eux-mêmes des flux de signes transformés ?). Les signes lui parviennent, qu'il le veuille ou non, et enclenchent en lui des processus de raison et de sentiments. C'est pourquoi celui qui maîtrise les signes maîtrise les hommes et l'orientation de leurs envies (publicité), de leur action (interdiction/autorisation), de leur pensée (propagande, communication). Corrélativement, celui qui sait faire chanter les signes amènera ses contemporains plus loin dans la perception du monde. C'est précisément le travail de l'artiste. Il s'agit pour lui d'avoir une connaissance précise du fonctionnement des signes et de leur portée afin de les utiliser dans un but expressif. Spécialiste de l'usage des couleurs, des valeurs, des cadrages, du maniement des formes, il n'est pas tant le porte-parole d'une voix mystérieuse venue hors du temps, qu'un maître des signes animé par le besoin de s'offrir à ses semblables. Le travail du sémiologue, *a posteriori*, cherchera à comprendre les mécanismes de ce don et de sa réception.

Mais tâchons de préciser ce qui est en jeu dans cet échange. Qu'est-ce que l'artiste a réellement à offrir, sinon son regard ? Quelle en est la valeur et l'intérêt ?

La spécificité du regard de l'artiste est de se porter lui-même à la connaissance du public en même temps que le message qu'il véhicule. En termes sémiotiques, on peut dire que dans l'œuvre d'art, le signifiant engendre un signifié tout en se signifiant lui-même. Ou encore que tout procédé de signifiante n'est artistiquement honnête qu'à la condition de se dévoiler comme tel. L'art peut même se résumer à ce principe : dire ce qui est en jeu là, au moment où cela advient.

Le regard de l'artiste fonctionne suivant le mode du relais actif. Il déchire le voile de la réalité admise qu'il reçoit lui-même comme tout un chacun, pour proposer une alternative à cette vision et affirmer haut et fort que le choix est possible pour chacun d'entre nous, à condition de se faire soi-même artiste et de changer son angle de vue. Toute œuvre d'art est donc transgressive, dans le sens où elle propose un autre mode de pensée. Même l'art officiel, en ce qu'il propose «un regard sur», est déjà l'acte libre d'un homme qui représente, qui fait advenir sous les yeux de son spectateur un aspect sélectionné et particulier d'une réalité qui en comporte une multitude : lorsque Lebrun met en scène la gloire du Chancelier Séguier, il figure sur le visage de son protecteur l'alliance de la grandeur et de la bienveillance. Il isole chez son modèle les caractères qui lui paraissent les plus frappants. Comme le pressentiront Minor White dans sa revue *Aperture* et à sa suite Jean-Claude Lemagny : voir, c'est déjà interpréter, créer, inventer¹. Aujourd'hui la qualité de cette œuvre est du à la qualité du regard de l'artiste et non plus à l'identité de son éminent modèle. Et même – ironie du sort – la notoriété du chancelier Séguier tient à son rôle de protecteur pour Lebrun ou pour Pascal, bien plus qu'à son rang. Un faiseur d'image peut ainsi bâtir des renommées ou les défaire.

C'est dire l'importance politique de la diffusion des arts. Le pouvoir exercé par les différentes puissances à l'œuvre sur la scène historique, quand il s'applique au marché de l'art est, on le sait, facteur de changements sociaux. On gagne des élections en créant de belles images et des phrases chocs, en employant les signifiants les plus efficaces, les plus séduisants, les plus faciles à comprendre et en se signifiant soi-même comme l'homme de la situation. L'art des signes mis au service du pouvoir est une arme redoutable. Les

1. J-C Lemagny, A. Rouille, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986.

peintres officiels de jadis véhiculaient l'image glorieuse des empereurs tantôt divins tantôt pères des peuples. Aujourd'hui, les auteurs, dessinateurs, photographes de presse, les cameramen et les monteurs sont entrés dans un réseau extraordinairement complexe faisant et défaisant les popularités et les scandales, octroyant la puissance et la maîtrise aux uns ou aux autres. L'artiste va porter son regard sur les grands questionnements de son époque et proposer une autre analyse, une autre organisation harmonique ou dissonante des signes de son temps.

