



HAL
open science

Transgression et institution, un paradoxe artistique : 1980-2000

Maxence Alcalde

► **To cite this version:**

Maxence Alcalde. Transgression et institution, un paradoxe artistique : 1980-2000. domain_other. Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2006. Français. NNT: . tel-00173681v2

HAL Id: tel-00173681

<https://theses.hal.science/tel-00173681v2>

Submitted on 20 Mar 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 8

Discipline :

Esthétique, sciences et technologies des arts (spécialité Arts plastiques)

Présentée et soutenue publiquement par

MAXENCE ALCALDE

le mardi 14 novembre 2006

Titre :

**Transgression et
institution,
un paradoxe artistique :
1980-2000**

le mardi 14 novembre 2006

Directeur de thèse :

Monsieur François Soulages

(Professeur des Universités à l'Université Paris 8)

JURY

M. Leszek Brogowski (Professeur des Universités à l'Université Rennes 2)

M. Jacinto Lageira (Maître de Conférences habilité à diriger des recherches
à l'Université Paris 1)

M. Jacques Morizot (Professeur des Universités à l'Université Paris 8)

M. François Soulages (Professeur des Universités à l'Université Paris 8)

Sommaire

Introduction.....	2
1. Première partie : Postmodernité et art.....	11
2. Deuxième partie : Le musée d'art face à ses paradoxes	95
3. Troisième partie : Pratique(s) des transgressions	220
4. Quatrième partie : Une pratique de l'institution entre conflit et compromis	322
5. Cinquième partie : Quatre arrangements postmodernes	392
6. Conclusion Finale : transgression et institution, les modalités d'un paradoxe artistique	433
Annexes.....	445
Annexe 1	446
Annexe 2	450
Résumé.....	453
Bibliographie	460
Table des illustrations	473
Index rerum.....	477
Index nominum	480
Table des matières.....	482

Introduction

La modernité artistique a cela de particulier qu'elle accorde souvent une « aura » subversive ou transgressive aux œuvres qu'elle voit émerger. Que cette évaluation s'établisse sur le vif (pratique du critique d'art) ou qu'elle prenne forme a posteriori (pratique de l'historien de l'art), elle semble dans la plupart des cas un critère incontournable auquel toute œuvre doit répondre positivement, parfois même au risque de l'anachronisme. Dans ce contexte, on indexe régulièrement une œuvre d'art avant tout à sa portée transgressive que l'on finit toujours par déceler, que cette dernière soit réelle ou qu'il s'agisse d'une surinterprétation. Tant et si bien que le terme « transgressif » semble avoir perdu, dans la période récente, une grande partie de sa pertinence. On se rend alors rapidement compte que lorsque l'on affirme qu'une œuvre d'art est transgressive, on ne dit réellement rien de l'œuvre elle-même, de son fonctionnement en tant qu'œuvre, ou encore de son mode d'apparition dans un monde de l'art particulier. En d'autres termes, chercher à définir ce qu'est une œuvre d'art transgressive conduit généralement à des conclusions proches de certaines apories esthétiques rencontrées lorsque l'on tente de définir ce qu'est une œuvre d'art.

L'interprétation de l'art comme transgression fait partie intégrante de la mythologie moderniste de cette discipline. Qu'on la lie à une transgression morale, politique, artistique, économique, etc., cette idée a produit nombre d'analyses et de textes parfois obscurs. En ce sens, il nous paraît nécessaire de conserver une certaine méfiance face à un jeu rhétorique qui voudrait faire entrer tout objet d'étude (les œuvres d'art dans le champ qui nous concerne) dans l'évaluation laudative « d'œuvre d'art transgressive ». Gardons toujours à l'esprit la réserve émise par Richard Rorty :

« Les tentatives récentes pour subvertir les institutions sociales en problématisant les concepts ont produit un petit nombre de très bons livres. Elles ont aussi produit des milliers et des milliers de livres qui représentent ce qu'il y a de pire dans le genre de philosophisme scolastique. Les auteurs de ces livres qui se veulent « subversifs » croient en toute honnêteté qu'ils défendent la cause de la liberté humaine. Mais il est à peu près impossible de redescendre du niveau d'abstraction où se situent ces livres à un plan sur lequel on pourrait discuter des mérites d'une loi, d'un traité international, d'un candidat ou d'une stratégie politique.¹ »

Forte de cette sage remarque de Rorty, notre recherche n'aura pas pour ambition de définir une « nouvelle » transgression en art, d'en circonscrire une « vérité » ou d'en promulguer une « orthodoxie ». Notre ambition s'oriente davantage vers l'analyse d'œuvres d'art émises depuis les années 1980 et dont certains éléments nous laissent penser qu'elles questionnent la transgression. Ainsi, nous ne chercherons pas à savoir si une œuvre est « transgressive », mais les raisons pour lesquelles elle peut être perçue comme telle — sa valeur d'usage en tant qu'appartenant à ce registre. Une série d'interrogations présidera alors à notre recherche : une transgression artistique au sein de l'institution est-elle possible ? Selon quelles modalités une telle transgression est à même de pouvoir s'exprimer ? L'association entre transgression et institution fait-elle toujours office de paradoxe, ou au contraire est-elle devenue un des moteurs du genre artistique « art-pour-le-musée » (Déotte) ? Ainsi, dans la situation contemporaine, ne serait-il pas plus judicieux de parler d'un art-pour-le-musée-contre-le-musée ? Dans cette configuration, existe-t-il des œuvres qui continuent à poser problème lors de leur exposition ?

¹ Richard Rorty, *Achieving Our Country*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, coll. "Leftist Thought in Twentieth-Century America", 1998, p. 93 ; cité et traduit par Vincent Descombes, « "Something Different" (remarques sur le pragmatisme de R. Rorty) », *Lire Rorty, Le pragmatisme et ses conséquences*, Combas, l'Eclat, coll. Lire les philosophes, 1992, p. 199.

De manière générale, on considère qu'il existe deux formes d'attitudes artistiques face à l'art transgressif. La première attitude, celle qui semble prévaloir dans les dernières décennies du vingtième siècle, postule que l'art transgressif est impossible dans l'état actuel du monde de l'art. En vertu de l'omniprésence d'une institution toujours plus permissive et à même d'accepter toutes sortes de productions artistiques, une œuvre qui pratiquerait une forme de transgression serait immédiatement accueillie, voire dans certains cas, plébiscitée par les institutions (musée, galerie, centre d'art, etc.). La forme de bienveillance alors exprimée par les institutions aurait pour conséquence directe d'anéantir le propos transgressif de l'œuvre et de la transformer en objet ouvert à la contemplation ou au discours savant. Selon cette option, l'art de transgression est impossible au sein de l'institution. La deuxième option avance, quant à elle, qu'il est encore possible de produire des œuvres d'art « réellement » transgressives, mais que cette production ne pourrait émerger qu'aux marges du monde de l'art. D'après cette idée, l'artiste transgressif devrait se garder de présenter sa production au sein d'institutions reconnues pour se consacrer à l'élaboration de projets artistiques marginaux seuls à même de pouvoir prétendument agir sur le monde. Les artistes adoptant ce genre de posture proposent leur travail soit à des publics très restreints et triés selon un cercle d'affinités partagées (*underground*), soit à des publics non déterminés spécifiquement (art dans l'espace public par exemple), soit décident de ne pas présenter leurs œuvres du tout. Revendiquant leur radicalité — parfois avec une certaine auto complaisance — ce second genre est assez difficile à analyser en raison de son attachement à une certaine clandestinité. Toutefois, dans les faits que nous exposerons et analyserons tout au long de notre recherche, nous verrons que ces deux attitudes, qui paraissent au premier abord relativement satisfaisantes, offrent un panorama tronqué — voire simpliste — du panel d'attitudes transgressives que l'artiste propose à la fin du XX^e siècle. Une de

nos ambitions sera alors de faire émerger non pas une troisième voie dans l'art transgressif, mais de discerner des œuvres et des postures qui ne répondent pas réellement aux deux options communément admises tout en proposant un art de transgression au sein de l'institution.

Compte tenu de l'histoire mouvementée de l'idée de transgression, il nous paraît nécessaire de délimiter clairement notre champ d'investigation. Les limites que nous apporterons à notre recherche s'articulent principalement autour de deux axes contextuels dont les deux premières parties seront consacrées à leur définition :

- le contexte intellectuel ;
- le contexte institutionnel.

Nous avons choisi d'établir, pour commencer, une sorte de « carte » du contexte intellectuel qui émerge dans le courant des années 1970 et qui devient prégnant au début des années 1980. Bien que refusant prudemment toute vision de type « révolutionnaire » entre un contexte moderne et un contexte survenant dans le prolongement historique de cette modernité, nous prendrons cependant le parti de relever les nouveaux enjeux intellectuels de la période récente. Nous choisirons alors de parcourir quelques textes autour du débat de la *postmodernité* (ou *post-modernité*), non pas pour définir de manière précise ce terme, mais pour voir ce qui, chez chacun des acteurs, permet de cerner les préoccupations intellectuelles de l'époque récente. Notre première partie prendra parfois la forme d'une exposition quelque peu panoramique, mais ce passage se justifie à la fois par la pluralité des points de vue émis sur la question postmoderne, mais surtout par l'absence quasi totale d'étude transversale de référence à ce sujet dans la littérature

universitaire française². Outre le fait de circonscrire un climat intellectuel propre à la situation récente, cette partie aura pour fonction de poser les thèmes postmodernes afin de gommer le flou généralement entretenu autour de cette idée. En d'autres termes, il convient d'appréhender cette première partie comme une sorte de *boîte à outils* épistémologique dont l'élaboration critique nous semble indispensable à la cohésion de notre recherche.

La deuxième partie est méthodologiquement composée à peu de choses près comme la première partie. Consacrée à la définition de l'institution artistique, elle complétera notre *boîte à outils* non plus esthétique ou philosophique, mais dans des registres d'inspiration historique ou sociologique. De plus, cette seconde *boîte à outils* nous permettra de voir que les éléments développés en première partie n'illustrent pas uniquement une succession de déploiements intellectuels mais qu'ils prennent corps dans une « histoire réelle ». Le but affirmé de ce second panorama est de tenter de décrire et de comprendre ce qui a mené le champ de l'art à adopter l'organisation que nous lui connaissons aujourd'hui. Notre intérêt se portera dès lors principalement sur ce qui nous semble faire office d'anomalie ou de disfonctionnement — que nous regroupons sous la dénomination de *paradoxes* — dans les structures actuelles consacrées à la présentation de l'art. Cet objectif ne peut faire l'économie d'un détour par l'histoire du musée qui nous paraît nécessaire afin d'établir un certain nombre d'éléments constants et de problèmes récurrents posés à ce type d'institution. L'apport sociologique viendra en renfort pour décrire à la fois les mutations contemporaines des publics, mais aussi les évolutions plus globales liées notamment à l'économie du loisir et du divertissement. Enfin, nous tracerons

² Cette situation est différente Outre-Atlantique où s'est développée depuis les années 1980 une forte actualité éditoriale et universitaire autour de cet objet de recherche. Le « vide » éditorial francophone est d'autant plus troublant que nombre de penseurs majeurs liés à la pensée « postmoderne » sont français (Lyotard, Derrida, Baudrillard, etc.).

des liens transversaux entre notre seconde *boîte à outils* historico-sociologique et celle que nous avons élaborée dans la première partie.

Faire émerger d'entrée ces deux *boîtes à outils* est assurément un parti pris qui surdéterminera à la fois nos analyses et nos conclusions. Toutefois, ces deux axes nous permettront de cerner clairement les présupposés et les enjeux liés à un art de transgression et ses rapports avec l'institution artistique. D'autre part, circonscrire minutieusement notre objet d'étude nous permettra, dans la suite de notre recherche, de nous consacrer quasi exclusivement à l'analyse d'œuvres d'art supposément transgressives ainsi qu'aux attitudes adoptées par les artistes face au monde de l'art. De cette manière — et en se référant au bagage conceptuel élaboré — nous ne pourrons plus concevoir la « chose artistique » uniquement comme une sphère autonomisée et isolée, mais selon un tissu poreux interconnecté avec « l'extérieur ». En d'autres termes, les mises au point effectuées dans les deux premières parties nous permettront de pénétrer *outillés* dans le vif du sujet, de nous confronter aux œuvres, aux attitudes et aux réceptions.

Les trois parties suivantes (*Pratique(s) des transgressions*, *Une pratique de l'institution : entre conflit et compromis* et *Quatre arrangements postmodernes*) offriront un développement critique où il sera principalement question de discerner, puis d'analyser, ce qui dans la période récente pourrait permettre de reformuler les questionnements modernistes autour du problème des rapports entre la transgression et l'institution dans le champ de l'art.

Tout d'abord, il convient de tomber d'accord sur ce que peut être une transgression dans le champ artistique. Une fois de plus, nous préférons une approche prenant appui sur des œuvres plutôt que nous attacher à de grandes conceptions certes idéalement très performantes mais — nous semble-t-il — relativement éloignées de l'usage de l'art par les artistes, les responsables institutionnels et les publics. C'est en ce sens que nous nous

attacherons à l'étude des réceptions d'œuvres réputées transgressives, des conflits qu'elles ont pu engendrer entre le *monde de l'art* et l'extérieur (« attaques extramondaines ») mais aussi au sein même du monde de l'art (« attaques intramondaines »). Forts de ces observations, nous convoquerons la typologie des transgressions établie par Anthony Julius, non pas parce qu'elle nous paraît plus « juste » qu'une autre, mais parce qu'elle a le mérite de poser concrètement les termes de ce que l'on reste souvent réticents à concevoir comme un « genre » artistique : la transgression. Bien que précieuse à notre analyse, la typologie des transgressions de Julius est principalement attachée à la période moderne de l'art. Outre quelques excursions parmi les œuvres les plus « spectaculaires » de l'art contemporain (*Piss Christ* de Andres Serrano, *Great Deeds Against the Dead* de Jake et Dino Chapman, *Mother and Child, Divided* de Damien Hirst, etc.), sa grille de lecture reste tributaire des conceptions modernistes de la transgression, voire de celles de l'art. Notre souci sera donc de l'adapter — sans la trahir — à la période récente. Toutefois, il y a fort à parier que nous déboucherons une fois de plus sur une situation aporétique qui nous poussera à étudier une autre facette du *monde de l'art* : le rôle de l'institution dans les processus transgressifs.

La quatrième partie sera consacrée à l'analyse précise du rôle et des positions adoptés par l'institution face à des œuvres prétendument transgressives. Si l'on en croit les bouleversements intervenus dans la consommation de la culture et les mutations dans la présentation de l'art (deuxième partie), on peut penser que l'attitude de l'institution face aux œuvres a, elle aussi, dû s'adapter à ce qui fait figure de nouvelle donne. Ainsi — à l'image de ce qui s'est produit pour l'artiste tout au long de la chronologie moderne — comment l'institution est-elle parvenue à négocier le dernier virage d'un parcours qui l'a vue s'arranger avec son rôle de *contrôle et de validation* (académie puis période moderne),

d'*accompagnement* (depuis les années 1960) puis d'*incitation* (période récente) ? Dans cette partie nous analyserons donc les différentes attitudes adoptées par l'institution artistique — ou plus exactement par ceux qui en ont la charge — lorsqu'elle décide de présenter et de soutenir des œuvres qui provoquent des remous, des menaces de censure ou des scandales dépassant les frontières de l'art. Nous verrons ainsi que bien souvent l'institution a un rôle non négligeable dans les attitudes transgressives adoptées par les artistes qu'elle invite à exposer. Nous verrons, de cette manière, que l'institution devient au cours des dernières décennies du XX^e siècle un matériau artistique confortant l'hypothèse de la transgression au sein de l'institution comme un genre artistique propre au climat postmoderne. Il nous restera alors à voir la manière dont l'artiste — élément du noyau du monde de l'art que nous avons à dessein *soigneusement* contourné depuis le début de notre recherche — s'*arrange* avec cette nouvelle donne institutionnelle.

S'appuyant sur des œuvres récentes que l'on supposera paradigmatiques du *climat postmoderne*, notre cinquième partie se proposera de tracer des pistes au sujet d'attitudes et de stratégies adoptées par des artistes, des groupes d'artistes et des expositions marquantes. Ne perdant pas de vue l'idée d'*arrangement (coping)* chère à Richard Rorty, nous chercherons à identifier la manière dont les artistes parviennent à questionner a nouveau, selon des termes inédits, leur environnement. Nous établirons quatre types d'arrangements (*arrangement avec le politique, arrangement avec l'espace public, arrangement avec le conflit et arrangement avec ce qu'il advient*) grâce auxquels nous verrons que ce qui nous paraissait relativement évident au sujet de la transgression dans la modernité artistique semble beaucoup plus complexe dans l'art récent.

En inscrivant notre recherche dans une période récente (l'art depuis les années 1980) nous nous engageons à décrire un contexte particulier qui

est celui de l'art à l'époque de sa globalisation. Nous verrons que dans ce contexte, beaucoup de postures artistiques, ou d'attitudes esthétiques, semblent désormais pouvoir cohabiter simultanément. D'autre part, compte tenu de nombreux facteurs que nous développerons en détail, les structures de monstration artistique ont largement évolué. D'aucuns y décèleront — parfois à juste titre — une permissivité sans bornes de l'institution artistique qui semble pouvoir accueillir dans les espaces d'exposition des œuvres jouant une sorte de surenchère transgressive. C'est alors l'attitude inédite d'une institution — censée traditionnellement légitimer des objets en les transmutant en œuvres d'art — qui semble paradoxale à bien des observateurs. En choisissant volontairement de nous éloigner des invectives journalistiques du type « Y a-t-il encore des œuvres transgressives aujourd'hui ? », le paradoxe institutionnel que nous traiterons pourra s'énoncer ainsi : Comment une institution dont le rôle traditionnel est de sélectionner les œuvres qu'elle présente parvient-elle à encourager des œuvres qui offrent une critique du fonctionnement même de cette institution ? À partir de la position de l'artiste, cette problématique pourra s'énoncer ainsi : Comment une critique de l'institution parvient-elle à rester « crédible » lorsqu'elle est présentée au sein même de l'institution, voire est commanditée par cette dernière ? Assurément, ce dernier questionnement pourra être étendu à la réception de l'art de manière plus générale. Enfin, tout l'enjeu sera d'identifier la manière dont les cartes ont été redistribuées par le monde de l'art, réagencements qui auraient conduit à la situation prétendument paradoxale que nous connaissons aujourd'hui.

1. Première partie : Postmodernité et art

Le terme « postmoderne » est abondamment utilisé à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt pour qualifier l'ambiance culturelle de cette période. Plusieurs thèses s'affrontent au sujet de la définition de ce terme, mais aussi quant au bien fondé de la création de cette nouvelle dénomination pour définir une période qui serait elle aussi nouvelle. À ce propos, Andreas Huyssen déclare :

« Dès le début des années quatre-vingt la constellation modernisme/postmodernisme dans les arts et la constellation modernité/postmodernité dans la théorie sociale sont devenus un des terrains les plus contestés dans la vie intellectuelle des sociétés occidentales. Et le terrain est contesté parce qu'il y a bien plus à débattre de l'existence ou non d'un nouveau style artistique, bien plus aussi que juste une ligne théorique "correcte"³. »

La citation de Huyssen intervient dans le contexte du début des années 1980. Cette nouvelle décennie s'ouvre autour d'un débat à propos du terme de postmodernité, débat qui connaîtra plusieurs épisodes. Certaines des descriptions, provenant essentiellement du champ philosophique, entraîneront dans leur sillage des conséquences sur le champ de l'art contemporain. L'objet de notre première partie sera donc de tenter d'en dégager les enjeux contextuels qui nous permettront de mieux aborder la période 1980-2000.

Notons que la première utilisation de ce terme remonte aux années 1930 sous la plume de Frederico de Onis (*postmodernismo*). Il fut repris de

³Andreas Huyssen, « Mapping the postmodern », *New German Critique*, n°33, 1984, p. 12 ; repris dans Barry Smart, *Postmodernity*, London, Routledge, Key ideas, 1993, p. 19 (traduction de l'auteur).

manière plus systématique aux Etats-Unis dès les années 1950 pour décrire un dénouement possible du modernisme et l'émergence d'une nouvelle sensibilité empreinte d'une croyance aveugle et souvent naïve dans un futur hyper-technologique⁴.

Très schématiquement, selon Barry Smart, il y aurait trois grandes conceptions de la postmodernité : la postmodernité 1) comme différence dans la continuation de la modernité ; 2) comme rupture avec la modernité ; 3) comme bilan raisonné de la modernité revenant sur ses réussites et ses échecs⁵.

Voyons maintenant de quelle manière nous pouvons approfondir une définition possible de la postmodernité en ce qu'elle pourrait être un reflet du climat culturel qui a eu cours depuis le début des années 1980. Gardons cependant à l'esprit que si nous nous engageons sur cette voie ce n'est pas pour réaliser un exposé exhaustif sur la postmodernité pour elle-même, mais pour tenter de cerner en quoi la définition de ce terme — maintes fois mis à contribution ces vingt dernières années —, peut nous aider à comprendre ce qui s'est déroulé durant cette période dans le champ artistique. En ce sens, nous allons devoir effectuer un détour par le débat philosophique autour de la notion de postmodernité, pour mieux nous recentrer ensuite sur des questions proprement esthétiques et artistiques liées à la postmodernité avec des outils affûtés au contact de la philosophie. De cette manière, les préoccupations centrales de notre première partie seront : De quoi parle-t-on précisément quand on évoque le contexte récent (1980-2000) ? En quoi ce climat que nous choisissons de qualifier de postmoderne surdétermine-t-il en totalité ou en partie la production artistique de cette période ? Notre hypothèse de départ est que les œuvres d'art ne peuvent pas être analysées

⁴ Barry Smart, *op.cit.*, p. 19.

⁵ *ibid.*, p. 23.

sans tenir compte du contexte intellectuel contemporain à leur création et —
risquons le terme — auquel elles participent.

1.1. Contours de la postmodernité

Dans l'introduction de *Le Différend*, Jean-François Lyotard dressait une description du contexte dans lequel sa réflexion prenait pied :

« Le "tournant langagier" de la philosophie occidentale (les dernières œuvres de Heidegger, la pénétration des philosophies anglo-américaines dans la pensée européenne, le développement des technologies du langage) ; corrélativement, le déclin des discours universalistes (les doctrines métaphysiques des temps modernes : les récits du progrès, du socialisme, de l'abondance, du savoir). La lassitude à l'égard de "la théorie", et le misérable relâchement qui l'accompagne (nouveau ceci, nouveau cela, post-ceci, post-cela, etc.). L'heure de philosopher⁶. »

Ces quelques lignes rédigées en 1983 — en ouverture d'un des ouvrages fondamentaux de Lyotard — semblent résumer à elles seules les doutes et les tensions qui existent dans le monde intellectuel des années 1980 autour du débat suscité par le terme postmoderne et dont Lyotard a été un des principaux acteurs.

Voyons maintenant plus en détail la manière dont s'articule ce débat, et les questions sur lesquelles la réflexion et les tensions se crispent.

⁶ Jean François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, Critique, 1983, p. 11. Pour le moment, on peut définir de manière succincte les « grands récits » comme l'idée que l'on se fait d'une progression de la civilisation de manière linéaire. Ils nous sont essentiellement accessibles par les « métarécits ». Ces derniers, quant à eux, pourraient s'illustrer dans le corpus des grands textes fondateurs et les pensées partagées et admises par le plus grand nombre et qui structurent notre vision du monde. Jean François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, Critique, 1983, p. 11.

1.1.1. La légitimation du savoir : Lyotard

Selon Jean François Lyotard, la postmodernité débute avec la crise de ce qu'il appelle les « grands récits »⁷. C'est aussi ce qui s'articule dans la pensée après la modernité, époque durant laquelle se sont instaurés les grands récits sous forme de métarécits s'autolégitimant. L'idée de postmodernité exprime donc une crise de la modernité arrivée à son terme, selon l'expression consacrée. Cette période figurerait aussi le sentiment d'une nouvelle crise de la métaphysique. Pour ses initiateurs, ce nouveau chapitre de la remise en question de la métaphysique se fonde essentiellement sur un constat de la fin des grands récits. D'après les théories développées notamment par Lyotard, la remise en question des modalités du savoir (le sous-titre de *La Condition postmoderne* est « rapport sur le savoir ») ne se cantonne pas à la philosophie, mais touche l'ensemble de l'activité intellectuelle. Par exemple, les sciences réputées exactes se trouvent assujetties à un discours toujours et déjà sous-jacent qui surdétermine leurs axes de recherche et leurs conclusions. En ce sens pour Lyotard l'hypothèse de départ de ses investigations est la suivante :

« le savoir scientifique est une espèce de discours »⁸.

⁷ Jean François Lyotard, *La Condition postmoderne* (1979), Paris, Minuit, Critique, 2000, p. 7.

⁸ *ibid*, p. 11. Pour compléter cette allusion aux sciences, citons Georges Balandier qui affirme au sujet de la vision des sciences durant la période récente que : « Ce qui est en cause, en ces entreprises [le relativisme en sciences] et en bien d'autres, c'est la question de la vérité. Sur aucun plan (scientifique, politique, éthique, voire religieux), il ne paraît désormais plus possible de se référer à des évidences incontestables. Tout devient conditionnel. L'idée prend corps qu'il n'y a pas de fait, mais des interprétations, et que la présentation à la vérité est une sorte de coup de force, un abus. D'où, alors, la suggestion de consentir à la reconnaissance d'une "réalité allégée" où le partage du vrai et du faux, de la vérité et de la fiction, perd de sa netteté (G. Vattimo). » (Georges Balandier, « Préface » dans Mary Douglas, *Comment pensent les institutions* (1986), trad. Anne Abeillé révisée, Paris, La Découverte/Poche, coll. Sciences humaines et sociales, 2004, p. 16-17.

On retrouve avec cette citation de Lyotard ce qu'avait tenté de montrer Thomas Kuhn dès 1962. Pour ce dernier, toute recherche scientifique serait tributaire des paradigmes au sein desquels elle prend forme. Ainsi, au delà de toute validité d'une théorie, le contexte paradigmatique de son énonciation semble primordial. En d'autres termes — et pour retrouver la terminologie lyotardienne — le savoir serait tributaire de son mode d'énonciation, c'est-à-dire de son discours, tant et si bien qu'il puisse advenir que le discours devienne la forme même du savoir⁹.

Un des vecteurs primordiaux de la mutation décrite par Lyotard est la nouvelle économie du savoir fonctionnant de plus en plus avec le double impératif du pouvoir et de l'efficacité économique. Cette observation mène le philosophe à s'inquiéter de l'existence d'une possibilité de légitimer quelque savoir que ce soit sans soubassement idéologique inhérent à ces deux facteurs.

Le problème majeur soulevé par cette crise dans les domaines du savoir est donc la question de la légitimité. Par la légitimité, c'est l'ensemble des théories s'attachant à définir la raison, qui se mettent en branle, c'est-à-dire ce qui constitue la métaphysique. Suivant l'argumentation de Lyotard, cette dernière discipline n'a plus lieu d'être. La survie de la métaphysique paraît artificielle dans un monde où son existence et sa pérennité ont cessé d'être justifiées. Se rattacher à la métaphysique et à la raison est pour lui le prolongement de l'idéal des Lumières dont il considère qu'il ne fait que tenter de sauvegarder le rêve d'une légitimité anhistorique. Si l'universalisme n'est plus de mise, l'unique posture envisageable est un

⁹ Nous réduisons pour le moment le propos de Kuhn à cette simple allusion tout en étant conscients de trahir en partie son propos. Cependant, nous aborderons plus en détail dans notre quatrième partie (4.2.1) les problèmes de légitimation et le concept de paradigme soulevés par Kuhn.

ethnocentrisme venu du constat qu'aucune théorie rationnelle n'est plausible et que — dans les faits — seules des pratiques sociales peuvent émerger¹⁰.

Toucher à la fin des grands récits n'est pas synonyme d'anéantissement total du récit. La porte reste ouverte à l'apparition de nombre de petits récits. Ce qui caractérise la postmodernité selon Lyotard est une méfiance face aux métarécits qui furent le moteur de la modernité. Ce qui paraît surtout remis en cause dans les métarécits de la modernité est leur valeur émancipatrice qui est considérée comme un leurre par le philosophe. Remarquons qu'une des critiques les plus communément adressées à Lyotard à propos de cette idée — de Jürgen Habermas à Richard Rorty, critique dont l'auteur se fait par ailleurs lui-même l'écho — est qu'il finit par produire une sorte de récit comparable à celui qu'il réfute.

Lyotard avance l'idée que la légitimité se joue dans la formation du lien social (savoir narratif par opposition au savoir dénotatif ayant trait à la science) qui s'articule selon deux grandes idéologies : la société comme tout fonctionnel (Talcott Parson) d'une part, et d'autre part la société divisée en deux avec l'instauration, de fait, de la lutte des classes (Karl Marx). Le premier système défendu par Parson s'appuie sur l'autorégulation d'une société orientée vers la performativité. Ce type de société ne connaît pas réellement de trouble, si ce n'est quelques ajustements périodiques et internes, ou encore des dysfonctionnements anecdotiques (les révolutions par exemple). Cette organisation sociale systémique serait à même de s'autoréguler rapidement ainsi que de digérer n'importe quel trouble. Suivant ce schéma, les troubles épisodiques auraient même un aspect salvateur en incitant le système à plus de performativité¹¹. La conception marxiste conteste cette vision technocratique orientée exclusivement —

¹⁰ Position discutée notamment dans Richard Rorty, « Habermas, Lyotard et la postmodernité », *Critique*, n° 442, mars 1984.

selon les thèses de Marx — vers la satisfaction des détenteurs du pouvoir. La seule issue est alors une lutte des classes qui voit s’opposer les dominants (les détenteurs du pouvoir et des outils de production) au prolétariat exploité par la classe dominante¹².

Dans sa tentative de description de la postmodernité, Lyotard prend acte des thèses de Parson ou de Marx sans réellement parvenir à en être totalement satisfait. Ainsi, sans rejeter chacune d’elles dans leur intégralité, il leur adjoint le schéma du lien social emprunté à l’économie du jeu et la politique des « coups ». Afin d’appuyer sa proposition théorique, Lyotard s’intéresse à la pratique du langage. Dans le langage, chaque partenaire lance un « coup » qui est suivi par les autres participants de « contre-coups » (auquel cas on prolonge le système mis en place par le premier locuteur) ou d’un autre « coup » (réinitialisant le système suivant les exigences du nouveau locuteur)¹³. Avant la postmodernité, la situation semblait simple. L’institution était le premier locuteur qui lançait un « coup » qui pouvait n’être suivi que de « contre-coups » ne constituant alors pas de réelle contre-offensive, mais davantage un prolongement de l’idéologie du premier locuteur. Dans le cas contraire (celui d’un « nouveau coup » lancé par le destinataire du « coup »), l’institution intervenait comme censeur. Or, pour Lyotard, la donne semble changer avec la postmodernité. Dans une société « atomisée », la majorité des échanges se fait dorénavant en dehors de l’institution. D’autre part, cette même institution est paradoxalement plus à même d’intégrer dans son système un plus grand nombre de choses :

¹¹ Jean François Lyotard, *La Condition postmoderne*, *op. cit.*, p. 26.

¹² Nous sommes conscients d’avoir ici simplifié les propos de Marx et de Parson, mais ne perdons pas de vue qu’il est ici question de circonscrire ce que nous avons coutume d’appeler « postmodernité » et non de débattre du marxisme ou du système de Parson à proprement parler. Si ces auteurs sont cités dans notre développement actuel c’est essentiellement pour recontextualiser la réflexion de Lyotard dans son environnement intellectuel.

« Réciproquement, on dira qu'elles [les limites de l'institution] cessent d'être un enjeu ¹⁴. »

La postmodernité menace les savoirs narratifs dont découle le consensus sur lequel se battit la culture commune d'une société. Sans consensus, la métaphysique en quête de vérité (et conjointement de la légitimation) vacille de ce qui constituait son socle.

Pour reprendre le développement que suit Lyotard, l'innovation principale que propose la postmodernité est de potentiellement pouvoir répondre à un « coup » par la création de nouveaux « coups » pouvant aller jusqu'à l'invention de nouvelles règles¹⁵. L'élaboration de nouvelles règles revient en fait à changer de jeu, créer un nouveau jeu s'ajoutant aux autres et formant alors une pluralité de systèmes. Ainsi, nous ne sommes plus face à une rationalité universelle, mais bel et bien dans une organisation sociale disséminée et communautaire, chacun choisissant le jeu auquel il va — ou ne va pas — prendre part. De plus la valeur des coups ne se situe plus dans la sphère de la vérité, mais dans le domaine pragmatique de la performativité génératrice de puissance¹⁶. Ce qui va motiver notre participation à tel ou tel jeu n'est pas lié à un sentiment de désintéressement, mais à ce que cette pratique va nous apporter en terme de bénéfices (sociaux, financiers, ...) à court terme. On ne cherche plus seulement à faire un meilleur coup que son adversaire, mais on tente de le disqualifier radicalement (voir l'éliminer), détruisant par ailleurs ce qui formait le lien social.

¹³ Jean François Lyotard, *La Condition postmoderne, op. cit.*, p. 30.

¹⁴ *ibid.*, p. 35.

¹⁵ *ibid.*, p. 72.

¹⁶ *ibid.*, p. 76.

Notons que, pour Lyotard, le consensus est toujours illégitime parce qu'il ne cesse d'être remis en question. Ainsi, pour lui, tout consensus est construit sur une succession de ce qu'il nomme les *différends* :

« À chaque occurrence, la continuité de la phrase qui arrive avec les précédentes est menacée, et la guerre des genres est ouverte pour assurer la succession. La pose est peut-être impossible. Elle est tentée d'un côté par le despotisme, de l'autre par l'anarchisme¹⁷. »

Ainsi, le consensus n'est plus satisfaisant parce qu'il n'est plus possible, et quand il l'est, il n'est pas dans la logique de la recherche de la performance inhérente à la société postmoderne.

Toujours selon Lyotard, un des effets néfastes de ce processus serait que l'on cesse d'argumenter « contre » non pas parce que l'on est d'accord, mais parce qu'on risque d'être privé de jeu¹⁸.

Pour Lyotard, le modèle présent dans la sphère confinée de la science est difficilement applicable au champ social sans risquer de tomber dans les travers de l'universalisme. Suivant le développement de Lyotard, le consensus ne serait que local dans la « pragmatique sociale » : ce qui est vrai ici et maintenant ne le serait plus ailleurs, ce qui constitue *de facto* un renoncement à tout universalisme. Deux voies s'ouvrent alors à la société de l'information : s'offrir comme choix la terreur de l'information performative utilisée comme moyen de contrôle et de régulation du système ; ou ouvrir l'information à tous (chacun sera à même d'y apporter son récit)¹⁹. Emprunt d'un optimisme qui lui appartient quand il écrit *La Condition postmoderne*,

¹⁷ Jean François Lyotard, *Le Différend*, *op. cit.*, p. 228.

¹⁸ Le système de stabilité évoqué ici par Lyotard est hérité de Parson et développé par Luhmann (Jean François Lyotard, *Le Différend*, *op. cit.*, p. 103).

¹⁹ Jean François Lyotard, *Le Différend*, *op. cit.*, p. 107.

Lyotard penche pour la deuxième solution voulant éviter l'instauration radicale de la loi du plus fort. En ce sens, il déclare :

«Une politique se dessine dans laquelle seront également respectés le désir de justice et celui d'inconnu.²⁰ »

Mais comment cet épilogue est-il possible dans une société « individualo-centrique », où chacun aménage sa liberté selon ses possibilités ? La question de la Raison ne resterait-elle pas malgré tout encore et toujours sous-jacente ? Le « spectre » de la métaphysique — dont on a déjà par le passé maintes fois annoncé l'obsolescence ou la fin prochaine —, continuerait-il à roder dans les parages ?

De plus, basée sur le constat de la mercantilisation et l'informatisation du savoir, la théorie de Lyotard ne souffre-t-elle pas d'un sérieux paradoxe quand elle affirme en même temps la fin des grands récits et l'état de globalisation que le contexte décrit implique — globalisation par l'informatisation en outre synonyme de création de grands récits²¹ ?

Si les propositions de Lyotard sont fondamentales pour tenter de cerner ce que regroupe l'appellation « postmoderne » — et que son analyse de la « nouvelle situation » est par certains points séduisante —, elles ne

²⁰ *ibid.*, p. 108.

²¹ Ce questionnement est notamment soulevé par Barry Smart (*op. cit.*, p. 131 *et sq.*). Cependant ce dernier apporte quelques nuances à cette critique habituellement lancée à l'encontre de la théorie lyotardienne de la fin des grands récits. Pour lui, ce qui pourrait faire obstacle au retour circulaire aux grands récits serait la difficulté d'exporter des modèles sociaux et sociétaux (il évoque essentiellement le modèle occidental) et ce malgré la globalisation. Dans ce débat, il est primordial de ne pas confondre universalisation et globalisation, et c'est cela que tente de souligner Smart à travers le fait que si les barrières nationales tendent à s'estomper, en revanche les barrières ethniques perdurent. Smart évoque en ce sens une nouvelle expression des cultures selon le modèle « local, social et ethnique ».

manquent pas de susciter nombre de questionnements qui animeront le débat intellectuel jusqu'à nos jours.

Tentons maintenant de voir la manière dont s'articule ce débat, les enjeux qu'il révèle et les nouveaux antagonismes qu'il fait se confronter.

1.1.2. La postmétaphysique : Habermas

Jürgen Habermas prend quant à lui le problème à partir d'une autre extrémité par rapport à l'énoncé proposé par Lyotard. Au lieu de chercher à définir les caractéristiques d'un savoir post-moderne²² prétendument orphelin de la métaphysique comme a pu le faire Lyotard, Habermas part du concept de « postmétaphysique ». Dans la démarche d'Habermas, la postmétaphysique semble se situer en amont d'une interrogation sur l'existence d'une postmodernité telle que définie par Lyotard. De plus, notons que le concept de postmétaphysique contient, dans le sens où l'emploie Habermas, une certaine forme de prolongement de la métaphysique et non son éradication, contrairement à ce qu'a pu soutenir Lyotard. En ce sens, Habermas considère les « post » comme de véritables signes d'un tournant dans les questionnements philosophiques. Il affirme à ce sujet :

²² Remarquons que nous écrivons « post-moderne » avec un tiret entre « post » et « moderne » alors que depuis le début de notre recherche nous l'avons orthographié « postmoderne ». L'orthographe « post-moderne » est celle utilisée par Jürgen Habermas dans ses textes, et par souci de fidélité pour la pensée de l'auteur nous choisirons pour la partie qui lui est consacrée de l'orthographier « post-moderne » et « post-modernité ». D'autre part, cette différenciation orthographique nous permettra de comprendre de quelle postmodernité nous parlons : quand nous utiliserons « postmoderne » et « postmodernisme », nous ferons référence à ce que Lyotard entend par ce terme ; et quand nous utiliserons « post-moderne » et « post-modernité » nous ferons référence à la conception habermassienne du terme.

« Car dès qu'une figure de l'esprit est connue et désignée selon son caractère unique, elle est déjà perçue d'une façon distanciée et condamnée au déclin. En ce sens, les « post » ne sont pas seulement d'alertes opportunistes qui sentent le vent de l'époque, il faut les prendre au sérieux et y voir des sismographes de l'esprit du temps²³. »

Pour Habermas, la philosophie n'est plus une discipline ayant un lien privilégié avec la connaissance en raison d'un nouveau rapport inauguré entre la théorie et la pratique. Cette mutation qui prend acte au début de l'époque moderne voit la Raison²⁴ se déplacer du champ philosophique vers le champ scientifique. Ce nouvel état du savoir, décrit notamment par Michel Foucault²⁵, bouleverse fondamentalement la position hégémonique de la philosophie au bénéfice de la science. Dans cette configuration, le fait de vouloir maintenir à tout prix — ou restaurer — la métaphysique, apparaît être un combat d'arrière garde selon Habermas. Cependant, si ce dernier annonce que la pensée métaphysique n'a plus lieu d'être, il s'empresse d'ajouter que les questions soulevées par la métaphysique perdurent²⁶.

D'autre part, Habermas réfute l'idée d'une adhésion à une métaphysique négative radicale telle qu'incarquée notamment par Friedrich Nietzsche et Martin Heidegger. Le philosophe refuse les postures philosophiques qui se tournent vers l'irrationnel comme seule réponse devant l'apparente impossibilité de fournir des définitions positives de la

²³ Jürgen Habermas, *La Pensée postmétaphysique, essais philosophiques* (1988), traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Paris, Armand Colin, Théories, 1993, p. 10.

²⁴ Remarquons qu'Habermas écrit « Raison » avec un « R » majuscule (du moins si l'on se réfère à la traduction de Rainer Rochlitz). Cette nuance orthographique est le reflet d'une conception différente de ce terme par rapport à ce que nous avons déjà pu voir chez Lyotard et nous le verrons ensuite chez d'autres philosophes. Ce qui est à retenir pour le moment est qu'Habermas accorde à la Raison une valeur centrale et fondamentale dans la philosophie et le savoir dans le prolongement de la tradition philosophique moderne héritée des Lumières.

²⁵ Michel Foucault (1966), *Les Mots et les choses*, Paris, Minuit, 1974.

²⁶ Jürgen Habermas, *La Pensée postmétaphysique, essais philosophiques, op. cit.*, p. 21.

philosophie et des objets qu'elle est censée étudier. La métaphysique négative n'intéresse pas Habermas car elle érige les marges (fous, aliénés, etc.) en modèle. Imitant les marges, les partisans d'une philosophie négative semblent passer outre tout discours argumenté. Cette philosophie perd prise avec le *monde vécu* en s'attachant uniquement à décrire ce qui émane d'un monde singulier et non partagé par tous.

Ainsi, resurgit la volonté d'exprimer des théories universalisables à travers l'intérêt porté par Habermas au monde vécu hors de toute réduction subjectiviste. De manière classique, la Raison se rapporte à l'Un-Tout à la fois autoréférentiel et totalisant instaurant le primat de l'identité sur la différence et conduisant au primat de la pureté. La postmétaphysique n'adhère plus à ce rapport de l'Un-Tout. La seule possibilité d'échanges entre les sujets se fait par l'intermédiaire d'un langage partagé. Ceci implique, d'autre part, que les conditions d'existence de l'individu socialisé sous-entendent un effort soumis à une *épreuve* permanente dans l'accès au monde²⁷. Cet effort prend corps dans le langage pratique tel qu'il est usité dans les rapports sociaux et dont l'épilogue idéal serait, selon Habermas, l'obtention du *consensus*. Cependant, s'entendre ne veut pas dire qu'il faille forcément tomber d'accord. L'effort se trouve davantage dans le fait que nous décidons de constituer l'autre en *alter ego* (en inter-locuteur) avec lequel nous allons tenter d'échanger des actes de langage sans finalités. Si les idées de performance analysant l'échange en terme de réussite ou d'échec perdurent, elles ne sont pas au centre du *consensus*. Le *consensus* interviendrait plutôt dans les prémisses de la conversation, dans l'établissement implicite et intimement consenti de mener un échange dans une optique de gratuité, hors de toute idée de performance comme le ferait l'*agir stratégique*. Seule compte l'acceptation d'un acte de parole

²⁷ *ibid.*, p. 52.

intelligible : « L'effort pour s'entendre vise à la formation d'un consensus.²⁸ »

Pour Habermas, les actes de langage sont ainsi divisés en deux entités : *l'agir communicationnel* — dont nous venons de parler —, et *l'agir stratégique*. Le but de *l'agir communicationnel* est l'intégration sociale et celui de *l'agir stratégique* est la transmission d'information. Ce dernier comporte quant à lui deux sous-divisiones : *l'agir stratégique latent* (la stratégie est cachée par le locuteur — dans ce cas l'entente est feinte unilatéralement —, et elle tombe dès que l'interlocuteur l'a démasquée) ; et *l'agir ouvertement stratégique* (directement orienté vers une influence immédiate sans masque, par exemple l'ordre « haut les mains ! »). Dans ces deux cas, l'entente n'est qu'illusoire car le locuteur s'oriente vers le succès et non vers l'entente. Pour Habermas, le résultat de *l'agir stratégique* ne sera que le fruit d'une tromperie et non d'un *consensus*. D'autre part *l'agir stratégique* considère la société en tant qu'ordre instrumental. À ce propos, le philosophe affirme :

« Celui qui agit de manière stratégique est contraint de transgresser de façon discrète la condition de sincérité qui régit l'agir communicationnel.²⁹ »

Notons ici que nous pouvons faire émerger quelques similitudes entre *l'agir ouvertement stratégique* décrit par Habermas et la première alternative annoncée par Lyotard³⁰, c'est-à-dire celle qui consiste à instaurer une terreur de l'information performative. Bien entendu, en raison de leur attachement à la démocratie, aucun des deux philosophes n'appelle de ses vœux à ce type

²⁸ *ibid.*, p. 124.

²⁹ *ibid.*, p. 134

³⁰ cf. I.1.1.

d'épilogue social, mais chacun note cette éventualité comme quelque chose pouvant se produire.

Nous avons vu qu'un des apports principaux de la théorie habermassienne de *l'agir communicationnel*, dans le cadre qui nous occupe pour le moment, est la prise en compte de l'existence des locuteurs. La sociabilisation devient possible dans la reconnaissance de *l'ater ego* du locuteur — de sa différence —, situation qui était impossible dans la configuration de l'Un-Tout hérité de l'âge classique. *L'agir communicationnel* permet la mise en place du *consensus* qu'il ne faut pas confondre avec une sorte de nivellement par le bas des revendications singulières, ou encore avec la suppression des différences. Le « tournant pragmatique »³¹ incarné par Habermas se réalise donc dans la prise en compte de l'intersubjectivité des participants au *consensus*, avec le consensus érigé en ce que la société peut proposer de mieux à ses membres participants.

« Le *telos* de l'entente qui est inhérent aux structures du langage, contraint le sujet de l'agir communicationnel à changer de perspective ; ce changement se manifeste dans la nécessité de passer de l'attitude objectivante, celle du sujet qui agit en fonction du succès et qui cherche à *produire un effet* dans le monde, à l'attitude performative d'un locuteur qui cherche à *s'entendre à propos* de quelque chose avec une seconde personne.³² »

³¹ Nous mettons le terme « pragmatique » entre guillemets car nous verrons par la suite que cet adjectif n'est pas tout à fait représentatif de la pensée d'Habermas par contraste avec la pragmatique anglo-américaine contemporaine de Richard Rorty par exemple (cf. 1.1.3.). Cependant, nous choisissons de l'utiliser pour le moment par commodité et afin d'éviter d'alourdir notre argumentation. Pour plus de précisions au sujet des rapports qu'entretient Habermas avec le pragmatisme, voire dans *La Pensée postmétaphysique* la partie intitulée « Le tournant pragmatique » entièrement consacrée à ce thème.

³² Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 133.

Habermas marque ici l'importance de la contingence dans la théorie de *l'agir communicationnel*. Pour autant, ce dernier ne prône pas un contextualisme radical tel que défendu par Richard Rorty. Car pour Habermas, le risque majeur d'un contextualisme radical — autrement dit, le risque du relativisme — est qu'il conduirait à penser qu'on ne peut analyser une culture qu'en fonction de la notre³³. En ce sens, le philosophe n'abandonne jamais l'idéal universaliste, ce qui lui interdit de sombrer dans un ethnocentrisme même modéré.

Suivant les thèses défendues par Habermas, tout acte de langage s'inscrit dans le *monde vécu*³⁴, terme utilisé pour décrire le contexte observable avec le recul de la troisième personne dans *l'agir communicationnel* (ni locuteur, ni interlocuteur). L'auteur de l'acte de langage se présente dans ce *monde vécu* comme le produit « des traditions dans lequel il s'inscrit », « des groupes solidaires auxquels il appartient », et des « processus de sociabilisation et d'apprentissage auxquels il est soumis »³⁵. Autrement dit, pour Habermas :

« Il est alors possible de se représenter les composantes du monde vécu, autrement dit les modèles culturels, les ordres légitimes et les structures de la personnalité, comme des condensations et comme des sédimentations de ces processus d'*entente*, de *coordination de l'action* et de *sociabilisation*, processus qui passent par l'agir communicationnel [...] À travers les voies de l'interprétation, ce savoir se consolide pour former des modèles d'exégèse qui seront transmis³⁶ [...] »

³³ *idem*, p. 175-176.

³⁴ Le terme *monde vécu* est ici utilisé par Habermas suivant la terminologie de Husserl (*Crise des sciences européennes*).

³⁵ *ibid.*, p. 95.

³⁶ *ibid.*, p. 96.