C'est pourquoi les arts de l'image sont un excellent domaine d'analyse des tendances philosophiques et sociales. Le grand questionnement historique sur l'identité des peuples passe largement par cette voie. La question « Qui sommes-nous ? » induit l'autre questionnement « Comment nous voyez-vous ? » L'image de soi nécessite un point de vue extérieur que seul l'Autre peut offrir. C'est l'enseignement de Montesquieu et de ses *Lettres Persanes*. Redouté et désiré tout à la fois, l'œil de l'Autre est vécu comme une source de vérité possible. C'est la direction adoptée par les artistes contemporains russes Vitaly Komar et Alexander Melamid qui ont mis leur temps et leur travail au service des identités nationales, en proposant aux Etats-Unis puis à différents autres pays (dont la France et l'Allemagne) de créer le tableau préféré de chacune de ces nations ainsi que celui qui serait le pire toujours selon leurs critères ; le but étant bien d'offrir un regard à la fois artistique et étranger sur ces cultures.

Vitaly Komar et Alex Melamid sont tous les deux nés à Moscou à des dates historiques, respectivement le 11 septembre (1943) et le 14 juillet (1945). Ils se rencontrent lors de leur formation à l'École des Beaux-Arts de Moscou, entre 1958 et 1960. Ils rejoignent ensuite l'Institut Stroganov d'Arts et de Design, de 1962 à 1967. Comme Gilbert et Georges, leurs doubles londoniens, ils commencent à imaginer une carrière commune. Leur collaboration effective commence en 1965. Deux ans plus tard, ils imaginent le SOTS, transposition soviétique du Pop Art anglo-saxon. Leur première exposition majeure se déroule à New York du 7 février au 20 mars 1976, à la galerie Ronald Feldman. Cumulant expositions internationales et performances, ils se font peu à peu un nom dans le milieu de l'Art, essentiellement dans les galeries américaines et canadiennes. C'est en 1985 qu'on les découvre en France, lors d'une exposition collective au musée des Arts Décoratifs (décembre 1985-janvier 1986).

L'événement « *People's Choice* » commence donc en 1993 par un sondage sur une population de 1001 citoyens américains. Sponsorisée par Martilla & Kiley Inc. puis par la Chase Manhattan Bank, cette campagne artistique représente donc d'abord une réponse russe à une demande américaine. Ces deux cultures, historiquement opposées depuis la Guerre Froide, se rencontrent donc à nouveau, s'interrogent l'une l'autre et cherchent leur identité l'une dans l'autre. L'Amérique demande des signes. Elle demande du sens, une harmonisation, une synthèse d'elle-même, symptôme de sa perte de repères identitaires.

Cette demande rejoint la quête mythique du miroir juste, de celui qui dira la vérité sur moi, comme celui de la Reine sorcière des Frères Grimm : « *Miroir, mon beau miroir, suis-je la plus belle ?* ». Et bien sûr, se pose comme chez les Grimm la question de l'acceptation du jugement énoncé.

Komar et Melamid font complètement disparaître leur personnalité d'artiste et leur culture slave, pour offrir un miroir aussi poli, aussi dénué d'aspérités que possible : « *We believe in numbers, and numbers never lie. Numbers are innocent. It's absolutely true data. It doesn't say anything about personalities, but it says something more about ideals, and about how this world functions. That's really the truth, as much as we can get to the truth. Truth is a number.* ».

Le choix des chiffres comme signe privilégié de vérité et de sens est en lui-même à analyser. Les chiffres, « données vraies », sont les particules élémentaires de notre système de pensée et de préhension du monde. Tout système basé sur la manipulation rationnelle des chiffres sera donc logique et vrai. Voici de quoi séduire une nation comme les Etats-Unis dont la santé et le pouvoir reposent sur les marchés financiers, immense matrice de signes chiffrés. Les statistiques nous ont permis d'appréhender de grandes masses d'informations et de déduire grâce à elles des comportements globaux. C'est sur ce savoir que se reposent Komar et Melamid pour tirer des conclusions sur le comportement des masses, en utilisant ces outils traditionnels de la sociologie que sont l'échantillonnage et l'enquête. On se souviendra de la position radicalement opposée de Churchill qui affirmait quant à lui que toute statistique était un mensonge. Le travail d'art intitulé « *The America's most wanted* », première étape du vaste projet « *People's Choice* » commence donc avec l'enquête sur les goûts américains en matière d'art, auprès d'un panel déterminé. Des questions-types sont posées quant aux couleurs, aux formes, aux atmosphères, aux sujets, aux dimensions de l'objet, au caractère figuratif ou non-figuratif, etc. Les informa-

tions sont ensuite dépouillées et traitées. Puis une œuvre peinte est réalisée en suivant consciencieusement les principes de représentation dégagés par l'étude. Le résultat est exposé en galeries et diffusé sur internet afin de prolonger le caractère démocratique de la démarche.

Or, le tableau ne sera vraisemblablement pas connu du grand public et ne connaîtra probablement pas le destin des grandes icônes américaines que sont le buste de l'Oncle Sam, le « skyline » new-yorkais ou le visage de Marilyn. Et pourtant, pouvait-on rêver image plus consensuelle ?