Notons que la théorie de l'*agir communicationnel* comporte un paramètre de transmission et de prolongement, types de thèses qui étaient radicalement exclues de la pensée moderniste (rappelons-nous la vulgate avant-gardiste qui inscrivait « du passé faisons table rase ! » comme leitmotiv). Dans cette optique de transmission, la philosophie devient un médiateur nécessaire entre le *monde vécu* et le savoir des experts³⁷. À ce nouveau rôle s'ajoute celui de « garde-fou » empêchant la culture de l'expert de devenir omnisciente, de délaissier totalement la Raison au profit d'une autonomie totalisante. La pensée postmétaphysique de Habermas se présente donc comme héritière. Cependant, elle ne consent pas à accepter cet héritage de manière intégrale, mais demande à se livrer à un droit d'inventaire. Cet inventaire poussera le philosophe à refuser l'héritage des paradigmes proprement modernistes, tout en conservant les champs d'investigation de ses prédécesseurs. C'est en ce sens qu'Habermas ne parle pas de postmodernité — terme auquel il semble n'accorder que très peu de crédit — , mais défend l'idée d'une pensée postmétaphysique.

Nous venons de voir que Jürgen Habermas offre une autre lecture des enjeux de la post-modernité. Il y voit la création du *consensus* comme pierre angulaire qu'il considère comme la meilleure fin possible dans la discussion à travers l'*agir communicationnel*. C'est ce même point qui est attaqué par Lyotard qui trouve ici la faiblesse de la théorie d'Habermas. Lyotard pense — contrairement à ce qu'affirme Habermas — que la recherche de l'universel n'est plus envisageable. Ce désaccord entre les deux philosophes pousse Lyotard, non pas à conclure que le consensus n'existe pas, mais qu'il n'est qu'une étape dans les actes de langage³⁸.

³⁷ *ibid.*, p. 27.

³⁸ Jean François Lyotard, *La Condition postmoderne, op. cit.*, p. 105-107.

Christian Ruby propose une analyse des dissensions qui se font jour entre Habermas et Lyotard quant à l'exploration du phénomène de la postmodernité³⁹. Pour lui, Habermas serait dans le prolongement des idées modernistes avec quelques aménagements contingents à l'époque postmoderne. Lyotard serait quant à lui proprement postmoderne (c'est-à-dire qu'il se poserait en rupture avec la modernité). Il définira alors les thèses d'Habermas comme « néo-modernes » et celles de Lyotard comme « post-modernes » :

« Dès lors, il n'est pas interdit de penser que la post-modernité n'est pas réservée à quelques intellectuels en mal d'innovation ou de lutte symbolique, mais correspondrait à un phénomène social global auquel nul ne peut, finalement, rester indifférent, et qui requiert d'autres armes polémiques que celles qui ont été choisies par les néo-modernes⁴⁰. »

Toujours selon Ruby, Habermas s'attacherait à un idéal de l'utopie, alors que d'autres comme Lyotard s'engagent dans une pensée non idéale du flux. Ruby relève tout de même des convergences de taille entre les deux positions. Ces convergences nous permettent de parler d'une pensée « néo-moderne » et « post-moderne » comprenant un certain nombre de dénominateurs communs. Parmi eux, on notera essentiellement : le refus du systémisme incarné par les théories de Talcott Parson, un dépassement du structuralisme et le refus de la dialectique marxiste⁴¹. Cette remise en cause de la dialectique marxiste se justifie par le constat d'une clôture de l'histoire entraînant dans sa chute les théories s'appuyant sur cette dernière (la philosophie de l'histoire). Ainsi, les thèses marxistes (Marx et ses disciples), ayant perdu leur objet, ne se justifient plus dans le contexte post-moderne.

³⁹ Christian Ruby, *Le Champ de bataille, post-moderne / néo-moderne*, éditions l'Harmattan, Logiques sociales, Paris, 1990.

⁴⁰ *ibid.*, p. 15.

⁴¹ *ibid.*, p. 72.

Contre les post-modernes ou les anti-modernes, Habermas veut promouvoir la Raison moderne comme seule voie possible, selon lui, vers un universel. Dans la suite de notre développement, nous verrons plus en détail qu'Habermas associe le post-modernisme à une posture esthétiquement et politiquement fondamentalement réactionnaire.

Si Lyotard et Habermas semblent être les principaux acteurs du débat autour de la définition du contexte intellectuel postmoderne, d'autres voix se font entendre. En effet, les deux philosophes ont réussi à en poser les termes principaux, mais qu'en est-il des questionnements « périphériques » comme ceux ayant trait aux conséquences directes de l'idée de postmodernité ? C'est ce que nous allons tenter de voir à travers les thèses « alternatives » défendues par Jean Baudrillard ou Richard Rorty.

1.1.3. Le rétrécissement de l'histoire : Baudrillard

Jean Baudrillard développe une idée de la postmodernité comme l'ère du simulacre en s'appuyant sur l'émergence de nouvelles technologies rejoignant ainsi — en négatif sur certains points — les utopistes postmodernes américains des années cinquante⁴². Ici, la postmodernité est intimement liée à l'ère postindustrielle. Pour lui, seuls les médias — donc les simulacres dont il finit par penser qu'ils sont premiers —, dominant et signent de ce fait la « fin du social »⁴³. Cependant, comme le note Barry Smart, Baudrillard n'entre pas dans le détail du devenir de la société sans social⁴⁴.

⁴² Barry Smart, *Postmodernity, op. cit.*, p. 19.

⁴³ Jean Baudrillard, *À l'Ombre des majorités silencieuses. La fin du social* (1978), Paris, Denoël/Gonthier, 1982.

⁴⁴ Barry Smart, *Postmodernity, op. cit.*, p. 56.

Ce que sous-entend Baudrillard est que l'utopie moderniste s'est effondrée en même temps que l'utopie socialiste qui croyait elle aussi en un universalisme. Cette perte d'idéal peut être vécue, par certains, comme la perte du « paradis moderne »⁴⁵. Cette situation inédite nous obligerait à nous confronter à un monde inconstant (privé de l'universalité comme constituante de la pensée moderne) soumis à la contingence, aux ambivalences et aux fluctuations.

Pour Baudrillard, nous sommes dans une situation où la masse n'est ni créatrice ni demandeuse de sens, si bien que c'est le pouvoir qui finit par prendre en charge la demande et la création de sens. Le pouvoir est finalement réduit au simulacre⁴⁶. Dans cette configuration, la masse⁴⁷ brille par son absence de réaction visible face aux messages lancés par le pouvoir, exprimant ainsi — pour utiliser les termes de Baudrillard —, sa « force d'inertie ». Cette situation produit un inversement des valeurs du point de vue historique où les temps forts deviennent la quotidienneté petite bourgeoise (« sphère domestique privée »), et les temps faibles, les faits historiques (« sphère historique ») transfigurés en événements⁴⁸. Baudrillard poursuit en affirmant que la seule issue de ce type de société est l'implosion violente et non gérée⁴⁹.

Baudrillard ne parle pas d'explosion de la société parce qu'un tel phénomène serait libérateur d'énergie, en plus des références modernes et

⁴⁵ *ibid.*, p. 40.

⁴⁶ Jean Baudrillard, *À l'Ombre des majorités silencieuses*, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁷ Tout en l'utilisant abondamment, Baudrillard conteste le terme de masse, lui reprochant le fait de ne désigner rien de précis : « Le terme de masse n'est pas un concept. Leitmotiv de la démagogie politique, c'est une notion molle, visqueuse, lumpenanalytique. » (*À l'Ombre des majorités silencieuses*, *op. cit.*, p. 10) ou encore « Ne faisons pas d'elles [les masses] une nouvelle et glorieuse référence. Car elles n'existent pas » (*ibid.*, p. 52-53).

⁴⁸ Jean Baudrillard, *À l'Ombre des majorités silencieuses*, *op. cit.*, p. 41-44.

⁴⁹ *ibid.* p. 65.

modernistes qu'il véhicule. L'explosion (révolution, la violence libératrice, la guerre, etc) semble compromise par l'omniprésence tutélaire du simulacre. Il affirme à ce propos :

« Alors que la représentation tente d'absorber la simulation en l'interprétant comme fausse représentation, la simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacre⁵⁰. »

Dans la description baudrillardienne, le simulacre finit par arriver avant la chose (« précession du modèle »), et c'est en ce sens que le pouvoir transformé en simulacre revêt un caractère d'invincibilité. Seul ce qui est légitime peut être réellement attaqué, mais en revanche le simulacre de pouvoir — pouvoir illégitime — ne peut faire l'objet que d'attaques fantoches et vaines⁵¹. L'implosion semble être un terme plus approprié à décrire la fin (peu probable) d'une telle situation, parce qu'elle procède de l'énergie froide de la simulation. Baudrillard trace, par ailleurs, une analogie entre la société de l'*hyperréel* — gouvernée par la simulation — et la télévision, médium (peut-être le seul ?) faisant réellement corps avec cet état. Comme la télévision, le seul mode de disparition possible du pouvoir-simulacre reste pour Baudrillard l'implosion dans tout ce qu'elle comporte de neutre⁵².

Baudrillard évoque, non pas la fin de l'histoire, mais davantage le *rétrécissement de l'histoire*⁵³ dont le cinéma est à la fois la mémoire mythifiée — rêvée à l'état de rêve — et l'asymptote. Une fin de l'histoire sous-entendrait une rupture brutale (modèle révolutionnaire) ou une transformation en autre chose. Mais ce dont parle Baudrillard est une

⁵⁰ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 16.

⁵¹ Jean Baudrillard, *À l'ombre des majorités silencieuses*, op. cit., p. 35.

⁵² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 107.

⁵³ *ibid.*, p. 72.

dissolution de l'événement historique dans le documentaire. Nous plongerons alors dans l'auto-récit ou l'auto-historicisme, temps où l'histoire se raconte elle-même au moment où elle se vit en fournissant ses propres preuves⁵⁴. En ce sens, le philosophe affirme :

« C'est pourquoi nous sommons toutes les époques antérieures, toutes les manières de vivre, toutes les mentalités de s'historiciser, de se raconter avec des preuves et des documents à l'appui (tout devient documentaire) : c'est que nous sentons bien que tout cela est infirmé dans notre sphère qui est celle de la fin de l'histoire⁵⁵. »

Ainsi, dans cette neutralisation de l'histoire par elle-même transformée en auto-fiction, aucune catastrophe ne devient possible et rien n'a d'autre conséquence que sa documentation. L'histoire devient alors un médium pris pour lui-même comme générateur d'événement pur. Dans cette « mutation » de l'histoire, il n'y a plus d'anormalité ou de gravité, mais seulement des anomalies sans incidence critique sur le système⁵⁶.

Baudrillard dresse un portrait de la postmodernité (qui comporte dans sa description l'époque actuelle mais aussi les périodes futures) quelque peu apocalyptique. Thierry de Duve affirmera en des termes plus sévères à l'égard de la conception baudrillardienne de la postmodernité que « c'est en quoi son postmoderne est pathétiquement moderne, accroché à la même hantise de périodisation⁵⁷ ». En d'autres termes, pour nombre d'observateurs, la conception baudrillardienne de l'âge des simulacres rappelle la fougue de certains modernes face à leur époque qu'ils jugeaient trouble. De plus, attacher une telle importance à définir clairement un contexte limité dans le

⁵⁴ Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p. 21.

⁵⁵ *ibid.*, p. 21

⁵⁶ *ibid.*, p. 37-39.

⁵⁷ Thierry de Duve, *Au Nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, Critique, 1989, p. 72.

temps, semble en partie contredire la thèse de la fin de l'histoire partiellement défendue par Baudrillard.

Cependant, remarquons que Baudrillard pose nombre de questions récurrentes chez les penseurs s'étant penchés sur la définition de la postmodernité. Parmi les plus brûlantes, notons celle de la légitimité des pouvoirs et des systèmes mis en place. N'oublions pas non plus la question de la fin de l'histoire dont Baudrillard offre une interprétation personnelle : *le rétrécissement de l'histoire*.

Gageons enfin que les analyses de Baudrillard — ou les ressentiments, pourrait-on parfois dire à la lecture de ses écrits les plus récents — stigmatisent les préoccupations de l'époque que nous nous sommes donnée pour champ d'investigation.

1.1.4. La posture ironiste libérale : Rorty

Richard Rorty défend une attitude face à la postmodernité qu'il appelle « ironisme libéral ». Nous allons maintenant tenter de voir la manière dont Rorty fait émerger l'ironiste libéral de la sphère postmoderne. Notre hypothèse étant que le concept d'ironiste libéral pourra nous servir par la suite à tracer les contours d'une attitude artistique contemporaine, il nous paraît nécessaire que nous nous arrêtions un instant sur sa définition. Pour Rorty, l'ironiste libéral est le sujet de l'époque postmoderne qui pense que :

« [...] la cruauté est la pire des choses que nous puissions faire, [...] qui regarde en face la contingence de ses croyances et désirs centraux : quelqu'un qui est suffisamment historiciste et nominaliste pour avoir abandonné l'idée que ces croyances et désirs centraux renvoient à quelque chose qui échapperait au temps et au hasard⁵⁸. »

⁵⁸ Richard Rorty, *Contingence, ironie et solidarité* (1989), trad. Emmanuel Dauzat, Armand Colin, Théories, Paris, 1993, p. 15-16.

Ce que décrit Rorty est une sorte d'utopie libérale où l'homme à l'ère postmétaphysique et post-religieuse pourrait bannir de son mode de fonctionnement la souffrance infligée à l'autre. Pour cela, il faut parvenir à repenser ses attitudes en refusant de reprendre toujours les mêmes interrogations. Il s'agit alors de réinterroger les questionnements afin d'y déceler les présupposés. Ainsi, pour l'ironiste libéral, le rôle de la culture (du roman à la télévision) est de retravailler sans cesse sur la formulation des questionnements (philosophiques).

Rorty ne croit pas en l'existence d'une vérité intrinsèque à l'homme (Vérité, Raison, etc.). S'il se réfère abondamment à l'héritage des Lumières, en revanche il ne transpose pas leurs idées universalistes dans le contexte actuel. La Vérité n'existe pas en elle-même, mais une vérité existe et s'invente à chaque instant en mobilisant notre imagination : elle devient pour ainsi dire une affaire de contingence.

Par ailleurs, un pragmatiste comme Rorty n'oppose pas, par exemple, opinion et vérité comme cela a été fait dans la tradition philosophique depuis les grecs : il considère ces deux termes comme plusieurs niveaux d'une même échelle⁵⁹. Cependant, cette création n'est pas le fait de la philosophie qui a — si l'on en croit Rorty — déserté le champ utopique au profit de la politique et de l'art (et non de l'esthétique)⁶⁰. Rejoignant alors la philosophie pragmatique anglo-saxonne, il défend l'idée que seul le langage est vrai, et que la seule chose que nous puissions faire est d'analyser les usages de nos outils de savoir, notamment le langage :

⁵⁹ Richard Rorty, *Objectivisme, relativisme et vérité*, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, PUF, l'Interrogation philosophique, 1994, p. 38-39.

⁶⁰ Richard Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, *op. cit.*, p. 25 et sq.

« Laisser tomber l'idée de langages comme représentations, et être profondément wittgensteinien dans notre approche du langage, serait dédiviniser le monde. C'est à ce prix seulement que nous pouvons souscrire totalement à l'argument que j'ai annoncé plus tôt, à savoir que la vérité était une propriété de phrases, l'existence des phrases elles-mêmes étant tributaire des vocabulaires, et les vocabulaires eux-mêmes étant l'œuvre d'êtres humains, il en va de même des vérités⁶¹. »

Nous ne sommes plus dans une vision platonicienne du langage comme outil de représentation de la réalité, mais dans un langage fonctionnant par métaphores. Si le langage procède de la métaphore, alors il ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. De la même manière, tout énoncé devient indissociable de son émetteur. La contingence de notre langage n'est plus contournable, impliquant *de facto*, la contingence de la Vérité qui ne peut que s'écrire au pluriel et avec un « v » minuscule. Le « monde vrai » n'existe pas : dans un contexte où chacun des hommes est différent, aucun concept ne peut prétendre à sa systématisation en un concept global⁶². Chercher l'essence des choses — de l'art à la philosophie, et peut-être même de la science — revient à revêtir un voile et nier les contingences indépassables si ce n'est par l'acceptation des contextes, par la production de métaphores. En d'autres termes, on pourrait dire que la métaphore est une conception ironiste libérale du langage qui ne serait plus orienté vers la (seule) recherche de la (ou d'une) vérité. Le rôle de la métaphore est capital dans la pensée de Rorty car c'est l'élément qui lui permet de faire le lien entre l'ensemble du savoir auquel il prétend participer. De ce point de vue, Rorty refuse de différencier des penseurs comme Nietzsche, Freud, Hegel, Heidegger, Proust ou Darwin. Pour l'ironiste libéral, chacun de ces hommes fait partie de la catégorie des poètes, c'est-à-dire des individus qui ont

⁶¹ *ibid.*, p. 44.

⁶² *ibid.*, p. 53.

accepté de s'exprimer par métaphores. Compte tenu de cette vision du savoir, un concept comme celui de la Vérité rejoint une forme de relativisme, rapprochement dès lors débarrassé de son aspect paradoxal. Ainsi, à propos de la vérité, Rorty ajoute :

« Il n'existe pas de méthode qui permette de savoir à partir de quel moment on a atteint la vérité, ou à partir de quel moment on s'en est rapproché⁶³. »

Remarquons que Rorty se limite à une conception contextuelle de la sphère privée qu'il tient à différencier et à séparer de la sphère publique. Cependant, il finit par tenter de relier — ou de trouver des liaisons — entre le public et le privé :

« Pour nous résumer, le progrès poétique, artistique, philosophique, scientifique ou politique résulte de la coïncidence accidentelle d'une obsession privée et d'un besoin public⁶⁴. »

L'ironiste libéral serait en quelque sorte un hybride conceptuel entre Foucault — qui veut être ironiste en refusant d'être libéral —, et Habermas, qui veut être libéral en excluant l'ironisme⁶⁵. Selon la lecture de Rorty, Habermas serait pour l'émergence d'une culture d'experts là où Foucault aurait de grandes craintes face à ce type d'organisation, source d'autoritarisme menant à un totalitarisme politique. Cette position est ainsi résumée par Thomas McCarthy :

⁶³ Richard Rorty, *Conséquences du pragmatisme*, *op. cit.*, p. 308.

⁶⁴ Richard Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, *op. cit.*, p. 66.

⁶⁵ *ibid.*, p. 97.

« Rorty en reste alors avec ses poètes d'un côté et ses techniciens de l'autre⁶⁶. »

La métaphore est ce qui met en question le langage tel que nous sommes habitués à le jouer. L'ironiste met en cause l'existence et l'utilisation systématique d'un « vocabulaire final » par essence fermé et ne permettant pas l'émission d'une contingence⁶⁷. Selon Rorty, l'ironiste est une sorte d'érudit pouvant décrypter un champ dont il est spécialiste, à la manière du critique littéraire qui est plus à même d'inscrire une œuvre dans l'ensemble des œuvres qu'un non-spécialiste. Cependant, si cette capacité peut se révéler bénéfique dans la sphère privée, en revanche elle est totalement inopérante dans la sphère publique. C'est en ce sens que nombre d'ironistes (Foucault, Derrida, Nietzsche ...) refusent l'existence d'un consensus de type habermassien. De l'aveu de Rorty, on peut envisager un ironisme privé mais nullement un ironisme public :

« Mais même si j'ai raison de penser qu'une culture libérale dont la rhétorique publique est nominaliste et historiciste est à la fois possible et désirable, je ne saurais du coup prétendre qu'il pourrait, ou devrait, exister une culture dont la rhétorique publique serait *ironiste*. Je ne puis imaginer de culture qui socialiserait ses jeunes de manière à les amener à douter en permanence de leur propre processus de sociabilisation. L'ironie paraît être une affaire intrinsèquement privée. Suivant ma définition, un ironiste ne saurait se passer du contraste entre le vocabulaire final dont il a hérité et celui qu'il essaie de créer pour lui. Sinon intrinsèquement nourrie de ressentiment, l'ironie est tout au moins réactive. Les ironistes ont toujours besoin de quelque chose dont ils puissent douter, quelque chose dont ils puissent se détacher. ⁶⁸ »

⁶⁶ Thomas Mc Carthy, « Ironie privée et décence publique : le nouveau pragmatisme de Richard Rorty », dans *Lire Rorty, Le pragmatisme et ses conséquences*, Combas, l'Eclat, Lire les philosophes, 1992, p. 93.

⁶⁷ Richard Rorty, *Contingence, ironie et solidarité*, *op. cit.*, p. 111-113.

Socialement, l'ironiste ne peut rien si ce n'est proposer des redescriptions dont un des glissements dommageables dans la sphère publique pourrait être l'adhésion dogmatique à cette redéfinition qui ne ferait que remplacer la définition antérieure (par exemple passer du christianisme au marxisme, ce qui ne revient qu'à changer de dogme⁶⁹). En ce sens, l'ironiste libéral — comme plaît à se définir Rorty — cultive une certaine méfiance face à ce qui peut apparaître comme un nouveau langage aussi déconstructeur ou émancipateur soit-il :

« Le pragmatisme nous rappelle qu'un vocabulaire nouveau et utile n'est jamais qu'un vocabulaire nouveau et utile, et non une soudaine vision immédiate des choses ou des textes tels qu'ils sont⁷⁰. »

Il ajoute alors — non sans un certain cynisme — que les dérives occasionnées par la redéfinition du mythe de la création et de l'originalité en philosophie peuvent mener à des situations incongrues :

« Cette tradition se perpétue selon le schéma dialectique suivant. D'abord on annonce que quelque chose de totalisant et d'inconditionné a été traité comme s'il s'agissait seulement d'une chose limitée et conditionnelle de plus. Ensuite, on explique que cette chose est à ce point spécifique qu'elle requiert un vocabulaire entièrement différent pour sa description et on s'attache à en créer un. Enfin, les disciples deviennent si stupéfaits par le nouveau vocabulaire qu'ils pensent que l'on a inventé un nouveau champ de recherche et la séquence toute entière recommence à nouveau. C'est ce qui est arrivé à "Dieu" ⁷¹ [...] »

Cependant, cette remarque ne constitue pas, selon l'auteur, une bonne raison pour cesser ce genre de pratique. Ce qu'il nous adresse est davantage

⁶⁸ *ibid.*, p. 129.

⁶⁹ *ibid.*, p. 138-142.

⁷⁰ Richard Rorty, *Conséquences du pragmatisme*, *op. cit.*, p. 289.

⁷¹ *ibid.*, p. 209.

un appel à la vigilance intellectuelle et critique face à ce type de dérive messianique en philosophie — et sévissant peut-être de manière similaire dans d'autres domaines —, dorénavant devenue routinière.

Nombre de commentateurs de Rorty ont insisté sur l'attitude spécifique que le philosophe entretient avec ses pairs⁷². Par exemple, Jacques Bouveresse, qui le suit sur quantité de terrains, admet parfois ne pas vraiment comprendre l'enthousiasme dont témoigne Rorty à l'égard des philosophes continentaux comme Martin Heidegger, Michel Foucault, Jacques Derrida ou encore Gilles Deleuze⁷³. Bouveresse reproche à Rorty sa « lecture charitable »⁷⁴ de ces philosophes qui ne font, selon lui, que reformuler en plus obscur ce qu'ont déjà énoncé des philosophes américains. En fait, Rorty réalise une lecture sélective de ces philosophes, attitude qui cadre parfaitement avec l'idéologie ironiste libérale qu'il ne cesse de défendre. Il prélève des idées chez chacun des philosophes continentaux tout en faisant consciemment l'impasse sur d'autres, ce qui lui permet de créer une pensée composite au sens fort du terme. Par exemple, ce que Rorty trouve de capital chez Derrida est qu'il parvient à montrer dans *Grammatologie* qu'une philosophie du langage n'est pas davantage possible qu'une philosophie au sens strict du terme. La conséquence directe de cette démonstration est que Derrida décide dès lors de considérer la philosophie comme écriture en tant que genre⁷⁵. Rorty marque son éloignement de Derrida lorsque ce dernier semble tomber dans le travers qu'il dénonce en se

⁷² Voir à propos du commentaire de Rorty, l'ouvrage collectif *Lire Rorty, Le pragmatisme et ses conséquences*, *op. cit.*

⁷³ Jacques Bouveresse, « Sur quelques conséquences indésirables du pragmatisme », *Lire Rorty, Le pragmatisme et ses conséquences*, *op. cit.*, p. 19-55.

⁷⁴ *ibid.*, p. 32.

⁷⁵ Richard Rorty, *Conséquences du pragmatisme*, *op. cit.*, p. 197-200.

lançant dans la construction d'un système emprunt d'un « idéalisme transcendantal » pour s'inscrire dans une « tradition de l'onto-théologie »⁷⁶.

Pour expliquer sa démarche, Rorty défend l'idée qu'il n'y a pas qu'un seul axe de recherche en philosophie. Selon lui, l'étude d'un concept comme la Vérité — à travers des textes comme ceux des philosophes continentaux —, n'en constitue qu'un parmi d'autres. Dans sa conception, la vérité est ni ailleurs ni unique, elle est doublement contingente au lieu et au temps. Rorty préfère parler de « période de vérité » (*truth period*) pour bien marquer son abandon du logocentrisme et de l'idée d'une Vérité transculturelle⁷⁷. Rorty résume ainsi son appréhension de la vérité :

« Ce qui nous convient, c'est d'avoir à notre disposition autant d'images différentes de nous-mêmes que de fins, et d'en changer aussi souvent que nous changeons d'outils ou de vêtements. Il n'est nullement nécessaire de subordonner toutes nos fins à une fin qui les comprendrait toutes⁷⁸. »

Il prolonge cette observation au champ proprement scientifique en affirmant que :

« [...] la recherche scientifique soit elle-même considérée comme une affaire d'adaptation et d'arrangement [*coping*] avec la réalité, plutôt que de reproduction [*copying*] [...] »⁷⁹

⁷⁶ *ibid.*, p. 207.

⁷⁷ « N'oubliez surtout pas que vous pourriez être dans l'erreur ; souvenez-vous bien que vos croyances peuvent parfaitement être justifiées par vos autres croyances sur des sujets voisins, mais que, quant à l'ensemble, il se pourrait tout à fait que vous fassiez fausse route, et en particulier que vous utilisiez des mots qui ne conviennent pas à vos desseins », Richard Rorty, « Réponse à Thomas Mc Carthy », *Lire Rorty, Le pragmatisme et ses conséquences, op.cit.*, p. 179.

⁷⁸ Richard Rorty, « Réponse à Vincent Descombes », dans *Lire Rorty, Le pragmatisme et ses conséquences, op. cit.*, p. 167.

⁷⁸ *ibid.*, p. 32.

⁷⁹ Richard Rorty, *Conséquences du pragmatisme, op. cit.*, p. 189.

Nous introduisons ici un concept qui nous semble capital dans la pensée de Rorty, c'est-à-dire le concept d'arrangement (*coping*). Cette idée de convenance sera aussi abondamment critiquée pour les dérives qui peuvent s'opérer sous de telles justifications. Hilary Putnam rejette radicalement cette partie du relativisme de Rorty⁸⁰. Selon Putnam, le fait d'accepter quelque chose parce qu'on s'en « *débrouille mieux* » (*coping better*) est éthiquement inacceptable. Par ce type de justification, on pourrait donner raison à des choix favorisant, par exemple, des groupes majoritaires sur des minorités, allant même jusqu'à pouvoir expliquer positivement l'épuration des juifs, des étrangers, des communistes etc., parce que le régime nazi s'imaginait pouvoir se *débrouiller mieux* sans eux. Cependant, nous pouvons penser que le relativisme de Rorty ne pourrait cautionner ce type de dérive en raison de son attachement inconditionnel au concept de *solidarité* inhérent à la condition d'ironiste libéral qu'il revendique.

Le pragmatiste cherche ce qu'il y a de mieux pour lui — ce qui « est avantageux pour *nous* de croire » selon les mots de James⁸¹ — à un moment donné. Selon cette idée il ne peut y avoir de chemin tracé à l'avance, mais seulement des croyances présentant des avantages pratiques en adéquation avec ce que nous estimons vrai compte tenu des outils disponibles dans notre communauté historique :

« Cette préférence n'est pas inscrite en nous par la nature humaine. Il s'agit seulement de notre façon de vivre à présent⁸². »

Cette posture dont Rorty assume l'héritage kuhnien, implique que la seule chose que puisse travailler le philosophe sont les croyances. Le travail

⁸⁰ Hilary Putnam, « Richard Rorty et le relativisme », *Lire Rorty, Le pragmatisme et ses conséquences*, *op. cit.*, p. 134 et sq.

⁸¹ Richard Rorty, *Objectivisme, relativisme et vérité*, *op. cit.*, p. 37.

⁸² *ibid.*, p. 49.

de recherche devient alors un travail de recontextualisation, une recomposition des croyances et une entreprise de redescription⁸³. Ainsi le pragmatisme de l'ironiste libéral tel que décrit par Rorty n'a besoin ni de métaphysique, ni d'épistémologie pour s'engager dans une pensée qui sera alors forcément inscrite dans son époque. Cependant, Rorty insiste sur le fait que cette philosophie ne doit pas — comme celle de Nietzsche dont on conservera toutefois la méfiance face à la métaphysique — sombrer dans le désespoir, mais s'inspirer de la tradition philosophique de la discussion socratique vers la solidarité. Cette posture ne revendique aucun relativisme car elle accepte le consensus par la discussion et la solidarité comme constituante fondamentale de la posture ironiste libérale. Nous remarquons que Rorty semble d'accord avec Habermas sur l'idée de consensus obtenu à l'intérieur d'une communauté, mais ne croit pas en revanche à un consensus final. Il se rapproche ainsi de Lyotard qui penche davantage pour un dissensus infini⁸⁴.

Rorty propose une position combinant l'attitude de Lyotard dans sa méfiance face aux métarécits sans toutefois sombrer dans le radicalisme ethnocentriste de ce dernier. Rorty conserve toujours comme idéal la compétence communicationnelle à l'intérieur du sujet transhistorique que défend Habermas⁸⁵.

La posture de Rorty nous paraît intéressante à bien des égards, notamment en vertu de ce qu'elle semble être une réelle pensée de la pluralité non dogmatique qui tente d'être en adéquation avec son temps.

⁸³ *ibid.*, p. 113-115.

⁸⁴ Notons que Rorty entretient un dialogue par textes interposés avec ces deux philosophes continentaux notamment dans « Habermas, Lyotard et la postmodernité », *Critique* n° 442, mars 1984 ; et « Cosmopolitisme sans émancipation, réponse à Jean François Lyotard » en réponse à l'article de Lyotard, « Histoire universelle et différences culturelles », *Critique* n°456, 1985.

⁸⁵ Richard Rorty, « Habermas, Lyotard et la postmodernité », *Critique* n° 442, mars 1984, p. 194-195.

Revendiquant son inscription dans la postmodernité, la pensée de Rorty est à même de s'adapter, de muter et d'accepter toutes sortes d'argumentations, ou encore de faire siennes des idées non argumentées philosophiquement (ce que font les poètes par exemple). Ce type de structure intellectuelle pourrait être une des images les plus proches de ce que nous cherchons à définir depuis le début, c'est-à-dire la description d'une attitude potentiellement artistique dans ce climat que nous avons choisi de qualifier de postmoderne.

1.1.5. Post-moderne ou postmoderne ?

Nous avons vu que le climat intellectuel, issu du début des années 1980 et qui se prolonge encore aujourd'hui, offre un éventail d'interprétations assez vaste, même si pour étudier ce terme nous n'avons fait appel qu'à un nombre restreint — mais néanmoins représentatif — de penseurs qui ont débattu de cette question. Ce qui fait que nous pouvons parler réellement de postmodernité — au-delà d'un débat uniquement orienté autour de considérations philosophiques ou culturelles — est que l'ensemble des conceptions que nous nous sommes chargés de décrire s'accordent sur un certain nombre de constats, même si les conclusions des protagonistes divergent. Parmi ces thèmes, nous trouvons essentiellement celui 1) du questionnement sur la fin ou la clôture de l'histoire ; 2) du bilan des réalisations et des échecs de la modernité ; 3) des interrogations sur la place des philosophes — mais aussi des poètes et des artistes — dans la société, ainsi que leur légitimité après les aventures des avant-gardes modernistes.

Chacun dans son style, du plus raisonné au plus catastrophiste, propose une description de la configuration actuelle de la postmodernité, et tente d'en fournir des explications et des attitudes pour vivre cette période.

Maintenant que nous sommes parvenus à définir les contours de la postmodernité philosophique — et que cette étude nous a aidés à appréhender le climat intellectuel de cette période —, il nous reste à comprendre comment ces conceptions entrent en jeu dans le champ qui nous intéresse spécifiquement, c'est-à-dire celui de l'art.

Avant de poursuivre nos investigations, il convient de faire une mise au point autour du terme postmoderne afin de ne pas rendre la suite de notre développement confus. Nous parlerons alors de postmodernité ou de climat postmoderne pas plus dans le sens de Lyotard que dans celui d'Habermas, mais simplement pour définir un état de la pensée occidentale et un moment historique (ou post-historique) caractérisé par la convergence de thèmes centraux évoqués jusqu'ici. Notons que notre but n'a pas été d'analyser en profondeur les idées défendues par un philosophe en particulier, mais de tenter d'en circonscrire les problèmes sous-jacents du concept de postmodernité en philosophie. Si les philosophes que nous venons d'étudier sont parfois en profond désaccord sur nombre de conceptions, en revanche, il est indéniable qu'ils marquent une forme de passage — parfois même de rupture —, entre les paradigmes modernistes et les nouveaux paradigmes que nous choisirons de nommer postmodernes.

Gardons cependant à l'esprit que, par la suite, nous aurons toujours la possibilité de marquer les différences entre les conceptions philosophiques traditionnelles par la différenciation orthographique introduite plus haut. Ainsi nous garderons l'orthographe (en italique) *postmoderne* ou *postmodernité* quand nous nous référerons à la conception lyotardienne du terme ; l'orthographe (en italique) *post-moderne* ou *post-modernité* quand nous parlerons de la conception habermassienne du terme ; et l'orthographe (en romain) *postmoderne* et *postmodernité* quand nous nous référerons au climat global de cette période sans plus de distinctions.

1.2. L'art confronté à la postmodernité

Nous avons vu que le début des années 1980 voit émerger un débat vigoureux à propos du concept de postmodernité. Le but de notre analyse de ce débat en philosophie — discipline dans laquelle le terme postmoderne a acquis l'ampleur qu'on lui connaît aujourd'hui —, nous a permis de discerner les préoccupations essentielles auxquelles il répondait. Voyons maintenant comment ce débat s'est prolongé dans le champ esthétique et artistique. Nous chercherons alors à discerner ce qui, dans les arts, s'exprime au sujet du postmoderne et de la postmodernité ; la manière dont ces notions furent perçues, ainsi que leur terreau idéologique. Cette analyse pourra par la suite — espérons le — nous aider à mieux comprendre les enjeux esthétiques et artistiques de la période 1980-2000 avant d'entrer de plein pied dans le vif de notre sujet, c'est-à-dire les rapports entre institution et transgression durant cette période récente.

1.2.1. La fin de l'art

S'inspirant des thèses de Hegel, Arthur Danto affirme que nous sommes parvenus à une période charnière de l'histoire occidentale de l'art qu'il qualifie de « clôture de l'histoire ». Cette nouvelle configuration laisse place à la postmodernité artistique⁸⁶. Pour illustrer la postmodernité en art, Danto se réfère à l'œuvre de David Reed (328#, 1990-1993. ill.1) dans laquelle l'artiste insère une de ses propres œuvres dans un film d'Hitchcock (*Vertigo*), grâce à des trucages.



ill. 1 Photogramme extrait de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1958) avec incrustation de #328 (1990-1993) de David Reed.

Ce qui se produit avec ce type de manipulation de l'image est aussi une manipulation de la chronologie. Ici, une œuvre de David Reed, un artiste de la fin du XX^e siècle, s'expose dans un film tourné en 1958. En plus de la chronologie réputée jusqu'alors immuable, c'est aussi la barrière des médiums qui est franchie par l'action d'un plasticien sur l'œuvre d'un cinéaste. Il faut ajouter qu'avec une telle œuvre, David Reed se mesure à un des réalisateurs majeurs par œuvre interposée. Au lieu de se confronter à ses prédécesseurs directs comme cela était d'usage dans les art plastiques, l'artiste opère un saut de champ vers le cinéma. Bien plus qu'un tour de force purement artistique, l'intervention de Reed tend, en ce sens, à abattre définitivement la barrière des médiums. De plus, l'artiste nous montre que le monde auquel il participe n'est ni celui de l'art contemporain, ni celui du cinéma, mais celui de la culture. Autrement dit, cette œuvre nous révèle une des mutations fondamentales que nous allons voir se dessiner avec la

⁸⁶ Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* (1997), trad. Claude Hary-Schaeffer,

postmodernité — c'est-à-dire le passage d'une conception des arts en tant qu'*art* à une conception des arts en tant que *culture*. Cette œuvre qui ouvre la réflexion de Danto au sujet de l'art contemporain à l'époque de la clôture de l'histoire reste ainsi marquante à plus d'un titre.

Pour Danto, l'idée de la fin de la modernité est dans l'air du temps dans les années 1980 bien qu'elle soit dans les faits présente de manière bien antérieure. La fin de la modernité signifie alors la fin de l'art qu'il ne faut pas confondre avec la fin des pratiques artistiques, tout comme la fin de l'histoire ne signifie pas la fin de l'humanité :

« C'est ce récit qui avait touché à sa fin, mais non pas son sujet⁸⁷. »

Suivant cette citation de Danto, il existe une différence de taille entre la fin de l'art et la mort de l'art.

À l'instar du champ de la connaissance, l'histoire n'avait retenu que les grands récits dans le champ artistique. La figure paradigmatique du théoricien de la modernité américaine en la personne de Clement Greenberg se refusait à considérer et à prêter attention aux artistes qu'il jugeait comme étant hors des clôtures de l'histoire. Les marginaux — historiquement parlant —, étaient exclus du grand récit qui constituait la seule voie possible de l'époque. La posture moderniste s'appuyait alors sur une quête essentialiste de l'art centrée sur la définition de ses pratiques et de ses médiums : l'art s'interrogeait sur lui-même. La modernité s'attachait à la recherche de la pureté en engageant l'art à se débarrasser de tout ce qui s'éloignait de cet idéal. Par exemple, l'essence en art se distribue, pour Greenberg, suivant les médiums (celle de la peinture étant par exemple la planéité). Dans une recherche essentialiste, l'artiste n'est pas dans l'imitation

éditions Seuil, coll. Poétique, Paris, 2000, p. 11-13.

⁸⁷ *ibid.*, p. 28.

de la nature, mais dans la création d'un système absolu et valide en lui-même, orienté vers la recherche de l'autonomie de l'art. C'est ce que Danto nomme « L'Âge des Manifestes »⁸⁸ caractérisé par la quête de la Vérité en art. Il propose un dépassement de cette vision et s'élève logiquement contre les thèses défendues par Greenberg. Danto signe le glissement d'une esthétique matérialiste lié au formalisme puriste du médium, vers une esthétique de la signification dont une des tendances artistiques les plus représentatives pourrait être le Pop Art⁸⁹ (mouvance artistique sans manifeste), et plus particulièrement l'œuvre d'Andy Warhol.

Danto souligne l'importance du contexte comme un des grands principes de la conception de la critique que nous livre le philosophe. Cette conception de l'analyse des œuvres d'art nous rappelle l'historicisme hégélien, héritage que Danto assume par ailleurs parfaitement. Danto poursuit en affirmant que l'interprétation profonde — par essence sans fin possible — est le jeu favori d'une certaine critique qui n'envisage les œuvres que comme prétextes à une herméneutique parfois obscure. Une interprétation profonde est, selon le philosophe, toujours le fruit d'une surdétermination, alors qu'il conviendrait de se tenir à une interprétation de surface dont le contexte historique est une des principales constituantes. En ce sens il affirme que « l'interprétation de surface doit être scrupuleusement historique⁹⁰ ». Nul ne peut dire avec certitude ce qu'une œuvre deviendra, ce qu'un événement donné engendrera. Il s'agit toujours de spéculations ou de prophéties dont les chances de se voir réalisées sont intimement liées à

⁸⁸ *ibid.*, p. 62.

⁸⁹ *ibid.*, p. 124.

⁹⁰ Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art* (1986), trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, Poétique, 1993, p. 96.

l'autorité dont elles émanent et des circonstances de leur énonciation⁹¹. Cependant, Danto ne considère pas la fin de l'histoire de l'art comme une situation définitive. Fidèle à ce que nous avons vu plus haut, il se refuse à tout messianisme et affirme qu'il ne saurait prédire le futur artistiquement parlant. Pour lui, rien ne plaide en la faveur d'un statut quo postmoderne de la clôture de l'histoire : il est fort probable qu'un jour l'art reprenne le cours de son histoire⁹². Ainsi, rejoignant ce que nous avons pu lire sous la plume de Richard Rorty, il conclut :

« Que nous considérions que l'histoire de l'art se poursuit ou au contraire qu'elle arrive à sa fin dépend de nos finalités⁹³. »

Avec cette phrase qui reflète assez bien l'ensemble de son propos, Danto souligne le type de relativisme pragmatique qu'il assume de défendre. À travers ce texte, il attire aussi notre attention sur le fait qu'une telle prise de parti en art aurait été beaucoup plus délicate au cœur de la période moderne. Si cette remarque ne peut être prise comme preuve de la fin de la modernité et de tout le projet qu'elle soutenait, en revanche, elle peut être comprise comme un indice de la postmodernité.

1.2.2. Le style postmoderne

Pour Danto, le fait que Warhol représente les prémices de l'époque posthistorique dans son œuvre — et plus particulièrement dès 1964 avec

⁹¹ Danto rejoint ici les théories institutionnelles de l'art dont il partage une part de la paternité — même si elle n'est pas toujours assumée — avec George Dickie. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question au moment où nous traiterons plus spécifiquement de l'institution artistique et de ses instances de légitimation.

⁹² Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, op. cit., p. 115.

⁹³ Carrier cité par Danto : Arthur Danto, *Après la fin de l'art* (1984), trad. Claude Harry-Schaeffer, Paris, Seuil, Poétique, 1996, p. 320-321.

Brillo Box (SoapPads) —, ne signifie pas que le style de son œuvre soit prescripteur d'un style postmoderne. Contrairement à ce que nous avons pu entendre dans le champ de l'architecture, nous ne pouvons réellement parler de style postmoderne (au sens traditionnel du terme) en ce qui concerne l'art plastique⁹⁴. En ce sens, l'essentiel du travail de l'historien de l'art a longtemps été — et est peut-être toujours pour certains — de regrouper les grandes tendances artistiques en styles. Les débats tournaient alors autour de questions de classement stylistique et de chronologique à l'intérieur d'un continuum historique linéaire mû par l'idée de progrès. Etant donné que la postmodernité signe — selon ses instigateurs parmi lesquels nous retrouvons Danto — la clôture de l'histoire de l'art, elle clôt par ce biais la ligne chronologique qui reliait les peintures rupestres de Lascaux aux avant-gardes artistiques. Suivant Danto, celui qui se charge de décrire l'art depuis la fin de « l'Âge des manifestes » ne doit plus procéder de la même manière que ses prédécesseurs modernes. L'objectif du commentateur de l'art, ou du critique, n'est plus de tenter de circonscrire des œuvres à des styles ou des écoles. La clôture de l'histoire de l'art a vu avec elle la clôture des styles, si bien que désormais nous ne pouvons plus parler en termes de styles ou de mouvements (cubisme, expressionnisme, fauvisme, ...), mais en termes de post-styles ou de post-mouvements⁹⁵ (post-cubisme, post-expressionnisme, post-fauvisme, ...) qui procèdent à une relecture critique et actualisée de

⁹⁴ De nombreuses incompréhensions concernant un art dit « postmoderne » proviennent — comme nous le verrons dans la suite de ce chapitre — d'une confusion entre ce que Danto et d'autres nomment le postmoderne en art, la postmodernité artistique, ou le postmodernisme autoproclamé de mouvances artistiques. Cette confusion émane aussi souvent d'une méconnaissance du contexte artistique et esthétique (et même éthique pourrait-on dire) qui fut à l'origine de l'émergence d'une telle différenciation lexicale au sein de l'art contemporain.

⁹⁵ Les notions de post-style ou de post-mouvement ne sont pas de Danto, nous avons décidé de les employer ici afin de traduire au plus près le climat postmoderne qui agite la pensée de Danto autour de la question du style.

l'histoire de l'art prétendument raisonnée et arrivée à son terme. Cependant, si nous ne pouvons parler de style globalement postmoderne en art plastique, nous pouvons trouver un certain écho de ce que pourrait être l'esprit postmoderne en y transposant la définition que donne Robert Venturi de ce style en architecture :

« Ce que j'aime des choses c'est qu'elles soient hybrides plutôt que "pures", issues de compromis plutôt que de mains propres, biscornues plutôt que "sans détours", ambiguës plutôt que clairement articulées, aussi contraintes qu'impersonnelles, aussi ennuyeuses qu'attachantes, conventionnelles plutôt qu'"originales", accommodantes plutôt qu'exclusives, redondantes plutôt que simples, aussi antiques que novatrices, contradictoires et équivoques plutôt que claires et nettes. ". [...] À "l'un ou l'autre" je préfère "l'un et l'autre", au blanc ou noir, le blanc et noir et parfois le gris⁹⁶. »

Si effectivement cette définition ne semble pas valoir en ce qui concerne l'art plastique dans son ensemble, en revanche elle peut être un point de départ intéressant pour cerner la manière dont le débat sur la postmodernité s'est immiscé dans l'art plastique. De plus, la définition de la postmodernité architecturale formulée par le critique d'architecture Robert Venturi a servi de base de réflexion à la plupart des textes critiques que nous allons convoquer pour argumenter cette question.

Pour Danto, la fin de l'art se caractérise par le fait que l'on ne puisse plus s'attacher à des caractères extérieurs pour dire ce qu'est l'art. Il parle de cette période comme celle de la fin des styles. Cette situation paradigmatique apparaît, pour l'auteur, avec l'exposition de *Brillo Box* (« Boîte Brillo ») de Warhol en 1964. Par cette œuvre, Warhol rend indiscernable un objet issu de l'industrie et une œuvre d'art. *Boîte Brillo* nécessite une révision des

⁹⁶ Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture* (1962), trad. Maurin Schlumberger et Jean-Louis Vénard, Paris, Dunod, Sciences humaines, 1995, p. 22-23.

schémas critiques pour parvenir à être appréhendée intégralement. Le critique est désemparé s'il ne se fie qu'à l'observation de l'objet, aux traits plastiques permettant traditionnellement de distinguer une œuvre d'art d'un objet commun. Tous ces traits, tous ces marquages qui fonctionnaient comme *habitus* ont ici disparu. Selon Danto, il ne reste plus qu'à l'art et au critique à abandonner l'apparence de l'objet pour retourner vers la philosophie. En ce sens, il affirme :

« La période posthistorique se distingue par le fait que la philosophie et l'art suivent désormais des voies séparées, ce qui veut dire que la critique d'art de la période posthistorique doit être aussi pluraliste que l'art posthistorique lui-même⁹⁷. »

Danto associe ici pluralité et postmoderne. Cette convergence est pour lui inéluctable parce qu'un art posthistorique qui procède de la relecture de son histoire ne peut être que pluraliste et animé par la pluralité. Suivant Danto, nous pourrions dire, en quelque sorte, que si le moteur de la modernité fut la foi dans le progrès, celui de la postmodernité serait les possibilités combinatoires offertes par la pluralité et le pluralisme en art. Cette conversion ne va pas sans mal. Il devient nécessaire d'ausculter à nouveau nos questionnements car nos outils ont changé. Dès lors les œuvres se mettent à poser la question : « Pourquoi suis-je une œuvre d'art ? »⁹⁸.

Ce questionnement introspectif de l'œuvre d'art est notamment discuté par Christine Bernier⁹⁹. Selon ses observations, les bouleversements qui ont affecté l'art dans les années 1960 et 1970 ont orienté l'art de plus en plus vers un questionnement à propos des modalités de sa présentation et de l'étude de son « cadre discursif ». Ce type de problématique reste un des axes

⁹⁷ Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, op. cit., p. 83.