Ce que nous démontrent Komar et Mélamid, par l'échec même de leur expérience, tient en deux points essentiels ; tout d'abord, que l'identité nationale est bel et bien un mythe, puisque toute résolution globale ne peut arriver qu'à une moyenne entropique, tiède et insatisfaisante. D'autre part, les deux Russes démontrent qu'il existe une part du réel qui échappe à la pensée scientifique, qu'elle soit biologique, sociologique ou autre. Toute science du ressenti – artistique ou autre – est donc vouée à l'échec, et de même, l'art ne pourra jamais être une notion universelle.

Tout ceci paraît bien sûr acquis depuis longtemps, mais il faut aussi rehistoriciser l'œuvre et la replacer dans son contexte socio-politique international. Réclamé par les sponsors américains au nom de la société US tout entière, le dialogue n'a finalement pas eu lieu et le message s'est, semble-t-il, perdu dans le jeu de miroir entre regardant et regardé. Si le facteur humain est non-communicable, comment dès lors bâtir des relations de compréhension entre nations, entre ethnies, entre états ?

Le regard russe vient pointer la fragilité du regardé américain, en remettant en cause le principe même des sondages sur lesquels le pouvoir américain repose. Il remet ainsi en perspective les travaux de sociologie et particulièrement de sociologie électorale, comme les travaux célèbres de l'Université du Michigan, qui tendent à faire ressortir de plus en plus de structures régulières et de stabilité dans le comportement des corps électoraux ². « Quel type de culture une société régie par les sondages peut-elle produire ³ ? », demande le directeur du DIA. Sera-t-elle à l'image de ces tableaux

2. *The American Voter*, dirigé par A. Campbell, Université de Chicago, 1980.

3. Texte accompagnant l'exposition *The Most Wanted Paintings/Les Tableaux idéaux*, présentée du 16 octobre au 3 novembre 1996, au CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, dans le cadre des *Cent jours d'art contemporain de Montréal*.

sans âme dont le mauvais goût frappant semble le résultat logique et inévitable ? Doit-on conclure par là que l'art n'est pas l'affaire des masses et que leur confier le pouvoir aboutirait à un résultat du même ordre ? Ce type de conclusions inconfortables n'est pas le corollaire nécessaire de l'œuvre de ces artistes russes. Car en interrogeant la notion de nationalités, ce qui est encore fondamentalement en question ici, c'est la résistance du statut du signe face à la globalisation de l'information. Globalisation de la pensée d'abord qui n'envisage le facteur humain qu'en termes de groupes et de panels – et la critique porte aussi bien sur le système soviétique que sur le populisme américain, démagogiques en théorie, brisant en pratique les individualités – et globalisation autour du « tout information » qui tend à rendre en langage binaire tout ce que l'homme compte de connaissances. Le signe artistique, par opposition au signe purement communicationnel est difficile à définir et à cerner, mais il porte pourtant en lui ce « *sanglot esthétique* » évoqué par Ponge au sujet d'un tableau de Braque. Or, il est impossible de concevoir un tableau, aussi consensuel soit-il, qui mettrait tout le monde d'accord. Ce signe-là, ce sanglot n'est pas contenu dans l'œuvre et advient si – et seulement si – la rencontre entre l'œuvre et un ressenti compatible du côté du public, advient elle-même. L'œuvre universelle, dont le mythe persiste depuis la Renaissance, demeure inaccessible. Par sa seule persistance, l'œuvre d'art détruit tout espoir de globalisation des idées et de compréhension totale des mécanismes de la pensée. L'enquête, comme protocole d'analyse de l'humain, est donc caduque en ce qu'elle vise à fabriquer du signe indirect. Les questions posées à la population par Komar et Mélamid ambitionnent de générer une batterie de signes « gelés », transposables et toujours actifs. Mais le signe (en tant que l'œuvre nous fait signe) est une particule volatile, dont l'existence est tout à fait éphémère. Événement plutôt qu'objet, on pourra le comparer au comportement des particules quantiques, tout à la fois élément et onde ; comme elle, le signe esthétique se propage en même temps qu'il se situe. Pour cette raison, il ne peut être étudié à la manière d'un objet syntaxique ou sémantique, mais plutôt comme un sous-ensemble flou (*fuzzy set*) tel que Zadeh les définit. Il ne peut être que constaté et non prévu. Tout jugement ou toute application sont donc à l'heure actuelle proscrits. On en revient aux conclusions de Genette :

[...] le jugement esthétique est un jugement de valeur qui se prend pour un jugement de réalité, c'est-à-dire un jugement de réalité subjective (« J'aime cette fleur ») qui s'exprime en jugement de réalité objective : « cette fleur est

belle». Ce mouvement illusoire s'appelle «objectivation», et je le crois inhérent à tout jugement esthétique ⁴.