⁹⁸ *ibid.*, p. 43.

centraux depuis cette époque jusqu'à nos jours. À travers le type de production artistique qui en émerge, ce qui attire notre attention est davantage le cadre discursif (de l'environnement direct de l'œuvre au fonctionnement institutionnel, en passant par les modalités de réception...) que le cadre physique de l'œuvre. Ce déplacement nous porterait à penser qu'il est le signe d'un glissement de questions artistiques et esthétiques traditionnellement posées au musée, vers des questions éthiques¹⁰⁰. Gardons à l'esprit ce questionnement qu'il conviendra de réactiver ultérieurement quand nous évoquerons plus directement la question institutionnelle. Mais, pour le moment, notons simplement que pour une grande partie de la critique nord américaine (nous avons déjà évoqué Danto et Dickie, mais nous pensons également à la génération suivante représentée par Douglas Crimp, Thomas Crow ou Griselda Pollock) la question du lien entre un changement de paradigme artistique lié à l'idée de postmodernité ainsi que les nouveaux processus d'intégrations institutionnels sont intimement imbriqués.

Reprenons l'interrogation à propos d'un changement de paradigme à partir de la réflexion de Danto. Pour ce dernier, la question n'est donc plus celle de l'essence de l'art, mais celle de la distinction qu'il peut y avoir entre deux objets d'apparence identique, mais dont un des deux serait réputé être une œuvre d'art¹⁰¹. La conception de la postmodernité exposée par Danto rompt ainsi de manière radicale avec la modernité en ce qui concerne le fait d'assumer son pluralisme et d'abandonner ses rêves d'autonomie.

⁹⁹ Christine Bernier, *L'Art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, Esthétiques, 2002, p. 27-29.

¹⁰⁰ Nous développerons ce point en 1.2.6 en nous appuyant notamment sur l'analyse de Thierry de Duve et de Jean-Claude Moineau..

¹⁰¹ Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, op. cit., p. 69.

La « nouvelle » pluralité en art observée par Danto implique aussi que l'artiste posthistorique célèbre la vie ordinaire¹⁰². Ce caractère exclut alors toute interprétation anhistorique d'une œuvre ainsi créée : l'art posthistorique ne peut être séparé du contexte qui l'a vu naître. Le contexte de l'œuvre d'art est bien plus qu'un cadre, il est le terreau sans lequel cette œuvre n'aurait pu voir le jour (ce qui reste aussi vrai pour des œuvres d'autres périodes), mais aussi celui hors duquel cette même œuvre perd de son sens original. Ainsi, cet art revendique sa contingence ou son historicisme contre une anhistoricité davantage liée à la modernité. La recherche artistique ne s'axe désormais plus sur une quête de la Vérité (vraie partout et de tous temps), mais davantage vers un ici et maintenant.

Dans la conception de Danto, le contexte serait tout ce que le grand récit a refusé, c'est-à-dire ce qui relève de la petite histoire, des contingences, des modes, des faits divers, etc. Il se constitue d'une sorte de papillonnage référentiel là où la vision moderne de l'histoire se construisait selon une ligne massive telles les frises chronologiques que l'on a coutume de nous présenter depuis les cours d'histoire de notre enfance, jusqu'aux résumés historiques monolithiques exposés dans les salles de musées. L'attitude postmoderne assume les choses triviales et abandonne la prétendue portée universalisante de l'œuvre. On ne recherche plus l'essence de l'art à travers une œuvre singulière, mais une transcription d'un état du

¹⁰² C'est par ailleurs ce qui fait la différence entre Warhol et Duchamp pour Danto : « Que la ressemblance entre Duchamp et le pop art ne soit qu'extérieure est précisément une des choses que le travail accompli par ce dernier nous aide à comprendre. Les ressemblances entre Duchamp et le pop sont beaucoup moins frappantes que celles entre *Boîte Brillo* et les cartons ordinaires de Brillo. De même, les différences entre Duchamp et le pop art sont beaucoup moins difficiles à énoncer que celles entre art et réalité. Le fait de replacer le pop art dans le cadre de la réalité culturelle profonde à laquelle il appartient nous aide à comprendre à quel point ses causes étaient différentes de celles qui avaient motivé Duchamp un demi-siècle plus tôt. » (Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, op. cit., p. 198).

monde à un moment donné sachant que ce moment n'est pas celui qui se vit de l'autre côté du monde, ne sera pas le même dans le futur, et que son équivalence dans un passé proche (ou une filiation historique) est de fait exclue¹⁰³. D'après Danto, ce genre de phénomène se produit notamment quand Picasso utilise un paquet de *Gitanes* dans ses collages, ou que Warhol se met à traiter de manière plastiquement identique une bouteille de *Coca-Cola* et un portrait de Marilyn Monroe¹⁰⁴.

Notons cependant que l'idée d'absence de style postmoderne en art plastique est nuancée par certains des défenseurs de l'idée de postmodernité en art. Thomas McEvelley attire notre attention sur le fait que les artistes qui représentent le plus fidèlement l'art postmoderne seraient du côté des tendances Néo-Géo, simulationnistes et surtout citationnistes à l'image de l'œuvre de l'artiste américaine Sherrie Levine. Sans constituer un réel style visuellement reconnaissable, les œuvres issues de ces mouvances expriment toutefois une sorte « d'air de famille » visuel ou conceptuel. Remarquons par ailleurs que, pour McEvelley, ce n'est plus seulement des œuvres dont il faut parler, mais surtout de leur exposition. En ce sens, il esquisse une différenciation entre une exposition moderne et une exposition postmoderne.

Pour illustrer sa position, McEvelley choisit de produire une analyse critique de deux expositions ayant à première vue des projets semblables : l'exposition « *Primitivism* »¹⁰⁵ (MoMA de New York, 1984) et « Les

¹⁰³ Ce dernier caractère ne veut pas dire que l'art posthistorique tel que défini par Danto se refuse à toute filiation historique ou toute culture artistique. Une telle négation de l'histoire de l'art reviendrait à parler d'une sorte de *tabula rasa* d'inspiration moderniste que veulent à tout prix éviter d'appliquer à la postmodernité des théoriciens comme Danto. Ce sur quoi Danto attire ici notre attention est que cet art peut s'appréhender sans aucune connaissance de l'histoire de l'art dès le moment où nous sommes immergés dans le contexte de l'œuvre.

¹⁰⁴ Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, op. cit., p. 188 et sq.

¹⁰⁵ « *Primitivism* » in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, commissaire d'exposition William Rubin, New York, The Museum of Modern Art, 1984. Thomas McEvelley y fait

Magiciens de la terre » (Paris, Halle de la Villette/Centre Pompidou, 1989)¹⁰⁶.

La première exposition proposait de montrer des objets d'art primitif en fonction de l'influence que ceux-ci ont pu avoir dans la culture visuelle des artistes modernes. « *Primitivism* », qui adoptait une posture formaliste et moderniste, avait en fait comme projet de montrer à partir d'un eurocentrisme colonialiste, le génie et l'universalisme du modernisme artistique occidental. En plus de l'idéal de progrès lié à l'idéal moderne, c'est la vision de l'exposition d'une culture que cette manifestation exprime. McEvelley attire notre attention sur l'aspect démonstratif et massif du catalogue de cette exposition qui avait pour ambition de regrouper dix-neuf essais¹⁰⁷ et une iconographie importante entièrement mise au service des démonstrations modernistes. Ainsi, le fait de vouloir absolument démontrer une thèse à partir d'une exposition est, selon McEvelley, une attitude qui caractérise la modernité.

Contre cette tendance, il fournit l'exemple de l'exposition « Les Magiciens de la terre » qui se proposait de regrouper des artistes occidentaux et non occidentaux sous le même toit. Vivement critiquée lors de son élaboration en 1989¹⁰⁸, cette exposition reste symptomatique du nouveau paradigme d'exposition postmoderne que McEvelley décrit comme s'il s'agissait d'un style. Pour lui, « Les Magiciens de la terre » inaugure une

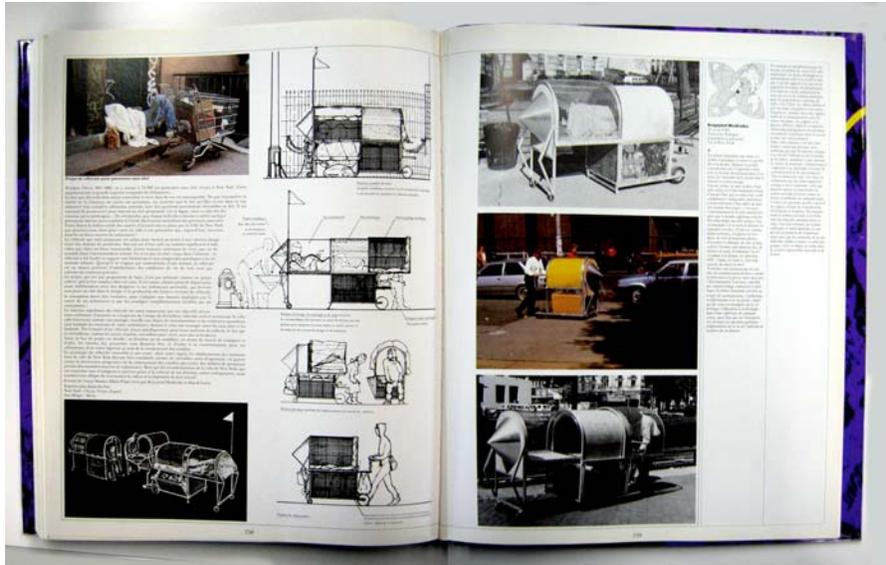
référence dans : « Docteur, avocat, chef indien », *L'Identité culturelle en crise. Art à l'époque postmoderne et postcoloniale* (1992), trad. Yves Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 21-47.

¹⁰⁶ « Les Magiciens de la terre », commissaire d'exposition Jean-Hubert Martin, Paris, Halle de la Villette, 1989. Thomas McEvelley y fait référence dans : « Appendice A ; L'enjeu mondial », *op. cit.*, p. 129-134.

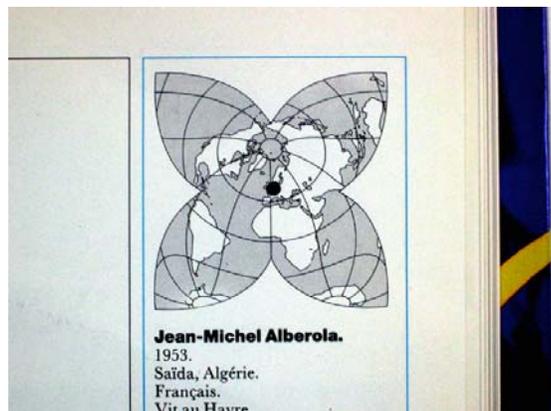
¹⁰⁷ Thomas McEvelley, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁸ Nous étudierons plus en détail les modalités de ce rejet dans la partie consacrée plus proprement à l'institution et aux politiques d'expositions postmodernes.

nouvelle manière de montrer des œuvres d'art non plus sous le régime d'une vision moderniste et formaliste de l'objet — comme ce fut le cas avec « *Primitivism* » —, mais à travers une posture interrogative face à ces objets. En ce sens, pour McEvelley, le catalogue de « Les Magiciens de la terre » ne cherche ni à démontrer, ni à imposer un point de vue particulier.



ill. 2 Exemple d'organisation du catalogue « Les Magiciens de la terre »
(double page consacrée à Krzysztof Wodiczko).



ill. 3 Catalogue « Les Magiciens de la Terre »
(détail).

Par sa forme simple (il se constitue d'une fiche par artiste avec photographie et provenance géographique de celui-ci sans autre commentaire), il ouvre le discours sur les objets présentés. Ainsi, la stratégie d'exposition et de médiation de « Les Magiciens de la terre » attire simplement notre attention sur le fait que — dans la culture occidentale du XX^e siècle à laquelle nous prenons part —, certains objets continuent à nous interroger sur leur statut¹⁰⁹.

D'après ce qu'avance McEvelley, nous ne pouvons pas réellement en déduire l'existence d'un style postmoderne, conclusion que l'auteur lui-même s'interdit de tirer de son expérience de l'art. Mais, ce dernier trace cependant une ligne de force entre des attitudes de monstration qui pourraient permettre de discerner de manière quasi stylistique ce qui est moderne de ce qui est postmoderne. Ce que McEvelley pourrait apporter au débat au sujet de l'existence d'un style postmoderne serait alors une méfiance comparable à celle de Danto quant à une telle qualification à propos d'œuvres singulières. Mais peut-être qu'une distinction reste possible quant aux discours sur les œuvres, c'est-à-dire leur exposition. Enfin — de manière un peu brusque —, nous pourrions dire suivant McEvelley, que s'il est dangereux d'affirmer qu'il existe un style artistique postmoderne, en revanche il existerait une attitude curatoriale postmoderne. Le débat sur l'existence de l'art postmoderne se déplacerait alors des objets (la question esthétique et artistique du style) à celui de l'exposition des objets (une question éthique et culturelle).

¹⁰⁹ Nous verrons par la suite que l'un des reproches récurrents adressés à cette manifestation était de prôner un relativisme politiquement irresponsable ou encore de nier le projet moderne essentialiste et universaliste. Nous développerons ce questionnement dans la prochaine partie (2.3.3). Pour être complet au sujet de la critique virulente qu'adresse McEvelley à « *Primitivism* » et son adhésion sans réserve à « Les Magiciens de la terre », précisons que le fait que ce dernier contribue au catalogue de l'exposition parisienne n'est certainement pas tout à fait étranger à cette analyse.

1.2.3. Autonomie de l'art ou le « tout culturel »

Selon Barry Smart¹¹⁰, la postmodernité est la période durant laquelle tout semble pouvoir être rangé dans le culturel. Dans la configuration mondiale au sein de laquelle cette idée émerge — c'est-à-dire dans un climat de domination culturelle occidentale à l'échelle mondiale —, ce « tout culturel » est à même de se transformer rapidement et exclusivement en « culture dominante » de type néocoloniale.

Suivant ce modèle, les années 1980 et 1990 voient naître une génération d'artistes de plus en plus nombreux à revendiquer la présence artistique de la minorité à laquelle ils appartiennent (femmes, groupes ethniques, groupes sexuels, ...). Sans toutefois se radicaliser vers l'écriture de micro-récits, l'engagement de l'artiste se sectorise et se spécialise. Suivant ce schéma, ce nouveau genre artistique rompt avec les prétentions universalisantes chères à la modernité. Durant cette période, dans le champ artistique — mais aussi dans l'ensemble des pratiques politico-sociales —, chacun revendique ce que Francis Fukuyama qualifie de désir d'*isothymia*¹¹¹. Pour lui, l'*isothymia* est le sentiment que des groupes sociaux éprouvent à vouloir être identiques en droits ainsi que dans l'accès à la reconnaissance face à la majorité. Pour l'auteur néo-libéral, c'est ce désir de reconnaissance — couplé avec le *mégalthymia* (désir de supériorité) — qui est moteur dans la démocratie libérale capitaliste dont il estime qu'elle est l'aboutissement de l'organisation humaine et de la civilisation¹¹².

¹¹⁰ Barry Smart s'appuie ici essentiellement sur l'article de Jameson, « *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* » (*New Left Review*, n°146).

¹¹¹ Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme* (1992), trad. Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992, p. 215 et 330-337.

¹¹² *ibid.*, p. 194.

S'inspirant de cette posture, la postmodernité voit aussi se développer une nouvelle forme de critique de la subversion accrue par d'un côté la dépolitisation de la société et de l'autre par l'importance croissante du pouvoir des groupes de pression. Cette attitude se cristallise autour de pratiques politiques inédites telles que le *lobbying*. On assiste alors à des discours sur l'hérésie et des procès rappelant, selon Umberto Eco, ceux intentés au Moyen Age. Pour ce dernier, il s'agirait en quelque sorte d'un retour à un état pré-moderne, avec cette fois une mondialisation de l'hérétisation du discours en même temps qu'un relativisme et une ethnicisation de la société à l'échelle mondiale. De nombreux exemples de censure pour « hérésie » — pour reprendre le vocable de Eco — appuient cette idée. Contentons nous de citer parmi les plus marquants comme les attaques contre le film *La Dernière tentation du Christ* de Martin Scorsese ou contre les *Versets Sataniques* de Salman Rushdie (1989 tous deux), la chanson *Like a Prayer* de Madonna et la vidéo de la même artiste pour Pepsi-Cola...¹¹³

Cependant, étant donné l'état de relativisme que décrit Eco, il paraît quelque peu paradoxal qu'il y ait une transgression possible ou une critique efficiente dans ce contexte. L'hérésie implique qu'il y ait une vérité représentée par une orthodoxie à laquelle on puisse s'opposer et qu'on puisse transgresser. Ces procès en hérésie seraient alors le fruit de la confusion entre une interprétation artistique (de la littérature traditionnelle jusqu'au vidéo-clip) et une réalité théorique défendue par une orthodoxie assumée. Dans ce contexte, l'orthodoxie n'est plus le fait d'un centre, mais celui d'une pluralité sociale sans réelle fondation épistémologique ou politique. Cela marque le passage d'une orthodoxie « traditionnelle » que représentait l'instance unique du pouvoir, à une pluralité d'orthodoxies parfois

¹¹³ Barry Smart, *Postmodernity*, op. cit., p. 111-112.

concurrentes et fortement décidées à faire valoir leur *isothymia*, voire même leur *mégalothymia*.

Christine Bernier décrit le même type de mutation à propos de l'évolution des pratiques universitaires dans le contexte nord américain, mutation qu'elle étend au champ plus restreint de l'histoire de l'art. En ce sens, le début des années quatre-vingt voit naître des tentatives d'élaborer une histoire de l'art sous l'angle de la pluralité et de l'interdisciplinarité à travers notamment la *New Art History* parfois appelée « histoire sociale de l'art »¹¹⁴. Les animateurs de ces tentatives de réformes épistémologiques proposaient de reconsidérer l'étude des œuvres d'art non plus dans un souci traditionnel de chronologie ou de style, mais suivant divers points de vues (essentiellement politiques ou sociologiques). Cette posture se permet parfois quelques libertés avec l'approche traditionnelle laissant de côté le rigorisme historique. On voit naître, dans cet élan, nombre d'histoires qui délaissent les grands récits de type moderniste pour s'engager dans l'élaboration de récits traditionnellement délaissés, car réputés historiquement marginaux. Dans ce nouveau champ d'investigation, Bernier attire notre attention sur l'émergence d'histoires de l'art féministes, homosexuelles ou encore basées sur des artistes exclusivement issus de minorités ethniques ou sociales.

Ce développement fait écho à l'émergence en Amérique du Nord des *Cultural Studies* au sein des universités. Ainsi, on envisage une histoire non plus verticalement, mais horizontalement, n'hésitant plus à convoquer une multitude de champs pour étudier une question précise. Pour Christine

¹¹⁴ La dénomination *New Art History* est davantage associée à la tendance britannique entre autres animée par Thomas Crow, alors que l'« histoire sociale de l'art » est régulièrement associée à la position nord américaine animée, notamment, par Griselda Pollock. Pour un panorama complet de cette situation, voir : Christine Bernier, *L'Art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, Esthétiques, 2002, p. 153 *et sq.*

Bernier, un des symptômes de ce changement de paradigme lié à l'idée de postmodernité est la transformation des études d'art en *Visual Studies* ou en *Museum Studies*. Autrement dit, on abandonne partiellement l'approche purement esthétique au profit d'études liées plus directement à l'ensemble de la culture visuelle d'une époque ou d'un groupe socialement constitué. Cette forme d'éclatement des disciplines universitaires traditionnelles suscite nombre de réactions hostiles parce qu'elles semblent brader l'idéal universaliste de cette institution et oblige la recherche à faire des concessions aux groupes sociaux économiquement émergents. Intimement liée aux questions du financement des universités en Amérique du Nord, cette nouvelle donne n'est pas simplement un affrontement entre les gardiens du temple et les réformateurs. Ce qui est reproché aux *Cultural Studies* est en fait de prendre en compte de manière excessive ce qui était par le passé considéré comme des phénomènes anecdotiques et de les ériger en discipline universitaire. En fait, c'est le statut général de l'Université qui est questionné à travers cette évolution, et c'est le même type d'interrogation que suscite en art le glissement de questions esthétiques vers des questions éthiques (essentiellement politiques ou sociales). Notre objet n'est pas ici de chercher à trancher en faveur d'une conception de l'art ou d'une autre, mais simplement de tenter de comprendre le contexte d'émergence de ces interrogations, et surtout de voir en quoi elles sont à même d'influencer la production et la réception artistique pendant la période qui nous occupe. En ce sens, nous ne pouvons passer outre ce qui paraît être une mutation profonde dans les champs du savoir à travers les bouleversements épistémologiques que nous décrit Bernier.

1.2.4. Art postmoderne et idéologie réactionnaire

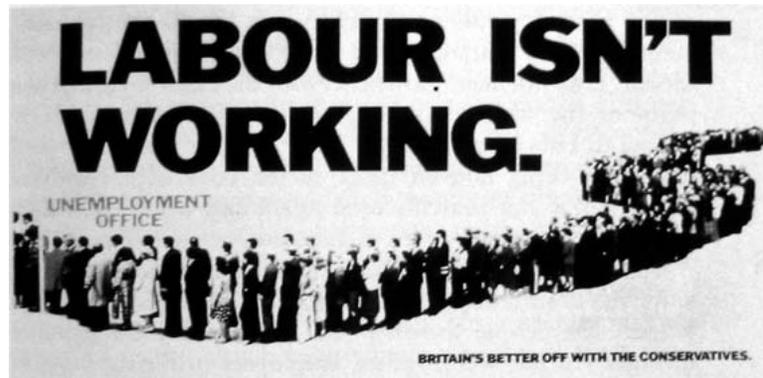
Dans le débat intellectuel du milieu des années 1980, l'art lié à la postmodernité a été associé tour à tour aux courants réactionnaires d'inspiration pré-moderne en même temps qu'à un art complice du monde des affaires et de la publicité¹¹⁵.

Cette vision se trouve en partie confortée par la posture adoptée par certains artistes qui émergent durant cette décennie. On pense principalement à des artistes européens (allemands et italiens) qui revendiquaient un retour à la tradition picturale. Les Etats-Unis et l'Angleterre se caractérisent par une nouvelle génération d'artistes qui ne cache plus ses accointances avec le monde des affaires et de la publicité dont le collectionneur britannique Charles Saatchi reste le symbole. Cette situation a rapidement fait figure de paradigme, si bien que d'éminents intellectuels ont cru déceler, dans l'ensemble de la production artistique de cette période, un relent de conservatisme auquel s'ajoute une fascination « malsaine » pour le pouvoir de l'argent. Ajoutons à cela que l'agence de publicité Saatchi & Saatchi a réalisé les affiches des campagnes électorales du parti conservateur en Angleterre qui ont contribué à l'élection de l'ultra-libérale Margaret Thatcher¹¹⁶. La collusion entre des acteurs du monde des

¹¹⁵ Rappelons simplement que c'est dans les années 1980 qu'émerge une nouvelle génération de grands collectionneurs privés issus du monde de la publicité comme Charles Saatchi, ou de l'industrie classique comme François Pinault. Ces riches collectionneurs se tournent vers l'art contemporain et entreprennent des campagnes d'achats massives au début des années 1980 et participant parfois à la pure spéculation financière. Certains d'entre eux, comme Charles Saatchi, iront jusqu'à s'élever au rang de découvreurs d'artistes et créer leur propre fondation pour montrer leur collection.

¹¹⁶ Saatchi & Saatchi est notamment l'auteur d'une affiche publicitaire en faveur du Parti Conservateur Britannique qui a fait date. Cette affiche de 1978 montre une longue file d'attente devant un bureau pour l'emploi rebaptisé « *Unemployment Office* » avec comme slogan « *Labour isn't working* » (jeu de mot entre le parti travailliste — « *labour* » en anglais —, et « *working* » qui peut vouloir dire

affaires — soutenant sans masques une politique conservatrice et un ultra-libéralisme économique — et les artistes qui entrent dans leurs collections, est alors tracée peut-être un peu hâtivement par certains observateurs.



ill. 4 Saatchi & Saatchi, affiche pour le Parti Conservateur (Conservative Party), « Labour isn't Working », 1978.

Pour une partie des intellectuels qui se revendiquent de gauche, l'art postmoderne devient un art néo-conservateur qui n'hésite pas à collaborer avec les puissants. Or, concrètement, la situation n'est pas si tranchée qu'elle y paraît. On peut penser qu'une forme d'idéalisme à l'intention de l'art qui parcourt une tendance de la philosophie moderne — par exemple à propos de la prétendue pureté de l'art qui ne pourrait aller de pair avec « l'impureté » de l'argent — explique en partie cette attitude de répulsion face à un art postmoderne ainsi décrit. D'autres facteurs entrent toutefois en jeu dans ce débat qui sera repris de manière épisodique jusqu'à nos jours. L'association récurrente entre art postmoderne — dont nous avons vu que la réduction à un style était risquée — et idéologie réactionnaire nécessite une analyse rigoureuse pour dénouer ce qui a tendance à compliquer

« travaille » mais aussi « fonctionne » (dans le sens mécanique du terme). Rita Hatton et John A. Walker, *Supercollector, a Critique of Charles Saatchi*, Londres, Ellipsis, 2000, p. 52-55.

l'appréhension de l'art du début des années 1980. Il est temps ici de dissiper un malentendu ; travail qui nous semble nécessaire à la compréhension du contexte du début de la période que nous avons choisie d'étudier. Cette analyse pourra aussi nous aider à comprendre les crispations périodiques autour des prétendues « valeurs » de l'art contemporain.

Au début des années 1980, l'un des penseurs les plus virulents contre cette conception de la postmodernité et d'art postmoderne reste Jürgen Habermas. En effet, le philosophe voit dans cette nouvelle donne un tournant idéologiquement dangereux qu'il convient de négocier et de redresser afin de revenir aux grandes lignes du projet moderniste. En ce sens, Habermas s'interroge :

« La modernité est-elle aussi *obsolète* que le prétendent les post-modernes ? Ou, à l'inverse, la post-modernité proclamée par tant de voix n'est-elle pas pour sa part pur battage ? Le "postmoderne" n'est-il pas un slogan qui permet d'assumer subrepticement l'héritage des réactions que la modernité culturelle a dressé contre elle depuis le milieu du XIX^e siècle¹¹⁷ ? »

Dans ce texte, Habermas associe la postmodernité à la critique réactionnaire de la modernité esthétique. Cette posture stigmatisée par le philosophe s'incarne chez le sociologue conservateur américain Daniel Bell. Ce dernier refuse notamment toute modernité esthétique, mais encourage la modernité économique au nom de l'idéal libéral bourgeois¹¹⁸.

¹¹⁷ Habermas, « La modernité : un projet inachevé », *Critique* n°413, octobre 1981, p. 951.

¹¹⁸ Selon Daniel Bell, le capitalisme bourgeois a abouti à une contradiction culturelle, signe d'une décadence de l'Occident. La contradiction évoquée par Bell naît principalement d'un conflit de valeurs dans la société occidentale entre les valeurs du travail (le moteur du capitalisme) et l'hédonisme radical prôné par cette même société dans la période la plus récente. En ce sens, Bell affirme : « La conception particulière de l'industrialisme est basée sur les principes de la science, de l'économie et de l'épargne : sur l'efficacité, le moindre coût, le produit maximal, optimal, et la rationalité fonctionnelle. Et c'est cette conception même qui est en conflit avec les tendances culturelles avancées du monde

Habermas associe inversement toute tentative de dépassement de la culture en art à une forme de terrorisme dont un des exemples les plus frappants serait celui du fonctionnement du mouvement surréaliste. Pour le philosophe, l'« erreur » commise par le surréalisme est son abandon volontaire de L'*Aufklärung* pour un « dogmatisme » et un « rigorisme moral » issu de sa confusion quasi absolue entre une théorie esthétique et une pratique artistique¹¹⁹. L'abandon de la Raison, ainsi que celui de la croyance en l'amélioration de l'homme par la Raison, est une des pires choses qui soit pour Habermas. La dilapidation de l'idéal des Lumières semble, pour le philosophe, encore plus dramatique dans le domaine des arts. Selon Habermas, si on se débarrasse de la Raison en art, ce n'est pas seulement l'art qu'on détruit, mais l'endroit où il prend racine, c'est-à-dire l'Humanité. En ce sens, il considère les surréalistes comme des terroristes agissant aveuglément en suivant une idéologie douteuse et dangereuse, sans réelle conscience de leurs actes ni pour eux, ni pour la communauté. Il se rapproche d'Adorno pour qui le fait d'accepter la mort de l'art fait sombrer la civilisation dans la barbarie¹²⁰. De plus un tel abandon de la quête

occidental, car la culture moderniste insiste sur le mode anti-intellectuel et les facultés anticognitives qui aspirent à retrouver les sources instinctuelles de l'expression. Le premier s'appuie sur la rationalité fonctionnelle, la décision technocratique et les rétributions proportionnelles au mérite. La seconde, sur des comportements antirationnels et des dispositions apocalyptiques. C'est cette disjonction qui constitue la crise culturelle historique de toute la société bourgeoise occidentale. Et cette contradiction culturelle constitue en fin de compte la division fatidique de la société.» (Daniel Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme* (1976), trad. Marie Matignon, Paris, puf, Sociologies, 1979, p. 94)

¹¹⁹ Habermas, « La modernité : un projet inachevé », *art. cit.*, p. 962-963.

¹²⁰ « Aujourd'hui, l'esthétique ne peut rien sur le fait qu'elle devienne ou non nécrologie de l'art, mais elle n'a pas le droit de jouer le nécrologue. Elle n'a pas à constater globalement la fin de l'art, à se repaître du passé et, à quelque titre que ce soit, à passer du côté de la barbarie comme représailles contre sa monstruosité. », Théodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 19.

universaliste de l'art rendrait celui-ci tributaire de sa période. Cette forme de relativisme ou d'historicisme priverait le projet des Lumières d'une grande part de son *Aufklärung*.

Habermas distingue trois grandes tendances dans le conservatisme du début des années 1980, liées, selon lui, à l'affirmation de la *post-modernité*¹²¹. La première est ce qu'il nomme « l'anti-modernisme des jeunes conservateurs » qui s'attachent exclusivement à la subjectivité — inspirés qu'ils sont par les thèses de Nietzsche, Bataille ou Foucault et où pourront se reconnaître Derrida ou Deleuze. La deuxième tendance est celle incarnée par les « vieux conservateurs » qui défendent une position pré-moderne et un « néo-aristotélisme » radical. Enfin, la dernière tendance se compose des « néo-conservateurs » qui se félicitent des acquis dus à la modernité, mais contestent le fait qu'elle puisse encore accomplir quelque chose dans le monde vécu. Habermas associe cette position, de manière non dissimulée, à celle défendue en France par Jean-François Lyotard et où on pourrait aussi y reconnaître un penseur comme Jean Baudrillard. Ainsi, pour ces derniers, le constat semble sans appel. Face à l'autonomisation des sphères de la culture administrée par des spécialistes qui les coupent du monde vécu, plus rien n'est à attendre de l'idéal moderne. Enfin, Habermas affirme que ces trois tendances de l'affirmation *post-moderne* — « l'anti-modernisme des jeunes conservateurs », les « vieux conservateurs » et les « néo-conservateurs » — se retrouvent au sein des nouvelles pratiques politiques liées aux *Cultural Studies*. La parcellisation du champ politique fait alors redouter, au philosophe, une parcellisation des pratiques sociales et un repliement de chacun sur son groupe social, sexuel, ethnique, religieux, etc., vers ce que Baudrillard a pu pressentir avec sa thèse de la fin du social¹²².

¹²¹ *idem*, p. 966-967.

¹²² Cf. 1.1.3.

Pour Habermas, le terme postmoderne est essentiellement utilisé dans les arts — plus particulièrement dans l'architecture — par les néo-conservateurs soucieux de débarrasser leur art de tout contenu subversif et de toute « culture hostile »¹²³. Habermas va même jusqu'à étendre ce néo-conservatisme à l'ensemble des pratiques culturelles qui se complaisent dans « le culte du terroir » ou « la vénération du banal » contre la tradition moderne. Il associe enfin cette tendance aux pires populismes rencontrés dans l'histoire moderne, et notamment aux inspirations architecturales du Führer¹²⁴.

Nous comprenons aisément que Habermas défende l'idée de modernité contre un art qui se soucierait de choses individuelles, triviales ou ordinaires, fidèle qu'il est aux idéaux modernes et à l'universalisme hérité des Lumières. En revanche, nous ne comprenons pas le rapprochement fortuit opéré par le philosophe entre un art qui se soucierait du banal et le populisme totalitaire. Mélanger dans les mêmes conceptions un art qui se soucie du banal et les projets architecturaux nazis nous semble être un raccourci idéologique dangereux, en même temps qu'un argument déloyal pour disqualifier d'un trait la postmodernité. Cependant, cette opinion mérite d'être relevée parce qu'elle n'est pas isolée dans le monde intellectuel.

Une des pistes pour expliquer la confusion qu'opère Habermas dans ce texte est issue du fait qu'il a suivi l'opinion courante du début des années 1980 qui voulait entendre par « art postmoderne » uniquement la marque d'un style, aussi bien en architecture qu'en art plastique dont nous avons vu — avec Danto ou McEvelley — qu'il ne pouvait s'appliquer dans les faits. Le philosophe a été victime de la publicité réalisée par des tendances artistiques relayées par la critique autour de la dénomination postmoderne

¹²³ Jürgen Habermas, *Écrits politiques*, trad. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Cerf, 1990, p. 10.

qui, il est vrai, a regroupé des artistes répondant à une idéologie réactionnaire et néo-conservatrice (sans toutefois sombrer dans une idéologie de type nazi). Nous pensons ici essentiellement aux œuvres de la Transavantgarde (ou *Arte Cifra*) née en 1979 en Italie et menée par le critique d'art Achille Bonito Oliva. Ce dernier revendiquait un conservatisme artistique et esthétique glissant parfois vers l'idéologiquement douteux tel que justement décrit par Habermas.

Selon Achille Bonito Oliva, la Transavantgarde repose sur trois principes simples : la « primauté de la création désentravée », « le rejet de l'art international » et « l'invitation à une restauration de l'art dans ses formes classiques »¹²⁵. Le rapprochement entre ce qu'un intellectuel comme Habermas peut rencontrer de pire dans l'art se réalise peut-être dans la figure du peintre Sandro Chia. Ce dernier participait à la fois à la Transavantgarde de Oliva, et était massivement présent dans la collection Saatchi¹²⁶. Cet artiste pourrait alors représenter aux yeux d'Habermas la collusion entre un néo-conservatisme pictural symbolisé par le retour de la figuration et de la subjectivité en peinture, et le monde de la spéculation financière sur l'art symbolisé par le collectionneur-publicitaire Charles Saatchi¹²⁷. Cependant, Paul Ardenne attire notre attention sur le fait qu'une interprétation monolithique d'un mouvement comme la Transavantgarde — comme de

¹²⁴ *ibid.*, p. 24.

¹²⁵ Achille Bonito Oliva cité par Paul Ardenne, *Art, l'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Paris, Regard, 1997, p. 151.

¹²⁶ Sandro Chia a eu par la suite à subir les humeurs du collectionneur Saatchi : « Sorcier de la publicité, Charles Saatchi aime créer un marché, faire et défaire les réputations. L'artiste italien Sandro Chia a eu du mal à se remettre du jour où Saatchi s'est défait de ses tableaux, en claironnant qu'il ne croyait plus en lui. », Harry Bellet, *Le Marché de l'art s'écroule demain à 18h30*, Paris, Nil, 2001, p. 218.

n'importe quel mouvement et davantage encore en ce qui concerne ceux nés après la fin des utopies —, reste difficile à formuler. Gardons nous à notre tour de faire subir à l'ensemble de la Transavantgarde ce qu'Habermas fait subir à l'idée d'art postmoderne. Conservons simplement à l'esprit pour le moment la douteuse ambiguïté idéologique des propos esthétiques de son promoteur Achille Bonito Oliva. Gardons aussi pour acquis que Oliva et la Transavantgarde ne sont pas, à eux seuls, représentatifs de la postmodernité artistique.

Ainsi, Habermas a cru bon de généraliser un événement de la scène artistique, survenu à un moment donné, à l'ensemble des artistes revendiquant un travail autour des mêmes thèmes, ou tout simplement parlant de leurs œuvres en terme de postmodernité. La confusion — et même l'erreur d'analyse — qu'opère Habermas, mais dont il n'est pas le seul porte-parole, montre le malaise que pose ce qui semble faire figure de nouveau paradigme esthétique et artistique chez les intellectuels nourris de modernité. Les erreurs d'analyse commises seraient, semble-t-il, imputables à leur refus de changer de cadres pour analyser le phénomène postmoderne. Par exemple, un philosophe comme Habermas analyse l'art du milieu des années 1980 avec des préoccupations modernistes (autonomie, universalisme, séparation de la forme et du fond, etc.), alors que les artistes qui produisent ces œuvres cherchent à questionner cette modernité pour — selon le point de vue adopté — la réactiver ou la dépasser. En ce sens, nombre d'artistes « incompris » par Habermas, ou qualifiés de néo-réactionnaires, le sont essentiellement parce que leur œuvre reflète le même genre de préoccupations que celles qu'affichent des penseurs comme Lyotard ou encore Derrida. Suivant le raisonnement d'Habermas, si des

¹²⁷ L'exemple de Sandro Chia comme ce que Habermas pourrait trouver de pire dans l'art postmoderne des années 1980 n'est qu'une supposition de notre part. En effet, Habermas n'a jamais

artistes — même sans directement connaître ces philosophes — s’interrogent sur le même genre de thèmes, ils sont en quelque sorte réactionnaires par capillarité.

Cette attitude critique semble en contradiction avec l’attachement moderniste d’Habermas qui prône une autonomie des arts. Ici, suivant son analyse, un art n’aurait pu se développer autour d’un thème réputé philosophique sans l’aval de la philosophie. L’art aurait donc une dépendance intrinsèque vis-à-vis de la philosophie. Il semblerait qu’Habermas n’arrive pas à considérer l’art autrement que comme illustration d’idées et de concepts philosophiques, lui niant ainsi toute autonomie dans les faits (ce qu’il lui accorde par ailleurs théoriquement). Nous ne contestons pas les influences — et même les inter-influences —, que peuvent avoir entre eux deux champs aussi proches que l’art et la philosophie, mais nous tentons simplement de pointer une des incohérences qui a pu mener Habermas à juger un peu vite, et de manière systématique, tout un pan de l’art contemporain.

L’« erreur » d’Habermas — et d’autres intellectuels dans son sillage — pourrait aussi provenir du fait qu’il ne distingue pas le postmoderne (ou la postmodernité) du postmodernisme. C’est ce genre d’attitude que déplorent et dénoncent des spécialistes de l’art contemporain tels que Jean-Claude Moineau et Thierry de Duve¹²⁸. Pour eux, confondre ces dénominations revient tout simplement à confondre des concepts. En ce sens, de Duve rappelle que le « post » de postmodernité ne veut en aucun cas dire qu’il s’agit d’une période qui viendrait après la modernité (auquel cas elle s’intitulerait « *post-modernité* » et non « *postmodernité* », orthographe qu’Habermas se refuse par ailleurs à employer), ni d’un style artistiquement

écrit, à notre connaissance, de texte émettant un jugement précisément sur cet artiste.

défini (auquel cas il s'agirait de postmodernisme et non de postmoderne)¹²⁹. Cette distinction n'entre jamais en compte dans la pensée de Habermas à propos de l'art et de l'esthétique. Ces nuances — dont nous avons vu qu'elles étaient essentielles ne serait-ce que pour déboucher sur une définition de ce que signifie le postmoderne —, manquent à Habermas en tant qu'observateur de l'art. Dédouanons cependant ce dernier et admettons que le champ de l'art contemporain, dans lequel il s'est aventuré, n'est pas à proprement parler sa spécialité.

Richard Rorty nous éclaire quelque peu sur le fait qu'Habermas — mais aussi d'autres intellectuels parmi ceux considérés comme étant parmi les plus sérieux — ont tendance à associer postmodernité et néo-conservatisme¹³⁰. Il nous dit qu'Habermas considère la philosophie de Foucault, Deleuze ou Lyotard comme « néo-conservatrice » parce qu'elle refuse de croire à une révélation par la théorie (*Aufklärung*) d'une réalité obscurcie par l'idéologie, mais aussi parce que ces penseurs préfèrent écrire une histoire du présent plutôt que de se soucier de chercher les clefs d'un avenir meilleur. Nous retrouvons dans ces propos l'obstination universaliste dont fait parfois preuve Habermas. Ce que nous dit en quelque sorte Rorty, est qu'Habermas est aveuglé par l'horizon universaliste qu'il vise, jusqu'à en oublier de regarder ce qui peuple le chemin qu'il semble vouloir suivre coûte que coûte. Cette attitude s'inscrit dans la droite ligne d'une pensée moderniste en art qui — comme Clement Greenberg — défend une vision de l'art motivée par l'idée de progrès.

¹²⁸Thierry de Duve, *Au Nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, Critique, 1989 p. 61 ; et, Jean-Claude Moineau, *L'Art dans l'indifférence de l'art*, Paris, PPT, 2001.

¹²⁹ Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 67-68.

¹³⁰ Richard Rorty, « Habermas, Lyotard et la postmodernité », *Critique* n°442, Paris, mars 1984, p. 190-193.

Nous venons de voir que les attaques accusant l'art postmoderne d'être néo-conservateur ou néo-réactionnaire sont — dans la plupart des cas — le fruit d'une certaine méconnaissance de la scène artistique. Cette lacune se double d'un *habitus* idéologique hérité en partie d'une modernité artistique quant à elle bien maîtrisée par les détracteurs de la postmodernité. Ce à quoi nous venons de procéder n'est pas une charge contre Habermas, mais plutôt une tentative de compréhension des prémisses d'une analyse dédaigneuse de l'art contemporain qui prend corps dans une ambiance et des préoccupations postmodernes. Ce que nous avons choisi de qualifier d'erreur d'analyse nous montre la grande difficulté d'embrasser la postmodernité comme un tout. Cet exemple nous pousse alors à appréhender ce nouveau contexte en tenant compte de sa pluralité, et en évitant au maximum les vertiges de la généralisation à partir d'exemples extraits de leur contexte original. Loin de nous réfugier derrière un relativisme définitif et radical, cela devra nous mener à la plus grande vigilance critique face à ce qui nous semble acquis et partagé par tous, tout en gardant à l'esprit notre projet de théorisation.

D'autre part, l'analyse du schéma idéologique qui mène à refuser en bloc tout un pan de l'art contemporain, pourra aussi nous aider à comprendre les attaques régulières qu'un tel art subit. Relevons dès maintenant qu'un des épisodes marquants de cette histoire des rejets se cristallise autour de la « crise de l'art contemporain » en France au milieu des années 1990¹³¹.

¹³¹ Nous faisons allusion à « la crise de l'art contemporain » qui suscita un débat en France, notamment suite à l'article de Jean Baudrillard « Le Complot de l'art contemporain » paru dans *Libération* le 20 mai 1996 et qui nous semble paradigmatique de cette situation de mécompréhension (texte édité par la suite dans Jean Baudrillard, *Le Complot de l'art contemporain*, Paris, Sens & Tonka, 1997). Nous reviendrons par la suite sur cette « crise » dans notre partie concernant les institutions artistiques durant cette période (cf. 2.3.3.).

1.2.5. Un pragmatisme postmoderne en art

Depuis les années 1980, une partie non négligeable des artistes a peu à peu abandonné la posture moderniste pour se tourner vers des thèmes davantage liés au banal et à la contingence de l'existence. Cet abandon du modernisme artistique pourrait se rapprocher du pragmatisme tel que défini par Rorty :

« Une telle théorie [théorie pragmatiste en philosophie] affirme que la vérité n'est pas le genre de chose dont il y a lieu d'attendre une théorie philosophiquement intéressante¹³². »

En appliquant cette remarque de Rorty à l'ambiance artistique de la période 1980-2000, nous obtenons une description assez fidèle du travail des artistes émergents. Encore une fois, cette posture ne revendique pas un subjectivisme total et radical, mais seulement une tendance que Gianni Vattimo aurait pu qualifier de tendance faible de la postmodernité. Gianni Vattimo résume la postmodernité comme une modernité dont les ambitions ont été revues à la baisse, une modernité non plus confiante mais inquiète :

« [...] nous devons, selon moi, parler d'une "ontologie faible" comme unique possibilité d'une sortie hors de la métaphysique – par le biais d'une acceptation-convalescence-distorsion qui n'a plus rien de l'outrepassement critique qui caractériserait la modernité. Il peut se faire que, pour la pensée post-moderne, ce soit là que réside la *chance* d'un nouveau commencement : faiblement nouveau.¹³³ . »

Ce qui empêche le pragmatiste de sombrer dans le relativisme absolu est le langage auquel il est attaché et qu'il partage avec sa communauté¹³⁴.

¹³² Richard Rorty, *Conséquences du pragmatisme*, op. cit., p. 13.

¹³³ Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité, nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, trad. Charles Alunni, Paris, Seuil, L'Ordre philosophique, 1987, p. 185.

¹³⁴ Richard Rorty, *Conséquences du pragmatisme*, op. cit., p. 23.

Dans cette période que Rorty qualifie de post-Philosophique¹³⁵, la seule chose que puisse faire le philosophe et l'artiste — qu'il finit par associer dans un même destin — est d'offrir des descriptions du monde et tenter de comprendre comment les choses s'articulent :

« Dans une culture post-Philosophique, il deviendrait donc clair que la philosophie ne peut être *rien* d'autre que cela. Toute description sur les rapports de la pensée de notre temps — les descriptions qu'elle emploie, les vocabulaires qu'elle utilise — avec une chose qui ne représenterait pas seulement un vocabulaire alternatif est appelée à rester sans réponse¹³⁶. »

En d'autres termes, le pragmatiste est historiciste au sens hégélien du terme, c'est-à-dire qu'il accepte que les redescriptions qu'il propose aujourd'hui ne se posent plus comme pertinentes demain.

Nous pouvons ici tracer des liens entre la conception postmoderne de Danto et celle de Rorty, d'autant plus qu'ils semblent faire partie de la même tradition philosophique. Selon Rorty, le pragmatiste s'affranchit du besoin d'éternité qui parcourt notre culture par notamment l'abandon d'un certain « esprit de sérieux » comme le préconisait Dewey¹³⁷. Le pragmatiste ne produit pas d'énoncés vrais, mais seulement des « positions temporaires construites à des fins utilitaires spécifiques »¹³⁸. Cependant il se refuse à user du langage à la manière de la Philosophie, c'est-à-dire à transformer tous les problèmes en vocabulaire philosophique afin de créer des champs d'investigation pour les travaux des Philosophes. Ainsi, Rorty considère

¹³⁵ Rorty fait la différence entre « Philosophie » et « philosophie » ; le premier terme définissant une inscription dans une histoire et une tradition philosophique héritée du platonisme, et le second une pratique de la philosophie comme métier essentiellement basé sur le langage (Richard Rorty, *Conséquences du pragmatisme*, *op. cit.*, p. 19 et sq.)

¹³⁶ Richard Rorty, *Conséquences du pragmatisme*, *op. cit.*, p. 58.

¹³⁷ *ibid.*, p. 191.

¹³⁸ *ibid.*, p. 60.

cette attitude en philosophie — qu’il décrit sous le nom de « tradition onto-théologique » — comme un travers dommageable qui s’exprime ainsi :

« Cette tradition se perpétue selon le schéma dialectique suivant. D’abord on énonce que quelque chose de totalisant et d’inconditionné a été traité comme s’il s’agissait seulement d’une chose limitée et conditionnelle de plus. Ensuite, on explique que cette chose est à ce point spécifique qu’elle requiert un vocabulaire entièrement différent pour sa description et on s’attache à en créer un. Enfin, les disciples deviennent si stupéfaits par le nouveau vocabulaire qu’ils pensent que l’on a inventé un nouveau champ de recherche et la séquence toute entière recommence à nouveau. C’est ce qui est arrivé à “Dieu”¹³⁹ [...] »

Ce que revendique Rorty n’est pas une posture anti-Philosophe ou anti-Philosophique, mais il propose à cette discipline de se questionner sur elle-même — ce qui n’est pas une nouveauté en soit —, et d’exclure de ses pratiques tout le pathos qui, selon l’auteur, fait obstacle au bon déroulement de son projet. Le projet comporte alors une révision du champ philosophique avec en amont une interrogation sur les questions récurrentes dans cette discipline — les « pseudo problèmes » —, quant à leur pertinence (ou leur utilité pourrait-on dire en forçant le trait). Le pragmatiste s’inscrit alors dans la droite file de Dewey et James. Pour les pragmatistes, et donc pour Rorty, « le pragmatisme nous rappelle qu’un vocabulaire nouveau et utile n’est jamais qu’un vocabulaire nouveau et utile, et non une soudaine vision immédiate des choses ou des textes tels qu’ils sont.¹⁴⁰ ». Le projet pragmatiste pour la philosophie n’est donc pas celui de démontrer quoi que ce soit : la pratique de la philosophie ne peut ainsi se limiter qu’à s’arranger avec sa tradition et ses descriptions déjà énoncées pour parvenir à ce qu’elle veut montrer¹⁴¹.