L'objectivation est, nous pensons, une persistance mythique moderne. Mais tout art doit continuer à tendre vers cet inaccessible but. Ainsi la tentation de la Révolution réside encore dans la démarche du tandem russe comme un héritage soviétique, un reliquat d'idéal maintenant traité avec un mélange de cynisme mais aussi avec quelque chose comme l'envie d'y croire : « Je rêve d'organiser une bonne révolution, ici en Amérique, déclare Alex Mélamid. Mais c'est beaucoup plus difficile que d'amasser 40 000 \$ pour faire un sondage. »

Le sens est-il inhérent à l'œuvre ? Peut-on imprimer de force une direction signifiante à celle-ci ? Non, nous disent Komar et Mélamid, l'art est un jeu de signifiante à double sens ; d'un côté, la signifiante proleptique (attendue, du côté de l'artiste) produisant un réseau de significations émanant de l'ambition même de l'auteur (je veux montrer la gloire de mon roi, car cela est mon métier) de l'autre côté, la signifiante analeptique (déduite, du côté du public) évoluant non seulement d'une époque à l'autre, d'un lieu à l'autre mais même d'un spectateur à l'autre (« ce roi était grand », « ce roi était un tyran », « le peintre était plus royaliste que le roi », « cette richesse ostentatoire témoigne d'une grande force », « d'un cynisme absolu », « qui est cet homme représenté ? », etc.). L'instabilité de la signifiante est trop grande pour que l'on puisse attacher un sens, même multiple, à une œuvre.

Ni sens, ni valeur esthétique, il ne reste plus grand chose à l'art, selon Komar et Mélamid.

Mélamid constate son impuissance et se dévalorise en tant qu'artiste : « Je me sens, en tant qu'artiste ou citoyen, complètement dépassé. Je ne sais plus pourquoi je suis là, ce que je fais, ce qui est bon dans ce que je fais, dans ce que les autres artistes font. [...] C'est pourquoi nous avons voulu questionner les gens ⁵. » En perdant leurs identités, les populations entraînent les artistes dans leur déclin. Mais le rôle de ces derniers n'est-il pas justement de se situer au-delà de ces difficultés pour proposer d'autres modes de pensée ? Les

4. Gérard Genette, « Quelles valeurs esthétiques ? », in *Figures IV*, Scuil, p. 71.

5. Texte accompagnant l'exposition *The Most Wanted Paintings/Les Tableaux idéaux*, présentée du 16 octobre au 3 novembre 1996, au CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, dans le cadre des *Cent jours d'art contemporain de Montréal*.

artistes ne sont-ils pas au fond responsables, par leur désengagement, de cet état de faits ?

Dans l'esprit de ces plasticiens post-soviétiques que sont Komar et Mélamid, l'art est pour toujours lié au pouvoir – celui du Politburo puis celui de



la majorité, entité omnipotente, symbole du pouvoir démocratique, tyran social et politique à têtes multiples qui souffle le chaud et le froid jusque dans les tréfonds mêmes de la liberté individuelle (ceci est beau, ceci signifie cela). Komar et Mélamid conservent le réflexe d'inféoder l'art à la volonté du puissant, aujourd'hui, les Etats-Unis. La Raison publique semble être le destinataire de l'œuvre, mais en réalité elle en est le sujet de réflexion et vise vraisemblablement à réveiller l'instinct révolutionnaire de l'individu et non plus des masses...

BIBLIOGRAPHIE

BLANCHETTE, Manon, *Resistance or Submission*, Walter Phillips Gallery, Banf, Canada, 1986.

From Chaos to Creation : Russian Art 1972-1992, New York, The Rye Arts Center, 1993.

GENETTE, Gérard, « Quelles valeurs esthétiques ? », in *Figures IV*, Paris, Seuil, p. 71.

LEMAGNY, J-C et ROUILLE, A, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986.

« Painting by numbers », *The Nation*, 14 mars 1994, p. 334-348.

ROSS, Andrew, « Poll Stars », in *ArtForum*, 1995, p. 72-77, 109.

Campbell, A. (dir.), *The American Voter*, Université de Chicago, 1980.

The Death or Resurrection of Originality, Sydney, Biennale de Sydney, 1986

Sites internet :

www.ciac.ca/expos-komar.htm

www.diacenter.org/km/painting

<http://www.diaart.org/km/>