¹³⁹ *ibid.*, p. 209.

¹⁴⁰ *ibid.*, p. 289.

¹⁴¹ Richard Rorty, *Conséquences du pragmatisme, op. cit.*, p. 291.

Il semble que nous puissions faire quelques rapprochements entre la posture pragmatique de Rorty et les nouvelles tendances qui apparaissent dans l'art après ce que Danto nomme « l'âge des manifestes ». Nous pouvons poursuivre l'analogie Rorty-Danto en associant la pertinence de la transposition des interrogations « séculaires » à propos de l'art dans le contexte actuel revendiqué par Danto. Avec le fait de procéder à un étouffement Philosophique du monde, habitude profondément ancrée que déplore Rorty. Le refus d'un certain dogmatisme esthétique pourrait en quelque sorte rappeler ce que nous dit Rorty de l'attitude qu'il préconise face aux poncifs de la tradition philosophique. Cependant, une analyse approfondie de ces similitudes est pour le moment prématurée.

1.2.6. De la modernité artistique à la postmodernité : entre rupture et continuation

L'idée d'avant-garde était un des concepts incontournables de la modernité. Tout au long de cette période, les avant-gardes ont produit des manifestes. Mais alors qu'a-t-il pu se produire pour que les artistes abandonnent cette pratique revendicatrice ? Yves Michaud propose une série d'explications afin de tenter de comprendre ce changement de stratégie artistique que sous-tendrait le glissement moderne/postmoderne. Selon Michaud¹⁴², l'artiste moderne ne se concevait pas autrement qu'engagé. Cet engagement couvre une grande étendue du combat politique et révolutionnaire à travers l'art (suprématisme, constructivisme, etc.) jusqu'à un combat de l'art pour l'art né d'un dégoût du politique. Toujours selon Michaud, la fin des années 1970 et le début des années 1980 voient le musée

¹⁴² Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique*, Stock, Essais, 2003 p. 73.

accepter en son sein de plus en plus d'objets, ce qui implique une adaptation de la salle d'exposition. Tout cela confère un nouveau paradigme artistique au début des années 1980 dont Michaud partage l'appellation postmoderne. Selon lui, les artistes adoptent trois types de postures différentes face à ce nouveau paradigme¹⁴³ : 1) adoption d'une conscience pré-moderne avec un retour à l'archéologie, au chamanisme, aux pratiques rituelles dont Joseph Beuys pourrait être un archétype ; 2) continuation du projet moderniste tout en ayant un discours ambigu sur la modernité (par exemple l'œuvre de Georg Baselitz) ; 3) un recours à l'humour et à la citation pour tenter de redéfinir la pratique artistique dans ce nouveau contexte animé notamment par le courant citationniste ou par l'artiste Gerhart Richter. Pour le philosophe, cette dernière tendance passe par une acceptation de la fin de la pureté en art allant de paire avec un renoncement au projet moderniste d'autonomie de l'art.

Remarquons que pour Michaud, les artistes qui décident de poursuivre le projet moderniste sont les mêmes qui ont parfois été taxés de conservatisme esthétique. Ainsi, les artistes allemands tels que Georg Baselitz, Anselm Kiefer ou Helmut Middendorf signent un retour décomplexé à la peinture expressionniste (néo-expressionnisme), à la figuration, et au tableau sous sa forme classique, tout en revendiquant une volonté de porter l'héritage moderne en art. Nous voyons ici qu'une fois de plus, il est difficile de parler réellement d'art réactionnaire, du moins en occident dans la période qui nous intéresse. Peut-être alors faudrait-il revoir notre habitude d'évaluation en terme de groupe artistique ou même d'œuvre au sens fort, et simplement parler d'une œuvre (un objet) prise dans un moment précis du parcours d'un artiste. Un des changements les plus palpables de la période 1980-2000 dans les arts, serait qu'il devient fortuit et

¹⁴³ *ibid.*, p. 96-97.

dangereux d'identifier systématiquement une œuvre à un ensemble émanant d'un artiste ou d'un groupe d'artistes. Chaque œuvre serait à prendre dans son moment historique qui est celui de sa création, mais peut-être surtout — ailleurs et plus tard — celui de sa réception¹⁴⁴.

Si nous avons vu que Lyotard proposait une série de bouleversements dans le champ philosophique, il maintient toutefois une position moderniste face à l'artiste. Pour le philosophe, l'artiste est dans l'affrontement des règles établies et ne cesse d'en initier de nouvelles. À propos de cette conception de l'artiste et son rapport à la règle, Jacques Bouveresse affirme :

« Pour Lyotard, il est évident que l'intérêt principal des règles réside dans le plaisir "guerrier" que l'on éprouve à en inventer d'autres que celles qui existent¹⁴⁵. »

Lyotard défend ainsi une sorte de modernisme en esthétique. Pour lui, l'art ne peut se concevoir que dans ce qu'il a de meilleur — peut-être même de sublime —, comme une entreprise de doute systématique face aux règles de l'art. Pour le philosophe c'est la seule voie envisageable pour un travail artistique : le rôle de l'artiste est de formuler ce soupçon face aux règles et de le partager avec le public. Il affirme en ce sens :

« Qu'est-ce donc alors que le postmoderne? Quelle place occupe-t-il ou n'occupe-t-il pas dans le travail vertigineux des questions lancées aux règles de l'image et du récit? Il fait assurément partie du moderne. Tout ce qui est reçu, serait-ce d'hier (*modo, modo*, écrivait Petrone), doit être soupçonné¹⁴⁶. »

¹⁴⁴ Nous formulons pour le moment cette idée sous forme d'hypothèse car nous n'avons par encore en main tous les éléments permettant de la confirmer ou de l'infirmer.

¹⁴⁵ Jacques Bouveresse, *Rationalité et cynisme*, Paris, Minuit, « Critique », 1984, p. 147.

¹⁴⁶ Jean François Lyotard, « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique* n° 419, Paris, Minuit, avril 1982, p. 365

Puis il poursuit son exposé sur la postmodernité artistique par une formule définitive qui lui sera par ailleurs souvent reprochée par ses détracteurs :

« Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est récurrent¹⁴⁷. »

La postmodernité entend se débarrasser de la nostalgie contenue dans l'idée de sublime dans modernité, conception qui mènera fatalement l'art à se confondre avec l'impossibilité en art. Tout au long de la modernité, l'art n'a eu de cesse de tenter de repousser ses limites. Lyotard propose alors de faire directement « sentir qu'il y a de l'imprésentable »¹⁴⁸.

Le questionnement autour de ce que peut l'art dans le contexte postmoderne est au centre des préoccupations de Jean-Claude Moineau. Pour lui, la postmodernité ne fit que réadapter les anciennes utopies aux nouvelles technologies, si bien qu'elles tournent à « l'utopisme » ou à « l'utopie faible » comme nous pourrions le dire après Vattimo. Les artistes qui revendiquent une utopie durant cette période (combat politique, social, associatif, etc.) créent en fait des micro-utopies valables seulement pour un court instant (par exemple le jour du vernissage de l'exposition), dans un lieu clairement délimité (par exemple dans la salle d'exposition) et à l'intention d'une population précise (par exemple le petit milieu de l'art contemporain qui s'intéresse déjà à ce genre d'œuvre). Ainsi, il affirme :

« Mais résistance, précisément, étonnamment désolidarisée de toute préoccupation critique. Utopie, tout particulièrement, de l'art comme bulle de résistance, ici et maintenant, utopie non plus tournée vers un futur

¹⁴⁷ *ibidem*.

¹⁴⁸ Jean François Lyotard, « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? », *art. cit.*, p. 367.

enchanteur mais lointain, mais utopie immédiate. Utopie de l'art comme libérateur de territoires libérés seulement pour un temps des plus brefs – le temps d'un vernissage – au seul bénéfice d'une "micro-élite" de privilégiés, utopie – ou "micro-utopie" qui a supplanté celle de l'art défricheur de "nouveaux territoires", les "nouveaux territoires" se révélant toujours et déjà occupés.¹⁴⁹ »

Moineau poursuit en affirmant que ce qui se passe après la modernité n'est pas — comme l'affirme Danto — une transfiguration du banal, mais davantage une « esthétisation du neutre ». Esthétisation plutôt que transfiguration, parce que c'est aujourd'hui l'ensemble des objets qui semble soumis au régime de l'art. Le neutre plutôt que le banal, parce que le banal préexiste par le biais d'une esthétisation globale des objets alors que le neutre reste à trouver. Selon Moineau, le neutre apparaît dans l'art quand un objet flotte dans un statut indéfini ; qu'il n'est ni art ni réalité (ni entre art et réalité). D'après Moineau, ce nouveau paradigme artistique pourrait s'articuler autour d'un « devenir-art », concept emprunté à Deleuze et Guattari et adapté aux objets de l'art. Nous pouvons ainsi rapprocher cette idée d'un glissement vers un « tout culturel » tel que défini plus haut par Smart étant donné le peu de différences qu'il y a dans la description d'une culture chez Smart et de l'art chez Moineau.

Le fait que tout puisse potentiellement être de l'art entraîne une autre forme de légitimation qui ne repose désormais plus sur des critères esthétiques (« ceci *est* / *n'est pas* de l'art »), mais sur des critères moraux ou éthiques (« a-t-on le *droit* de montrer ça ? »). Moineau poursuit en ce sens :

« L'institution artistique a en effet pour le principal cessé de fonctionner au refus d'ordre esthétique ou d'ordre artistique pour fonctionner davantage au refus d'ordre éthique, et ce quel que soit le laxisme dont fasse preuve l'institution artistique non seulement en matière esthétique ou en matière d'art mais aussi dans le domaine moral (faisant que l'on

¹⁴⁹ Jean-Claude Moineau, *L'art dans l'indifférence de l'art*, Paris, PPT, 2001, p. 8-9.

pourrait également soutenir que l'institution artistique fonctionne dorénavant non plus au refus mais à la permissivité).¹⁵⁰ »

Ce qui se joue alors au sein de la galerie d'art contemporain ou du musée ne s'articule plus autour d'une instance de légitimation des œuvres d'art, mais seulement sur la recherche de l'éthiquement présentable, et donc du neutre. Pour Moineau, l'artiste postmoderne idéal serait celui qui chercherait le sans-art comme posture de résistance à l'esthétisation ou l'« artistisation » généralisée dans la société occidentale :

« En fait dans le sans-art c'est toujours l'art qui résiste à l'art. C'est dans le sans-art qu'il faut aller chercher l'art.¹⁵¹ »

L'art se crée alors dans la prétendue résistance à la surabondance d'images générées par les médias, et non pas dans leur imitation ou dans la surabondance ajoutée d'images médiatisées ou médiatisables.

Moineau remarque que nous définissons toujours la postmodernité par rapport à la modernité comme nous définissons aussi toujours la prémodernité à partir de la modernité. Cette remarque signifie que, aujourd'hui encore, nous gardons la modernité pour fait central¹⁵². Cette posture s'observe chez des critiques d'art comme Rosalind Krauss qui a longtemps défendu l'idée de postmodernité tout en continuant à s'inscrire dans un grand récit de légitimation. Cette posture lui permettait paradoxalement de conserver une part de l'esprit moderniste qu'elle critiquait chez Greenberg. Moineau remarque que, fort du constat de la difficulté pour les initiateurs de la postmodernité à se détacher de la modernité, ceux-ci se sont résignés à rédiger leur propre récit de la

¹⁵⁰ *ibid.*, p. 31.

¹⁵¹ *ibid.*, p.59.

¹⁵² *ibid.*, p. 39-40.

modernité (de Krauss en art à Lyotard en philosophie)¹⁵³. Même si Lyotard affirme qu' « une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne »¹⁵⁴, c'est en fin de compte d'une idée de la modernité dont il nous parle.

Ainsi, la fin de l'art ne peut exister dans le sens où nous définissons toujours et encore la postmodernité par rapport à la modernité, l'idée d'art reste présente dans l'idée de fin de l'art. En revanche, ce qui peut disparaître — et qui a peut-être déjà disparu — est l'autonomie de l'art¹⁵⁵ :

« C'est le rapport même de la postmodernité à la modernité qui pose problème, rapport que, de toute façon, ne désigne que de façon inadéquate le préfixe "post".[...] Ce qui fait que le véritable enjeu ne serait pas tant en fin de compte la postmodernité en tant que telle que la question : peut-on ou non sortir de la modernité ou, du moins, se tenir à sa lisière, ou tout à fait dedans ou tout à fait dehors¹⁵⁶ ? »

Suivant les propos de Moineau, il serait plus juste de parler d'attitude postmoderne (équivalent à la condition postmoderne de Lyotard) qui tiendrait compte de l'épaisseur de ce terme, c'est-à-dire du passé, du futur, mais aussi du contemporain que cela englobe. Pour Moineau cette attitude serait à retenir si nous ne voulons pas nous qualifier de postmodernes parce que nous ne pouvons plus nous qualifier de modernes¹⁵⁷.

Suivant le rapport tendu que nous venons de décrire entre modernité et postmodernité, Thierry de Duve remarque que, s'il existe un certain consensus sur la datation du début de la modernité en art (le moment de la laïcisation et de son institutionnalisation au musée au XVIII^e siècle), en

¹⁵³ *ibid.*, p. 115-116.

¹⁵⁴ Lyotard, « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? », *art. cit.*, p. 365

¹⁵⁵ Jean-Claude Moineau, *op. cit.*, p. 75 et sq.

¹⁵⁶ *ibid.*, p. 121.

¹⁵⁷ *ibid.*, p. 126-128.

revanche il est difficile de définir la fin de cette période¹⁵⁸. Cette difficulté provient, entre autres, d'une des composantes fantasmatiques de la modernité, celle qui consiste à prédire la fin d'un ordre ancien encouragé par un progrès :

« [...] la fin de la modernité est presque aussi vieille que la modernité, elle qui n'a cessé de vivre et vit peut-être encore du projet de son achèvement et du projet de soi¹⁵⁹. »

De Duve considère que la modernité a été la période où l'art constituait sa définition en tant que nom propre. Nous faisons usage du nom « art », mais la confusion issue de la modernité provient, selon l'auteur, du fait que nous ayons confondu l'utilisation du mot « art » comme nom propre et son utilisation comme concept à usage spéculatif. Dès lors, se sont confondues l'ambition artistique légitime de l'art et une ambition philosophique — voire métaphysique — de la quête de la Vérité par le biais de l'art¹⁶⁰. Pour de Duve, si nous parlons de postmodernité en art c'est avant tout pour nous débarrasser du mot « moderne » qui est pour tous synonyme d'une longue période marquée par l'avant-garde — appellation qui fut par

¹⁵⁸ Thierry de Duve, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, op. cit., p. 56-58.

¹⁵⁹ *ibid.*, p. 58. Ajoutons de manière parallèle que la question de la fin de la modernité en art est bien souvent synonyme de la fin de l'art. C'est ce que décrit notamment Jérôme Glicenstein (*Rhétoriques de la fin de l'art*, thèse de Doctorat (non publiée) sous la direction d'Edmond Couchot, Université Paris 8 Vincennes/Saint-Denis, 1999) en analysant les postures esthétiques et artistiques face à ce genre d'affirmation. Pour résumer son propos, on pourrait dire que depuis qu'on tente de constituer une histoire de l'art (Vasari) on constitue en même temps la fin de cette histoire. Ainsi, chaque historien ou esthéticien referme la porte de l'art après son passage. Glicenstein affirme alors que cette pratique est au fond « une forme de "stratégie" qui a pu avoir pour but avant tout d'attirer l'attention sur son énonciateur. » (Glicenstein, op. cit., p. 297).

¹⁶⁰ *ibid.*, p. 60.

ailleurs décernée à des œuvres ou à des artistes se situant en dehors des limites historiques de cette période¹⁶¹ :

« Tout au long de l'époque nommée modernité, "moderne" a été le jugement de valeur synonyme du mot "art", au point que, dans la jurisprudence qui a exhumé des artistes longtemps oubliés comme Shakespeare ou Vermeer ou des cultures entières longtemps ignorées comme "l'art nègre", c'est toujours leur "modernité" qui a été mise en avant, comme si elle recelait le critère ultime qui justifiât leur statut d'art. Aujourd'hui que tant de gens, déçus du modernisme ou désesparés par ses impasses éventuelles, ne veulent plus se dire modernes, c'est qu'ils veulent changer de nom. À l'archéologue, ce symptôme montre au moins que le mot "postmoderne", invoqué comme s'il était une absolution magique des présumés péchés de la modernité, n'est lui-même qu'un nom propre, qui dénote le désir et ne connote que le symptôme, et que si tel est le cas le mot "moderne", qui était un nom propre lui-même, n'en est peut-être plus un¹⁶². »

De Duve poursuit en affirmant que le postmoderne ou la postmodernité n'est pas une nouvelle forme d'avant-garde ou de *tabula rasa*, mais une mouvance qui prend en compte la modernité avec la plus grande attention :

« Pour reconnaître cette méconnaissance et commencer d'écrire l'histoire de cette idée [le postmoderne], il faut sans doute ne plus y croire et ne plus la désirer, mais non dénier qu'elle ait été une puissante idée régulatrice. Il faut certainement renoncer au projet moderniste de définir l'art par sa réduction progressive à ses conditions nécessaires et suffisantes, mais non oublier les œuvres que ce projet a engendrées. Il faut sans doute abandonner l'espérance en l'émancipation qu'ont véhiculée

¹⁶¹ De Duve fait ici référence à des œuvres d'artistes pré-modernes qui furent — par leur réactualisation par la critique — propulsées au rang d'œuvres d'avant-garde ou modernes. C'est de cette surinterprétation moderne — qui souffre de sa tendance à devenir tentaculaire — que nous sommes portés à vouloir clore cette période et en initier une nouvelle sous le nom de postmodernité. C'est aussi pour cela, qu'avec la postmodernité, nous faisons toujours et déjà référence à la modernité dont nous semblons vouloir nous débarrasser.

¹⁶²Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 60-61.

les avant-gardes, mais non le respect rétrospectif de cette espérance. Alors que l'idée de l'autonomie de l'art et l'aliénation avec qui elle a partie liée se traduisent ensemble dans celle d'art comme nom propre. Du jeu sans règles ou de la lutte sans merci qu'était l'art moderne, le nom de l'art était l'enjeu. Au moment où l'idée d'autonomie vient se boucler dans la tautologie, le formalisme ou l'auto-référence, au moment aussi où comme déjà Adorno le craignait elle se perd corps et âme dans l'hétéronomie du marché, c'est que l'enjeu est en train de se déplacer. Réciproquement, au moment où ceci peut être dit, c'est que la modernité, inachevée par manque de réinterprétation, vient néanmoins se boucler sous nos yeux¹⁶³. »

Ainsi, suivant Thierry de Duve, la postmodernité voit le nom « art » ne plus être un nom propre mais un nom commun qui s'ouvre au concept (contrairement à ce qui était possible lorsqu'il était un nom propre). Toute la difficulté pour le critique baigné dans l'idéologie moderne est de ne pas traiter le postmoderne avec l'esprit moderniste, habitude qui lui ferait concevoir le postmoderne comme une rupture. Ce que demande la postmodernité n'est pas une rupture ou une négation de la modernité, mais une relecture attentive et une réinterprétation de cette période. De Duve avoue son incapacité à affirmer l'existence réelle d'une période postmoderne à l'orée de laquelle nous serions — il aurait même tendance à se méfier de ce genre d'idée en raison du modernisme qu'elle sous-tend —, mais il affirme que la seule chose que nous puissions dire est qu'il existe un « sentiment » de postmodernité¹⁶⁴.

Suite à ce constat, deux attitudes face à la postmodernité en art s'affrontent. Celle défendue par Habermas et ses disciples pour qui il convient de prolonger le projet moderne tout en gardant l'art comme objet possible d'émancipation sociale et politique ; et l'attitude de Baudrillard pour qui le projet moderne est mort par surmodernité (il n'aurait que trop

¹⁶³ *ibid.*, p. 61.

¹⁶⁴ *ibid.*, p. 63.

bien réussi) tant et si bien que nous sommes de plein pied dans le règne du simulacre et de la séduction des objets. Dans cette dernière configuration, il n'y a plus d'avant-garde ni d'art comme moyen politique ou social, mais seulement de la séduction.

« On aurait donc, pour résumer, l'antinomie suivante : ou bien le jugement mais sans l'esthétique, ou bien l'esthétique mais sans le jugement¹⁶⁵. »

Ce qui regroupe les deux positions est que pour eux la modernité artistique n'a fait qu'enregistrer des abandons successifs par l'intermédiaire du musée, et que la tâche qui incombe à la postmodernité est de les juger. La thèse alors défendue par de Duve quant à la mission de la postmodernité, est un réinvestissement intellectuel de la modernité dans la réinterprétation de ces abandons *puissance deux* (abandon des caractères de l'art par les œuvres abandonnées elles-mêmes par le jugement durant la modernité). De Duve propose au final une analyse raisonnée de la modernité, mais aussi et surtout de l'art actuel en ne se situant pas comme si l'histoire de l'art ou l'histoire de manière générale était parvenue à sa fin¹⁶⁶. La méfiance de de Duve face à l'historicisme radical de certains hégéliens est alors justifiée par le fait qu'il convient d'être prudent face à une analyse de l'histoire (ou de la post-histoire) qui se joue sous nos yeux. Sa position critique combine l'émergence de nouveaux paradigmes esthétiques des postmodernes avec le scepticisme des modernes face à l'enthousiasme théorique suscité chez certains par cette « nouvelle donne » épistémologique.

¹⁶⁵ *ibid.*, p. 76.

¹⁶⁶ *ibid.*, p. 59.

1.3. Première conclusion intermédiaire : le contexte

En nous engageant dans une étude succincte de la postmodernité, notre objectif était de définir le contexte intellectuel qui prévalait durant la période 1980-2000. Nous avons décidé de poursuivre cette analyse en prenant le parti de penser que — avant de tenter de voir la manière dont s'articulaient les transgressions face à l'institution —, il était essentiel de définir au préalable la période étudiée. Cette attitude était motivée par la nécessité de construire un *consensus* (au sens habermassien du terme) autour de la notion de postmoderne pour ensuite entrer dans le vif du sujet. Plusieurs éléments qui constitueront notre première *boîte à outil* esthético-philosophique, sont donc à retenir pour la suite de notre recherche.

Premièrement, nous ne pouvons pas réellement énoncer un changement total des paradigmes dans la postmodernité. La seule chose que nous puissions affirmer est qu'il semble y avoir une brisure au sein de la poursuite de l'idéal moderne. De la philosophie à l'esthétique, chacune des disciplines, sur lesquelles la modernité avait eu un impact déterminant, propose une transition postmoderne selon les sensibilités de ses acteurs. Suivant ce que nous venons de décrire, l'analyse de l'art entre 1980 et 2000 nécessite une attention particulière au climat qui l'a vu naître. On ne peut plus se contenter d'une vision anhistorique de l'art en ce qui concerne la production actuelle. Toutefois il faudra aussi rester vigilant face à l'attitude qui voudrait absolument se situer depuis la fin de l'histoire de l'art comme le fait Danto avec ce qui semble être une option spéculative assez risquée.

Deuxièmement, nous ne pouvons réellement parler de postmodernité pour cette période comme nous avons parlé de modernité pour la longue période précédente. Cependant, nous pouvons nous arrêter sur l'idée d'un

« sentiment » de postmodernité ou d'un « climat » postmoderne où chacun adopte une attitude appropriée selon l'occasion (la contingence du moment). Ce climat se caractériserait par une rupture ou une nécessité d'inventaire face à la notion d'histoire telle que nous la connaissions jusqu'à la modernité. Nous retrouvons ce bouleversement épistémologique à la fois chez les philosophes (Lyotard avec la fin des grands récits, Habermas avec une crise de la modernité, Baudrillard avec le rétrécissement de l'histoire, Vattimo avec la modernité faible, ...) mais aussi chez les spécialistes de l'esthétique (Danto et une histoire de l'art postmoderne non linéaire et pluraliste, la *New Art History* avec une histoire de l'art inter et pluridisciplinaire, de Duve avec un inventaire de l'histoire de la modernité artistique, ...). Ce phénomène nous pousse à envisager, non pas une fin de l'histoire depuis laquelle nous contemplerions l'humanité (comme l'annonce Danto par exemple), mais à une vision différente de l'histoire que ne cesse de questionner la postmodernité. L'histoire cesserait alors de s'orienter grâce au système des grands récits — des récits d'émancipation ou de progrès —, mais s'articulerait de manière plus contingente autour de sujets précis et délimités. Enfin, pour résumer, la vision postmoderne de l'histoire délaisserait son aspect monolithique pour adopter une appréhension en rhizome. Cependant, pour éviter d'alourdir notre propos et par souci pratique, nous parlerons dorénavant de postmodernité et de postmoderne *lato sensus* sans insister à chaque fois sur le fait qu'il s'agisse davantage d'un climat que d'une périodisation *stricto sensus*.

Troisièmement, ce qui ressort de notre analyse est la nécessité de nous débarrasser des idées de continuation et de ruptures héritées de la modernité tout en suivant Thierry de Duve sur la méfiance à affirmer qu'il y ait vraiment une époque postmoderne à proprement parler. La thèse alors défendue par de Duve, quant à la mission de la postmodernité, est un réinvestissement intellectuel de la modernité par la réinterprétation de ses

abandons puissance deux (abandon des caractéristiques de l'art par les œuvres, elles-mêmes abandonnées par le jugement durant la modernité). Ainsi, il ne s'agirait pas de se qualifier de postmoderne par dépit — parce que le terme moderne ne semble plus vraiment convenir à ce qui se passe durant la période 1980-2000 — ou faute de mieux. Il est question de signer une condition, une attitude ou un climat, davantage que de stigmatiser un concept immuable qui serait emprunt des pires travers de la modernité.

Quatrièmement, dans le contexte que nous avons choisi de prendre en compte, il faudra garder à l'esprit la séparation opérée par Richard Rorty entre privé et public. Nous verrons par la suite que ce type d'attitude se retrouve dans les nouveaux modes de transgression ou d'activisme, bien que ces alternatives aient souvent une lisibilité brouillée. Nous tenterons ainsi de coupler l'abandon de l'universalisme et du logocentrisme (et donc d'un ethnocentrisme) et la nécessité de contextualisation dont nous parle le philosophe (temps, lieu, époque). Ajoutons à cela un deuxième apport de Rorty qui exprime la possibilité de ne plus suivre une fin unique, mais une multitude de fins (expression du pragmatisme) : faire jouer *coping* contre le *copying*. Le troisième emprunt fondamental que nous ferons à Rorty est le concept de *truth period* exprimant l'abandon de l'idéal de vérité transcendantale, pour s'engager dans un pragmatisme rortyen duquel nous tenterons de gommer une part du relativisme parfois radical.

Cinquièmement, en ce qui concerne l'art et l'esthétique à proprement parler, nous excluons de notre vocable le concept d'un art postmoderne au sens stylistique du terme. Nous avons vu qu'il pouvait exister quantité d'attitudes parfois antagonistes autour de la notion de postmodernité, ne nous permettant pas d'en dégager un style précis. De plus, le fait de définir un style postmoderne en art formerait une contradiction avec ce que nous avons dit plus haut à propos du bouleversement postmoderne dans la conception de l'histoire. Nous choisirons de dire qu'il n'y a pas réellement de style

postmoderne en art, mais une attitude non plus de l'artiste face *au* monde, mais de l'artiste face à *un* monde à un moment et en un lieu où prend place une œuvre singulière. Peut-être faut-il aussi nous engager dans la prise en compte au plus près des contingences liées à l'exposition des œuvres, paramètre d'autant plus important que le contextualisme postmoderne tend à mettre les modalités de monstration d'une œuvre au même niveau que la singularité de l'artiste ou de l'œuvre formellement et esthétiquement parlant. Ce projet accompagnerait ce que nous avons pu observer à propos du glissement de l'esthétique vers l'éthique. Nous analyserons les implications de ce glissement dans la sphère institutionnelle et muséale.

En dehors de ces cinq points principaux qui vont désormais nous aider à poursuivre notre recherche, notons les limitations et les obstacles que nous rencontrons — ou que nous rencontrerons assurément.

En premier lieu, il convient de relativiser le climat postmoderne à une partie de la scène artistique occidentale ou inspirée par l'art occidental. En occident, beaucoup d'artistes poursuivent un projet moderne parfois en marge du marché et des institutions, probabilité dont nous n'avons jusqu'alors pas tenu compte directement. Nous sommes conscients que quand nous parlons d'art en terme postmoderne, nous évoquerons en fait qu'une partie restreinte de l'art produit à l'échelle mondiale, et même à l'échelle occidentale. Cependant, c'est cet art qui représente — à tort ou à raison — la majorité de ce qui est montré aujourd'hui dans les institutions artistiques, et qui semble constituer ce que nous pouvons paradoxalement appeler l'histoire en cours de la postmodernité. C'est justement sur cet art que va porter notre recherche sans aucune prétention à étendre nos conclusions à l'ensemble de la production artistique actuelle mondiale.

Arrêtons-nous aussi sur la nécessité de nous questionner sur la pertinence de continuer à parler d'art à travers une ou des œuvre(s) d'art dès

le moment où le contexte de la création, mais surtout celui de l'exposition, devient une des constituantes centrales de ce processus. Il conviendrait alors de nous interroger sur l'opportunité d'axer notre analyse des transgressions face à l'institution dans la période postmoderne autour de faits curatoriaux marquants (expositions, biennales, ...), et non plus autour d'œuvres singulières analysées dans ce qu'elles ont, ou auraient pu, potentiellement transgresser à propos des *habitus* d'un monde de l'art. Cependant, gardons-nous de nous imposer une règle trop rigide à ce sujet tant il est vrai que nous avons maintes fois évoqué l'importance que nous avons choisi d'accorder au contexte.

Enfin nous suivrons Yves Michaud quand il affirme :

« Il n'y a aucune raison que le pluralisme dont nous avons à tenir compte pour être fidèles aux faits débouche sur un relativisme du "tout se vaut". Peut-être faut-il simplement, comme le disait Gaston Bachelard en d'autres temps à propos du nouvel esprit scientifique, pluraliser nos concepts.¹⁶⁷ »

Michaud ajoute à propos de l'époque actuelle qu'il qualifie lui aussi de situation postmoderne par différenciation avec la modernité mue par l'idéal du récit unique :

« La situation postmoderne laisse en fait réapparaître le pluralisme des pratiques artistiques et des valeurs au nom desquelles elles sont menées et en fonction desquelles elles sont appréhendées. Il est devenu clair que tout ou presque est possible et coexiste au même moment, de Jeff Koons à Ann Hamilton, de Cheri Samba à Huang Yong Ping, d'Andrew Wyeth à Gerhard Richter, de Donald Judd à Mike Kelley, de Robert Matta à Julio Galan, de Chen Zhen à Ilya Kabakov, de l'art d'élite prétendument le plus

¹⁶⁷ Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, p. 13.

élaboré aux productions populaires ou touristiques jugées autrefois, ou pour le moment encore "vulgaires".¹⁶⁸ »

On pourrait encore ajouter à cette remarque de Michaud que personne ne s'offusquerait aujourd'hui de voir cohabiter au sein d'une même exposition l'ensemble de ces artistes. Cela ne tend pas à justifier une ambiance du « tout se vaut », mais davantage à montrer que, contrairement à ce qui s'énonçait pendant la modernité, le climat n'est plus à l'orthodoxie mais à la pluralité : l'histoire n'est plus linéaire mais elle peut se lire de diverses manières selon la trajectoire que l'on a choisi d'emprunter. Car ne l'oublions pas, la situation inaugurée par ce que nous avons choisi de nommer climat postmoderne n'est pas une situation d'absence de règles et d'anarchie esthétique. La différence fondamentale que nous pouvons y inscrire par rapport au paradigme moderne de l'art est que le paradigme postmoderne accepte la coexistence d'une pluralité de règles et de normes chaque fois appliquées à des objets précis à l'intérieur de la classe des œuvres d'art.

Il apparaît que les choix théoriques que nous venons d'opérer dans cette conclusion de notre première partie — choix motivés par le développement précédent, mais aussi avec à l'esprit l'esquisse du déroulement de cette recherche —, ne peuvent que surdéterminer ce que nous allons développer par la suite. C'est alors, toujours en n'oubliant pas que nos choix initiaux conduisent à un certain type de conclusion, que nous nous efforcerons de ne pas formuler une théorie fermée, mais simplement de proposer des axes d'analyse et d'observation de la situation de la problématique transgression et institution : 1980-2000.

¹⁶⁸ *ibid.*, p. 28.

2. Deuxième partie : Le musée d'art face à ses paradoxes

L'exposition de l'art peut prendre plusieurs formes dont la plupart sont héritées du XVIII^e siècle. Au centre de ces formes, se trouvent principalement deux modèles : la galerie d'art et le musée. Si le principe de la galerie d'art n'a pas tellement évolué depuis sa création (exposition d'œuvres d'artistes avec des lieux spécialisés selon des époques, des styles et/ou des médiums), en revanche le musée a connu nombre de changements fondamentaux en raison notamment des mutations sociales entraînant une évolution de sa mission, mais aussi des pratiques artistiques. Nous allons donc effectuer ici un rapide tour d'horizon des principes qui ont originellement mis en œuvre le musée moderne dans le but de discerner ce qui, dans ces principes, est encore actif au sein du musée d'art contemporain dont la mission inédite est l'exposition de l'art en train de se faire. Cette exploration nous semble nécessaire pour tenter de cerner les enjeux propres à l'exposition de l'art contemporain que questionnent les artistes, puis les institutions, tout au long de la période que nous nous sommes proposé d'étudier. Comme nous l'avons fait pour la notion de postmodernité, notre objectif n'est pas de produire un récit historique complet de l'idée de Musée, mais modestement de tenter d'en extraire des concepts, des problèmes et des présupposés qui nous aideront à comprendre la situation actuelle qui se joue entre l'artiste et l'œuvre d'art face à l'institution. Cette partie sera aussi l'occasion de définir clairement ce que nous entendons par institution artistique.

Précisons dès maintenant que l'ensemble de notre réflexion se limite à l'analyse d'une institution dans le cadre des démocraties occidentales (Europe et Amérique du Nord) ce qui réduit et oriente considérablement notre développement et nos conclusions.

2.1. L'invention du musée

Le plus ancien musée qui répond à cette qualification sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui est l'Ashmolean Museum. Cette institution fut fondée en 1683 par le don de la collection d'Elias Ashmole à l'Université d'Oxford¹⁶⁹. À cette époque, l'utilisation du mot musée marque la distinction entre une collection privée et une collection publique ainsi initiée par cette donation. De plus, notons que c'est au sein d'une université qu'est accueilli ce musée, ce qui trace dès lors un lien particulier entre ces deux institutions. Ainsi, le musée sera principalement — dans sa première version (type Ashmolean Museum) — un centre de recherche dont la collection est essentiellement ouverte aux chercheurs et orientée vers une consultation scientifique.

L'idéal du musée est lié à l'idéal des Lumières, pour lequel il était à la fois essentiel d'opérer une classification dans l'ensemble des domaines du savoir (*l'Encyclopédie*), mais aussi de créer une communauté de goût¹⁷⁰. Ces deux projets se retrouvent au sein du musée.

Nous avons pu voir, dans notre première partie, que la fin du XX^e siècle signe une remise en question d'un universalisme moderne stigmatisé par les interrogations autour de la question de la postmodernité. Si l'ensemble des penseurs n'est pas d'accord sur l'analyse à donner à ce

¹⁶⁹ Christine Bernier, *L'Art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, Esthétiques, 2002, p. 8. Cependant, Bernier attire notre attention sur le fait que le débat autour de la date de création du Musée reste en partie ouvert : « Krzysztof Pomian fait remonter au XV^e siècle la naissance des musées ; en fait, il inclut dans l'histoire du musée toute la période où ces lieux possédaient des collections privées. Il est préférable toutefois de s'en tenir à l'idée du musée né avec le statut public de ses collections, soit au XVIII^e siècle, et donc peu après que se soit généralisé le cas du Ashmolean Museum. » (Bernier, *op. cit.*, p. 36).

phénomène, en revanche leur description d'un climat postmoderne est assez homogène. Globalement, avec la postmodernité — qui a parfois été qualifiée de crise de la modernité — on ne peut plus se contenter de reproduire à l'identique les cadres d'une pensée moderne. Un des éléments de la postmodernité est qu'elle exprime, de manière plus ou moins assumée (de Jürgen Habermas à Richard Rorty), une forme de relativisme combiné avec une attention particulière portée à l'endroit des mutations sociales. Nous ne pouvons donc faire l'économie ici d'un bref rappel des processus qui ont permis d'établir l'institution muséale telle que nous la connaissons aujourd'hui.

En outre, ce rapide tour d'horizon historique nous permettra de mieux comprendre les points de blocages ou d'indéterminations de l'institution muséale face aux mutations actuelles des publics de l'art contemporain, mais aussi vis-à-vis des nouvelles pratiques artistiques¹⁷¹.

2.1.1. Enjeux et débats à l'origine du musée

L'idée de présenter l'art au public sous forme de musée a pour origine la volonté d'asseoir une position de force politique. C'est notamment ce que nous observons au début du XIX^e siècle en Allemagne avec la politique muséographique de William Frédéric III qui voulait matérialiser et exhiber sa puissance face à celle de Napoléon¹⁷².

¹⁷⁰ Jean-Louis Déotte, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, La philosophie en commun, 1993, p. 20-23.

¹⁷¹ Précisons que nous parlons ici de nouvelles pratiques artistiques simplement en termes organisationnels et non en nous limitant à une approche attachée aux nouveaux médium utilisés par les artistes (net-art, web-art, computer-art, etc.) tout en ne niant pas l'importance que certaines évolutions technologiques ont pu avoir sur les pratiques de l'exposition.

¹⁷² Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (1993), Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2000, p. 295.

À la fin du XIX^e siècle le musée est régulièrement considéré comme un outil politique permettant de maintenir une paix sociale en exposant la haute culture¹⁷³. L'exposition de la culture devient dès lors une forme d'économie politique qui assoit une position institutionnelle par l'exposition muséale dès la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle. Ainsi, Tony Bennett illustre cette mission du musée :

« Le musée devait être refondu pour qu'il puisse fonctionner comme un espace d'émulation et où des formes civilisées de comportement pouvaient être apprises et diffusées plus largement à travers le corps social.¹⁷⁴ »

Pour Jean-Louis Déotte, le fait de vouloir instaurer une communauté de goût — comme ce fut le projet des Lumières — implique nécessairement de se poser la question de la formation de ce goût, et donc de la médiation face à un public vaste et hétérogène. La question de la formation du public est soulevée dès la conception architecturale du bâtiment-musée qui est à même — de par son architecture et du parti pris esthétique qu'il reflète — de surdéterminer la perception des œuvres qui y sont présentées jusqu'à changer leur signification.

Ce questionnement autour du musée est longuement développé par Quatremère de Quincy dès la fin du XVIII^e siècle. Ce dernier attire notre attention sur les influences d'un environnement sur l'appréhension d'œuvres

¹⁷³ Tony Bennett, *The Birth of the Museum, History, Theory, Politics* (1995), Londres / New York, Routledge, 2003, p. 18-21.

¹⁷⁴ « the museum had to be refashioned so that it might function as a space of emulation in which civilized forms of behaviour might be learnt and thus diffused more widely through the social body. », Tony Bennett, *op. cit.*, p. 24 (traduction personnelle).

d'art¹⁷⁵. Pour lui, nous sommes radicalement influencés à la fois par notre environnement culturel national, par l'époque dans laquelle nous vivons, et enfin par le lieu de présentation de « l'ouvrage d'Art » dans l'appréhension et donc la compréhension que nous pouvons en avoir. Précisons que Quatremère de Quincy ne parle que rarement « d'œuvre d'art » mais « d'ouvrage d'Art », notion qui englobe non seulement celles œuvres d'arts telle que nous l'entendons aujourd'hui, tout en leur conservant une équivalence avec l'architecture du lieu qui les accueille. Notre propos n'étant pas de porter notre recherche sur les problèmes d'évaluation et de hiérarchisation des formes d'art au XVIII^e et XIX^e siècle, ni de débattre des questions esthétiques de cette période (imitation, génie, etc.), nous choisirons de nous concentrer sur ce qui nous occupe ici, c'est-à-dire les œuvres d'art à proprement parler et dans leur acceptation actuelle, à l'exclusion de l'esthétique architecturale. En ce sens, pour plus de simplicité, nous utiliserons désormais exclusivement l'expression « œuvre d'art » même quand nous évoquerons les textes de Quatremère de Quincy.

Dans *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*¹⁷⁶, Quatremère de Quincy insiste longuement sur l'importance du lien contextuel pour l'appréciation des œuvres d'art. Il appuie sa démonstration sur l'approche que la majorité de ses contemporains pouvaient avoir de l'art grec qui n'est, selon lui, pas accessible directement en dehors des limites historiques et géographiques de son élaboration. En ce sens, il affirme :

¹⁷⁵ Quatremère de Quincy (1815), *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, Paris, Fayard, Corpus des œuvres de philosophie de langue française, 1989.

¹⁷⁶ *ibid.*, 1989.

« C'est par trop méconnaître le principe moral des impressions que produit l'imitation sur notre âme, et c'est trop présumer de la puissance de l'Art, que de juger ses ouvrages capables de produire, en tout temps, en tout lieu, les mêmes effets ; comme si des sensations de la nature de celles dont il s'agit étaient des effets calculés qui dussent résulter constamment d'un principe mécanique, indépendamment de toute circonstance, et de tout concours de la part des causes moralement ou matériellement environnantes¹⁷⁷. »

Ainsi, pour l'auteur, nous ne pouvons avoir qu'une appréhension tronquée des chefs-d'œuvre du passé : ils ne peuvent nous offrir qu'un plaisir technique — une distraction —, alors qu'initialement ils touchaient des notions morales relatives à un temps et à un lieu. Suivant le raisonnement de Quatremère de Quincy, les œuvres d'art antiques, en perdant par la force des choses leur destination, ont en même temps perdu en grande partie de leur intérêt. Ainsi, ces œuvres sont destinées à ne devenir que des objets dédiés à l'étude professionnelle de caractères techniques ou historiques. En ce sens Quatremère de Quincy poursuit à propos des ouvrages d'art de la Grèce antique :

« Chaque pas offrait un monument, et chaque monument donnait une leçon, retraçait un souvenir, excitait un sentiment ; c'est que chacun avait ses fondemens dans les mœurs, les habitudes du lieu, l'histoire du pays, les traditions locales¹⁷⁸. »

¹⁷⁷ *ibid.*, p. 49.

¹⁷⁸ *ibid.*, p. 63 (orthographe originale conforme à l'édition de Paris, Crapelet, 1815).

Avec cette citation, nous voyons s'ajouter à la réflexion sur le contexte, l'importance de la communauté de goût non pas créée par l'œuvre d'art, mais dont elle est le reflet et l'instrument. Ainsi, pour l'auteur, c'est le propos moral qui domine dans l'œuvre d'art d'où l'importance primordiale accordée à sa destination morale. De cette manière l'aspect purement esthétique paraît secondaire. Dans le même texte, Quatremère de Quincy ira jusqu'à affirmer que l'esthétique est en quelque sorte ce qui perdure quand l'œuvre d'art a totalement perdu sa destination. Tout ce qui concerne la question esthétique est alors ce qui reste, par exemple, quand nous sommes face à une œuvre d'art antique, sans accès à sa culture originale et que nous choisissons de les voir comme un objet supérieur à l'ensemble des autres objets réputés communs. En fait, l'œuvre d'art contemplée pour des raisons purement esthétiques, devient aussi vulgaire qu'un objet purement usuel. La seule différence entre les deux objets est que l'objet qui a eu autrefois une fonction artistique — donc morale selon l'entendement de Quatremère de Quincy — participe à la distraction, alors que l'objet purement usuel doit réellement fonctionner pour prétendre à quelque intérêt. Suivant les thèses avancées par l'auteur, la seule appréciation des œuvres du passé ne peut donc s'effectuer qu'en tant que ruine avec tout l'aspect cher aux Romantiques que cela implique (idée d'Âge d'or, nostalgie de l'antiquité, etc.)¹⁷⁹.

La question du lieu d'appréhension d'une œuvre d'art nous ramène aux motivations ayant présidé à la constitution des musées comme outil politique. L'importance du musée dans la constitution d'une unité nationale est assez bien décrite par Déotte :

« Le musée va servir historiquement de support à deux grands imaginaires de la communauté : soit, en Allemagne avec les Romantiques,

¹⁷⁹ *ibid.*, p. 78.

à l'idée d'une communauté de la religion esthétique, soit en France, à celle d'une société universelle politico-esthétique.¹⁸⁰ »

Remarquons avec Déotte que cette volonté de constituer et d'exposer une communauté religieuse-esthétique ou politico-esthétique, en prenant comme terreau l'art exposé au musée, n'a fait que superposer de nouveaux mythes aux anciens dieux. Suivant ces observations, le musée apparaît donc comme un nouvel outil, une nouvelle technologie. Cependant, cette attitude face à la constitution des collections muséales et à la médiation de ces collections reste inséparable de ces deux grands imaginaires qui se sont exportés dans l'ensemble de la civilisation occidentale. Les vestiges de ces projets sont encore palpables de nos jours, et leur pédagogie continue d'opérer. Les institutions mises en place à l'époque de Quatremère de Quincy (fin du XVIII^e siècle et début du XIX^e siècle) sont toujours en activité bien qu'elles accusent quelques difficultés à être réformées. Emettons l'hypothèse que les difficultés d'adaptation dont nous parlons proviennent notamment du fait qu'on ne parvient pas toujours à exprimer leurs origines et ainsi débusquer les sources des blocages que l'on observe. Nous verrons dans la suite de notre recherche que les deux grands imaginaires dont nous parle Déotte sont aujourd'hui encore partiellement présents au sein des musées d'art contemporain, et qu'ils constituent une source de blocages et de malentendus entre les différents acteurs et publics de ces lieux.

¹⁸⁰ Jean-Louis Déotte, *op. cit.*, p. 226.

2.1.2. Critique contextuelle du musée

Dans l'ensemble de ses réflexions, Quatremère de Quincy semble adopter une position très critique sur l'opportunité de la constitution de grandes collections muséales. Le texte de Quatremère de Quincy qui fait preuve du plus grand engagement est celui qu'il publie en 1796 — *Lettres à Miranda*¹⁸¹ — en pleine période de Directoire et au cœur de la campagne d'Italie, ce qui lui vaudra de manière indirecte nombre de problèmes judiciaires¹⁸². Dans cet essai épistolaire, l'auteur développe une vision du patrimoine artistique et culturel radicalement opposée à celle proposée par l'idéologie de la Révolution française alors doctrine officielle. L'idée révolutionnaire établissait la France comme le dépositaire légitime de l'ensemble des chefs-d'œuvre artistiques. Cette idée se justifiait par le fait que cette nation avait opéré une révolution qui avait émancipé les esprits. La Révolution avait alors procuré aux citoyens une sorte de supériorité qui les rendait prétendument plus aptes que d'autres à comprendre les chefs-d'œuvre de l'humanité. Cette vision d'un universalisme étroit permettait également de justifier le pillage des collections étrangères — appelé dans le vocabulaire révolutionnaire « sauvetage » ou « rapatriement » — parce qu'il semblait absurde de laisser ces pièces à des peuples qui ne sauraient en faire un usage optimal, c'est-à-dire transformer leurs enseignements en vecteurs de progrès

¹⁸¹ Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), Paris, Macula, coll. Librairie du bicentenaire de la révolution française, 1989.

¹⁸² Édouard Pommier décrit brièvement la carrière politique assez romanesque de Quatremère de Quincy qui a tour à tour animé de nombreux débats (autour de la question de l'Académie, des Lumières, animateur du Club de Clichy, etc.), occupé des postes de haute responsabilité (député de l'Assemblée Législative (1791), député aux Cinq-Cents (1796), responsable de la transformation de l'Église Sainte-Geneviève en Panthéon, etc.). Il fut condamné à mort pour sa participation à l'insurrection du 13 Vendémiaire de l'an IV, avant d'être acquitté un an plus tard après une période de clandestinité.

de civilisation¹⁸³. Pour Quatremère de Quincy ces « sauvetages » ne sont qu'une forme de vandalisme ou de pillage maquillé en universalisme en grande partie détourné par l'idéologie révolutionnaire de 1789. Édouard Pommier affirme à propos de cette prise de position de Quatremère de Quincy :

« [...] *Lettres à Miranda* ne s'opposent pas seulement à une action qui aurait été menée, sous le coup des circonstances, par le Directoire de Bonaparte, mais elles se dressent avec force et détermination contre une doctrine qui s'était élaborée depuis 1791 et qui se trouvait au cœur de l'idéologie culturelle de la Révolution.¹⁸⁴ »

L'universalisme défendu par Quatremère de Quincy est d'un tout autre ordre. Pour lui, les chefs-d'œuvre de l'humanité appartiennent à tout le monde, et aucun peuple n'est en droit de les confisquer, même sous couvert de sauvegarde :

« En effet, vous le savez, les arts et les sciences forment depuis longtemps en Europe une république, dont les membres, liés entre eux par l'amour et la recherche du beau et du vrai qui sont leur pacte social, tendent beaucoup moins à s'isoler de leurs patries respectives qu'à rapprocher les intérêts, sous le point de vue si précieux d'une fraternité universelle.[...] La propagation des Lumières a rendu ce grand service à l'Europe, qu'il n'y a plus de nation qui puisse recevoir d'une autre

¹⁸³ Sur l'ensemble des débats à propos du « sauvetage » et du « rapatriement » des œuvres d'art italiennes, voir Édouard Pommier, « La Révolution & le Destin des Œuvres d'Art », introduction à Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), *op. cit.*, p. 20-28.

¹⁸⁴ Édouard Pommier, *art. cit.*, p. 18.

l'humiliation du nom de barbare : on observe entre toutes ses contrées une communauté d'instruction et de connaissance, une égalité de goût, de savoir et d'industrie. [...] les arts et les sciences appartiennent à toute l'Europe, et ne sont plus la propriété exclusive d'une nation.¹⁸⁵ »

De plus, Quatremère de Quincy considère le déplacement des œuvres d'art comme une forme de destruction de celles-ci. Ainsi, influencé qu'il est par les théories sur l'histoire de l'art défendues par Winckelmann, il préférera contempler les ruines d'œuvres d'art dans leur lieu original que leur déplacement dans un musée qui les coupe de leur destination première.

La théorie contextuelle exprimée par Quatremère de Quincy se définit essentiellement par le fait de considérer l'ensemble de l'environnement de l'œuvre d'art comme faisant partie de cette dernière. L'environnement ainsi décrit ne s'arrête pas au cadre institutionnel de l'œuvre (de l'institution artistique jusqu'au musée en tant que bâtiment), mais s'étend à l'ensemble plus vaste des paysages de ce lieu, de ses habitants, de ses mœurs, de sa politique, etc.. C'est en ce sens, par exemple, que Quatremère de Quincy parlera du « museum de Rome »¹⁸⁶. Cependant, Pommier nous précise que cette attention particulière portée à Rome — en plus de l'actualité des pillages de la campagne d'Italie — est aussi due à la nostalgie que cultive l'auteur à l'égard de la tradition du voyage à Rome et de la considération des chefs-d'œuvre antiques comme représentant un Âge d'Or inatteignable de la civilisation.

Suivant la conception de Quatremère de Quincy, le musée tel qu'il est prôné par l'idéologie révolutionnaire devient un lieu d'exposition du

¹⁸⁵ Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), Paris, Macula, coll. Librairie du bicentenaire de la révolution française, 1989, p. 88.

¹⁸⁶ *ibid.*, p. 100-108.

vandalisme et du pillage qui — en plus d'opérer une décontextualisation des œuvres d'art —, les coupe de leur destination et réalise un « démembrement » des collections autochtones. L'auteur reprend des exemples de dispersions de collections d'œuvres d'art à travers l'Europe privant chacune de leur cohérence et donc d'une grande partie de leur intérêt¹⁸⁷.

Dans des écrits tardifs comme *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*¹⁸⁸, Quatremère de Quincy adopte une position plus nuancée à propos de l'opportunité de l'édification du musée comme lieu de regroupement de chefs-d'œuvre. En effet, s'il se montre enthousiaste face à la découverte des chefs-d'œuvre issus du génie artistique, en revanche il adopte une posture assez sceptique quant à l'intérêt moral que ces œuvres du passé sont susceptibles d'exercer sur le public du début du XIX^e siècle. Sa réflexion est une défense du musée dans lequel ne devrait figurer qu'une petite partie de la production artistique exposée en petite quantité. Cet idéal implique un travail de sélection opéré par le musée. Cette sélection doit s'effectuer non pas selon des critères purement techniques — ce qui serait prétendument le choix des artistes — mais selon des critères moraux seuls porteurs de génie et du « je ne sais quoi » relatif à ces œuvres d'exception¹⁸⁹. Le risque de laisser la responsabilité des œuvres aux seuls artistes est que les collections muséales se borneraient à un intérêt technique (scientifique). Dans ce cas, la destination de la réunion de ces œuvres au sein

¹⁸⁷ *ibid.*, p. 117-123.

¹⁸⁸ Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, *op. cit.*. Rappelons que l'édition disponible de cet ouvrage est celle qui fut éditée en 1815 puis reprise en 1836, et ajoutons qu'Édouard Pommier attire notre attention sur le fait que cette dernière version — la seule disponible — a été remaniée par l'auteur pour des raisons politiques. Ces éléments expliqueraient peut-être en partie son caractère nuancé (Édouard Pommier, *art. cit.*, p. 10).

¹⁸⁹ Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, *op. cit.*, p. 44.

du musée aurait pour mission unique de fournir aux apprentis artistes un répertoire technique de la pratique de leur art. Sorti du cercle restreint des spécialistes de l'art, ce type d'exposition détournerait les œuvres de leur destination originale et les réduirait, pour la majorité du public, à des objets vulgaires en raison à la fois de leur indestination et de leur accumulation.

Un des aspects de la réflexion de Quatremère de Quincy encore palpable aujourd'hui est l'idée selon laquelle il ne faut pas laisser l'appréciation esthétique aux artistes. Cette position se justifie par le fait que ces derniers seraient uniquement capables d'émettre un jugement technique sur les œuvres à l'exclusion de toute appréciation morale¹⁹⁰. Si la gestion d'une institution comme le Musée — analyse que l'on peut étendre à l'histoire de l'art dans son ensemble — était abandonnée aux artistes, nous n'aurions accès, selon les propos de l'auteur, qu'à des œuvres faisant preuve d'une grande technicité (les « morceaux d'étude¹⁹¹ »), expurgées de leur destination morale. Or, pour l'auteur, ce qui est primordial dans l'œuvre d'art est sa destination morale qui la fait sortir de son simple rôle de morceau d'étude ou d'objet vulgaire. Selon cet idéal, les artistes doivent se concentrer sur une forme d'art qui prendrait essentiellement en compte la production de sentiments (moraux) contre un art tourné sur lui-même et vers la recherche d'une haute maîtrise technique. En ce sens Quatremère de Quincy affirme :

« À tout prendre, il me semble plus avantageux à l'Art que l'artiste soit obligé de travailler pour ce qu'il appelle les ignorans (ou le public), c'est-

¹⁹⁰ Nous verrons par la suite que cette méfiance de l'évaluation des œuvres d'art par les artistes se retrouve dans les instances de légitimation actuelles, et notamment dans le système français des commissions d'achat des institutions publiques (à ce propos, voir Yves Michaud, *L'Artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989).

à-dire pour des juges qui veulent, avant tout, être affectés moralement.¹⁹² »

Cependant, il ne refuse absolument pas qu'une œuvre puisse faire preuve d'une remarquable habileté technique, mais celle-ci — pour réaliser la mission publique de l'artiste et de l'œuvre d'art — doit rester secrète au public.

Un autre intérêt des textes de Quatremère de Quincy — outre le fait de poser les bases d'une muséographie moderne — est qu'ils introduisent une différence fondamentale entre les attentes de ceux qui sont en charge de la production artistique et de son public. En accentuant l'importance de l'utilité morale de l'art, Quatremère de Quincy distingue deux groupes au sein de la société en fonction de leur rapport à l'art. En effet, il est évident pour lui qu'il y a un envers du décor qui doit rester caché pour que le spectacle continue à opérer. Montrer cet envers du décor revient à annuler les effets que le spectacle pourrait avoir sur le public. Si l'artiste voit une œuvre d'un de ses homologues en termes techniques, sa mission ne doit jamais être de prouver qu'il peut rivaliser techniquement avec ce dernier. Mais l'artiste doit faire disparaître la technique derrière la destination morale de sa production. Si Quatremère de Quincy admet que l'attente de l'artiste sera naturellement technique — l'artiste préférera généralement les morceaux d'études aux œuvres plébiscitées par un vaste public —, en revanche il doit garder à l'esprit sa mission publique. L'abandon de la destination sociale de son œuvre n'aurait comme conséquence que de couper l'œuvre de son époque, donc de lui faire perdre toute utilité :

¹⁹¹ Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, op. cit., p. 33-35.

« Il y a deux manières de goûter les ouvrages de l'Art. L'une consiste à jouir de leur effet par les moyens qui les produisent, c'est celle de l'artiste. L'autre, qui est celle du public, consiste à ne jouir de leurs causes et de leurs moyens que par leurs effets. De là, deux façons de vouloir envisager ces ouvrages. L'un demande qu'on mette à découvert toutes les causes, et qu'on lui présente, avant tout, le moyen de les scruter, l'autre veut qu'avant tout, on soigne les moyens de leur faire produire leur effet. C'est que l'un ne jouit qu'en jugeant, et l'autre ne juge qu'en jouissant; Mais les Arts, les artistes et leurs ouvrages, comme on l'a déjà dit, sont fait pour le public ; c'est donc lui qu'il faut consulter dans le choix des manières de produire, de mettre en œuvre et en scène les ouvrages de l'Art.¹⁹³ »

Quatremère de Quincy centre donc l'attention portée aux œuvres du côté du public et replace l'artiste dans son rôle de producteur d'œuvres d'art, ce qui par ailleurs n'exclut en rien tout ce qui peut faire l'excellence d'une œuvre d'art, du « je ne sais quoi » au génie de son exécution¹⁹⁴. D'autre part, l'idée de la séparation au sein du musée entre les spécialistes et les profanes aura des répercussions sur l'organisation muséale notamment en 1858 où Edward Gray, alors responsable de la collection d'histoire naturelle du British Museum, propose de séparer les expositions ouvertes au public des

¹⁹² *ibid.*, p. 35 (orthographe originale conforme à l'édition de Paris, Crapelet, 1815).

¹⁹³ Quatremère de Quincy, (1815) *op. cit.*, p. 79 (orthographe originale conforme à l'édition de Paris, Crapelet, 1815).

¹⁹⁴ Nous pouvons assurément voir dans cette séparation, quelques prémisses de la théorie institutionnelle de l'art notamment en ce qui concerne les tentatives de délimitation des mondes de l'art dont nous parlerons par la suite.

collections réservées aux chercheurs, cette mesure ne sera dans les faits appliquée qu'en 1888¹⁹⁵.

2.1.3. Critique du choix muséal

Quatremère de Quincy s'oppose également aux accumulations de chefs-d'œuvre dans les musées parce qu'une telle exposition constituerait une sorte de mise à niveau de ce que l'humanité a produit de meilleur et nuirait à l'appréciation des chefs-d'œuvre. Cette idée se retrouve par la suite dans l'organisation muséale moderne avec une disposition assez éparpillée des œuvres dans la salle d'exposition. Toujours dans le souci d'une pédagogie publique, le choix d'un accrochage clairsemé est aussi le reflet d'une volonté de ne pas laisser au visiteur l'opportunité de tomber dans la distraction. Selon Tony Bennett, ce type d'accrochage est aussi le reflet de l'idéal moderne qui veut qu'un objet puisse témoigner pour une classe d'objet auquel il est affilié par la classification muséale¹⁹⁶. Cela implique aussi qu'on ne considère plus vraiment les œuvres d'art comme singulièrement uniques, mais comme des témoignages ou des illustrations d'un concept.

Quatremère de Quincy introduit aussi une critique qui sera le plus souvent adressée aux musées par les avant-gardes historiques — bien que pour des raisons quelque peu éloignées¹⁹⁷ —, qui est le fait de considérer le

¹⁹⁵ Tony Bennett, *op. cit.*, p. 41-42.

¹⁹⁶ *ibid.*, p. 42-44.

¹⁹⁷ Pour les avant-gardes historiques — parmi les plus violentes dans leurs propos à l'encontre du musée —, c'est le musée qui tue les œuvres d'art en les acceptant en son sein. Pour des artistes comme les surréalistes, exposer dans un musée revient à enfermer l'œuvre entre quatre planches et ainsi la couper de la vie. Pour Quatremère de Quincy ce n'est pas le musée qui tue les œuvres, mais sa dangereuse tendance à exposer des œuvres desquelles on a amputé la destination. On condamne ainsi les œuvres à n'être considérées uniquement comme un témoignage alors que leur destination originale était morale ou sociale. Pour simplifier à l'extrême, suivant Quatremère de Quincy, un musée ne

musée comme une sorte de cimetière pour œuvres d'art mortes et dévitalisées.

« Déplacer tous les monumens, en recueillir aussi les fragmens décomposés, en classer méthodiquement les débris, et faire d'une telle réunion un cours pratique de chronologie moderne ; c'est pour une raison existante, se constituer en état de nation morte ; c'est de son vivant assister à ses funérailles ; c'est tuer l'Art pour en faire l'histoire ; ce n'est point en faire l'histoire, mais l'épithaphe.¹⁹⁸ »

La réflexion à propos d'un art de plus en plus tourné vers le musée occupe tout le cours du XX^e siècle comme le souligne Jean-Louis Déotte¹⁹⁹. Ainsi, avec Adorno, Valéry ou Proust — chacun proposant des attitudes singulières face à cette évolution institutionnelle — est pointée la tendance de l'art à orienter sa destination vers le musée en oubliant la destination morale qu'appelait de ses vœux Quatremère de Quincy. On aboutit ainsi, selon la formule reprise par Déotte, à un « art-pour-le-musée ». Deux attitudes vont alors se dégager face à ce constat établi au début du XX^e siècle. La première attitude consiste à considérer la généralisation de l'art-pour-le-musée comme la fin de l'art. Ce bouleversement conduirait à un prétendu nivellement de l'art (sous entendu vers le « bas »), jusqu'à son intégration complète dans la société des loisirs. La seconde attitude consiste à considérer le musée comme un nouveau site de l'art, c'est-à-dire accepter

montrerait que des œuvres mortes à partir du moment où il les prélèverait de leur culture originale pour les exposer ailleurs, alors que pour les avant-gardes historiques les murs du musée suffiraient à détruire la portée de n'importe quelle œuvre d'art.

¹⁹⁸ Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, op. cit., p. 48 (orthographe originale conforme à l'édition de Paris, Crapelet, 1815).

¹⁹⁹ Jean-Louis Déotte, op. cit., p. 29.

de s'arranger avec le fait que l'art soit un art-pour-le-musée, et tenter d'en tirer de nouvelles formes et usages²⁰⁰.

Quatremère de Quincy initiera aussi la critique face à l'institution qui considère les œuvres d'art uniquement pour leur caractère de marchandise et propose ainsi un système de valeur non pas indexé sur la valeur morale ou esthétique, mais uniquement sur la valeur d'échange des œuvres d'art. Daniel J. Sherman, ajoute que cette critique de la marchandisation de l'art est abondamment reprise par Karl Marx et Théodor Adorno :

« L'emphase au sujet du remplacement de quelque chose de vivant par quelque chose d'inerte rappelle la notion du fétichisme de la marchandise célébrée par Marx, qu'il définit comme "relation sociale définie entre les hommes, qui suppose, dans leurs yeux [de ceux échangeant des marchandises], une forme fantastique de relation entre les choses". Quatremère voit que, bien que les musées en apparence, et de manière ostentatoire, retirent des objets d'art de la circulation commerciale, la fétichisation qu'ils exécutent a le même effet que la marchandisation. En reproduisant et en approuvant implicitement les stratégies qui décontextualisent le marché, les musées ôtent la vie à l'art. La conception de Quatremère à propos de l'objet dans un musée adapte ainsi d'une manière ordonnée les thèses d'Adorno sur la marchandise : " d'un côté, un objet "aliéné", dans lequel la valeur d'usage disparaît et de l'autre un objet "étrange" qui survit à son contexte spécifique"²⁰¹. »

²⁰⁰ *ibid.*, p. 36-38.

²⁰¹ « The emphasis on the replacement of something living with something inert recalls Marx's celebrated notion of commodity fetishism, which he defines as "a definite social relation between men, that assumes, in their eyes [of those exchanging commodities], the fantastic form of relation between things". Quatremère sees that, although museums ostensibly, and ostentatiously, withdraw art objects from commercial circulation, the fetishization they perform has the same effect as commodification.

Enfin, retenons qu'en développant une théorie du contexte, Quatremère de Quincy relativise l'importance des grands Maîtres de l'histoire de l'art. Pour lui, c'est l'environnement plus ou moins immédiat de l'œuvre qui est à prendre en compte bien avant la personnalité singulière de l'artiste. Ainsi, avec cet apport, il opère une forme de remise en question de l'Histoire de l'art telle qu'elle était pratiquée jusqu'à son époque et qui consistait en une succession de biographies. Selon, Édouard Pommier, la nouvelle vision de l'histoire de l'art suggérée par Quatremère de Quincy propose l'étude des Écoles artistiques contre celle des grands Maîtres. Pommier affirme à partir des thèses sur le contexte défendues par Quatremère de Quincy que :

« L'école constitue, avec son milieu physique et humain, un tout organique dont il [Quatremère de Quincy] montre la complexité : l'histoire de l'art est la prise en compte de tous ces éléments hétérogènes et solidaires ; elle est impossible sans la reconnaissance du contexte.²⁰² »

Une des missions que Quatremère de Quincy passe la plupart du temps sous silence — mais qui stigmatisera autour d'elle nombre de débats

By both reproducing and implicitly endorsing the decontextualizing strategies of the marketplace, museums rob art of life. Quatremère's conception of the object in a museum thus neatly fits Adorno's theorization of the commodity: "on the one hand, an alienated object in which use-value perishes, and on the other, an alien survivor that outlives its own immediacy" », Daniel J. Sherman, « Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museum, Aura, and Commodity Fetishism », dans *Museum Culture, Histories, Discourse, Spectacles* (1994), textes rassemblés par Daniel J. Sherman et Irit Rogoff, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. Media & Society, 2000, p. 134 (traduction personnelle).

²⁰² Édouard Pommier, « La Révolution & le Destin des Œuvres d'Art », introduction à Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, op. cit.*, p. 45.

— est le fait que le musée détient le monopole de légitimation de l'art, du moins jusqu'au début des avant-gardes historiques. Un des rôles de cette institution, comme nous le rappelle Christine Bernier, était de transformer des objets en œuvres d'art, et cette alchimie était rendue possible par la haute autorité intellectuelle dont devaient faire preuve ceux qui laissaient entrer ces objets au musée :

« Ce lieu, qui se voulait neutre et qui prétendait mettre les œuvres à l'abri, désormais, des changements physiques et épistémiques, leur accordait en même temps, une nouvelle signification : le musée transformait l'objet en œuvre d'art. [...] Ainsi, les caractéristiques essentielles des musées modernes (qui les différenciaient des collections privées qui les ont précédés) seraient donc l'attribution, aux objets, d'une signification qui ne devait pas être perçue comme arbitraire, et l'exposition de leurs collections d'objets d'art en tant que "monuments" du patrimoine rendus accessibles au public de manière à ce qu'il puisse tirer profit de ce projet éducatif.²⁰³ »

Dès lors, le musée constitue un outil au sein de la technologie de l'archive qui puise sa pertinence dans le contexte de la fin du XVIII^e siècle. Simultanément à son élaboration, cette technologie fait émerger ses paradoxes, mais aussi sa nécessaire adaptation aux évolutions sociales des pays dans lesquels elle s'inscrit. En outre, le musée ne manquera pas de poser jusqu'à aujourd'hui des problèmes à la fois quant à sa destination (réelle ou fantasmée), ses stratégies d'exposition et les choix curatoriaux qu'il impose aux œuvres.

²⁰³ Christine Bernier, *op. cit.*, p. 36-37.

2.2. L'aventure moderne du musée

2.2.1. Musée et espace public : XIX^e siècle

Le problème majeur que se pose l'idéal bourgeois du XIX^e siècle est de faire concorder une volonté de créer une société démocratique tout en conservant, pour la classe dominante dont il est issu, une forme d'autorité sur le reste de la population. Cette problématique se retrouve au sein du lieu que l'on commence à ouvrir au large public dès le milieu du XIX^e siècle. Dès lors, il devient nécessaire pour la bourgeoisie de mettre en œuvre des stratégies permettant d'exposer son patrimoine culturel tout en évitant de s'exposer à la désapprobation populaire. C'est cette délicate alchimie que doit, entre autres, réaliser le musée à cette période. Mais alors, comment faire coïncider la légitimation d'une culture bourgeoise avec l'approbation (ou le silence) des classes populaires sans utiliser les armes de l'autoritarisme — pratique proscrite par l'idéal démocratique ?

Plusieurs solutions sont préconisées dont une grande partie repose notamment sur l'organisation architecturale de l'espace. Une de ces idées est de contraindre les corps au sein du musée au moyen d'un lieu suffisamment imposant et intimidant pour faire ressentir intérieurement et individuellement au visiteur la puissance de la culture qu'il est invité à contempler. À ce propos, Tony Bennett déclare :

« Si cette exigence [*de l'élévation de la population*] constitue un des aspects distinctifs des discussions politiques modernes concernant le musée, une seconde exigence se dessine autour des conditions plus ou moins normatives (bien que davantage honorées dans la théorie que dans la pratique) afin que les musées publics soient accessibles à toutes les sections de la population dans un souci d'égalité. Tandis que ce souhait est partiellement inscrit dans la conception du musée moderne comme musée public, son statut a été, et reste, quelque peu ambivalent. Pour

cela, il peut apparaître comme l'espérance que l'influence bienveillante et bénéfique du musée devrait, dans l'intérêt de l'état ou de la société dans son ensemble, atteindre toutes les couches de la population. Ou encore, il peut revendiquer l'existence d'un droit inviolable à la culture que tous les citoyens sont en droit d'exiger dans une démocratie.²⁰⁴ »

La mise en œuvre d'un tel programme culturel à l'échelle d'une société est aussi l'occasion de la création de stratégies de régulation du cheminement physique des visiteurs à l'intérieur de la salle d'exposition. Ces expérimentations commencent au début de la modernité avec l'architecture. Cette dernière est revisitée comme une technologie du lieu qui a pour objectif d'investir le terrain de la psychologie relative à la gestion des flux de foule. L'idée directrice était que pour contraindre les individus à accepter pacifiquement les valeurs exposées au musée, il était nécessaire qu'il y ait un processus physique d'intimidation ne passant pas par une répression directement identifiable de type policière, mais par une autorégulation individuelle engendrée par une architecture spécifiquement conçue comme technologie de régulation.

Tony Bennett observe que cette période (fin du XVIII^e et première moitié du XIX^e siècle) est aussi celle où se développent les grands archipels pénitentiaires qui s'inspirent d'une gestion identique de l'espace. De la même manière, ces édifices ont aussi le rôle social de rappel des valeurs et de la

²⁰⁴ « If this demand constitutes one of the distinctive aspect of modern political debates relating to the museum, a second consists in the now more or less normative requirement (although one more honoured in the theory than in practice) that public museums should be equally accessible to all sections of the population. While this demand is partly inscribed in the conception of the modern museum as a public museum, its status has been, and remains, somewhat ambivalent. For it can be asserted in the form of an expectation that the museum's benevolent and improving influence ought, in the interests of the state or society as a whole, to reach all sections of the population. Or it can be asserted as an inviolable cultural right which all citizens in a democracy are entitled to claim. », Tony Bennett, *The Birth of the Museum, History, Theory, Politics* (1995), Londres / New York, Routledge, 2003, p. 7-8 (traduction personnelle).

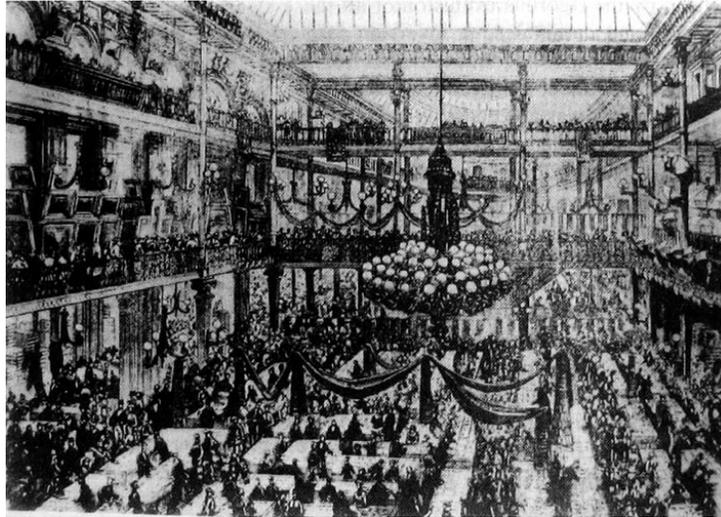
loi²⁰⁵. Cette métaphore carcérale du musée sera par ailleurs souvent utilisée par ses détracteurs et notamment par Douglas Crimp pour qui l'art postmoderne a pour mission de lutter contre cette tendance liberticide du musée. À ce propos, Bennett résume ainsi les liens entre musée et prison :

«Le musée, vu comme technologie de gestion du comportement, a servi à organiser de nouveaux types de cohésion sociale avec précision en inventant à la fois de nouvelles techniques de différenciation et d'intégration de population. [...] Si, comme nous l'avons suggéré plus haut, la prison a atteint son objectif de dépolitisation du crime en détachant une sous-classe criminelle maniable du reste de la population, le musée a fourni son complément en initiant de nouveaux codes de comportements publics avec l'introduction d'une barrière entre l'individu respectable et le chahuteur.²⁰⁶»

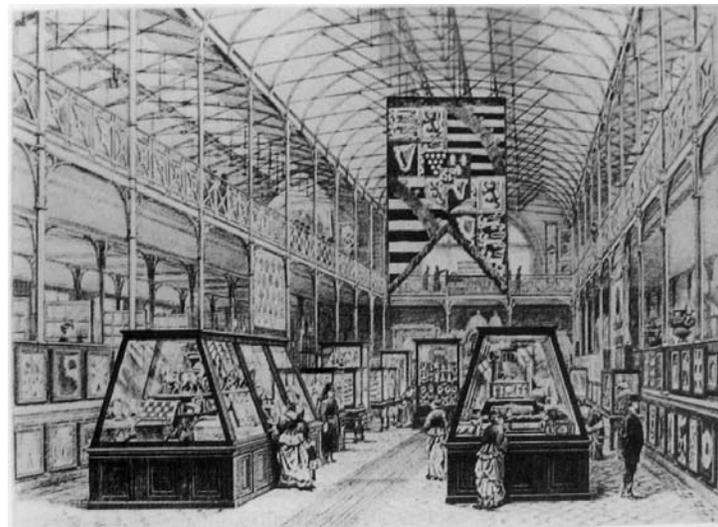
L'idéal d'autorégulation de l'individu ou du « citoyen policier » se retrouve dans plusieurs utopies urbanistiques du milieu du XIX^e siècle avec notamment la ville modèle de James S. Buckingham (1848) ou le Familistère de Fourier (1859). L'idée directrice de ce type d'architecture, préoccupée par la gestion des foules, reposait sur le fait de parvenir à garder la densité d'une foule tout en la contrôlant. Ce type de stratégie de régulation des foules sera notamment utilisé dans la gestion de l'espace des grands magasins du XIX^e siècle — autre nouveauté technologique moderne de la société bourgeoise.

²⁰⁵ Ici Bennett s'inspire essentiellement de l'analyse de ce phénomène par Michel Foucault (*Surveiller et punir*). Tony Bennett, *op. cit.*, p. 62-64.

²⁰⁶ «The museum, viewed as a technology of behaviour management, served to organise new types of social cohesion precisely through the new forms of both differentiating and aligning population it brought into being. [...] If, as has been suggested earlier, the prison served the purpose of depoliticizing crime by detaching a manageable criminal sub-class from the rest of the population, the museum provided its complement in instilling new codes of public behaviour which drove a wedge between the respectable and the rowdy.», Tony Bennett, *op. cit.*, p. 101-102 (traduction personnelle).



ill. 5 Le Bon Marché, Paris, vers 1880.



ill. 6 Bethnal Green Museum, 1876.

Remarquons avec Bennett que le grand magasin fait aussi partie de la nouvelle palette d'outils d'homogénéisation d'une classe disponible à cette époque²⁰⁷. Ainsi, le grand magasin du XIX^e siècle et le musée sont le reflet du même type de contradiction relatif à l'idéal bourgeois, c'est-à-dire faire

²⁰⁷ *ibid.*, p. 30.

accepter un certain nombre de ses codes à l'ensemble de la population sans que cet ensemble puisse concrètement y prendre part :

« Encore davantage que le musée, le grand magasin était soumis à des impératifs contradictoires. D'une part, il a dû se démarquer du fruste et du vulgaire vers la création d'une zone d'exclusivité et de privilège s'il voulait conserver sa clientèle de femmes bourgeoises. D'autre part, il a dû atteindre une plus large clientèle – en partie afin de réaliser des économies d'échelle préconisées dans ce genre d'opération mais également en tant que moyen nécessaire pour influencer le goût, les valeurs et les comportements populaires.²⁰⁸ »

Ce qui est en fait rendu possible dans ces deux « institutions » modernes n'est pas tellement d'offrir des objets à la consommation (matérielle ou intellectuelle) mais de montrer que ces objets existent et qu'il est possible de les consommer.

Cependant, nuançons ce propos en notant qu'une marchandise traditionnelle et une œuvre d'art ne sont pas liées au même genre d'idéal. Si les initiateurs des projets de grands magasins du XIX^e siècle ne se souciaient en rien de l'émancipation sociale ou d'une quelconque élévation intellectuelle de leurs visiteurs, en revanche, une telle attitude s'exprime chez les fondateurs du musée moderne, du moins dans leur principe. La contradiction — dont Bennett nous dit qu'elle est de nature quasi identique — intervient quand, d'une part les classes populaires tentent d'entrer au grand magasin et d'autre part quand cette même population tente d'entrer au musée. En outre, on se rend compte que les termes « entrer au musée/magasin » ne sont pas

²⁰⁸ « Much as was true of the museum, the department store was subject to contradictory imperatives. On the one hand, it needed to mark itself off from the rough and the vulgar as a zone of exclusivity and privilege if it were to retain the custom of bourgeois women. On the other hand, it needed to reach a broader buying public — partly in order to realize appropriate economies of scale in its operations but also as a necessary means of influencing popular tastes, values and behaviour. », *ibid.* p. 31 (traduction personnelle).

tout à fait métaphoriques à cette période. En effet, les individus qui cherchent à entrer dans ces lieux ont à franchir une réelle barrière bien plus psychologique que physique. Pour les membres de la classe populaire du XIX^e siècle, franchir le pas de la porte du musée ou du magasin n'est pas quelque chose d'évident car, s'ils y sont invités, ils n'y sont pas réellement attendus. L'ouverture du musée au peuple devient alors — de la même manière que l'ouverture du grand magasin au XIX^e siècle — une manière pour la bourgeoisie d'imposer son style de vie comme norme et modèle. À cette période, une des différences fondamentales entre le musée et le magasin est que le musée s'adresse principalement aux hommes (sphère publique) alors que les magasins s'adressent majoritairement aux femmes (sphère domestique). Une fusion entre ces deux sphères — publique et domestique — est par ailleurs en partie réalisée par John Ruskin et William Morris qui projettent de reconstituer un « foyer idéal » au musée²⁰⁹. L'idée qui sous-tendait à cette exposition était de proposer un modèle bourgeois de bonne tenue d'une maison mis en relation avec l'exposition d'une vitrine culturelle domestique de valeurs partagées par la bourgeoisie de cette époque.

2.2.2. Organisation moderne du musée : XX^e siècle

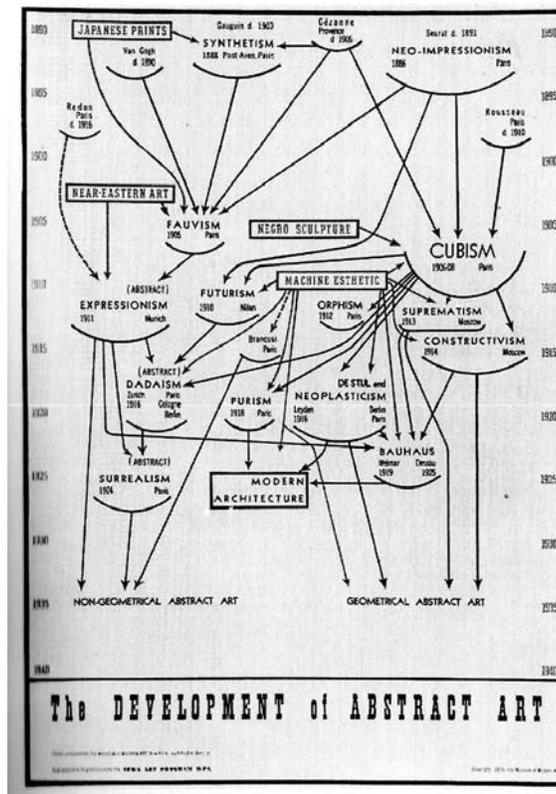
Nombre de modernistes ayant tenté de repenser le musée affichent leur volonté de regrouper dans ces lieux ce qui forme l'essence de l'art. Il s'agira alors de conserver au musée tout ce qui plaide pour la conception moderniste de l'art. Cette attitude trouve un écho particulier dans la pensée

²⁰⁹ Notons que la création des grands magasins au milieu du XIX^e siècle coïncide aussi avec l'acceptation des femmes dans les musées européens (les années 1850). Tony Bennett, *op. cit.*, p. 32

d'André Malraux. En effet, pour ce dernier, tout ce qui peut être photographié peut entrer dans une sorte de « supermusée ». Par ailleurs, c'est sur ce principe qu'il constituera son Musée Imaginaire. Cette attitude assez formaliste permet, selon l'analyse de Douglas Crimp²¹⁰, les rapprochements les plus incongrus parce qu'elle réduit les objets d'art à leur image photographique. Notons cependant que, dans son Musée Imaginaire, Malraux parle davantage de culture visuelle que d'art, ce qui est peut-être l'origine du reproche que Crimp adresse à ce type d'approche culturelle. En ce sens, la sélection d'un Musée Imaginaire comme celui de Malraux tend à confondre l'histoire de la représentation avec l'histoire de l'art²¹¹. Cette idée est assez caractéristique de la modernité parce qu'elle conforte l'idéal moderniste duquel est imprégné la génération de Malraux. Ces derniers envisageaient l'histoire de l'art comme discipline et récit orientés vers ce qu'est devenue la peinture à l'époque de l'écriture de leur récit, et justifient de la même manière la prédominance du musée sur les œuvres mêmes. Le musée devient davantage encore la destination moderne de l'art.

²¹⁰ Douglas Crimp, *op. cit.*, p. 56.

²¹¹ Notons que si un moderne parle de l'histoire de la représentation, d'autres comme Crimp ou Bennett parleront plus volontiers d'histoires des représentations ou encore d'une histoire de la représentation. Cette différenciation est un autre signe du passage d'une vision universaliste de l'art à une vision pluraliste de l'art (bien que Douglas Crimp se défende régulièrement de prôner un art pluraliste).

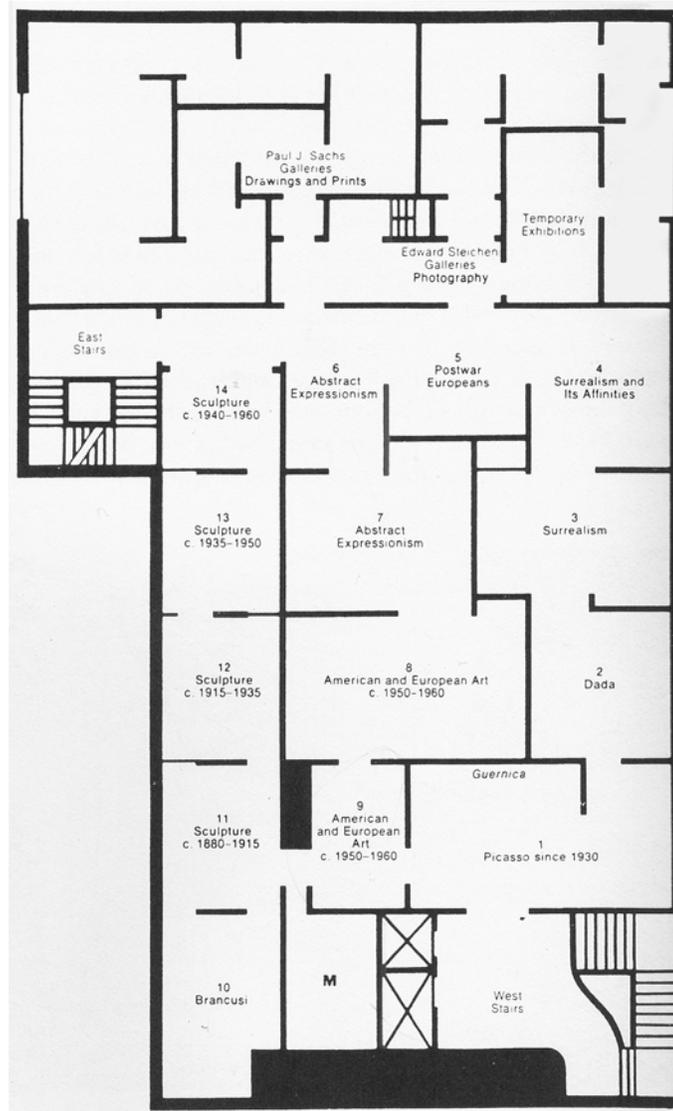


ill. 7 Schéma explicatif de l'évolution de l'art abstrait (Alfred H. Barr)
reproduit en quatrième de couverture du catalogue d'exposition
« Cubism and Abstract Art », MoMA, New York, 2 mars-19 avril 1936,.

Par ailleurs, le fait d'orienter le récit du musée vers un aujourd'hui considéré comme un aboutissement ou une fin implique l'idée d'une essence de l'art immuable avec seulement des changements de style. Cette conception de l'histoire de l'art se retrouve dans l'ambition pédagogique du musée. Cette ambition s'exprime par un accrochage qui consiste à montrer les sources et les effets de chaque œuvre dans une vision historiquement orientée et qui s'articule autour d'un axe ponctué de chefs-d'œuvre. Le parcours linéaire de l'histoire de l'art ainsi dessiné doit alors être matérialisé dans le déplacement à sens unique imposé au visiteur. Cette idée sera notamment mise en place dans l'ensemble des accrochages des musées

d'après guerre dont un des précurseurs reste celui du MoMA (Museum of Modern Art) de New York. En effet, la distribution des salles d'exposition du MoMA — bien qu'élaborée en grande partie dès sa création en 1929 sous la direction d'Alfred H. Barr — a eu une influence considérable sur la présentation de l'art en Occident. L'exemple d'accrochage le plus commenté est sans doute celui proposé dans les années 1950 et qui était entièrement orienté vers la démonstration de l'expressionnisme abstrait comme aboutissement de l'histoire de l'art²¹² (ill. 8).

²¹² On assiste à un réaménagement radical de cet accrochage en 1974 où le MoMA abandonne le parcours linéaire et chronologique dans les salles d'exposition.



ill. 8 Plan du troisième étage du MoMA (avant rénovation) tel que reproduit dans *Artforum* (novembre 1974).

À travers cet exemple, nous pouvons observer la mise en place d'une rhétorique du progrès dont l'aboutissement serait ce qui est exposé au bout du parcours des salles. La conclusion (positive) de ce parcours muséal se cristallise sur l'époque actuelle, en d'autres termes, sur les œuvres plébiscitées par celui qui expose. Celui qui expose n'est plus simplement le musée, mais

son acceptation élargie qui est — dans la plupart des cas — le monde de l'art dans son ensemble.

La muséographie moderne était très attachée aux problématiques d'autonomie de l'art. Cela se traduisait dans les salles par une classification rigoureuse des œuvres en fonction de leur médium. Cette classification était aussi l'occasion de créer un discours spécifique pour des médiums qui acquéraient une actualité artistique nouvelle. Un des effets les plus caractéristiques de ce recentrage muséal autour de la question de l'essence du médium — et des classifications qui en découlent — pourrait s'observer à partir de l'exemple de la réévaluation esthétique de la photographie dans les années 1960 et 1970.

Durant cette période, certains musées mettent en œuvre des programmes de véritable exhumation de photographies issues de leurs archives et jusqu'alors jugées sans réel autre intérêt que documentaire. Par exemple, en 1977, Julia van Haften, alors bibliothécaire à la *Architecture Division* de la New York Public Library, remarque que les fonds iconographiques dont elle a la charge renferment de véritables « trésors » photographiques. Le problème auquel elle fait face est que ces images sont classées dans les catégories « images d'architecture », « images de paysage », comme illustration de reportages etc., et non comme « photographies » parce que cette catégorie n'existait pas encore dans son établissement. Ainsi, sous l'impulsion de van Haften un profond bouleversement est amorcé au sein de cette institution qui se trouve contrainte à revoir le contenu de ses départements et de ses catégories. Cette réévaluation iconographique pouvait alors transférer des images qui étaient à l'origine répertoriées dans la « Division Juive (Jérusalem) » vers la division « Art », puis « Photographie » sous l'entrée « August Salzman ».

Nombre d'exemples de ce type sont observables durant cette période notamment autour du médium photographique auquel on commence à

attribuer une valeur esthétique et artistique comparable à celle de médiums traditionnels comme la peinture ou la sculpture. Cette (re)naissance esthétique de la photographie est notamment due à la redécouverte de textes comme ceux de Walter Benjamin, mais aussi aux écrits et à l'engagement de John Szarkowski²¹³, très actif dans les institutions nord américaines.

Szarkowski défend une approche moderniste de la photographie assez proche de celle qu'invoque Clement Greenberg pour la peinture. Selon lui, la photographie doit tenter d'approcher l'essence de son médium et les expositions mises en œuvre durant cette période vont défendre cet idéal essentialiste. Ainsi, Szarkowski prend en main l'exposition de la photographie du MoMA (Museum of Modern Art) de New York pour poursuivre le développement d'une esthétique de la photographie²¹⁴. Suivant ce modèle, on voit se développer dans la plupart des grands musées d'art occidentaux des salles exclusivement dédiées à la photographie, comme c'était déjà le cas pour la peinture ou la sculpture. Notons cependant que l'esthétique représentée par les artistes choisis pour défendre le « nouveau médium » est plus proche de celle des images produites à la fin du XIX^e siècle que de ce qui émerge sur la scène artistique contemporaine de cette époque.

²¹³ John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, New York, Little Brown & Co, 1980.

²¹⁴ Notons que ce n'est pas John Szarkowski qui a fondé le département « Photographie » du MoMA de New York bien que cette institution reste très marquée par sa présence d'une trentaine d'années à sa tête (de 1962 à 1991). Dès 1940, le MoMA s'est doté d'un département « Photographie » alors confié par Alfred H. Barr (fondateur et directeur du MoMA) au photographe Ansel Adams. Remarquons que dès son origine en 1929, le MoMA collectionne les photographies sans pour autant les circonscrire dans un département spécifique (Douglas Crimp, *op. cit.*, p. 66-67, et Ian Chilvers, *Dictionary of 20th-Century Art*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1999, p. 51-52)

2.2.3. Conséquences du *White Cube* moderniste

Les nouveautés muséographiques introduites par Alfred H. Barr au MoMA de New York auront une importance considérable sur l'ensemble de l'exposition de la modernité artistique dès la fin des années 1920 et peut-être même aussi sur l'ensemble de la production artistique de cette période qui se poursuit jusqu'aux années 1970²¹⁵. Notons simplement que c'est sous son impulsion que se généralise la pratique du *White Cube* (l'exposition d'œuvres d'art dans des salles aux murs blancs et lisses) dans un souci moderniste d'autonomisation à la fois formelle et intellectuelle de l'œuvre d'art.



ill. 9 Exemple de *White Cube* moderniste (vue de l'exposition "Cézanne, Gauguin, van Gogh, Seurat", MoMA, New York, 7 novembre-7décembre 1929).

L'exposition de l'art dans un espace neutralisé — d'aucuns diront pacifié — permettait alors une appréciation adéquate de l'art qui, idéalement,

²¹⁵ Voir pour une étude approfondie de l'influence d'Alfred H. Barr sur la création artistique de son époque : Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, 2003.

ne s'encombraient désormais plus des contingences liées au temps et à l'espace. Patricia Falguière résumera assez bien les paradoxes qu'entraînera ce genre de démarche puriste dans la présentation de l'art :

« Depuis peu l'historiographie des musées s'est enrichie d'ambitions nouvelles : l'attention des historiens s'est portée sur les conditions d'exposition des œuvres. On a identifié dans la décontextualisation esthétisante opérée par Alfred Barr une opération de "décontamination" idéologique : la neutralisation de tous les "parasitages" de classe, de sexe et de race qui eussent gêné l'aise du spectateur idéal sollicité par le musée. En somme le spectateur bourgeois "expulsé" par la grande porte du musée rentrait pas la fenêtre : n'était-il pas, en fin de compte le destinataire inavoué de l'opération purificatrice de l'art moderne.²¹⁶ »

Les remarques formulées par Falguière découlent en partie des analyses énoncées par Brian O'Doherty dès le milieu des années 1970. À travers une série d'articles polémiques parus dans la revue américaine *Artforum* entre 1976 et 1986, O'Doherty propose une critique argumentée de l'idéal du *White Cube* alors omniprésent dans les présentations institutionnelles²¹⁷. Pour ce dernier, l'histoire de l'art moderne est intimement liée à celle de l'espace de son exposition. Il remarque que, dans ce genre de présentation de l'art, tout est fait pour couper l'art du monde extérieur. Par exemple, les murs des salles sont le plus souvent peints en

²¹⁶ Patricia Falguières, « Les inconnus dans la maison, un parcours dans l'histoire du collectionnisme », dans *L'Intime, le collectionneur derrière la porte*, Catalogue d'exposition à La maison rouge, 5 juin - 26 septembre 2004, Paris, Fage/La maison rouge, 2004, p. 45.

²¹⁷ Les articles auxquels nous nous référons sont aujourd'hui regroupés dans Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1976, 1981, 1986), édition augmentée, Berkeley et Los Angeles (Californie), University of California Press, 1999.

blanc et les fenêtres obstruées comme pour exclure le « monde » de ces lieux. Cette situation vise alors l'autonomisation totale non seulement des œuvres, mais aussi du lieu qui les accueille. En ce sens, O'Doherty affirme :

« Dépourvu d'ombre, blanc, propre, artificiel — l'espace est consacré à la technologie esthétique. Les œuvres d'art sont montées, accrochées, dispersées pour l'étude. Leurs surfaces désencrassées sont rendues intactes malgré le temps et ses vicissitudes. L'art existe dans une sorte d'éternité d'exposition, et bien qu'il y ait un bon nombre de "périodes" (moderne tardif), le temps disparaît. Cette éternité donne à la galerie un statut limbaire ; on doit être déjà mort pour en être. En effet la présence de ce meuble bizarre, votre propre corps, semble superflue, une intrusion. Si l'espace offre l'idée que, pendant un temps, les yeux et les esprits sont bienvenus, les corps encombrants ne le sont pas — ou sont tolérés seulement en tant que mannequins cinesthésiques destinés à l'étude.²¹⁸ »

Cette pratique de l'exposition moderniste pousse alors O'Doherty à se demander si en plus de l'autonomisation de l'art, le *White Cube* ne relèverait pas d'une « autonomisation » du visiteur. En ce sens O'Doherty déclare :

²¹⁸ « Unshadowed, white, clean, artificial — the space is devoted to the technology of esthetics. Works of art are mounted, hung, scattered for study. Their ungrubby surfaces are untouched by time and its vicissitudes. Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of "period" (late modern), there is no time. This eternity gives the gallery a limbolike status; one has to have died already to be there. Indeed the presence of that odd piece of furniture, your own body, seems superfluous, an intrusion. The space offers the thought that while eyes and minds are welcome, space-occupying bodies are not — or are tolerated only as kinaesthetic mannequins for further study. », Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 15 (traduction personnelle).

« Pendant que nous parcourons cet espace, regardant les murs, évitant des choses sur le plancher, nous nous rendons compte que cette galerie contient également un fantôme errant fréquemment mentionné dans les dépêches d'avant-garde - le Spectateur.

Qui est ce Spectateur, également appelé le Regardeur, parfois appelé l'Observateur, de temps en temps le "Perceveur" ? Il n'a aucun visage, n'est la plupart du temps qu'un dos. Il se penche et fixe son regard, il est légèrement maladroit. Son attitude est interrogative, sa perplexité se fait discrète.²¹⁹ »

Le *White Cube* tente à tout prix d'oublier ou de nier le corps du spectateur comme pour rêver d'un spectateur idéal, sans corps. Finalement, pour le moderniste, le spectateur semble se résumer à un « œil ». Non sans ironie, O'Doherty transcrit en ces termes le mythe de l'œil cher à l'idéal moderniste :

« Le Spectateur et son cousin snob l'Œil, arrivent en bonne compagnie. Delacroix les appelle de temps en temps ; Baudelaire se lie d'amitié avec eux. Ils ne sont pas en si bons termes entre eux. L'Œil épïcène est bien plus intelligent que le Spectateur, qui est si proche de la stupidité masculine. L'Œil peut être formé d'une manière dont le Spectateur est

²¹⁹ « As we move around that space, looking at the walls, avoiding things on the floor, we become aware that that gallery also contains a wandering phantom frequently mentioned in avant-garde dispatches — the Spectator.

Who is this Spectator, also called the Viewer, sometimes called the Observer, occasionally the Perceiver? It has no face, is mostly a back. It stoops and peers, is slightly clumsy. Its attitude is inquiring, its puzzlement discreet. », Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 39 (traduction personnelle).

exclu. Il est finement accordé, comme un organe noble, esthétiquement et socialement supérieur au Spectateur.²²⁰ »

Notons qu'il s'agit d'un Œil et non *des* yeux, probablement pour accentuer l'aspect pur et authentique de cet organe qui a longtemps été la cible des suspicions philosophiques. L'Œil est aussi pris dans son unicité ou sa spécificité dans le sens où, avec cette manipulation lexicale, on le sépare de sa fonction : celle de voir (au sens commun du terme). L'Œil moderniste n'est alors plus cet organe de chair et de nerfs à travers lequel circulent des informations, mais est métaphoriquement un organe périphérique de l'Esprit. En ce sens, et suivant l'intuition de O'Doherty, quand on évoque l'Œil c'est à l'Esprit que l'on pense chez les modernes. Le dédain et le désintérêt avec lesquels on trait le spectateur sont inversement proportionnels à la fétichisation de l'Œil, ce qui semble en partie refléter bon nombre des griefs portés à l'endroit du *White Cube*.

2.2.4. Resurgence des classifications

Ce qui est en jeu à travers l'exposition moderne de l'art est toujours la poursuite d'un idéal relativement proche de celui des Lumières. Nous avons pu dire que cet idéal procédait d'une double croyance : celle de l'art comme quête de la vérité et celle de l'universalité sous les traits d'un art qui approcherait la vérité en dehors des contingences de temps et de lieu.

²²⁰ « The Spectator and his snobbish cousin the Eye arrive in good company. Delacroix calls them up occasionally; Baudelaire hobnobs with them. They are not on such good terms with each other. The epicene Eye is far more intelligent than the Spectator, who has a touch of male obtuseness. The Eye can be trained in a way the Spectator cannot. It is a finely tuned, even noble organ, esthetically and socially superior to the Spectator. », Brian O'Doherty, *op. cit.*, p. 41 (traduction personnelle).

Cependant, la différence de taille entre cette modernité et celle défendue par Barr est que cette dernière prétend se départir à tout prix de l'idéal bourgeois. Pour cela, on met en œuvre un espace muséal formellement le plus éloigné possible du salon bourgeois, c'est-à-dire un espace neutre et quasi-monastique.

Paradoxalement, une des conséquences de l'agencement moderniste des collections sera une crise de classification. Cette crise — que nous qualifierons suivant Douglas Crimp de postmoderne²²¹ — intervient au moment où l'on se désolidarise de l'idéal moderne en remettant en question l'idée de l'essence du médium ou de l'autonomie des arts. En adoptant cette posture, on se coupe de toute hiérarchie esthétique et on complique considérablement les enjeux d'évaluation. Ce type de conflit se retrouve de manière récurrente à travers l'évolution de la fortune critique de la photographie comme le remarque Crimp à propos de la question de la classification d'un ouvrage comme *Twentysix Gasoline Stations* (1962) de Ed Ruscha²²².

La difficulté de classification soulevée par *Twentysix Gasoline Stations* est que l'on peut le répertorier à la fois en photo, en récit de voyage, en architecture, etc. sans qu'aucun de ces classements soit tout à fait satisfaisant. On peut alors penser qu'un choix classificatoire s'opérera selon les fins et l'orientation de l'institution à laquelle échoit la décision. Mais, avant ces questionnements qui n'interviennent en réalité de manière récurrente que dans les années 1970 et surtout les années 1980, la plupart des musées adoptent, dans leurs accrochages, une vision purement formaliste de l'histoire de l'art. Ce parti pris se caractérise alors par un classement des œuvres selon les styles et les médiums, et offre donc une interprétation

²²¹ Douglas Crimp, *op. cit.*, p. 73-75.

²²² *ibid.*, p. 77-81.

formaliste de l'art aux visiteurs. Nous voyons ici que le musée écrit en partie ce qu'est l'histoire de l'art de son époque et pratique même — nous y reviendrons — dans sa version actuelle une écriture en « temps réel » de l'art en train de se jouer. C'est en ce sens que des auteurs comme Crimp ou Bennett appellent à une archéologie du musée sur le modèle foucauldien.

Pour eux, le musée est à l'origine de notre vision de l'histoire de l'art pendant la modernité et qui, comme nous pouvons le supposer, pourrait avoir d'importantes répercussions sur l'entendement actuel de cette histoire. Selon Crimp ou Bennett, le risque majeur que l'idéal moderniste du musée fait courir au traitement de l'art est que le musée d'art moderne comme institution fonctionne fondamentalement par hétérotopie en voulant regrouper l'ensemble de l'art dans ses bâtiments et en lui appliquant une grille de lecture à prétention scientifique par la pratique notamment d'une classification aussi rigoureuse qu'arbitraire. Toute la difficulté sera alors de proposer un principe d'accrochage muséal suffisamment ouvert pour permettre l'accueil de l'actualité artistique tout en fournissant au visiteur un ensemble de grilles de lectures afin que ce dernier ne soit pas totalement désarmé face aux œuvres. Voyons maintenant la manière dont l'institution entend faire face à cet enjeu central insufflé à la fois par les nouvelles formes d'œuvres et par les mutations des publics devenues encore plus prégnantes lors de ses deux dernières décennies du XX^e siècle.

2.3. Mutations des enjeux du musée à l'époque contemporaine

2.3.1. Mutations culturelles dans la consommation de la culture à l'époque contemporaine

Depuis les années 1970, les expositions qui prétendent former un goût ou participer à une unité nationale — comme cela était le cas depuis le début du XIX^e siècle —, sont rares ou souvent assez suspectes²²³. En revanche, l'exposition devient un événement où les organisateurs mettent parfois en scène une prise de conscience sociale autour de laquelle le propos de la manifestation s'articule. La période récente se caractérise alors par le passage de la collection à l'exposition d'œuvres d'art dont l'ambition principale n'est pas de constituer une collection au sens moderne du terme. Si ce type d'attitude curatoriale se généralise depuis les années 1970, ses prémices remontent aux années 1940.

Depuis la fin de la seconde guerre mondiale, on assiste à l'ouverture et à la multiplication de musées qui s'éloignent de la culture des élites pour exposer des cultures « populaires ». Cependant, ce type de musée témoigne toujours du regard d'une élite sur une culture populaire considérée le plus souvent sous l'angle du pittoresque²²⁴. La sélection opérée dans cette culture populaire est régulièrement dépolitisée et coupée de ses origines sociales. En d'autres termes, tout l'aspect contestataire en est expurgé pour n'en garder que l'aspect décoratif ou technique. Toutefois, ce type de musée a connu une mutation importante dans les années 1970-1980 avec la généralisation des

²²³ *L'Art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, trad. Denis Trierweiller, Paris, éditions du Regard, 1998, p. 20.

revendications liées aux identités locales. Par exemple, dans des pays ayant de fortes communautés locales exclues des débats nationaux comme l'Australie, on a vu se développer au début des années 1980 un certain nombre de musées d'art folklorique qui réactivaient le lien entre l'histoire sociale de la communauté et arts au sens large du terme.

Les initiatives de ce type se généralisent tout au long des années 1980-1990 et prennent, en quelque sorte, le contre-pied du musée régional traditionnel. Dans le musée régional traditionnel, l'ambition est de souder une identité territoriale autour de faits et de personnages ayant marqué à la fois l'histoire du site et l'histoire nationale. Ainsi, on peut dire que ce type de lieu se situe entre le monument commémoratif — qui est érigé pour entretenir une mémoire — et le musée moderne, dont une des ambitions politiques était de créer une unité et une homogénéité au sein d'une population vers un sentiment d'appartenance. Dans le musée local, ce sont davantage la vie quotidienne des gens « ordinaires » ainsi que les marges de l'histoire locale qui sont convoquées. Par exemple, le Hyde Park Barracks de Sydney propose au visiteur une histoire du New South Wales (Nouvelle Galle du Sud, région de Sydney, Australie) à travers les conflits communautaires qui ont fait son histoire (notamment entre australiens d'origines européennes et aborigènes), et les événements politiques et sociaux qui sont à l'origine de l'état actuel de la région. Une initiative comme Hyde Park Barracks n'a alors pas pour objectif de pacifier une histoire orientée entièrement sur la thèse qui conduirait, de manière rhétorique, à affirmer que l'aboutissement actuel de la situation se justifie positivement par ce récit. Le site préfère proposer une histoire davantage problématisée qui gommerait moins tout ce qui a trait au répertoire des inégalités ethniques

²²⁴ Tony Bennett, *op. cit.*, p. 109-111.

et sociales²²⁵. Le récit énoncé par ces institutions est donc pluriel et à plusieurs voix. Ce qui est présenté au premier plan n'est pas une histoire nationale mais une histoire locale — voire territoriale — et ouverte. Dans ce cas, le musée n'est plus le lieu de commémoration dédié aux « grands hommes », mais le lieu où chacun est susceptible d'entrer à la fois comme visiteur mais aussi comme sujet exposé dans sa quotidienneté, dans ses pratiques politiques, sociales et notamment artistiques.

L'idée que tout le monde puisse entrer au musée et comprendre ce qui s'y passe rejoint l'idéal d'une société transparente à elle-même héritée des utopies fouriéristes d'autorégulation sociale par cette transparence physique et sociale. Suivant cet idéal, le musée se doit absolument de montrer le maximum car, au cas échéant, il risquerait d'être taxé d'élitiste ou d'hermétique. La transparence est en ce sens régulièrement perçue comme gage de liberté et même de démocratie. Dans les faits, cela s'avère être un peu plus problématique et complexe comme tend à le démontrer l'analyse que Tony Bennett entreprend à propos du musée comme espace public particulier.

Dans le même ordre d'idées, Vera L. Zolberg affirme qu'un des grands paradoxes du musée d'art actuel est qu'il présente un art de plus en plus spécialisé à une frange de la population n'ayant pas de connaissances spécialisées en art. Ainsi :

« D'une part, ils [les musées] sont sollicités pour rassembler et préserver des œuvres d'art pour un public éclairé ; de l'autre, ils sont invités à accueillir dans ce lieu une population ayant peu de

²²⁵ Remarquons ici que la situation australienne est assez particulière dans le sens où — aujourd'hui encore — la communauté aborigène éprouve des difficultés à être acceptée par les australiens d'origine européenne qui dirigent les institutions politiques et économiques (cf. Tony Bennett, *op. cit.*, p. 121-122).

connaissances des beaux arts. Comment le musée d'art peut-il fournir un asile sûr pour l'art d'élite tout en nourrissant une foule qu'il n'a pas choisie ?²²⁶ »

En fait, cet idéal de la démocratisation de l'art est guidé par l'idée de rendre accessible à tous une expérience jusqu'alors réservée à l'élite culturelle. Cependant, à partir de la réflexion de Zolberg, ce qui est à mettre en œuvre n'est assurément pas un « protectionnisme de classe » qui se traduirait par un refus de la classe cultivée de fournir les clefs de la compréhension de l'art. Cette attitude renforcerait alors l'idée que l'art est une sorte de privilège de classe alors que le musée appartient théoriquement à l'ensemble de la population.

Nous retrouvons chez Zolberg une des problématiques de la présentation de l'art dans les démocraties occidentales. Or, la différence entre la situation actuelle et celle du XIX^e siècle est que les outils d'analyse des publics se sont considérablement développés.

En effet, l'époque contemporaine est aussi celle où on s'intéresse davantage au public du musée. Notons que les premières enquêtes de fréquentation des musées datent des années 1830. Ces études ont par ailleurs entraîné des mutations structurelles importantes au sein du musée, mais aussi des bouleversements dans l'organisation de ces derniers, comme l'ouverture du musée le dimanche²²⁷. Ces enquêtes portent essentiellement sur des

²²⁶ « On the one hand, they are praised for collecting and preserving works of art for a discerning public; on the other, they are called upon to draw into that public a population with little understanding of fine art. How can the art museum provide a safe haven for high art while catering to a crowd it did not select », Vera L. Zolberg, «An Elite Experience for Everyone», dans *Museum Culture, Histories, Discourse, Spectacles* (1994), textes rassemblés par Daniel J. Sherman et Irit Rogoff, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. Media & Society, 2000, p. 49.

²²⁷ Notons que c'est dans le secteur de la culture que l'on brise en premier le tabou du travail salarié le dimanche, pratique qui s'est étendue de nos jours à l'ensemble des secteurs.

questions pratiques et il faut attendre les années 1920 pour connaître les premières études qualitatives sur le musée. Les études qualitatives se multiplient dès l'après deuxième guerre mondiale pour se généraliser ces trente dernières années²²⁸.

La majorité des études s'articulent autour des problèmes de confort au musée avec des questions sur l'information proposée dans les brochures, les cartels, etc. L'objectif annoncé de ces études est d'améliorer la lisibilité des œuvres au musée qui se veut ouvert à un public de plus en plus large à la fois pour des questions de légitimité, mais aussi suivant des réalités économiques. En effet, ces trente dernières années ont connu — en Amérique du Nord et dans une moindre mesure en Europe — un désengagement financier de l'État dans les musées pour laisser l'initiative à des investisseurs privés. Dans cette configuration, des impératifs de rentabilité deviennent incontournables et les chiffres de fréquentation des expositions deviennent des données qui prennent une place centrale dans les orientations budgétaires et curatoriales des musées. Selon Vera L. Zolberg²²⁹, l'intérêt porté au public du musée est d'autant plus important dès le moment où l'on décide de réellement s'attacher à la mission éducative du musée. C'est dans ce sens que se développent dès l'après deuxième guerre mondiale des initiatives de visites guidées en Amérique du Nord et un peu plus tard en Europe. Cependant, Zolberg attire notre attention sur le fait que ces initiatives de visites guidées sont considérées, par les responsables d'institutions, comme des variables d'ajustement financier, car à la première difficulté de trésorerie, ces postes sont supprimés²³⁰. De plus, l'intimité traditionnellement associée à l'art d'élite offerte à un public profane reste

²²⁸ Tony Bennett, *op. cit.*, p. 8.

²²⁹ Vera L. Zolberg, *op. cit.*, p. 50-51.

²³⁰ *ibid.*, p. 53-55.

majoritairement suspect dans ces espaces discursifs que sont les musées et où s'est développée une glorification de la culture d'élite comme modèle.

Ce type de protectionnisme social, davantage observable en Europe, a tendance à considérer systématiquement le public comme une foule forcément hostile et dangereuse²³¹. Comme nous l'exposent Pierre Bourdieu et Alain Darbel (*L'Amour de l'art*), l'idée de culture d'excellence entretenue par le musée d'art confine à l'entretien d'une sorte d'aristocratie culturelle. Ce mythe est alors principalement reproduit par le musée et se trouve relayé par l'idée assez répandue dans l'institution que les œuvres « parlent d'elles-mêmes ». Ainsi, assez logiquement, toute médiation à propos des œuvres est néfaste à ces dernières.

Bourdieu et Darbel montrent que ce type de discours est majoritairement tenu par ceux qui ont justement pu bénéficier d'une éducation à l'art, et qui possèdent les clefs nécessaires à la compréhension des œuvres²³². De cette manière, les visiteurs qui s'opposent à toute médiation sur le lieu d'exposition de l'art, importent en fait leur propre médiation. Souvent inconsciemment adoptée, cette attitude conduit à répéter le mythe du « don naturel » pour la compréhension de l'art.

La notion de « don naturel » entretenue par une partie de la classe cultivée s'accompagne de l'idée que « l'Œil » est la chose la plus précieuse face aux œuvres. En ce sens, toute médiation sur le site n'aurait comme effet que d'anéantir cet Œil. De plus, les amateurs d'art qui s'opposent à la médiation sur le lieu d'exposition invoquent l'aspect peu « esthétique » de telles informations. En effet, pour eux, il est inconcevable de voir un cartel d'une dizaine de lignes juxtaposé à un tableau de Maître, de déambuler avec une plaquette explicative dans les allées du musée, ou encore de s'équiper

²³¹ *ibid.*, p. 53.

d'un audio-guide. Toutes ces informations extérieures à l'œuvre brouilleraient l'expérience de l'art qui serait ainsi conditionnée par un discours « officiel ». Cette dernière observation qui — sans être absolument recevable dans son état — ne semble néanmoins pas tout à fait extravagante dans son principe. À ce propos, des textes plus récents de philosophes comme Yves Michaud ne disent pas autre chose lorsque ce dernier affirme l'emploi d'un langage particulier pour parler de l'art :

« Les manières de dire dépendent de jeux de langage qui façonnent l'expérience esthétique. Si nous avons aujourd'hui, chacun, le goût que nous avons, ce n'est pas qu'il soit inné, il est le résultat d'un apprentissage et d'une mise en forme à partir de jeux de langage de l'évaluation qui sont aussi des jeux de langage de la perception et du sentir.²³³ »

Ainsi, juger une œuvre d'art — et en l'occurrence dans sa forme minimale qui nous intéresse ici, c'est-à-dire la compréhension d'œuvres d'art exposées dans les salles des musées — dépend en grande partie du partage d'un langage. La caractéristique du musée de la modernité est qu'il présupposait que ce langage spécifique était commun à tous par essence. Compte tenu de ce que nous avons avancé, ce présupposé ne peut plus être imposé aussi facilement dans la situation actuelle dont parle Michaud.

Nuançons tout de même ce propos en affirmant que, quoi qu'il advienne, nous pouvons imaginer qu'un discours se greffe *toujours* aux œuvres. La portée de ce discours dépend alors en grande partie de son point

²³² Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art, les musées européens et leur public* (1969), Paris, Minuit, coll. le sens commun, 1997, p. 88-90.

²³³ Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, p. 42-43.

d'émission. Il peut être celui clairement inscrit sur les cartels et les plaquettes par les médiateurs du musée. Il peut également être celui, plus enfoui, énoncé par une partie de l'élite cultivée, puis intériorisé — dans son rapport à l'art médiatisé par le musée — par l'ensemble des visiteurs. Ou encore, il peut amalgamer les deux simultanément. Il se pose alors la question du type de médiation à mettre en œuvre sur le lieu d'exposition pour ne pas en exclure la majorité de la population, c'est-à-dire le public de non-spécialistes.

Bourdieu et Darbel semblent toutefois sceptiques au sujet de l'efficacité des guides individuels mis à disposition dans les musées²³⁴. Cette critique n'est pas adressée aux compétences pédagogiques d'une telle entreprise, mais est liée à la représentation que les visiteurs ont de leur visite au musée. Ces derniers — même s'ils affirment dans les questionnaires qu'ils plébiscitent ce genre d'initiative — ne l'utiliseraient pas dans la pratique parce que cela reviendrait à faire l'aveu public de leur inculture. Cependant, ce qui semble changer depuis un peu plus de deux décennies est, selon Zolberg, que la culture populaire est désormais reconnue et bénéficie même de structures lui permettant son exposition²³⁵. Ainsi, il peut également arriver que la classe cultivée soit exclue d'une partie de ce qui est exposé. Toutefois, ce genre de cas de figure reste rare et provincial d'autant plus que la plupart du temps, les manifestations de culture populaire sont organisées par la classe cultivée qui — bien que parfois ouverte à la nouveauté que constitue les marges de la culture dont elle a la garde — ne manque pas d'y porter un regard pittoresque et assez peu problématisé²³⁶.

²³⁴ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art, les musées européens et leur public* (1969), Paris, Minuit, coll. le sens commun, 1997, p. 86.

²³⁵ Vera L. Zolberg, *op. cit.*, p. 60.

²³⁶ Voir à ce sujet le traitement réservé à l'exposition des cultures hip-hop dont la monstration est souvent traitée de manière monolithique et donc caricaturale. Ces cultures sont souvent présentées de

2.3.2. Massification de la culture et résistances intellectuelles

Dans les démocraties occidentales, on assiste à une ouverture du champ de la culture à une plus grande population entre les années 1960 et 1970. Sous la bannière du développement des loisirs soutenu par une situation économique confortable, les populations de ces pays vont de plus en plus fréquenter les musées. Dans les faits, c'est la première fois que des individus sans culture spécifique à propos de l'art vont se rendre au musée²³⁷. Cette demande d'accès à la culture va alors engager l'institution muséale à se réformer et à mettre en œuvre de nouvelles stratégies de monstration. Nous allons à présent étudier ces nouvelles stratégies de présentation au public — que nous appellerons la médiation — et le rôle de cette institution jusqu'à nos jours. Nous verrons, entre autres, que l'accès à la culture pour une nouvelle tranche de la population suscite de nombreuses réticences de la part de la classe cultivée notamment en raison des aménagements muséaux qu'implique cette industrie culturelle florissante dès les années 1960 et qui s'est largement généralisée depuis.

façon à les décontextualiser. On transvase des pratiques sociales ou artistiques dans les champs de la culture connue et répertoriée (danse, peinture, musique, etc.) et des problématiques politiques identifiées (militantisme, lutte contre les inégalités, reconnaissance ethnique, etc.). Cette pratique permet alors en apparence de comprendre des usages culturels auxquels on est étranger. On assiste ainsi à un lissage des enjeux de ces pratiques qui perdent de leur ambiguïté et de leur originalité, pour se voir accoler un discours en partie extérieur à leurs acteurs.

²³⁷ Nous avons vu plus haut que si théoriquement le musée est ouvert au peuple dès le XIX^e siècle, dans les faits cela reste assez rare d'autant que rien n'est réellement fait pour accueillir cette population de non-spécialistes.

Pour le musée à l'époque contemporaine, la nouvelle donne se caractérise par la présence d'un public de plus en plus hétérogène qui revendique un accès au musée. La revendication d'accessibilité n'est évidemment pas un problème d'accès physique (ce qui est théoriquement effectif depuis le musée moderne du XX^e siècle), mais il s'agit pour ces visiteurs de pouvoir comprendre ce qui est exposé au musée. Toute la difficulté ressentie par la médiation depuis cette période s'articule autour de la production de clefs de compréhension suffisamment générales pour que chacun puisse les comprendre sans formation préalable, tout en ne réduisant pas les œuvres à un court énoncé.

Ce type de démarche ne va pas sans de nombreuses critiques. En ce sens, dès la fin des années 1960, un penseur comme Theodor Adorno se désolera de l'entrée dans ce qu'il qualifie d'ère de « l'industrie culturelle » directement liée à la société de consommation ainsi qu'à l'idée de consommation de la culture :

« Le concept de jouissance artistique fut un faux compromis entre l'essence sociale de l'œuvre d'art et sa nature antithétique vis à vis de la société. Si l'art n'entre déjà pas adéquatement dans le mécanisme de la conservation de soi – ce que la société bourgeoise ne lui a jamais tout à fait pardonné – il doit du moins subsister grâce à une valeur d'usage copiée sur le plaisir sensuel. [...] Le concept de jouissance artistique, comme concept constitutif, doit être éliminé.²³⁸ »

À travers les écrits regroupés de manière posthume dans *Théorie esthétique*, Adorno stigmatise une société dominée par l'idéal bourgeois de la jouissance et de l'immédiateté. Pour le philosophe, l'art est quelque chose de

²³⁸ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 33 et p. 35.

difficile qui nécessite un apprentissage pour réellement y avoir accès. L'idée de pouvoir jouir directement d'une œuvre d'art par sa forme pure se rapproche, pour le philosophe, de la consommation courante des produits communs. Or, les œuvres d'art ne peuvent pas se contenter d'un tel type d'appréciation.

En fait, Adorno ne se soucie pas de l'accès des masses à la culture, mais pense davantage aux modalités de survie de l'art dans sa conception moderne en tentant de prolonger une sorte d'aura artistique coûte que coûte. En ce sens, Adorno semble vouloir appliquer une sorte de règle de « tout ou rien » où, pour préserver la pureté de l'art et son aura, mieux vaudrait qu'aucun élément extérieur ne pénètre sa sphère. Ainsi, l'émergence d'une industrie culturelle serait directement liée à la nécessité de jouissance accréditée par l'idéal bourgeois. Cette nécessité suggérée transformerait alors l'accès désintéressé à l'art en un besoin assimilable aux autres besoins suscités par la société de consommation. Ce que critique Adorno est le fait que cette situation va conduire à la considération des œuvres d'art comme des marchandises communes. En d'autres termes, tout art qui pourra être consommable sera accepté, conduisant à une sorte d' « *anything goes* » redoutable. L'art est alors soumis à la double règle du capitalisme et de la nouveauté dans l'acceptation bourgeoise du terme, c'est-à-dire comme une « nouveauté positive » (capitalisable). Cette « nouveauté positive » est d'autant plus dommageable que, pour la modernité esthétique, la nouveauté est généralement associée à une mort²³⁹ et se réalise dans une « nouveauté négative ». À travers la distinction qu'Adorno introduit entre une nouveauté « positive » et une nouveauté « négative », le philosophe fait une différence entre esthétique et vision bourgeoise de l'art. En ce sens il affirme :

²³⁹ Adorno fait ici référence à la modernité baudelairienne (Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 42).

« Du point de vue esthétique, la nouveauté est un résultat historique ; elle est la marque des biens de consommation que l'art s'est appropriée, grâce à laquelle ils se distinguent de l'offre immuable et, malléables au besoin d'exploitation du capital, favorisent ce qui est éclipsé s'il n'est pas en expansion ou "n'offre rien de nouveau", selon l'expression courante.²⁴⁰ »

La critique d'Adorno adressée à la consommation bourgeoise de la culture est en grande partie une critique de l'hédonisme liée à la société de consommation à laquelle notre époque semble adhérer. Cependant, on peut se demander si la vigueur avec laquelle le philosophe défend un art lié à l'esthétique contre un art lié à la consommation de la culture ne serait pas plus profondément motivée par la défense de l'esthétique comme discipline qui semble perdre son monopole sur l'art avec l'émergence de l'industrie de la culture. Avec l'industrie de la culture et les nouvelles modalités de consommation culturelle qu'elle initie, le nombre de participants au commentaire sur les œuvres tend à s'accroître considérablement. Là où auparavant seuls les historiens de l'art — en ce qui concerne l'art ancien — et les philosophes spécialistes de l'esthétique n'avaient droit au chapitre, aujourd'hui c'est l'ensemble des visiteurs potentiels d'une exposition qui revendiquent le droit au commentaire sur l'œuvre. La consommation de la culture — et donc la consommation culturelle de l'art — a en quelque sorte dépossédé l'art de ses spécialistes pour former une sorte de *publicité* de l'art (au sens habermassien du terme). Ce qui se produit avec ce (nouveau) mode de consommation populaire de l'art est une ouverture vers un public de non-spécialistes.

²⁴⁰ *ibid.*, p. 42.

La crainte d'Adorno pourrait être interprétée comme une peur de dénaturation de l'art au frottement de la masse populaire et profane. Même si cette situation pose un certain nombre de problèmes — notamment liés à l'adaptation des structures chargées de présenter l'art à un public toujours plus vaste — la solution de repli quelque peu nostalgique qu'adopte Adorno ne nous semble pas satisfaisante. En effet, la méfiance d'Adorno envers ce qui fait figure de nouvelle donne ne permet pas de réellement repenser les relations entre l'art et le public, ni même par ailleurs de parler de la réception de la création contemporaine.

Cependant, l'idée forte d'Adorno d'une dissolution (et d'une dégradation) de l'art dans l'idéologie bourgeoise (marché, jouissance, capital, masse...) reflète assez bien les craintes exprimées par nombre de spécialistes de l'esthétique issus de la classe cultivée. Toute la question est alors de savoir si nous ne serions pas, avec ce genre d'attitude, davantage dans une posture de protection d'une classe (celle des spécialistes de l'art et/ou de l'esthétique dans notre cas) que dans la réelle affirmation d'une inquiétude face à la marchandisation de la culture.

Ajoutons que l'émergence de nouveaux publics du musée implique que des non-spécialistes de l'art, pour qui les questions esthétiques ne sont pas centrales — voire la plupart du temps totalement étrangères — entrent dans le jeu. Cela conduit à un déplacement des questionnements esthétiques vers des préoccupations éthiques à la manière de ce que nous avons décrit dans notre première partie — du moins du point de vue de la médiation et de la réception des œuvres. Selon Bernier, cette situation conduit la critique d'art à s'attacher de plus en plus à la description du cadre institutionnel au sens large, plutôt qu'à des débats esthétiques²⁴¹. En somme, les débats entre critiques d'art à propos des expositions ne tournent plus exclusivement

²⁴¹ Christine Bernier, *op. cit.*, p. 97-98.

autour de la question du beau, de la représentation, du médium etc., mais autour des choix éditoriaux, politiques, de l'influence des sponsors, de la gestion des œuvres, ... Cette dernière remarque semblerait donner en partie raison aux craintes exprimées par Adorno à l'égard de la consommation de la culture et de l'installation d'une sorte de barbarie face aux œuvres d'art. Suivant cette idée, il est vrai que le constat que nous venons de dresser se compose d'art autour duquel graviterait un monde à la fois lié à lui et éloigné. Dans ce monde nous trouverons alors des commissaires d'exposition, le public dans sa variété, les financiers, le marché de l'art au sens large (galerie, musée, édition, jusqu'aux produits dérivés) ... et les artistes avec leurs œuvres qui ne seraient finalement qu'un maillon parmi d'autres de cette chaîne. L'art aurait ainsi perdu tout ce qui constituait sa spécificité à la fois dans son élaboration (la figure centrale de l'artiste) et dans son appréciation devenue pure consommation de formes. Suivant cette idée, le musée est devenu un lieu de distraction comme un autre où, à la place de monter dans un manège avant d'acheter une barbe à papa, nous payons notre entrée au musée puis nous nous procurons un des produits dérivés disponibles (catalogue d'exposition, carte postale, porte clef... jusqu'au café consommé à la cafétéria du musée). En gardant cette grille de lecture adornoienne, l'art semble en effet être dans une bien mauvaise passe, pris entre la foule hétérogène des visiteurs et les « marchands du temple ».

Cependant, si nous étions davantage plongés dans ce qui se passe dans le musée d'art contemporain, on se rendrait assez rapidement compte que l'ensemble des problèmes liés aux contingences de lieu préoccupent aussi les artistes — figure qui est relativement absente de l'analyse d'Adorno.

Aujourd'hui, l'artiste n'est plus seulement celui qui confie ses œuvres au musée, mais il agit directement sur la mise en espace de l'exposition. Par ailleurs, dans certains cas paradigmatiques comme celui de Daniel Buren par

exemple, la mise en espace du lieu est l'essentiel du travail de l'artiste. Sans tout à fait contredire l'aspect de « nouveauté négative » qui sert à Adorno pour décrire la massification de la culture qu'il diagnostique, l'analyse de la situation réelle apporte un certain nombre de nuances au sombre constat du philosophe. S'il est vrai que les expositions d'art font aujourd'hui partie intégrante du marché plus vaste du divertissement, en revanche, personne — des artistes aux consommateurs — ne semble dupe de ce jeu. La prise en compte de cet état des lieux peut pousser certains individus à voir cela comme une opportunité économique et cyniquement s'en emparer. Mais nous verrons que d'autres artistes ou professionnels de l'art contemporain, tentent de proposer des alternatives au cynisme absolu. Nombre d'artistes ne cherchent plus à nier les réalités du monde de l'art actuel (marché, réception des œuvres, hétérogénéité du public, ...), tout en ne s'engageant pas pour autant dans un cynisme artistiquement stérile. Ainsi, contrairement à ce que pouvait affirmer Adorno, l'art actuel ne voit plus la fétichisation de l'objet artistique (l'œuvre d'art) comme un paradoxe, mais comme une donnée constituante de la production d'œuvres d'art inscrite dans le marché de l'art. L'art ne joue alors plus sur un seul plan comme semblait le supposer Adorno — plan qui serait celui de l'esthétique sans lien, par exemple, avec un monde de l'art concret — mais est une accumulation stratifiée et transversale de plans que nous appellerons « les mondes de l'art » suivant l'expression de Howard Becker²⁴².

Notons toutefois qu'Adorno affirme aussi qu'une œuvre d'art se doit d'être un « tour de force » qui doit procéder par l'antithèse du lieu commun véhiculé par la pensée bourgeoise et fondateur de la conception bourgeoise de la culture²⁴³. Pour le philosophe, le « tour de force » est la seule manière

²⁴² Nous précisons l'idée de « mondes de l'art » en 2.4.

²⁴³ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 149-159.

de combiner les deux éléments éloignés qui constituent une œuvre de valeur, c'est-à-dire sa forme et sa théorie. Le « tour de force » devient cette action indéfinissable, ce qui produit le « frisson » cher à l'amateur d'œuvres d'art ; mais cet événement s'exprime toujours de manière négative. Tout le problème est alors de rendre compte, par la critique, de ce « tour de force » sans pour autant le traduire intégralement, ce qui tendrait à le tirer vers la théorie au détriment de sa forme. La traduction courrait le risque de dénaturer, voire d'annuler, l'œuvre qui — avec le commentaire — placerait « le caractère énigmatique [de l'œuvre] sous l'aspect du langage²⁴⁴ ». Plus précisément, Adorno définit le « tour de force » ainsi :

« Le tour de force n'est pas une forme première de l'art, ni une aberration, ni une dégénérescence mais le secret de l'art qu'il tait pour ne le livrer qu'à la fin.²⁴⁵ »

Adorno reste assez évasif sur le « secret de l'art » qui ne serait délivré « qu'à la fin ». En effet, de quelle fin s'agit-il ? Sur quelle échelle Adorno se positionne-t-il (s'agit-il de la fin individuelle d'une relation avec une œuvre singulière ou — à l'autre extrémité — de la fin de l'art plus globalement) ? Cela n'est jamais précisé par le philosophe d'autant plus que, pour lui, cette fin semble relativement inaccessible. L'aspect inaccessible de la « fin » découle de son lien étroit avec l'énigme, élément dont — par ailleurs — nous ne connaissons ni les modalités ni réellement l'énoncé. La tâche semble d'autant plus ardue que le discours sur l'énigme s'avèrerait être la source de l'éloignement de cette même énigme, et donc de la vérité qu'elle véhiculerait. Cependant, accéder à la vérité n'est pas plus souhaitable pour Adorno. En

²⁴⁴ *ibid.*, p. 173.

²⁴⁵ *ibid.*, p. 159.

effet, une fois atteint le « moment de vérité » de l'œuvre d'art, celui-ci deviendrait quelque chose du passé et s'engagerait dans un déclin vers la dissolution de sa valeur de vérité dans les formes du « pompeux » et du « comique »²⁴⁶.

La notion de « tour de force » introduite par Adorno nous semble être un angle assez intéressant pour aborder les problèmes de médiation au sein du musée d'art contemporain dans la mesure où il reflète assez fidèlement le sentiment premier du visiteur face au type d'œuvre exposée dans ces lieux. Cependant, nous tenterons — contrairement à ce que préconisait Adorno — d'explicitier ce « tour de force » parce que nous voulons, pour cette recherche, nous situer dans une appréhension pragmatique de l'exposition de l'art contemporain qui ne peut — compte tenu de la situation décrite — faire l'économie de questionnements à propos de la médiation publique de l'art. Aussi, si on peut penser comme Adorno que les œuvres d'art sont des énigmes, il conviendrait alors de chercher à savoir non pas quelles sont les solutions à ces énigmes, mais les raisons pour lesquelles elles sont des énigmes. Enfin, il convient de voir si réellement énigme il y a, ou s'il s'agit simplement de brouillage ou de mystification. Concernant cette problématique, la réflexion d'Adorno s'exprime ainsi :

« Aucune œuvre ne révèle ce qu'elle juge, aucune n'est ce qu'on appelle un message. On peut alors se demander si les œuvres d'art peuvent vraiment être engagées, même dans le cas où elles font ressortir leur engagement.²⁴⁷ »

Puis il poursuit :

²⁴⁶ *ibid.*, p. 274-277.

²⁴⁷ *ibid.*, p. 177.

« Les œuvres d'art partagent avec les énigmes l'ambiguïté du déterminé et de l'indéterminé. Elles sont des points d'interrogation, et même leur synthèse n'est pas univoque.²⁴⁸ »

Adorno insiste sur l'interprétation nécessaire de l'œuvre qui est finalement la seule chose qu'elle puisse concrètement produire. Le philosophe choisit ainsi de ne pas chercher à résoudre l'énigme contenue dans l'œuvre d'art car celle-ci est réputée inatteignable. Adorno préconise de se consacrer à la seule chose que puisse engendrer l'œuvre d'art chez son spectateur : « étendre son interprétation ».

La quête « herméneutique » ici revendiquée par le philosophe nous semble quelque peu en contradiction avec son abdication devant la recherche de la clef de l'énigme. En effet, nous pouvons penser qu'il existe finalement assez peu de différences entre le fait de chercher la *clef* d'une œuvre d'art — *clef* qui est censée nous donner accès à la vérité —, et l'attitude qui consiste à aller au delà de l'œuvre d'art (« étendre son interprétation »), c'est-à-dire croire en l'accès à une vérité cachée qu'elle soit dans l'œuvre d'art ou en nous.

Relativisons quelque peu la position prise par Adorno dans la mesure où il exprime de grandes réserves à l'endroit de l'art qui lui est contemporain (l'art des années 1960-1970, période durant laquelle il écrit les textes auxquels nous nous référons). Il reproche notamment à cet art de sacrifier la forme au procédé pour s'endormir dans une esthétique bourgeoise de la répétition sans sujet ainsi que sa dissolution dans le social²⁴⁹.

²⁴⁸ *ibid.*, p. 178.

²⁴⁹ Les doutes et le scepticisme quant à la qualité artistique et esthétique de l'art qu'il voit autour de lui s'expriment notamment p. 310-311.

« Si par l'un de ses aspects, l'art est toujours *fait social* en tant que produit du travail social de l'esprit, il le devient expressément par son embourgeoisement.²⁵⁰ »

Sous la plume d'Adorno, cet « embourgeoisement » n'est autre que la fétichisation de l'œuvre d'art comme objet réalisé par la passion nominaliste bourgeoise pour ce type d'artefact. Il poursuit :

« Il est vrai que l'art autonome, par son refus de la société qui équivaut à la sublimation par la loi de la forme, s'offre aussi comme le véhicule de l'idéologie : dans sa distance, il laisse également intacte la société dont il a horreur.²⁵¹ »

Enfin, Adorno conclut ainsi sa démonstration :

« Pour autant qu'il est possible d'assigner une fonction sociale aux œuvres d'art, celle-ci réside dans l'absence de toute fonction.²⁵² »

Pour le philosophe, un art qui se soumettrait au social serait donc un art contaminé par l'idéal bourgeois et donc sans réel intérêt. L'art serait alors plus préoccupé par des questions d'utilité (sociale, politique, etc.) que par la vérité. La description d'un art qui se préoccupe de son utilité semble assez proche de l'art dont nous avons choisi de traiter dans cette recherche. Et, les

²⁵⁰ *ibid.*, p. 312.

²⁵¹ *ibid.*, p. 312.

²⁵² *ibid.*, p. 324.

écrits d'Adorno sont assez éclairants pour nous aider à comprendre pourquoi ce type d'art est souvent disqualifié.

Pour Adorno, l'art « comme *fait social* » relèverait de la propagande alors qu'un art autonome serait quant à lui lié à la vérité. Or, nous verrons, en effet, que parmi les artistes ou les expositions d'art qui questionnent l'institution depuis les années 1980, très peu s'intéressent aux questions de vérité. Ces initiatives tirent précisément leur intérêt dans le fait qu'elles sont liées au « fait social » ; qu'elles visent une certaine forme d'utilité qui ne va pas sans ambiguïté (ce que leur refuserait assurément Adorno). Le point sur lequel nous exprimons des résistances face aux théories d'Adorno est sa volonté de séparer la production d'une œuvre d'art de sa réception. Cependant, cette attitude doit être en partie relativisée, parce qu'au moment de la publication de ces textes (en 1970) les expositions qui faisaient fusionner réception et production étaient encore rares et confidentielles²⁵³. Tout le problème lié à Adorno s'articule alors autour de ses disciples qui ont cru bon de reprendre sa brillante analyse — peut-être à même de décrire la situation de l'art moderne à la fin des années 1960 — pour la transposer aujourd'hui.

2.3.3. Hypothèses sur une appréciation postmoderne de l'art

La transposition actuelle de la grille de lecture adornoienne de l'art souffre ainsi de nombreux raccourcis historiques dont nous pouvons

²⁵³ Rappelons que l'exposition d'envergure souvent citée comme l'entrée dans ce type de problématique curatoriale — à savoir, faire coïncider le moment de la production des œuvres et leur réception — est « *When Attitudes Become Form* » (« Quand les attitudes deviennent forme ») organisée par Harald Szeemann en 1969 à Berne (Suisse).

imaginer les conséquences sur la description et l'analyse d'une situation actuelle. Le problème plus profond étant que — avec cette lecture de l'art — l'analyse viendrait en amont de l'observation de l'art. Dans l'optique de notre recherche, cette attitude ne peut que disqualifier les attaques de ce type contre l'exposition de l'art actuel qui se confondraient souvent avec des attaques sur les mêmes thèmes autour de la production artistique. Peut-être, alors, faut-il repenser la vie des productions artistiques à l'aune des mutations culturelles et du constat d'une « loisirification » de la culture sur lequel tout le monde semble d'accord ? Ou encore, faudrait-il repenser ce que nous pouvons attendre d'une œuvre d'art, réévaluer sa durée de vie et prendre son éphéméride comme quelque chose de positif ? Le fait qu'une œuvre d'art soit conçue à une occasion, et qu'elle ne fonctionne plus de la même manière après — ou encore qu'elle ne fonctionne plus du tout — n'est peut-être, en définitive, pas si important que cela l'était pendant la période moderne. En ce sens, il convient de se questionner sur les possibilités d'un art qui s'inscrirait dans une actualité et qui aurait une durée de vie assez réduite en tant qu'œuvre originale. Ce qui arriverait ensuite à ces œuvres aurait une importance relative : qu'elles soient détruites, archivées, recommentées ou re-exposées comme œuvres d'art n'aurait pas beaucoup de rapport avec l'œuvre originairement créée par l'artiste. Cela nous engagerait aussi à penser davantage l'art actuel comme une succession de coups joués sur plusieurs tableaux aux liens transversaux entre eux, que comme des œuvres inscrites dans un continuum historique. La seule manière dont nous pouvons alors parler des œuvres du passé est comme moment historique sur une échelle courte, c'est-à-dire celle de leur apparition. Convoquer une œuvre aujourd'hui ne pourrait se faire qu'en regard de son actualité au moment t de son exposition originale. En parler au moment $t+n$ comme si elle avait été produite et reçue au moment $t+n$, reviendrait à parler d'une autre œuvre, une œuvre qui n'a jamais existé. Reste alors en suspens la

question formulée par Bernier à propos du changement de paradigme observé dans la pratique et la consommation du musée contemporain — interrogation dont nous allons discuter dans la suite de notre recherche :

« Comment sommes-nous passés de l'exposition de l'art à la culture exposée ? Autrement dit, comment en sommes-nous arrivés à parler de culture plutôt que d'arts, et à développer une culture de l'exposition en plus d'une culture exposée?²⁵⁴ »

²⁵⁴ Christine Bernier, *op. cit.*, p. 11.

2.4. Conséquences des mutations

2.4.1. Conséquences dans la hiérarchisation de la culture

Revenons pour le moment une dernière fois sur l'analyse du refus de la médiation par une partie de la classe cultivée. Nous avons vu qu'après Adorno, ce qui était craint relevait avant tout de la transformation de la culture en produit de consommation ou en marchandise. En d'autres termes, en tentant de mettre en place une médiation au musée — médiation qui s'accompagnerait d'une prétendue vulgarisation coupable du propos des œuvres exposées — on opérerait une sorte de trahison culturelle. Le présupposé de cette réaction réside assurément dans l'opinion qu'il est impossible d'expliquer l'art et encore moins d'en simplifier l'accès. On retrouve ici ce que nous avons pu décrire au sujet de l'Œil moderniste — sorte de don individuel permettant à l'élite d'appréhender l'art. Mais, il est tout de même troublant que cet Œil soit bien mieux partagé chez les représentants de l'élite culturelle qu'ailleurs. En réalité, ce qui est craint est donc la transformation de l'accès à la culture en divertissement populaire — aspect assez paradoxal dans le sens où on pourrait affirmer, en forçant légèrement le trait, que le terme de « divertissement populaire » se traduit chez les représentants de l'élite culturelle par le terme « culture ». Peut-être alors qu'une des origines du dédain face au divertissement est à rechercher dans une des mutations capitales de la scène artistique mondiale à l'issue de la seconde guerre mondiale : le déplacement géographique du centre de l'actualité artistique de l'Europe vers l'Amérique du Nord. En effet, le rejet massif de la classe intellectuelle européenne des formes de culture populaire

comme quelque chose de lié au divertissement, rejoint la méfiance face à ce qui paraît être le point fort de la culture américaine.

Neal Gabler insiste sur le fait que le divertissement est présent dans la culture américaine depuis le début du XIX^e siècle, non pas sous les traits d'une nouveauté culturelle qu'il conviendrait de combattre et d'éradiquer tant elle serait dangereuse pour la « haute culture » — dont la dénomination après Bourdieu devrait être « culture de l'élite » —, mais comme ayant trait au divertissement vu comme élément clé d'une démocratie culturelle. En ce sens Gabler affirme :

« À travers toute l'Europe, les religions organisées s'opposaient vigoureusement à l'amusement en tant que tel, reconnaissant de façon explicite que les valeurs du divertissement entraient en concurrence avec celles de l'église. Comme l'exprimaient couramment les ministres du culte, tant qu'un homme était la proie de ses sens, il ne pouvait atteindre à la spiritualité ; tant qu'il était distrait, il ne pouvait se concentrer sur Dieu. [...] Mais cela n'était pas seulement dû à la religion. La censure exercée par celle-ci était renforcée par la culture dominante séculière. Chaque pays européen possédait une aristocratie culturelle bien implantée, qui ne se contentait pas, comme l'élite américaine, de dicter l'orientation des préoccupations culturelles du jour, mais avait de surcroît suffisamment d'autorité pour marginaliser tout phénomène échappant à son contrôle.²⁵⁵ »

Ainsi, quand au milieu du XIX^e siècle émergeait une bourgeoisie européenne qui, pour asseoir sa puissance et son statut, mimait les pratiques culturelles aristocratiques, au même moment en Amérique du nord — alors dépourvue d'aristocratie culturelle et d'Église réellement structurée²⁵⁶ —

²⁵⁵ Neal Gabler, « Amérique, la république du divertissement », trad. fr. Thierry Maignac, *Omnibus*, n° 28, avril 1999, p. 8.

²⁵⁶ Contrairement à ce que l'on imagine en Europe, au XIX^e siècle les Etats-Unis n'étaient pas spécialement tournés vers la pratique religieuse. Neal Gabler rappelle en ce sens qu'en 1850, seulement un américain sur sept était membre d'une paroisse (Neal Gabler, *art. cit.*, p. 8). Il existait

commençait à se mettre en place une forme de « démocratie culturelle » dont la pierre angulaire était le divertissement. De plus, les différents cultes américains ont su très tôt intégrer les arts du divertissement à leurs pratiques, à l'image du protestantisme évangélique qui privilégiait une liturgie démonstrative, enthousiaste, avec une pratique du sermon assez proche du théâtre populaire. Ce déploiement de moyens spectaculaires tranchait avec la rigueur des pratiques telles qu'on pouvait les rencontrer sur le vieux continent. Au même moment, se développe aux Etats-Unis une méfiance envers l'élite et sa culture. Une des conséquences de cela sera la création d'une culture populaire reprenant quasiment point par point tout ce que l'élite semblait détester :

« Ou encore, en d'autres termes, il se peut que le divertissement de masse ait commencé comme une vengeance des démocrates contre les élites détestées.²⁵⁷ »

Il était alors important pour cette nation en cours d'élaboration que l'idéal démocratique se retrouve aussi dans l'accès et les pratiques culturelles, quitte à forcer le trait en mettant en place un réel dualisme entre l'écrivain (figure tutélaire de l'élitisme) et le combattant²⁵⁸. En d'autres termes, la démocratie culturelle américaine apparaît comme étant un triomphe de la sensation et de l'émotion — quelles que soient les formes qu'elles adoptent — sur la raison. Notons que c'est justement la raison qui

cependant une pratique religieuse en adéquation avec celle qu'on pouvait rencontrer en Europe, mais l'existence d'une réelle concurrence entre les cultes (dissidences au sein de l'église classique) rendait moins primordiale l'appartenance à une église en particulier : on inaugure alors une sorte de « zapping spirituel » selon les fins recherchées par le paroissien.

²⁵⁷ *ibid.* p. 9.

²⁵⁸ Ce mythe américain prend un semblant de forme réelle à la Nouvelle Orléans en 1812, avec l'élection de Andrew Jackson — héros militaire et individu crapuleux —, face à l'homme de lettre John Adams.

fait figure de valeur prédominante dans la culture de l'élite européenne depuis les Lumières. Gabler affirme au sujet du triomphe d'une forme inédite de démocratie culturelle aux Etat-Unis :

« Rien n'était plus démocratique que le divertissement. Tout le monde y avait accès, il suivait la loi du plus grand nombre et aucun jugement esthétique n'y pouvait être considéré meilleur qu'un autre. C'est ce que voulait dire Dwight Macdonald quand il se plaignait que la culture populaire fût "une force dynamique, révolutionnaire, bousculant les vieilles barrières de classe, de tradition et de goût, dissolvant toute distinction culturelle..." Et c'est ce que comprenaient les Américains du dix-neuvième siècle en levant l'étendard du divertissement.²⁵⁹ »

Selon le point de vue que nous venons de formuler, le rejet d'une « popularisation » de la culture aurait notamment pour origine une concurrence entre deux pôles culturels occidentaux : l'Europe avec son héritage culturel et sa « haute culture » clairement délimitée et hiérarchisée ; l'Amérique du Nord avec une pratique culturelle plus éparpillée et ne boudant pas les joies du divertissement. Bien qu'un peu simplificatrice, l'explication que nous formulons ici nous paraît en partie opérante. En effet, elle rejoint — du point de vue européen — certaines des réserves et méfiances exprimées lors du débat autour de la postmodernité évoqué plus haut. Ainsi, les discours sur le « chaos » ou la « décadence » induits par les mutations postmodernes sont surtout l'initiative de penseurs européens (Habermas, Baudrillard, Vattimo, etc.) alors qu'on en trouve une version plus « positive » chez les penseurs nord-américains (Rorty)²⁶⁰.

D'autre part, si nous pouvons observer une forme de démission culturelle de la part d'une frange des intellectuels européens face à une « culture » qu'ils ne reconnaissent plus — dont le point d'orgue pourrait être

²⁵⁹ Neal Gabler, *art. cit.*, p. 9.

²⁶⁰ Nous avons développé ce point en 1.1.

l'article de Baudrillard sur la nullité de l'art contemporain²⁶¹ —, en revanche les artistes n'ont pas cessé de penser et de produire sous ce *climat* postmoderne. Ces derniers n'ont cependant pas pu faire l'économie d'une refonte de leurs pratiques en tenant dorénavant compte des mutations de la consommation culturelle — où divertissement et culture se rejoignent — dans l'élaboration et la présentation de leurs œuvres. C'est ce que nous allons tenter de discerner dans la suite de notre analyse.

2.4.2. Conséquences artistiques et institutionnelles des mutations culturelles contemporaines

Nous avons vu que — du point de vue philosophique — la généralisation de l'industrie culturelle se heurte à nombre de blocages. Mais, au sein des institutions en charge de montrer l'art en train de se faire, l'urgence de la prise en charge des bouleversements dans la consommation culturelle est davantage palpable. C'est alors dans ce cadre que vont s'engager un certain nombre de mutations sur le terrain pour répondre à la demande de médiation. En d'autres termes, face à l'action menée sur le long terme par le musée, vient se développer la nécessité d'engager une nouvelle forme d'action à court terme à travers des événements ponctuels et récurrents.

Le musée d'art doit désormais gérer une politique de l'événementiel²⁶² ce qui paraît au premier abord en contradiction avec sa mission historique de collection et de recherche. Le paradoxe est alors incontournable entre un lieu dont un des objectifs est d'être le gardien de la

²⁶¹ Jean Baudrillard, *Le Complot de l'art contemporain*, Paris, Sens & Tonka, 1997.

²⁶² Christine Bernier, *op. cit.*, p. 50.

mémoire — donc s'inscrire dans un temps historique long — et ce même lieu qui doit créer l'actualité artistique, donc être de plein pied dans l'immédiateté et la réponse à « l'ère du temps ». Nous retrouvons ici une configuration artistique proche de celle décrite par Adorno quand il évoque l'industrie culturelle. D'un côté nous pouvons observer une institution qui remplit sa mission pédagogique tournée vers l'histoire à travers sa collection permanente ; de l'autre, des expositions temporaires qui reflètent une actualité artistique immergée dans son temps et donc, en un sens, liée à la *mode*. La nouvelle forme de gestion du musée induite notamment par la politique de l'événement, dont aucun musée ne fait plus aujourd'hui l'économie, complexifie sensiblement la lisibilité d'un tel lieu. Cette difficulté est redoublée lorsque ce dernier est en charge d'une collection d'art contemporain et qu'il doit simultanément proposer des expositions temporaires autour de collections mouvantes, en cours d'élaboration et le plus souvent pas encore validées par la critique (et encore moins par les historiens d'art). L'attention à ce qui pourrait influencer la compréhension de l'œuvre d'art n'est plus seulement limitée à son contexte géographique ou historique — comme l'affirmait en son temps Quatremère de Quincy — mais vient s'ajouter à ces paramètres la complexe organisation des œuvres même au sein du musée. En ce sens, Christine Bernier affirme :

« La manière selon laquelle un musée sélectionne, mais aussi celle selon laquelle il présente ensuite les objets qu'il a choisis, influence la signification que leur accorde le visiteur ainsi que le jugement de valeur qu'il porte sur eux.²⁶³ »

²⁶³ *ibid.*, p. 53.

Suivant cette problématique qui s’articule autour de l’effectivité de la cohérence des deux missions du musée (conservation et événementiel), certaines institutions ont dû proposer une refonte de l’exposition de leur collection en fonction de l’actualité. Une des formes de ce genre de réagencement peut s’observer lorsqu’un musée spécialisé dans l’art ancien veut faire « dialoguer » sa collection avec la création actuelle. Un exemple de ce type d’initiative nous est donné par l’exposition « Give and Take » qui proposait de confronter des œuvres d’art à la collection de la Serpentine Gallery et du Victoria and Albert Museum de Londres. Notons que les collections de ces deux grandes institutions britanniques se composent, non seulement d’œuvres d’art au sens strict du terme (tableaux, sculptures, gravures, etc.), mais aussi d’une importante collection de mobilier et d’objets d’art (céramique, porcelaine, joaillerie, etc.). Toute la difficulté pour les initiateurs de ce projet était de parvenir à faire se rencontrer des objets n’ayant a priori aucun lien entre eux. En d’autres termes, il s’agissait de proposer une vision pertinente des collections et de l’art contemporain sans donner le sentiment d’instrumentalisation de l’un ou de l’autre. Pour Lisa Corrin — la commissaire de l’exposition « Give and Take » — ce genre de réactualisation des collections muséales constitue une forme incontournable et bienvenue d’exposition :

« Les musées évoluent avec la culture qui les entoure. Ils existent dans un constant état de flux, qu’il soit exprimé ou non. S’ils ne continuent pas à évoluer, ils deviennent des trucs – des artefacts embaumés manifestant des sensibilités passées.²⁶⁴ »

²⁶⁴ “Museums evolve with the culture around them. They exist en a constant state of flux, whether or not this is repressed. If they do not continue to evolve they, too, become stuff — embalmed artefacts manifesting past sensibilities.” Lisa Corrin, “Give and Take. A Speculative Introduction to a Speculative Exhibition”, *Give and Take*, Londres, 2001, p. 6 (traduction personnelle).

Lisa Corrin justifie « Give and Take » par la nécessité quasi vitale d’offrir une nouvelle narration aux œuvres anciennes. En ce sens, elle s’inscrit dans la mouvance des nouvelles pratiques curatoriales analysées par Bernier. Même si des expositions réinterprétant les œuvres du passés ont — pour ainsi dire — toujours existé, en revanche, le genre d’argumentation qui les accompagne désormais n’était pas possible jusqu’à récemment. Auparavant, l’orthodoxie moderniste sous-tendait qu’il existait une vérité de l’œuvre d’art en dehors des limites de laquelle on était dans l’erreur. L’introduction d’un relativisme postmoderne associé — il faut l’admettre — à de nouveaux impératifs économiques de la culture ont permis de s’éloigner de l’orthodoxie interprétative pour proposer des « lectures » inédites d’œuvres d’art. Cependant, cette attitude de revisite et de réinterprétation comparative d’œuvres du passé n’est pas sans risques. En ce sens, l’aspect pervers de cette attitude serait une singularisation du discours critique dont le propos verserait petit à petit dans l’autobiographie du *curator*. Ainsi, depuis une trentaine d’années, on a pu voir se développer des expositions s’articulant autour d’un choix personnel avec un épilogue plus ou moins heureux²⁶⁵.

2.4.3. Résurgence postmoderne du cabinet de curiosités

Bernier attire notre attention sur le fait qu’il faille se méfier d’une analyse de l’art contemporain par la seule analyse de son exposition selon ses traits purement formels. L’attitude qui consisterait à n’étudier que l’organisation formelle du musée et des salles d’exposition pourrait — en

²⁶⁵ Nous analyserons plus en avant la pratique actuelle du commissariat d’exposition et la figure du *curator*/auteur en 2.4.5.

raison notamment des analogies tracées avec d'autres formes d'exposition — conduire à des conclusions un peu trop hâtives, voire à des contresens.

Par exemple, c'est l'erreur qui est régulièrement commise en rapprochant l'ensemble des expositions d'art contemporain du cabinet de curiosités à partir de l'observation d'une exposition aussi singulière que « Les Magiciens de la Terre ». En effet, cette comparaison a notamment été développée par la critique d'art Catherine Millet²⁶⁶. Pour elle, l'organisation de l'espace d'exposition de « Les Magiciens de la Terre » se rapprochait nettement du cabinet de curiosités dans sa capacité à faire cohabiter une grande quantité d'objets. Pour la critique d'art, cette forme d'exposition qui procède d'une accumulation serait une forme de retour du refoulé de l'art contemporain qui — endeuillé de la perte de l'aura de l'œuvre d'art — chercherait un nouveau souffle en proposant sa production sous forme de « trésor ».

L'analyse de l'exposition d'art contemporain comme cabinet de curiosités est amplement critiquée par Douglas Crimp²⁶⁷. Ce dernier considère cette analogie comme fantaisiste. Pour lui, les deux types d'expositions sont le reflet de classifications totalement disjointes : le cabinet de curiosités se contentait d'exposer des objets sans afficher leur provenance ni leur identité, alors que le musée d'art contemporain affiche clairement cet ensemble de données. L'appellation « cabinet de curiosités » a aussi été donné abusivement au *Département des Aigles* de Marcel Broodthaers. Mais, ici encore, la comparaison fait l'impasse capitale sur le fait que chaque objet y était documenté et proposé dans le contexte spécifique d'une exposition (nom, type de musée d'origine, ville, etc.)²⁶⁸.

²⁶⁶ Catherine Millet, « Cabinets de Curiosités : qu'est-ce qui s'y cache ? », *Art press Hors-Série* n°15, 1994, p. 159.

²⁶⁷ Douglas Crimp, *op. cit.*, p. 223-225.

²⁶⁸ *ibid.*, p. 226.



ill. 10 Marcel Broodthaers, *L'Aigle Oligocène à nos jours*, Düsseldorf, Musée d'Art Moderne Département des Aigles Section des Figures, 1972. Vue de l'exposition.



ill. 11 Marcel Broodthaers, *L'Aigle Oligocène à nos jours*, Düsseldorf, Musée d'Art Moderne Département des Aigles Section des Figures, 1972. Détail.

En outre, le musée d'art contemporain conserve une volonté pédagogique — cette volonté étant parfois même centrale — et s'éloigne encore des expositions de type cabinet de curiosités ou exhibitions

foraines²⁶⁹. Tony Bennett affirme que le cabinet de curiosités expose des objets dont le statut est encore incertain et qui ne sont pas encore catégorisés. Le statut de ces objets oscille constamment entre art et science²⁷⁰. En ce sens, le cabinet de curiosités forme volontairement un ensemble disparate. Ainsi, Bennett précise :

« Ce qui a changé, alors, n'était pas simplement les principes classificatoires régissant l'arrangement des objets exposés. Il y avait également un changement d'orientation vis-à-vis du visiteur — orientation de plus en plus pédagogique, visant à montrer la logique de la collection devenue aisément intelligible pour tous et qui se pose en contraste avec la connaissance cachottière et mystique offerte par le cabinet de curiosités²⁷¹. »

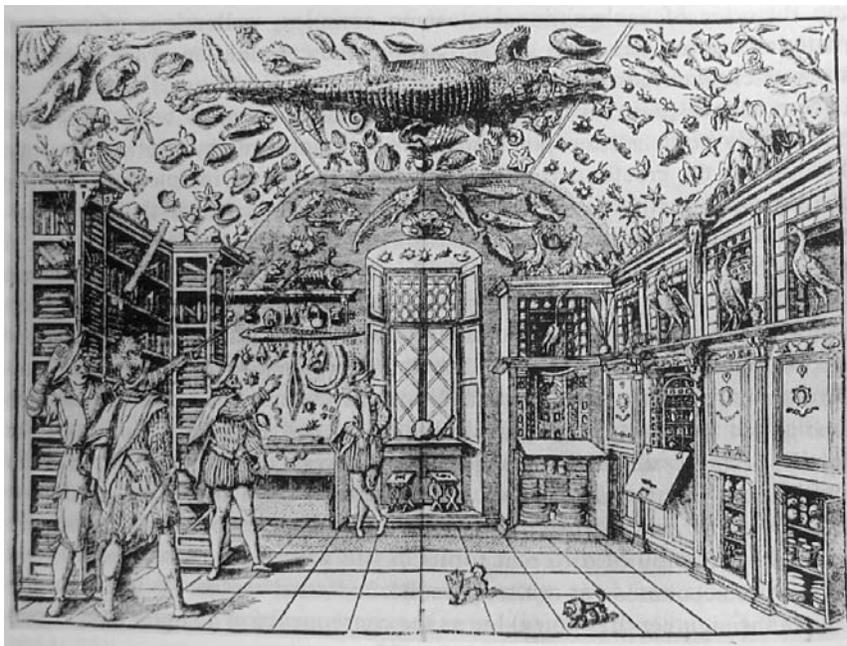
Le rapprochement entre l'exposition de l'art contemporain et le cabinet de curiosités du XVII^e et XVIII^e siècle (*Wunderkammer*) a, par ailleurs, connu une certaine fortune critique. Le constat paraissait assez simple — voire simpliste — pour expliquer ce que l'on n'arrivait pas à comprendre de l'art contemporain avec des grilles de lecture modernistes dès le début des années 1980. Devant des œuvres faisant appel à l'histoire de l'art et à l'autonomie de ce champ — mais aussi à des domaines aussi variés que la sociologie, l'anthropologie, le design, la décoration, l'économie, les

²⁶⁹ Tony Bennett, *op. cit.*, p. 4-5.

²⁷⁰ *ibid.*, p. 40-41.

²⁷¹ « What changed, then, was not merely the classificatory principles governing the arrangement of exhibits. There was also a changed orientation to the visitor — one which was increasingly pedagogic, aiming to render the principles of intelligibility governing the collection readily intelligible to all and sundry, as contrasted with the secretive and cultic knowledge offered by the cabinet of curiosity. », Tony Bennett, *op. cit.*, p. 41 (traduction personnelle).

sciences naturelles etc. —, le critique d'art formé aux critères d'analyse modernistes a eu certaines difficultés à analyser cette nouvelle forme d'art pluraliste et hybride. Nous tenterons ici de montrer que la description de l'exposition d'art contemporain comme cabinet de curiosités est une généralisation un peu rapide d'un concept pré-moderne et qui ne peut s'appliquer à l'ensemble d'une pratique culturelle actuelle. Nous verrons aussi que si il est assez périlleux de prétendre que l'exposition d'art contemporain est un fac-similé du cabinet de curiosités, en revanche nous pouvons observer certaines œuvres qui fonctionnent comme un *Wunderkammer* à l'intérieur du musée.



ill. 12 Le cabinet de curiosités : le musée Ferrante Imperato à Naples, 1599.

Nous avons déjà pu dire que l'origine du musée se trouve dans la volonté de classer et d'ordonner des collections dans le prolongement de l'idéal des Lumières (*Encyclopédie*) qui croyait en la découverte de la Vérité par la Raison (classement, organisation, etc.). Cette institution marque aussi

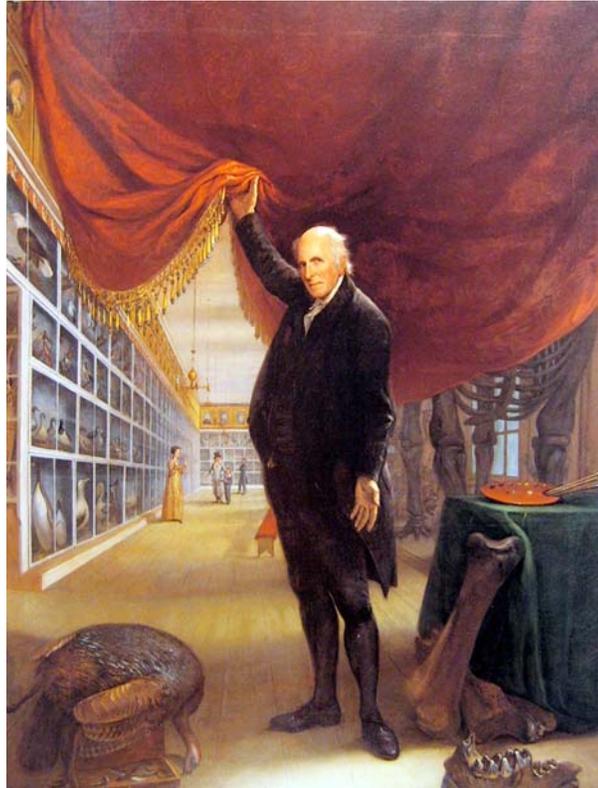
la volonté de vouloir regrouper une somme de savoir en un lieu précis et unique, c'est-à-dire le musée en tant que bâtiment. Or, à son origine, le musée se présente comme un lieu austère de savoir entièrement dédié à la recherche, où aucun effort de séduction n'est réalisé. Cette volonté ascétique va à l'encontre des cabinets de curiosités oniriques et foisonnants tels qu'ils ont été élaborés au XVII^e et XVIII^e siècle²⁷². Selon Bennett, l'analogie que pourrait davantage assumer l'exposition d'art contemporain — sans toutefois être exacte terme à terme — serait celle avec la fête foraine (*travelling fair*) apparue à la même période que le cabinet de curiosités. Bennett remarque par ailleurs que la tendance à l'hétérotopie — dont un des symptômes culturels est l'apparition du musée moderne — voit aussi remplacer les fêtes foraines itinérantes par les parcs d'attractions comme lieu sédentaire de divertissement.

Notons aussi que le musée moderne se veut universaliste dans le sens où chacun est censé pouvoir accéder à la collection. Contrairement au musée du XVIII^e siècle, le musée moderne est un lieu destiné idéalement au plus grand nombre. Il sera assez rapidement un outil de constitution d'unité nationale à travers l'institution qu'il représente et le discours qu'il tient sur ce qu'il expose, sous oublier le mutisme dans lequel il confine ce qu'il n'expose pas. Bennett attire notre attention sur le fait que dès le moment où on décide que le musée doit être tourné vers le peuple, il convient de mettre en œuvre des stratégies de gestion physique de cette masse. Ainsi, c'est à travers l'architecture que l'on va essayer de juguler la fréquentation de ces mouvements de foule, recherches qui seront par ailleurs utilisées dans le domaine urbain (organisation des rues, décoration des façades, etc.) ou dans l'architecture d'autres lieux publics (des passages couverts aux galeries commerciales). Dès lors, il s'agit d'organiser la réaction des visiteurs face à

²⁷² *ibid.*, p. 2-5.

ce qui est exposé et face à quoi ils ne sont parfois pas préparés à faire face. Par la régulation des comportements face à ce qui est exposé, le musée moderne — parmi d'autres infrastructures destinées à l'exposition — va pourvoir réellement naître au XIX^e siècle.

Nous pouvons ici relever une première différence de taille entre ce qu'était socialement un cabinet de curiosités et ce qu'est socialement un musée. Le musée est un édifice hétérotopique dont le but est de présenter à l'ensemble des citoyens un savoir classé par discipline. En théorie, cette présentation est accessible à tous. Le cabinet de curiosité est quant à lui le lieu d'un homme, celui du connaisseur qui a amassé un certain nombre d'objets desquels il aime s'entourer. L'accès au cabinet de curiosités est limité à l'entourage de son propriétaire, à ses invités. Donc, nous avons d'une part un lieu d'exposition ouvert à tous (le musée) et d'autre part un lieu d'exposition dans lequel nous entrons sélectionnés par le propriétaire de la collection (le cabinet de curiosités). Nous sommes ainsi en présence d'un lieu ayant trait à la sphère publique — à la *publicité* comme pourrait le dire Habermas — et un autre lieu qui a trait à la sphère privée, ou pour être plus précis à une sphère privée et mondaine. Car notons que l'accumulation d'objets opérée par le collectionneur dans le cabinet de curiosités fonctionne comme une sorte d'autoportrait mondain que le connaisseur livre à ses hôtes. Un des buts de ce genre de lieu est d'affirmer une singularité et un goût individuel, de constituer un ensemble dont la cohérence n'est liée ni à une unité disciplinaire ni à des questions de valeurs, mais uniquement à la personnalité de celui qui le constitue.



ill. 13 Charles Willson Peale, *The Artist in his Museum* (autoportrait), 1822. Huile sur toile, 103x80 cm.

Nous pouvons objecter à cette différenciation faite entre musée et cabinet de curiosités dans le contexte actuel, que la majorité des musées présentent des expositions temporaires qui sont élaborées par un individu — un « connaisseur » qui peut être critique d'art, artiste, philosophe, chef d'entreprise, etc. — et que ce mode de fonctionnement est en définitive assez proche de celui des cabinets de curiosités. Or cela tendrait à oublier que justement, à côté de ces expositions temporaires, qui sont parfois le reflet d'un parti pris individuel très marqué, il existe une collection permanente et un lieu institutionnel que chacun connaît et dont chacun a intégré les usages. Cependant, nous pourrions aussi dire qu'il existe des lieux non commerciaux entièrement consacrés à l'exposition temporaire d'œuvres d'art (fondations

privées, centres d'art sans collection permanente du type du Palais de Tokyo, etc.). Ces lieux sont donc intimement liés à la personnalité du commissaire d'exposition à travers les œuvres qu'il choisit d'y présenter. Ici encore, nous ne pouvons assimiler ces lieux au cabinet de curiosités parce qu'il suffit notamment d'acquérir un billet d'entrée pour avoir accès aux collections.

Ce développement nous mènerait à penser qu'une exposition comme « Les Magiciens de la terre » n'a que très peu de rapports — voir quasiment aucun — avec le cabinet de curiosités (*Wunderkammer*) du XVII^e-XVIII^e siècle. Cependant, cette exposition dénote suffisamment de ce qui se faisait au début des années 1980 pour avoir poussé la critique d'art à reformuler les modalités d'une exposition d'art contemporain. Ceux d'entre les critiques d'art qui avaient fait le choix de l'analogie formelle auraient pu aussi qualifier une exposition historique comme « *When Attitudes Become Form* » (« Quand les attitudes deviennent forme », Berne, 1969) d'un adjectif similaire, ce qui a rarement été envisagé. Mais, pourquoi alors « Les Magiciens de la Terre » a-t-elle connu une telle fortune critique en tant que cabinet de curiosités (hypothèse surtout développée par la critique française)?

Avançons l'hypothèse selon laquelle cela provient du fait que cette exposition regroupe un ensemble assez disparate d'œuvres d'art choisies par Jean-Hubert Martin pour représenter chacune une partie du monde. On peut alors penser que certains se sont interrogés sur le statut d'œuvre d'art de quelques unes de ces pièces — notamment en raison de leur « exotisme » ou de leur fonction initialement non-esthétique. Cependant, après l'observation de l'ensemble des œuvres présentées durant cette exposition, on remarque qu'assez peu d'entre elles paraissent si « exotiques » que le laissait entendre la critique de cette époque. Peut-être que cette analogie, trop hâtivement établie, provient en partie de la responsabilité du commissaire d'exposition Jean-Hubert Martin. En effet, depuis cette exposition marquante Martin a

pris pour habitude de fournir une argumentation teintée d'anthropologie pour expliquer ses choix curatoriaux.

L'argumentation anthropologisante de Jean-Hubert Martin pour défendre le genre d'art contemporain qui lui tient à cœur trouve son point limite avec l'organisation de la 5^e Biennale d'Art Contemporain de Lyon²⁷³ intitulée « Partage d'exotismes », à laquelle fut aussi associé le terme de cabinet de curiosités. Jean-Philippe Antoine remarquera justement à propos de l'argument anthropologiste de cette dernière exposition :

« Il ne reste alors qu'une alternative. Soit on prend au sérieux la référence anthropologique qui donne son cadre à l'exposition des œuvres, et l'on déplorera l'étroitesse des choix effectués parmi les virtualités qu'offrait une "conception anthropologique de l'art" [...]. Soit (et il est difficile de faire autrement, à moins d'ignorer ce qu'on voit) on prend au sérieux la réalité des objets et installations exposés.²⁷⁴ »

Dans son article Jean-Philippe Antoine relève assez clairement un certain nombre de contradictions dans l'argumentation de Jean-Hubert Martin à propos de « Partage d'exotismes ». Parmi ces contradictions, citons celle qui consiste à vouloir montrer qu'il existe diverses pratiques artistiques dans le monde, dont certaines semblent relativement éloignées de celles dont nous avons l'habitude en Occident. Cependant, le commissaire d'exposition ne parvient pas réellement à imposer cette différence parce que — malgré ses efforts pour convaincre le spectateur — l'exposition finit par homogénéiser l'ensemble des œuvres présentées. Or, cette homogénéisation

²⁷³ « Partage d'exotismes », 5^e Biennale d'Art Contemporain de Lyon, Halle Tony Garnier, 27 juin - 24 septembre 2000.

²⁷⁴ Jean-Philippe Antoine, « Biennale de Lyon : l'exotisme pour seul partage ? », *Multitudes* n°4, Exils, mars 2001, p. 20.

se fait au bénéfice de l'art occidental et au détriment d'un art plus exotique qui apparaît comme étant quelque peu désuet en tant qu'art. Notons encore que comme ce fut le cas avec « Les Magiciens de la terre », « Partage d'exotismes » présente finalement assez peu d'œuvres réellement en marge. Ne perdons pas non plus de vue que la 5^e Biennale de Lyon cherche aussi — comme l'ensemble des manifestations similaires — à faire écho à l'actualité du marché de l'art international :

« On est alors conduit à déplorer l'habillage anthropologique dont elles [*les œuvres exposées*] ont fait l'objet, qui masque mal une opération plus banale : une biennale d'art contemporain en proie à la réalité de la mondialisation de la scène de l'art, et tâchant — cela n'a rien de déshonorant — de se tailler une place dans ce réseau international en voie d'émergence.²⁷⁵ »

Jean-Hubert Martin compte jouer la carte de la différence qui finit par se transformer en exotisme. L'argument anthropologique paraît alors faire office de façade. Si cette argumentation avait été concrètement questionnée dans cette exposition d'art contemporain international — si tant est qu'une telle entreprise soit possible — on aurait pu parler de différence ou de *différend* en référence à l'emploi de ce terme par Lyotard. En d'autres termes, quand cette différence reste formelle alors le *différend* disparaît et laisse place à l'exotisme. Ainsi, Jean-Philippe Antoine affirme :

« Au rebours du programme affiché, les œuvres se voient alors systématiquement réduites à une "pure" surface visuelle, et la relation avec elles à une "pure" jouissance elle aussi visuelle, augmentée, pour les

²⁷⁵ *ibid.*, p. 20.

exemples qu'on vient de citer [*les œuvres regroupées dans les catégories Guérir, Changer, Cloner, Masquer*], d'un titillement supplémentaire : le plaisir de l'"exotique".²⁷⁶ »

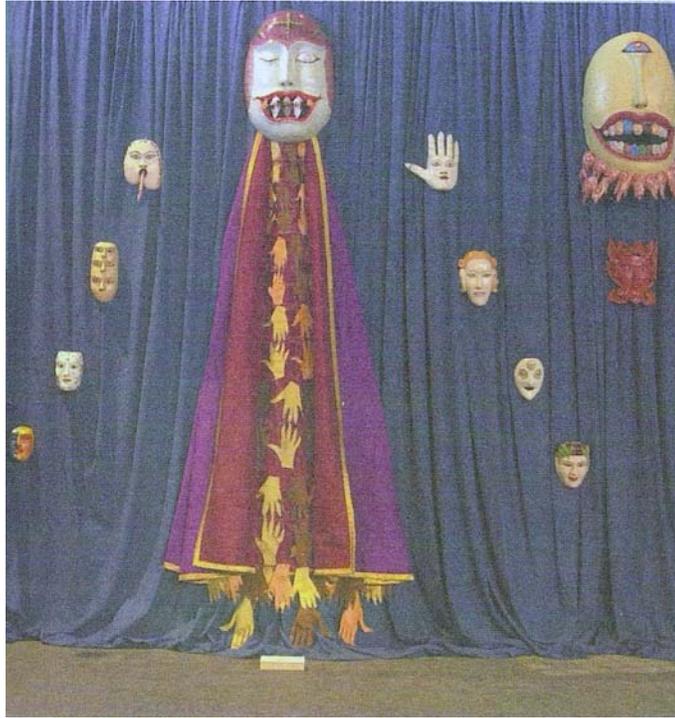
Dans ce type d'exposition, une fois encore c'est l'art contemporain « occidental » qui tire son épingle du jeu parce que la sélection d'œuvres ne parvient pas à problématiser des pratiques exotiques. À Jean-Philippe Antoine de conclure de manière quelque peu sévère à propos de cette manifestation :

« Le nivellement formel auquel se livre, conceptuellement et scéniquement, la Biennale, loin de contribuer à la difficile exploration de ce moment de l'art, et à la divulgation des questions qui sont les siennes, entretient les confusions les plus douteuses des débats actuels sur l'art contemporain. Il donne à l'exposition son aspect visuellement vieillot (malgré la jeunesse de pas mal d'artistes), et conceptuellement inutile.²⁷⁷ »

En parcourant plus attentivement l'exposition, nous constatons que seules les œuvres qui font appel à un savoir-faire non occidental semblent pouvoir tenir face à la majorité des œuvres occidentales. Par exemple, l'artiste Luigi Ontani fait réaliser des masques à partir de ses croquis par des fabricants de masques balinais (*ill. 14*).

²⁷⁶ *ibid.*, p. 23.

²⁷⁷ *ibid.*, p. 25-26.



**ill. 14 Luigi Ontani, (sans titre) installation de masques, 2000.
Bois, peinture, tissus.**

L'œuvre présentée à la Biennale de Lyon est une série de masques dessinés par l'artiste italien et réalisés dans un style « balinais ». Cette œuvre²⁷⁸ assez réussie fonctionne, à notre sens, en partie parce que l'artiste a su introduire des problématiques propres à l'art contemporain occidental en convoquant un savoir-faire balinais (interprétation d'une œuvre, rapport savoir-faire/art, questions liées au style, codes graphiques culturels, etc.). Remarquons par ailleurs la forme de bienveillance exprimée dans le catalogue d'exposition de « Partage d'exotismes » à l'endroit des savoir-faire locaux. Par exemple, le court commentaire de l'œuvre de Luigi Ontani ne

²⁷⁸ Chaque masque présenté dans cette installation est cependant une œuvre indépendante qui possède un titre : *Bocchino*, *San Sebastiano*, *Spirali*, *Dior Notturmo*, etc., soit vingt-quatre œuvres au total (liste complète des œuvres dans *5^e Biennale d'Art Contemporain de Lyon. Partage d'exotismes*, édition bilingue français-anglais, Réunion des Musées Nationaux/Seuil, 2000, vol 2, p. 208-209.

parvient pas vraiment à qualifier le fabricant de masques. Hésitant entre le terme « artiste » qui ne convient pas tout à fait, et « artisan » qui semble quelque peu dévalorisant dans le contexte d'une exposition d'art, l'auteur de la notice opte pour l'appellation assez consensuelle et déconcertante d'« artiste artisan balinais²⁷⁹ ».

La critique la plus cinglante de l'ambition de cette exposition se trouve paradoxalement au sein même de cette dernière et de manière assez explicite. L'artiste colombien Nadin Ospina propose une série de statues de style précolombien représentant les icônes de la culture populaire américaine (*American Big Dream*, 2000, *ill.15*).

²⁷⁹ « Luigi Ontani », *Partage d'exotismes*, *op. cit.*, vol. 2, p. 55 (notice non signée). Remarquons, par ailleurs, que l'ordre choisi est celui d'« artiste artisan » et non celui d'« artisan artiste » qui serait un petit peu plus adéquat quant au rôle de ces individus convoqués anonymement pour leur savoir-faire, ce qui est typiquement un caractère lié à l'artisanat. Un peu plus loin, le texte poursuit dans cette forme de confusion en évoquant « l'artisan ou l'assistant réalisateur » !



**ill. 15 Nadin Ospina, *The Great American Dream* (détail),
2000. Installation, céramique, pierre, or et résine de
polyester, dimensions variables.**

Les statuettes archaïques de la famille Simpson pourraient être le symbole de ce type d'exposition. Ici, les artistes non-occidentaux ne sont convoqués dans le meilleurs des cas que pour leur savoir-faire donc, pour les qualités formelles qu'il savent exprimer. Les artistes « occidentaux » réintroduisent ces savoir-faire dans leurs œuvres en vue d'un questionnement critique, non pas à propos des cultures convoquées mais autour des mécanismes de fétichisation muséales mis en œuvre en Occident. À ce propos, Jean-Philippe Antoine écrit :

« Ce que révèlent en effet les dénis du rituel ou du contexte les plus flagrants concernant la présentation des œuvres "d'ailleurs", c'est aussi bien la méconnaissance, ou le refus, de la manière avec laquelle depuis trente ou quarante ans l'art contemporain dit "occidental" s'est ritualisé, rejoignant, mais sur un mode dénué de tout exotisme puisqu'il les reprend à son compte, les pratiques que mettent en œuvre ces œuvres venues "d'ailleurs".²⁸⁰ »

En visant le *différend*, ce genre de mise en exposition d'une culture non occidentale associé à des concepts occidentaux (celui d'un monde de l'art contemporain en l'occurrence fortement délimité) ne parvient qu'à produire de l'exotisme. L'exposition d'œuvres non occidentales montrées côte à côte avec des œuvres occidentales leur fait subir une forme de dévalorisation. Cette dévalorisation est sous-entendue par le lieu discursif qu'est l'espace d'exposition. Ce lieu induit des jeux de rapports d'identité qui n'existent pas dans les faits, que ce soit dans les pratiques culturelles dont ces objets sont les signes, ou encore dans les formes plastiques de ces objets. En regardant toutes ces œuvres — en y attendant des caractéristiques en lien avec celles que nous pouvons attendre dans l'art contemporain occidental — les œuvres non occidentales souffrent d'une dévalorisation en tant qu'art. Cette dévalorisation prend forme non pas en raison d'une moindre qualité (plastique, spirituelle, etc.) des œuvres présentées, mais parce que ces objets ne sont originalement pas sur le même plan que des œuvres produites pour le monde de l'art contemporain.

Avec ces deux exemples qui ne poussent l'analogie entre exposition d'art contemporain et cabinet de curiosités, nous concluons en affirmant que cette position ne peut être tenue très longtemps au delà d'un formalisme

²⁸⁰ Jean-Philippe Antoine, *art. cit.*, p. 25.

étroit. L'analogie n'est plus envisageable entre autres en raison du fait que nous sommes face à deux pratiques et deux usages radicalement dissemblables. Cependant, ce genre de rapprochement a été réalisé en partie pour justifier la description d'une pratique de l'exposition d'art contemporain comme ayant trait à la pré-modernité. D'autres spécialistes de l'art comme Douglas Crimp ou Hal Foster décrivent quant à eux ces tentatives d'exposer différemment l'art comme quelque chose de proprement postmoderne suivant la définition de ce terme émise dans notre première partie.

2.4.4. Émergence du commissaire roi : le curator

Si l'organisation des expositions et la sélection des œuvres présentées dans un lieu consacré à l'art a toujours été en dernier ressort le choix d'un individu, en revanche on voit émerger dès la fin des années 1960 une nouvelle figure du commissaire d'exposition. Jusqu'à cette date, le rôle des commissaires d'exposition se limitait à proposer au public un accrochage d'œuvres en relation avec un lieu ou une thématique. Dans la plupart des cas, on faisait appel à un commissaire indépendant — qui était par ailleurs souvent critique d'art — afin de produire des textes pour accompagner l'exposition. Le commissaire indépendant était alors simplement vu comme un spécialiste de l'écriture de préfaces. Au tournant des années 1960-1970, le rôle du commissaire d'exposition va être profondément bouleversé par une nouvelle génération dont le statut oscille sans cesse entre celui du commissaire d'exposition — comme on l'entendait jusqu'alors — et celui d'artiste (ou d'auteur). Cette nouvelle manière de concevoir le rôle du commissaire d'exposition — du *curator* — a par ailleurs modifié considérablement le statut des œuvres et des artistes.

Harald Szeemann inaugure cette pratique dès 1972 avec l'organisation de la Documenta de Kassel où il estime pouvoir utiliser les

artistes pour mener à bien un projet curatorial constituant une œuvre. L'artiste devient alors un personnel de renfort du commissaire d'exposition qui finit par se considérer lui-même comme artiste²⁸¹. D'autres *curators* du même genre font figure de pionniers comme Rudi Fuchs, Eddy de Wilde, Pontus Hulten ou Ian Hoet. Cette pratique se généralise dès les années 1980 pour culminer de nos jours avec des commissaires d'exposition « auteurs d'exposition » — dont les figures tutélaires pour la France sont Eric Troncy, Nicolas Bourriaud, Jérôme Sens, Stéphanie Moisdon, etc. — qui réalisent des expositions collectives jouant sur la « personnalisation à outrance ».

Cette nouvelle pratique du commissariat d'exposition avec une forte ambition éditoriale va à l'encontre du rôle traditionnel du conservateur du musée qui était le garant des œuvres d'art et chargé d'organiser des monstrations à portée universelle. Avec le *curator*, c'est la singularité de l'organisateur qui prédomine sur l'universel : les expositions du type « l'art du musée X » se transforment en « l'art selon Mr Y ». Ce nouveau mode curatorial semble alors prendre le relais de l'artiste dans son rôle de transgression des modèles artistiques. Ici, c'est le *curator* qui cherche à transgresser les modèles d'exposition en prenant systématiquement le contre-pied des habitudes curatoriales en vigueur. Cette pratique de l'antithèse systématique pose cependant un certain nombre de problèmes à la fois vis à vis du public — qui ne parvient pas toujours à isoler les œuvres du dispositif curatorial — mais aussi pour les artistes qui ont le sentiment d'être dépossédés de leurs œuvres. Paul Ardenne affirme en ce sens :

« Le curator ? Il n'est plus au service de l'art mais l'inverse prévaut, l'art ne semble devoir exister que pour lui permettre d'exprimer son propre

²⁸¹ Paul Ardenne, « De l'exposition (de l'art) à la surexposition (du commissaire) », *L'art même*, n°21, Bruxelles, 4^e semestre 2003, p. 6.

point de vue sur l'art, s'il en a un, ou, à défaut, son sentiment de la vie.²⁸² »

Les œuvres d'art deviennent alors un matériau modulable à merci au seul service du commissaire d'exposition voulant imposer sa « vision » de l'art. Mais selon Ardenne cette situation a été rendue possible par une forme de désinvestissement de l'artiste dans la présentation de ses œuvres et sa volonté de s'intégrer coûte que coûte à l'institution. L'artiste collabore alors avec l'institution :

« La prise de pouvoir institutionnelle, à dire vrai, n'est pas tant l'effet de l'indéniable volontarisme de l'institution en charge de l'art vivant depuis un demi-siècle que celui de la lâcheté de nombre d'artistes, du fait en particulier de leur position d'attente de la consécration officielle. Si l'artiste a perdu le contrôle sur l'exposition, par surcroît, c'est aussi faute de savoir ou faute simplement de pouvoir s'opposer [...]»²⁸³

Cependant, on pourrait objecter à la méfiance de Paul Ardenne (et d'autres) envers les « expositions d'auteur » que ces dernières relèvent d'un parti pris artistique clairement affiché et que leurs auteurs ne se cachent pas derrière le paravent institutionnel. Les commissaires d'exposition qui pratiquent ce genre de présentation permettent parfois une appréhension différente d'œuvres que l'on croyait digérées par l'institution. De plus, la critique qui consiste à se méfier de ces présentations parce qu'elles provoqueraient le détournement d'œuvres d'art par des commissaires égocentriques est très discutable. Car, qu'est-ce qui nous permettrait de dire qu'une exposition traditionnelle d'une œuvre dans un lieu institutionnel ne manipule pas le sens de cette dernière ? Il paraît clair, compte tenu, de ce que nous avons précédemment pu voir, notamment à travers les analyses de

²⁸² *ibid.*, p. 6.

²⁸³ *ibid.*, p. 7.

Christine Bernier, qu'aucune exposition ne peut prétendre à la neutralité, qu'elle s'inscrit toujours dans un « espace discursif » que celui-ci soit physiquement délimité et/ ou mentalement défini.

En outre, il est manifeste que la multiplication des *curators* est un symptôme non négligeable de l'organisation institutionnelle actuelle. En effet, s'il reste difficile d'évaluer clairement ce que cette nouvelle attitude a entraîné dans la production et dans la réception des œuvres d'art, en revanche, nous ne pouvons plus ignorer ce phénomène dès lors qu'on s'intéresse à l'art actuel. Gageons alors que le *curator* n'est pas issu d'une « génération spontanée » et que cette nouveauté institutionnelle prend racine dans un contexte plus général : celui de l'événementialisation de la culture et de la compétition entre les différentes structures consacrées à l'art à l'échelle internationale.

2.4.5. Multiplication des Biennales d'art contemporain

Si l'organisation de biennales d'art n'est pas une chose réellement propre à la situation contemporaine — certaines de celles que l'on connaît aujourd'hui, comme la Biennale de Venise, existent depuis longtemps —, en revanche leur multiplication paraît être un phénomène relativement récent²⁸⁴.

Aujourd'hui la biennale constitue un genre curatorial à part entière dans le sens où elle se démarque des autres modes de présentation de l'art. En effet, la biennale se caractérise par son absence de lien avec les collections institutionnelles, comme le sont par exemple les expositions temporaires dans les musées. D'autre part, elle se différencie de la foire

²⁸⁴ Sur le phénomène de l'accélération de la création de biennales, citons l'article de In-Young Lim « Les politiques des biennales d'art contemporain de 1990 à 2005 » (*Marges 05*, juin 2006) où l'auteur montre qu'il s'est créé autant de biennales entre 1900 et 1995 qu'entre 1995 et 2005.

notamment parce que la biennale n'est pas une exposition à but exclusivement commercial. Cependant, comme nous avons pu le voir à travers la critique qu'Antoine adresse à la Biennale de Lyon, ce genre d'événement n'est pas totalement déconnecté du marché international de l'art. Ainsi, on observe régulièrement une forme de collusion entre les noms d'artistes sélectionnés pour les grandes biennales d'art contemporain et le palmarès des artistes les plus vendus à un moment donné. Toutefois, cette dernière remarque au sujet de liens entre le marché de l'art et l'exposition peut aussi s'observer dans des expositions temporaires récentes organisées par des institutions. Par exemple, l'exposition « Dyonisiac » organisée par le Centre Pompidou reprenait à peu de choses près le palmarès des jeunes artistes plébiscités par le *Kunst Kompass*. De la même manière, on a pu voir à la FIAC plusieurs œuvres d'artistes Dada proposées à la vente alors qu'elles étaient au même moment exposées au Centre Pompidou. On pense à certaines œuvres de Max Ernst, Marcel Janco, Francis Picabia ou Marcel Duchamp représentées par la Galerie 1900-2000²⁸⁵. On s'étonnera aussi de la quasi fusion entre cette même galerie et l'exposition « Dada » au Centre Pompidou qui s'exprime par un étroit partenariat entre la FIAC 2005 et le Centre. Ce partenariat se retrouve à travers de larges publicités dans *Le quotidien de la FIAC*²⁸⁶ ou encore à travers la reproduction en quasi pleine page d'une affiche de Janco (affiche de l'exposition « Dada Cubiste Art Nègre », 1917) à la une de ce même quotidien.

Selon Élisabeth Wetterwald, l'organisation d'une biennale relève d'un savoir-faire curatorial particulier — à la différence de formes monstratives plus traditionnelles — qui demande à ses organisateurs de savoir jongler avec l'importance politique d'une représentation locale, la

²⁸⁵ Dossier de presse FIAC 2005, Paris, Porte de Versailles, Reed Exhibitions, 6-10 octobre 2005, p. 24.

volonté de faire « toujours plus » et la nécessité commerciale d'attirer un large et nombreux public. Pour Wetterwald, les individus rompus à l'organisation de ce type de manifestation méritent l'appellation particulière de *biennalor*²⁸⁷.

Le *biennalor* serait alors un individu capable de convier les artistes internationaux importants au regard du *Kunst Kompass* à participer à ses expositions. À cela, il faudrait ajouter la capacité à convaincre un public nombreux à venir voir son projet. Ainsi, ces grandes manifestations évitent autant que faire se peut de s'axer autour d'un thème précis, lui préférant des thématiques floues au sein desquelles chacun — de l'artiste au visiteur — peut se reconnaître.

Par ailleurs, les biennales récentes, comme celles de Lyon, soignent leur communication en organisant de grandes présentations à la presse comme le font les entreprises pour le lancement d'un nouveau produit. Le but premier d'une biennale n'est donc pas de proposer une vision singulière de l'art contemporain, mais de fournir au plus grand nombre un large panel de la création artistique validé par le marché et le monde de l'art. En ce sens la biennale et le *biennalor* s'éloignent du principe « d'exposition d'auteur » tel que nous avons pu le voir développé avec les différentes générations de commissaires d'expositions se succédant dans la lignée d'Harald Szeemann²⁸⁸.

Dans ce contexte, il est important de noter que les biennales constituent non seulement un enjeu curatorial, mais aussi une opportunité

²⁸⁶ *Le quotidien de la FIAC*, hors série hors commerce de *Le Journal des Arts*, n°1, 5-6 octobre 2005.

²⁸⁷ Elisabeth Wetterwald, « Où sont les responsables ? Planeurs, avions et expositions d'auteur. », 02, n°28, Nantes, hivers 2003/2004, p. 20.

²⁸⁸ D'après Wetterwald, il arrive toutefois que quelques biennales échappent à la règle et soient construites sur le modèle des « expositions d'auteurs » comme c'est régulièrement le cas pour les biennales de Lyon.

pour les artistes de présenter leur production en marge de l'institution traditionnelle de l'art contemporain tout en étant fortement ancrées sur la scène artistique internationale. L'enjeu — en même temps que la difficulté — sera alors d'évaluer l'impact qu'a eu la multiplication des biennales sur la présentation des œuvres d'art dans la période récente.

2.4.6. Redéfinition d'une institution

Nous avons pu voir que la période récente a été marquée par l'émergence de nouvelles techniques muséales orientées vers la présentation de l'art contemporain. De la même manière — et suivant l'analyse d'un observateur comme O'Doherty — le musée est clairement devenu la seule modalité d'existence des œuvres, même quand ces dernières revendiquent une sortie hors des murs de l'institution. Les murs franchis ne sont alors plus qu'une limite géographique. En ce sens, on pourrait dire que la plupart des œuvres d'art qui revendiquent cette sortie du musée exportent avec elles — dans la rue, dans la nature, etc. — l'institution muséale. Christine Bernier ne dit pas autre chose lorsqu'elle affirme :

« Évidemment, le système de l'art comprend aussi les manifestations "parallèles" qui ont lieu hors des murs de l'institution. [...] Mais les musées arrivent rapidement à absorber ces productions, par exemple en invitant les mêmes créateurs à produire une œuvre spécifique pour leur propre site ; les intégrations peuvent être provisoires ou définitives, et parfois jointes à la collection permanente. Il s'agit finalement et paradoxalement de pratiques artistiques éminemment muséifiables, car seul un espace public peut intégrer l'art public, conceptuellement et techniquement. Et parmi ces espaces, seul le musée historicise

systématiquement l'art public. La contradiction entre le musée et l'art public n'est donc qu'apparente.²⁸⁹ »

D'autre part, les nouvelles revendications d'un art ouvert au plus grand nombre ont nécessité la remise en question de certaines habitudes curatoriales. Suivant le consensus véhiculé par l'industrie de la culture, l'ensemble des individus qui pénètrent dans le musée sont en droit de comprendre ce qu'il s'y passe pour avoir une consommation optimale du lieu discursif. En ce sens, on développe tout un dispositif d'explication à proximité des œuvres afin que les visiteurs ne se sentent pas désemparés face à l'art. Pour Adorno, cette accès facilité à l'art est pervers parce qu'il réduit l'œuvre à un discours univoque qui au mieux la tronque et au pire la détruit :

« Disposant d'une culture approximative, la conscience s'en tient obstinément au "ça me plaît", en souriant, cyniquement embarrassée par le fait que la camelote culturelle est spécialement fabriquée pour duper le consommateur : l'art doit être un hobby confortable et facultatif ; les consommateurs acceptent cette tromperie parce qu'ils soupçonnent secrètement que le principe de leur réalisme sain est la duperie de l'échange.²⁹⁰ »

Mais, l'art est aussi une affaire de spécialistes pour Adorno. Si nous sommes en grande partie en accord avec Adorno sur le fait que comprendre l'art demande un engagement personnel — de la même manière que danser la salsa demande un apprentissage — en revanche, Adorno ne se penche jamais sur la question de savoir où trouver l'apprentissage de l'art. Le

²⁸⁹ Christine Bernier, *op. cit.*, p. 14-15.

²⁹⁰ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 325-326.

philosophe, s'il se considère comme spécialiste de l'art (du moins de l'esthétique, car il avoue avoir des compétences limitées en ce qui concerne l'art plastique), ne s'étend à aucun moment sur l'acquisition de cette compétence. En caricaturant la pensée d'Adorno, on pourrait imaginer que l'art soit réservé explicitement aux spécialistes, ce qui aurait peut-être l'avantage d'éliminer de manière brutale (barbare) la question de la médiation à un public profane de non-spécialistes. Toujours en caricaturant, nous pouvons imaginer qu'une telle situation résoudrait aussi les doutes à propos de l'universalité de l'art, car si en effet seuls ceux qui sont autorisés à avoir accès à l'art peuvent en parler — c'est-à-dire ceux qui partagent les valeurs de ceux qui les ont autorisés à avoir accès à l'art —, alors nous sommes face à un monde de l'art qui aurait un discours homogène donnant ainsi l'impression d'un art en lien avec la vérité, un art essentialiste. Cette petite fiction grossit le trait des lacunes de la vision adornienne appliquée à la médiation artistique, mais elle pointe tout de même la part ubuesque de l'actualisation d'une telle doctrine. Ainsi, sous couvert du refus catégorique de participer à l'industrie de la culture, ce type d'attitude s'enferme dans une sorte de sauvegarde de privilèges culturels et intellectuels. Cette vision simpliste des enjeux de la médiation artistique serait par ailleurs totalement déconnectée de la situation institutionnelle actuelle où les musées — qu'ils soient publics ou privés — reçoivent concrètement un certain nombre de non-spécialistes (nous pensons essentiellement aux « scolaires » qui constituent la grande majorité du public « captif » du musée et pour lequel il s'est développé dans chaque institution une médiation spécifique depuis les années 1970). Au lieu de rejeter en bloc toute pensée de la médiation artistique pour se préserver de populisme ou de la participation à une industrie culturelle supposée néfaste, il serait préférable de penser cette mutation sociale pour que justement la production artistique continue d'intéresser les visiteurs des musées. C'est ce que nous allons tenter de

cerner dans la suite de ce chapitre, notamment en nous ayant recours à l'outil sociologique.

2.5. Apports des mondes de l'art

2.5.1. Définir les mondes de l'art : Howard S. Becker

La question du « monde de l'art » reste très liée aux philosophes George Dickie, Arthur Danto ou Nelson Goodman qui ont chacun à leur manière tenté de substituer la question « Quand y a-t-il art ? » à la traditionnelle interrogation « Qu'est-ce que l'art »²⁹¹. Pour eux, l'« invention » du « monde de l'art » (ou « des mondes de l'art ») est une des conséquences théoriques de leurs investigations autour de la recherche d'une définition de l'art. Sur ce point précis — c'est-à-dire sur leurs tentatives respectives pour définir un « monde de l'art » — ces trois philosophes ont initié ce qu'on a coutume de nommer la « théorie institutionnelle de l'art ».

Néanmoins, nous ne prolongerons pas davantage la description des différentes théories liées à ces penseurs parce qu'elles sont essentiellement le fait de préoccupations esthétiques alors que nous tentons de réaliser dans ce chapitre une description structurelle et sociologique des institutions artistiques. De plus, comme nous allons le voir — et comme le montre Howard Becker —, si les conceptions philosophiques de la « théorie institutionnelle » peuvent paraître justifiées, en revanche, leurs visions du monde de l'art sembleraient être parfois fantasmées et idéalisées²⁹². Pour Becker, cette « lacune » de la théorie institutionnelle de l'art s'explique

²⁹¹ Nous nous appuyons ici succinctement sur les articles fondamentaux de George Dickie, « Définir l'art » (repris et traduit dans Gérard Genette, *Esthétique et Poétique*, Seuil, Points Essais, 1992) ; Arthur Danto, « Le monde de l'art » (repris et traduit dans Daniel Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Meridiens Klincksieck, coll. Esthétique, 1988) et Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? » (repris et traduit dans Gérard Genette, *Esthétique et Poétique*, Seuil, Points Essais, 1992).

notamment par le fait qu'elle soit l'initiative de philosophes dont le but est de tenter de définir des cadres esthétiques (évaluation, appréciation, goût, etc.) plutôt que de s'attacher à la forme d'empirisme défendue par le courant sociologique de l'École de Chicago. Nous allons donc nous pencher sur une description plus pragmatique du fonctionnement de l'art à travers ce que le sociologue nord américain Howard Becker définit par « Mondes de l'art ».

Pour décrire les mondes de l'art, Howard Becker s'attache principalement à analyser les modes de production nécessaires à la création (au sens large) d'une œuvre d'art. Ainsi, le sociologue définit un monde de l'art en s'appuyant essentiellement sur les individus intervenant dans la réalisation d'une œuvre, c'est-à-dire tout ce qui s'opère en amont de l'œuvre. En ce sens, Becker affirme :

« Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. [...] Les mêmes personnes coopèrent souvent de manière régulière, voire routinière, de sorte qu'un monde de l'art se présente comme un réseau de chaînes de coopération qui relie les participants selon un ordre établi.²⁹³ »

Selon la définition que Becker formule au sujet des mondes de l'art, ce genre d'organisation procède essentiellement d'interactions entre différents acteurs professionnels. De cette observation découle une partie du lien entre un monde de l'art et le contexte dans lequel il fonctionne. Ainsi, la

²⁹² Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* (1982), traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988, p. 163 *et sq.*

²⁹³ *ibid.*, p. 58-59.

structure d'un monde de l'art est tributaire du réseau d'interrelations activé, lui-même fortement lié à l'époque qui le voit naître et aux spécificités des activités visées. De la même manière, on relève dans cette définition l'aspect polymorphe d'un monde de l'art et surtout — ce qui va réellement attirer notre attention — les problèmes liés aux limites, conséquemment toujours fluctuantes, d'une telle organisation. En ce sens, pour Becker, une œuvre d'art est indubitablement le fruit d'une collaboration multiple dont elle porte la trace :

« Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent un grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération. L'œuvre porte toujours des traces de cette coopération. Celle-ci peut revêtir une forme éphémère, mais devient souvent plus ou moins systématique, engendrant des structures d'activité collective que l'on peut appeler mondes de l'art. L'existence de mondes de l'art comme la façon dont elle influe sur la production et la consommation des œuvres invitent à une approche sociologique des arts. Ce n'est pas là une démarche qui débouche sur des jugements esthétiques, même si beaucoup de sociologues de l'art se sont donnés cette mission. Elle débouche en fait sur une meilleure appréhension de la complexité des réseaux coopératifs dont l'art procède [...]»²⁹⁴ »

La description des mondes de l'art ne fournit pas une notice unique qui permettrait de circonscrire la manière dont fonctionneraient ces mondes, non seulement parce que ces modes de fonctionnement sont en continuelle

²⁹⁴ *ibid.*, p. 27-28.

mutation, mais aussi parce qu'ils posent simplement la façon dont fonctionne une telle organisation à un moment donné. En revanche, ce que met en lumière la description de Becker est qu'une œuvre d'art procède de manière immuable d'une chaîne de collaborations. Toujours au sein de cette chaîne, l'élément relatif et contextuel serait l'organisation interne des maillons de la chaîne qui évoluent en fonction de divers facteurs (évolution technique, impératifs économiques, évolution sociale d'une profession, mode, etc.).

Un des effets pervers de la séparation et de la multiplication des tâches à l'intérieur d'un monde de l'art est que cela peut parfois entraîner un décalage, source de problèmes entre les différents acteurs convoqués. Par exemple, au sein d'un musée on trouve un panel assez étendu de personnel qui consacre son temps au bon fonctionnement des lieux. Ce personnel se compose d'individus directement liés aux œuvres d'art (conservateurs, régisseurs, conférenciers, etc.) et d'autres ayant un rapport plus « lointain » avec les œuvres (guichetiers, surveillants de salle, pompiers, personnels d'entretien, etc.). Certaines incompréhensions entre ces deux catégories d'acteurs peuvent être observées lorsque, par exemple, une œuvre d'art, peu identifiable comme telle, est présentée dans une salle d'un musée — cas somme toute de plus en plus banal en ce qui concerne l'art récent. L'œuvre d'art est alors identifiée par les différents acteurs selon leurs préoccupations professionnelles propres. Ainsi, il existe de nombreuses anecdotes relatant la destruction d'œuvres induite par la forme de ces dernières en inadéquation avec ce qui était traditionnellement admis dans un musée. Ces destructions ne peuvent être assimilées à du vandalisme en raison de la non-intentionnalité du geste de leur auteur. Elles prennent la forme de la modification d'une œuvre (la tache de sang dans une baignoire appartenant à une œuvre de Beuys qui fut transformée par le personnel hôtelier en bac à glaçons lors d'un vernissage) ou sa destruction totale (« tas d'objets » jetés aux ordures par le personnel d'entretien).

Ajoutons enfin que pour Becker, le réseau d'interrelations ne se limite pas aux seuls individus qui travaillent au même endroit, ou au même moment :

« La division du travail n'implique pas que toutes les personnes associées à la production de l'œuvre travaillent sous le même toit, comme des ouvriers d'une chaîne de montage, ni même qu'elles vivent à la même époque. Elle implique seulement que la réalisation de l'objet ou du spectacle repose sur l'exercice de certaines activités par certaines personnes au moment voulu.²⁹⁵ »

Ainsi peuvent participer au même monde de l'art des individus ne vivant ni dans le même lieu géographique, ni à la même époque. Cette remarque est d'autant plus vraie pour une discipline comme les arts visuels, riche d'une histoire abondamment commentée et diffusée qui constitue même une part importante de l'enseignement dispensé aux « apprentis » artistes. Cependant, il serait illusoire de croire que l'ensemble du personnel nécessaire à la création d'une œuvre est à placer sur un pied d'égalité. Ainsi, il est nécessaire de diviser ce personnel — dans le cas particulier de l'art et non plus de la vaste création artistique dont parlait Becker — en plusieurs types en relation avec son mode de contribution à l'œuvre. Bien que cette entreprise reste toujours délicate tant il est périlleux de vouloir circonscrire une activité à une place précise, il est tout de même possible de cerner différents types de contributions. On parlera alors d'un « noyau » du monde de l'art, et de « personnel de renfort », de « second cercle », de « mondes de proximité » et des « autres mondes de l'art ». Cette typologie — en partie seulement inspirée des analyses de Becker — nous permettra par la suite de

²⁹⁵ *ibid.*, p. 37.

mieux cerner les nouveaux enjeux et les nouvelles pratiques du champ de la présentation des arts visuels.

2.5.2. Le « noyau » du monde de l'art

Pour Becker, ce qui constitue le « noyau » du monde de l'art est l'ensemble des individus qui collaborent à la création d'une œuvre et qui partagent les conventions de ce monde de l'art. Le sociologue fournit une définition assez claire de ce groupe :

« La possession d'une culture professionnelle caractérise donc un groupe de praticiens qui utilisent certaines conventions pour exercer leur métier artistique. L'essentiel de ce qu'ils savent, ils l'acquièrent dans le cours de leur pratique quotidienne et, en règle générale, aucun des autres participants au monde de l'art n'a besoin des mêmes connaissances pour jouer son rôle. Ce savoir facilite l'exécution du travail, mais il n'est pas nécessaire de le posséder pour comprendre les œuvres elles-mêmes. Le groupe qui se définit par la connaissance de ces conventions peut être considéré comme le noyau du monde de l'art.²⁹⁶ »

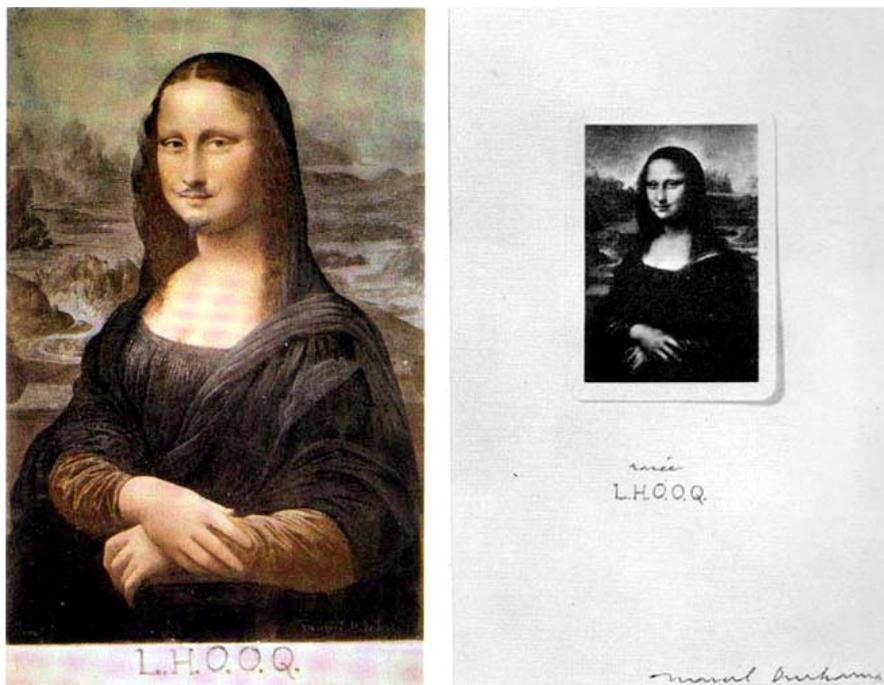
Avec cette définition, Becker introduit plusieurs notions importantes. Premièrement, il considère le noyau du monde de l'art comme un ensemble de professionnels. Deuxièmement, il introduit l'idée que ce cercle professionnel — bien que parfois relativement « éclaté » — partage essentiellement une culture commune de son objet où s'expriment les « conventions ». Enfin — et c'est peut-être ce qui posera le plus de

²⁹⁶ *ibid.*, p. 84-85.

difficultés dans la suite de notre recherche —, la plupart de ces professionnels n'ont qu'un souci pratique et spécifiquement orienté vers la tâche qu'ils vont accomplir au sein du monde de l'art.

L'aspect relativement « éclaté » du noyau du monde tel qu'il est décrit par Becker trouve une résonance particulièrement intéressante à travers la notion de « personnel de renfort ». Le personnel de renfort regroupe à la fois l'ensemble du personnel en relation avec l'artiste et qui vont lui permettre de réaliser son œuvre (assistants, techniciens, etc.), mais aussi — ce qui est capital dans l'analyse de Becker — l'ensemble des individus qui participent, souvent contre leur gré, à l'œuvre de l'artiste. De cette manière, il arrive que cette dernière catégorie de personnel de renfort soit répartie à travers l'histoire d'un art. L'exemple paradigmatique que nous donne Becker de cette collaboration involontaire est « l'intervention » de Léonard de Vinci dans l'œuvre de Marcel Duchamp²⁹⁷. Bien que notre formule paraisse à première vue quelque peu suspecte, c'est bien de cela dont il s'agit. En 1919, Marcel Duchamp réalise *L.H.O.O.Q.* Cette œuvre consiste en un maquillage d'une carte postale de *La Joconde*, célèbre peinture du maître italien, à laquelle l'artiste du XX^e siècle ajoute une moustache et un bouc. Selon l'analyse de Becker, Léonard de Vinci — par l'entremise de son œuvre — devient un « personnel de renfort » de l'œuvre de Duchamp.

²⁹⁷ *ibid.*, p. 44.



ill. 16

à gauche : Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919. Ready-made rectifié,
chromolithographie avec inscription au crayon.

à droite : Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q rasée*, 1965. Menu, carte à jouer et inscription
au crayon.

Cet exemple est intéressant à plus d'un titre. Premièrement, il montre la manière dont la pratique artistique brouille régulièrement la chronologie de l'histoire de l'art. Bien que cela ne soit pas une nouveauté propre à l'œuvre de Duchamp — tout artiste qui se réfère à l'art qui lui est antérieur opère de manière similaire — en revanche *L.H.O.O.Q.* fait apparaître les modalités de cette pratique sous un jour nouveau. Deuxièmement, *L.H.O.O.Q.* transforme la Joconde en élément de l'œuvre de Duchamp. En d'autres termes, avec cette œuvre, Leonard de Vinci devient en quelque sorte l'assistant que Duchamp convoque afin de réaliser une œuvre précise. L'usage qui voudrait qu'un maître de la peinture du XV^e-XVI^e siècle occupe

une place hiérarchiquement plus élevée face à un jeune artiste du début du XX^e siècle (Duchamp n'a que 32 ans lorsqu'il réalise *L.H.O.O.Q.*) est radicalement bouleversé. Ajoutons enfin que le geste duchampien exprime — du point de vue qui nous occupe ici — toute sa radicalité qui se cristallisera davantage encore lorsque l'artiste réalisera en 1965 *L.H.O.O.Q. rasée*. Cette dernière œuvre n'est autre qu'une carte à jouer collée sur un menu et qui représente *La Joconde* que l'artiste légende : « rasée L.H.O.O.Q. ». Avec cette pièce, Duchamp fait oublier toute référence à *La Joconde* « originale » pour ne réaliser qu'une citation à propos du *L.H.O.O.Q.* de 1919. Ici, de Vinci est oublié et *L.H.O.O.Q. rasée* devient pleinement une œuvre de Duchamp. Ou encore, avec *L.H.O.O.Q. rasée*, Marcel Duchamp de 1919 devient le personnel de renfort de Marcel Duchamp de 1965. C'est alors sur cet ultime épisode que se referme cette aventure de l'utilisation de de Vinci comme personnel de renfort.

Comme l'avance Becker, il existe une certaine forme de hiérarchie dans la catégorie de personnel de renfort²⁹⁸. En effet, tous ne paraissent pas avoir la même importance ni le même impact sur la forme finale de l'œuvre. Une des difficultés quant au statut de cette notion de « personnel de renfort » va donc être le rapport de subordination entre ces derniers et l'artiste, rapport auquel se greffent notamment les questions de droit d'auteur quand l'œuvre qui est utilisée comme « personnel de renfort » est soumise à cette contrainte.

Dans l'art récent, les problèmes liés au Droit d'auteur d'œuvres utilisées de cette manière font florès. Ce fut le cas avec l'artiste Sherrie Levine qui reproduisait à l'identique des photographies des grands noms de ce médium. Favorisant le dispositif sur la plasticité de l'œuvre, sa conception

mettait en avant la répétition et la simulation dont elle faisait preuve en photographiant des photographies. C'est en fait à une critique de l'originalité plastique à laquelle Levine finit par substituer une originalité conceptuelle. Cependant, on peut comprendre que pour les ayant-droits des photographes re-photographiés par Levine, l'œuvre de l'artiste américaine revêt tous les traits d'un plagiat, sentiment renforcé par le succès commercial et critique remporté par ces clichés. La question posée au juriste est alors celle du plagiat ou du faux.

On retrouve aussi cela avec une posture davantage tournée vers une interprétation « vicieuse » des textes de loi sur le droit à l'image par l'artiste italien Gianni Motti. Une des pratiques de cet artiste est de signer toutes sortes d'événements dont la paternité est invérifiable comme les catastrophes naturelles ou autres manifestations de cette nature. Étant l'« auteur » de ces événements, il lui revient alors une forme de droit à l'image à leur sujet. C'est partant de ce principe que Motti exposa une série de photographies au festival de photographies de reportages « visa pour l'image » de Perpignan en été 2002²⁹⁹.

²⁹⁸ Pour appuyer son argumentation, Becker prend l'exemple d'un générique de film avec son déroulement hiérarchique de l'ensemble des individus ayant pris part à l'élaboration du film. Howard S. BECKER, *op. cit.*, p. 109-110.

²⁹⁹ Gianni Motti, *Paysages (Dommages Collatéraux)*, 2001. Série de 10 photographies, 100x80 cm chacune.



ill. 17 Gianni Motti, *Paysages (Dommages Collatéraux)*, 2001. Installation de 10 photographies, 100x80 cm chacune.

Lors de cette exposition, l'artiste proposait une série de photographies qu'il avait achetées au préalable à l'AFP. Mais l'agence de presse protesta en affirmant lui avoir bien vendu uniquement les « droits d'inspiration » et non l'ensemble des droits de ces images comme le « droit d'exposition » ou le « droit moral ». Ces images durent finalement être retirées de l'exposition. Mais, si nous restons dans l'idée de considérer les photographies de l'AFP comme autant de « personnel de renfort » de l'œuvre finale de Motti — comme cela a été fait avec l'utilisation par Duchamp de la *La Joconde* — alors l'exposition de Motti n'aurait qu'un rapport lointain avec les photographies originales de l'AFP. Comme *L.H.O.O.Q.*, l'installation de Motti n'aurait comme lien avec les clichés de l'AFP qu'un rapport d'inspiration. Le problème de ces cas extrêmes, où le personnel de renfort est un autre artiste (de Léonard de Vinci au photographe de l'AFP), est que l'application du « droit moral » est différente selon que l'« auteur » utilisé comme « personnel de renfort » soit encore vivant,

contemporain ou qu'il ait vécu il y a plusieurs siècles. Finalement, dans les cas extrêmes que nous avons évoqués ici, l'épilogue tient davantage aux délibérations juridiques et/ou financières que d'explications sociologiques, esthétiques ou philosophiques, et donc ne concernent le noyau du monde de l'art que de manière périphérique.

Nous avons vu que pour Becker, le noyau du monde de l'art contemporain est constitué d'experts (critiques, galeristes, conservateurs, commissaires d'exposition, etc.). Ce cercle reste relativement fermé aux innovations venues de l'extérieur, à moins que celles-ci soient soutenues par un membre influent de ce noyau. Par exemple, certaines tentatives ont été réalisées pour fusionner le monde de l'art contemporain parisien avec celui des artistes marginaux produisant leurs œuvres dans des squats. Cette tentative a été initiée par l'équipe du Palais de Tokyo, mais finalement le résultat reste mitigé tant par le fait que la fusion annoncée n'a pas réellement eu lieu et qu'aucun artiste issu de ces squats n'a fini par entrer concrètement dans le noyau (pas d'exposition dans les galeries liées à ce noyau, poursuite de leur condition marginale par rapport au monde de l'art contemporain). Aussi, remarquons que dans ce genre d'opération, l'institution en la personne du monde de l'art contemporain paraît dominer celui avec lequel elle prétend faire alliance. Cette alliance prend alors davantage le visage d'une forme de « charité » à travers laquelle l'institution — en l'occurrence ici le Palais de Tokyo — met sa notoriété à la disposition de certains artistes marginaux le temps d'un événement. Les squats n'ont en effet rien à offrir à l'institution en échange de cette vitrine. La seule chose qui puisse intéresser l'institution est de transformer cette alliance en événement grâce auquel elle communiquera, non pas sur la qualité des artistes présents dans les squats, mais sur une attitude de « squatteur » ainsi que sur une prétendue « ouverture » de l'institution. On pourrait dire que dès le début, en mettant l'accent sur le caractère social des artistes invités, le Palais de Tokyo

instaurait implicitement une sorte de jugement de valeur ne considérant les artistes-squateurs que comme une curiosité exotique en marge du monde de l'art contemporain. On retrouve ici le schéma de l'interprétation sous l'angle du « pittoresque » d'une culture populaire par la culture d'élite tel que nous avons pu le voir décrit par Tony Bennett³⁰⁰.

2.5.3. Le « second cercle » du monde de l'art

Nous appelons « second cercle » du monde de l'art la partie du public majoritairement non spécialiste de l'art et qu'on a coutume de nommer le public profane de l'art. Cette composante du monde de l'art est relativement difficile à définir de manière précise et générale. Bien qu'ils constituent la majorité des visiteurs des institutions artistiques à l'ère de l'industrie culturelle, les membres du second cercle restent en partie énigmatiques. Certaines études sociologiques autour des publics des musées ont pu toutefois circonscrire leurs caractéristiques en matière d'âge et de catégories socioprofessionnelles. Mais — au delà de la description — ces analyses ne permettent pas de tirer de réelles conclusions à leur sujet. La seule chose que nous puissions concrètement affirmer en nous appuyant sur les analyses de Bernier ou de Zolberg, est que ce second cercle ne peut se comprendre que dans sa pluralité (on passe *du* public *aux* publics) et que — bien que numériquement majoritaire au musée — il n'en constitue pas pour autant la préoccupation principale. Cette dernière remarque est toutefois à nuancer notamment depuis qu'on observe une autonomisation financière des institutions dans lesquelles les chiffres de fréquentation des expositions acquièrent une importance capitale pour la survie de ces structures.

³⁰⁰ cf. 2.3.1. de cette recherche.

Ajoutons enfin, que c'est autour de ce second cercle du monde de l'art que se cristallise l'ensemble des rejets de l'art contemporain et c'est aussi autour de lui que tentent d'opérer les politiques de médiations culturelles mises en œuvres dans les institutions.

2.5.4. Les « mondes de proximité »

Nous pouvons regrouper sous l'appellation « monde de proximité » au monde de l'art ce que Becker décrit comme « l'art populaire » (savoir-faire qui se transmet de manière familiale, communautaire ou par voisinage et souvent avec un but utilitaire) animé par les « artistes naïfs » (primitifs, naïfs, artistes du terroir). Le terme « artistes naïfs » pourrait s'apparenter à l'ensemble des individus qui n'ont aucun lien avec un monde de l'art et qui pratiquent une forme d'activité artistique dont ils ne partagent pas les repères culturels (histoire, langage technique, langage critique, etc.)³⁰¹. Pour le noyau du monde de l'art contemporain, ils font office de curiosité ce qui fait que parfois certains d'entre eux parviennent à être inscrit dans le monde de l'art dominant, bien que cela se fasse le plus souvent de manière posthume, comme ce fut le cas avec le Facteur Cheval.

Bien que Howard Becker décrive « l'art populaire » comme une forme sans réelle structuration — notamment en ce qui concerne la publicité de leur production —, on peut toutefois penser que les individus qui y participent forment des mondes de l'art. Le problème de la description de Becker avec cette catégorie est qu'il ne fait pas la différence entre par exemple les artistes « naïfs » et les artistes « régionaux ». En effet, si comme l'affirme Becker le public de l'artiste naïf se limite le plus souvent à son

³⁰¹ Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 265.

cercle familiale ou à son proche voisinage, en revanche, certains artistes régionaux jouissent d'une forme de réputation qui dépasse ce cercle restreint. Sans présager de la qualité de chacune des productions, nous pouvons nous demander s'il y a une réelle différence qualitative du public et de la réputation entre un artiste régional, exposant des peintures de paysages enneigés dans une salle municipale de Dôle, et un artiste identifié comme appartenant au monde de l'art contemporain, qui expose ses œuvres dans le centre d'art de Franche-Comté situé dans la même ville.

Ces autres mondes de l'art peuvent aussi par certains traits se rapprocher de ce que Becker définit comme l'« artisanat » pratiquant soit un « art académique », soit un « art commercial »³⁰². Cependant, pour le sociologue, ce type d'activité est essentiellement basé sur l'utilité des objets créés, notion qui serait assurément refusée par le peintre régional par exemple³⁰³.

Soulignons qu'avec ces descriptions, nous restons dans des mondes de proximité ayant une forme de prétention artistique. Cette observation nous paraît importante dans le sens où ces mondes peuvent parfois entrer en concurrence avec le monde de l'art dominant comme nous allons l'étudier dans le prochain chapitre.

Enfin, notons qu'il existe aussi d'autres mondes non-artistiques qui peuvent intervenir de manière anecdotique dans le monde de l'art dominant.

³⁰² *ibid.*, p. 290-296.

³⁰³ Quand nous évoquons rapidement ici l'utilité, nous pensons à une forme d'utilité pratique et technique. Par exemple, le but principal d'un artisan horloger est de fabriquer des montres qui indiquent l'heure et fonctionnent correctement : c'est ce qu'on appelle « l'utilité » de l'objet. Une fois cette utilité réalisée, l'horloger peut entreprendre la décoration de ses montres dans l'objectif de les rendre plus « belles ». L'artiste régional quant à lui peut revendiquer aussi une forme d'utilité de son art — procurer du bonheur, égayer un intérieur, faire rêver, etc. — mais cette dernière reste du domaine de l'utilité « spirituelle » et relativement subjective comparée au bon fonctionnement de la montre de l'horloger.

Outre l'ensemble des professionnels mobilisés pour la réalisation d'une œuvre d'art et qui peuvent ne pas appartenir directement au monde de l'art, quantité d'organisations de personnes peuvent intervenir parfois de manière conflictuelle face à ce que promeut le monde de l'art contemporain. Nous approfondirons l'étude de ces interventions dans le prochain chapitre.

2.5.5. Les enjeux contemporains des mondes de l'art dans le monde de l'art contemporain

Par souci de concision, et compte tenu de ce que nous avons pu déjà dire des thèses beckeriennes au sujet des mondes de l'art, on pourrait résumer ainsi les processus d'apparition des œuvres d'art :

« Au vrai, on s'aperçoit qu'il n'est pas excessif de dire que c'est le monde de l'art plutôt que l'artiste lui-même qui réalise l'œuvre.³⁰⁴ »

Cette citation n'est pas sans rappeler la désormais banale maxime duchampienne qui énonçait que « ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux³⁰⁵ ». Cependant, elle dénote une grande évolution dans le rapport à la figure de l'artiste, nouveau rapport non plus seulement cantonné au noyau du monde de l'art.

³⁰⁴ Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 209.

³⁰⁵ Déclaration de Marcel Duchamp, « Marcel Duchamp, vite », propos recueillis par Jean Schuster, *Le Surréalisme, même* n°2, 1957, p. 143-145 ; reproduit dans *Duchamp du signe*, textes réunis et présentés par Michel Sanouillet, édition revue et augmentée, Paris, Flammarion, Champs, 1994, p. 247.

C'est aussi une position défendue par Yves Michaud, position qu'il justifie et complexifie en s'éloignant de la sociologie et en empruntant des arguments philosophiques. Cette posture lui permet alors de soutenir une attitude de « relativisme sous contrainte de rigueur » qui ne prendrait en compte que « sa propre limitation historique »³⁰⁶.

Si Michaud ne parle pas explicitement de « mondes de l'art », en revanche, l'approche qu'il se propose d'adopter s'opère depuis les critères esthétiques de l'évaluation de l'œuvre d'art et passe par une étude du contexte d'émission de ces œuvres. En d'autres termes, ce qui retient l'attention du philosophe est le lieu dans lequel s'énonce l'œuvre. Ainsi, Michaud affirme :

« Au sein d'une communauté d'évaluation qui est articulée à une communauté de production, les évaluations correspondent à la fois à des traits réels des objets et sont aussi relatives au jeu de langage en cause. Si bien que l'évaluation est relative aux règles et aux critères qui lui permettent d'exister et de s'exprimer.³⁰⁷ »

En tentant de chercher la manière dont se constitue l'évaluation de l'œuvre d'art, Michaud nous décrit en creux ce qui pourrait se rapprocher d'une structure des mondes de l'art telle que décrite par Becker. Plus précisément, on retrouve dans ce texte de Michaud une forme de la description proche du noyau du monde de l'art. Ainsi, comme avec Becker, nous sommes face à la description d'un monde orienté vers son centre et qui fonctionnerait selon le modèle de l'expert ou du connaisseur.

³⁰⁶ Terme emprunté à Nelson Goodman par Yves Michaud dans *Critères esthétiques et jugement de goût*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, p. 24-26.

³⁰⁷ *ibid.*, p. 24.

Cependant — et c'est là qu'intervient toute la difficulté liée au modèle du connaisseur transposé à l'ère de l'industrie culturelle — chacun devrait idéalement faire partie de ce noyau, de ce cercle des « connaisseurs », ou du moins en avoir l'impression et la conviction. Cet élément n'est assurément pas lié à un quelconque idéal démocratique, mais est en premier lieu issu des « nouveaux » impératifs économiques auxquels sont soumises toutes les structures qui présentent de l'art depuis les années 1980. En effet, s'afficher comme un art de connaisseur — c'est-à-dire proposer des œuvres qui nécessitent une forme de connaissance particulière afin d'y avoir réellement accès —, c'est aussi repousser implicitement l'ensemble des individus qui ne s'estiment pas suffisamment équipés. Autrement dit, cette attitude reviendrait à se couper d'une partie des visiteurs potentiels et donc à se priver d'une part importante des recettes pour l'institution, attitude assez suicidaire s'il en est à l'époque du désengagement financier de l'État dans les institutions artistiques. Nous verrons par la suite que le sentiment d'« élitisme » lié à l'art contemporain provoque une partie des rejets de ce genre de création. D'autre part, gageons que ces rejets conduisent à une certaine forme de confusion à propos des transgressions au sein de l'institution artistique, confusions que nous tenterons à notre tour de dénouer et d'éclaircir.

Selon Michaud, il est aussi envisageable de voir les mondes de l'art comme un jeu de langage partagé dans le sens où Wittgenstein emploie ce terme³⁰⁸. Ainsi, on peut circonscrire un monde de l'art par l'emploi d'un ensemble de termes précis, d'un registre lexical servant à définir l'objet de son évaluation, ses valeurs et les enjeux auxquels il s'attache ; le tout formant un ensemble de critères spécifiques au monde de l'art en question. Pour simplifier cette définition que nous donne Michaud — et pour

³⁰⁸ *ibid.*, p. 80 et sq.

reprendre son exemple — un monde pourrait se décrire comme permettant aux participants de s'entendre sur les termes afin de parler de leur objet. Pour prendre un exemple trivial, c'est un peu ce qui se passe de manière quotidienne avec les discussions autour de la météo. Si chacun peut en parler sans susciter beaucoup de polémiques c'est que quasiment tout le monde est d'accord sur ce qu'est un « beau temps » et un « mauvais temps ». Cette forme de consensus par rapport au langage permet alors à l'ensemble des commentateurs météo que nous sommes tous, de tomber d'accord sur l'évaluation d'une « belle journée », d'une « journée maussade » d'un temps « gris », etc., qui constituent autant de nuances que chacun comprend sans avoir besoin d'une explication détaillée de la part de celui qui émet ce jugement.

Une des difficultés rencontrées par Howard Becker dans la recherche d'une description la plus complète qui soit du monde de l'art, se retrouvera assurément dans les conflits inter et extra artistiques dont un des enjeux pourra nous apparaître comme étant la délimitation du territoire d'un monde de l'art. Car s'il est vrai que tout monde de l'art peut potentiellement exister, en revanche relativement peu ont réellement voix au chapitre — à part peut-être quand on envisage leurs pratiques d'un œil sociologique voire anthropologique. C'est alors non pas tellement la question désormais traditionnelle de la limite de l'art qui nous semble être en jeu, mais davantage les interrogations à propos des limites dans lesquelles circonscrire un monde de l'art et la définition des différents cercles qui le composent que nous venons de décrire. Howard Becker affirme en ce sens :

« [...] il est assez difficile de déterminer ce qu'une analyse des mondes de l'art peut laisser de côté et ce qu'elle doit prendre en considération. Si on limite cette analyse à l'art communément défini comme tel par une société, on élimine beaucoup d'aspects intéressants : les situations

limites où des gens aspirent à la notoriété sans l'obtenir, ou encore celles où des gens font un travail qui pourrait passer pour de l'art aux yeux d'observateurs extérieurs, mais n'envisagent même pas cette éventualité.³⁰⁹ »

Ainsi, la transposition de la question esthétique « qu'est-ce que l'art ? » en interrogation institutionnelle « quand y a-t-il art ? » se retrouve en filigrane de l'investigation sociologique menée par Becker et ceux qui s'en inspirent. Si nous sommes en partie en accord avec l'essentiel des apports introduits par Becker, en revanche nous allons pour notre recherche, nous concentrer non pas sur les mondes de l'art « marginaux » (peinture du dimanche, couseuses de quilts, musiciens de rock, etc.), mais sur les attaques et les conflits ayant un impact sur le monde de l'art contemporain, que ces événements proviennent du monde de l'art contemporain lui-même ou de l'« extérieur ».

³⁰⁹ Howard S. Becker, *op. cit.*, p. 61.

2.6. Deuxième conclusion intermédiaire : les enjeux paradoxaux art/institutions artistiques

Pour notre recherche, nous avons ressenti le besoin de proposer une définition de l'institution en art. Cette définition nous permettra de circonscrire ce qui, dans ce domaine, paraît être du registre de la structure quasi immuable et ce qui paraît être du domaine de la contingence. Compte tenu que notre parti pris a été de poser que ce qui peut faire l'objet d'une transgression est du domaine de la contingence, il nous sera alors plus aisé de voir la manière dont s'y prennent les différents acteurs du monde de l'art pour travailler cette part de l'institution.

Georges Balandier donne une définition générale de l'institution qui pourrait nous servir de base dans nos tentatives de définir ce que nous entendons par le terme institution dans le domaine artistique :

« Couramment, il [le terme institution] désigne un organisme relativement stable, soumis à des règles de fonctionnement et accomplissant des fonctions sociales spécifiques ; plus largement encore, il se rapporte à cette forme de l'organisation sociale qui lie des valeurs, des normes, des modèles de relation et de conduite³¹⁰. »

Pour Balandier, comme pour nombre de ceux qui se sont attelés à la l'étude du phénomène institutionnel dans le sillage de Durkheim, l'institution est un système qui fait preuve d'une certaine forme de stabilité

³¹⁰ Georges Balandier, « Préface », dans Mary Douglas, *Comment pensent les institutions* (1986), trad. Anne Abeillé révisée, Paris, La Découverte/Poche, coll. Sciences humaines et sociales, 2004, p. 21.

et de pérennité dans le temps. Une institution ne peut donc être en aucun cas quelque chose de fluctuant.

Cependant il arrive que certains groupes puissent formellement s'apparenter à une structure de type institutionnelle bien qu'ils ne soient pas stables et que leurs limites ne soient pas clairement visibles.

Mary Douglas propose un autre type de catégorie pour classer ces formes sociales. Pour elle, on ne peut pas tout à fait les nommer « institutions » notamment parce qu'elles apparaissent comme mouvantes, peu stables et largement tributaires d'une figure tutélaire omniprésente. C'est ce que l'anthropologue désigne par « communauté latente », c'est-à-dire une forme d'organisation sociale qui se caractérise par son instabilité en partie due à son mode de règlement des conflits par la menace individuelle (le veto)³¹¹. Pour elle, les cas paradigmatiques de *communautés latentes* sont les sectes ou les groupuscules politiques. Étant donné ce que nous venons de développer durant cette partie, il apparaît que le fonctionnement d'une *communauté latente* n'est pas en adéquation avec ce que nous avons pu décrire et analyser de la situation du monde de l'art contemporain.

Il convient alors de noter la différence de taille entre le fonctionnement d'une *communauté latente* et celui d'une institution. Cette différence aura son importance dans la suite de notre recherche lorsque nous nous trouverons face à des formes de conflits concernant l'institution artistique. En effet, si — comme nous le soutenons — on peut dire qu'il existe une institution artistique (qu'il reste à définir), celle-ci ne peut en aucun cas régler les conflits en son sein (conflit que nous nommerons

³¹¹ Pour Mary Douglas le fait que ces communautés soient la plupart du temps relativement petites (bien que l'échelle ne soit pas pour elle un facteur déterminant) et assez jeunes, implique que les membres de ces groupes restent solidaires et unis. Dans les communautés latentes, les conflits se règlent donc par des menaces individuelles d'exclusion du groupe ou d'excommunication (Douglas, *op. cit.*, p. 68-75).

transgression ou subversion) par l'exclusion d'individus. Par ailleurs, nous verrons que les individus tenus responsables du déclenchement de ces conflits (les artistes dans la majorité des cas) ont davantage intérêt à conserver leur appartenance à l'institution qu'à s'en dégager, à la fois pour des raisons purement pratiques (protection, communauté pacifiée, structure claire et maîtrisée facilitant leur activité, etc.) que pour d'autres raisons moins conscientes (danger de perdre son « style de pensée », attachement au groupe, solidarité, etc.).

À ce stade de notre recherche, et compte tenu des éléments que nous avons collectés dans cette partie, nous pouvons avancer une première définition relativement complète de l'institution applicable au champ de l'art contemporain. Afin d'éclaircir davantage notre développement, tournons nous vers l'analyse fournie par Mary Douglas. Cette dernière s'appuie d'une part sur les recherches de Ludwik Fleck et d'autre part sur celles d'Émile Durkheim, pour donner divers éléments constitutifs d'une institution :

1) Une analogie fondatrice qui permet d'asseoir une première légitimité de l'institution au sein de la communauté ;

2) Une généalogie revendiquée qui fonctionne sur le culte des anciens et l'exclusion d'intrus. De cette manière, le choix des figures généalogiques emblématiques en dit long sur la représentation que se fait d'elle-même une communauté ainsi que sur les ambitions qu'elle poursuit.

En ce sens Mary Douglas affirme que :

« Une société compétitive célèbre ses héros, une société hiérarchique ses patriarches, une secte ses martyrs.³¹² »

D'autre part, l'existence de cette généalogie permet de fournir une forme d'autorité face à laquelle chacun se sent redevable. Cette forme de

³¹² Mary Douglas, *op. cit.*, p. 119.

pouvoir immatériel permet alors de conserver une sorte d'équilibre structurel de la part de l'institution et permet de prémunir des conflits et de certaines protestations. Ainsi, le discours de la généalogie, comme outil institutionnel ou ciment communautaire, permet une légitimation de l'institution, mais aussi l'organisation de la mémoire d'une communauté ;

3) Une solidarité entre ses membres qui se retrouve à l'origine des deux premiers éléments ;

4) Un « style de pensée » ou « représentations collectives ». Pour l'institution, l'intérêt du « style de pensée » est qu'il rend certaines descriptions du monde possibles et d'autres impossibles. C'est aussi l'aspect structurant du *style de pensée* qui permet de valider certaines découvertes et d'en précipiter d'autres dans l'oubli. Un des caractères principaux du *style de pensée* est que l'individu qui y participe n'en est souvent pas conscient. Ainsi, pour Fleck :

« L'individu au sein du collectif n'est jamais, ou presque jamais, conscient du style de pensée dominant qui exerce pratiquement toujours une emprise absolue sur la pensée et dont il lui est impossible de s'écarter³¹³. »

Suivant cette idée, il existe une différence entre *communauté de pensée* (vaste et mouvante) et *collectif de pensée* (qui constitue le noyau dur des fidèles). De même, d'après Douglas, il y aurait à l'intérieur d'un groupe, un centre (élite hiérarchisée des initiés) et une périphérie (la masse) qui se contenterait de reprendre les idées énoncées par le centre. Cependant, notons avec Douglas que cette conception implique l'existence d'un centre du groupe adoptant un comportement « vertueux » pour que cette structure

³¹³ Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftliche Tatsache* (1935), (trad. angl. : *The Genesis and Development of a Scientific Fact*, University of Chicago Press, 1979, p. 41), cité par Mary Douglas, *op. cit.*, p. 43.

fonctionne positivement³¹⁴. En revanche, en cas de non respect de cette limitation, on ne sait pas vraiment comment s'équilibrera le groupe, s'il souffrira de conflits ou se pliera à la volonté du centre quoiqu'il adviene.

Différents *styles de pensée* peuvent cependant se croiser et s'entrecouper. Mais dans toute avancée scientifique et acceptation d'un style de pensée, il ne faut assurément pas sous-estimer l'importance d'un « style de collectif de pensée » pouvant adopter ou disqualifier un chercheur selon son degré d'identification à ce style³¹⁵. Douglas soulève toutefois une difficulté lexicale apparue avec la traduction des textes de Fleck autour de la dénomination de ce que l'on a finalement nommé « collectif de pensée » (*Denkkolektiv, thought collective*). En discutant ce terme, Douglas nous éclaire grandement en rapprochant la terminologie de Fleck d'une terminologie proche de Goodman ou de Becker desquels nous sommes désormais plus familiers. En ce sens, elle lie le « collectif de pensée » à un « monde de pensée »³¹⁶. Ce rapprochement ne se limite pas uniquement à une commodité lexicale ou sémantique, mais est le reflet d'une réelle collusion de sens entre ce que nous avons pu emprunter aux thèses de Becker et l'emploi de ce type de concept par Fleck. S'il existe un « monde de pensée » nécessaire à la description d'une institution, on peut envisager que certains des apports faits au monde de l'art par Goodman et Becker puissent aussi nous aider à trouver une définition d'une institution en art.

À ce moment de notre recherche, nous nous rendons compte que la question de la légitimité, qui s'inscrivait en filigrane de notre première partie à propos du passage modernité/postmodernité, ressurgit ici lorsqu'on évoque l'institution. La puissance de l'institution est de faire accepter son autorité sans avoir à recourir à une force plus clairement violente. Le propre de cette

³¹⁴ Mary Douglas, *op. cit.*, p. 49.

³¹⁵ *ibid.*, p. 44-46.

attitude est d'inscrire en chacun que l'institution est légitime pour une série de raisons dont nous ne maîtrisons pas toujours l'énoncé (justice, égalité, etc.). On imagine que ce genre d'institution idéale « arrange » le plus grand nombre, du moins le plus grand nombre de ses participants circonscrit à ce que l'on a pu appeler un monde (monde de l'art dans notre cas). Nul doute que les liens qui unissent institution et légitimité sont complexes, et le développement que nous venons de fournir n'en couvre qu'une petite parcelle. Gageons cependant que ce que nous avons pu circonscrire puisse servir de base — d'éléments s'articulant dans notre boîte à outils — afin de délimiter notre champ.

Une autre difficulté se pose à notre étude. En effet, depuis le début de cette recherche nous avons tenté de définir, puis d'analyser, la forme et les pratiques de l'institution artistique. Nous avons tenté à notre tour de tracer, en quelque sorte, une généalogie de cette institution en nous attachant plus particulièrement à un élément précis de cette dernière : le musée. Notre but avec cette généalogie n'est évidemment pas de fournir une histoire du musée qu'elle soit sociologique, politique ou purement factuelle. Ce que nous cherchons à faire est davantage de cerner les enjeux qui ont pu inciter une communauté à édifier des musées d'art tout en gardant à l'esprit notre point de chute, c'est-à-dire la situation actuelle du musée d'art contemporain comme particularité de la fin du XX^e siècle. Ainsi cette partie ne peut être que lacunaire, cependant répétons que si nous avons choisi de traiter les évolutions de certaines formes muséales, c'est uniquement dans l'espoir que celles-ci nous serviront à comprendre ce qui se produit — mais aussi les silences — depuis les années 1980 au sein du musée d'art contemporain.

Toutefois, nous nous devons d'être extrêmement prudents dans nos analyses de la situation actuelle. Nous avons déjà pu constater la difficulté

³¹⁶ *ibid.*, p. 47-48.

d'un regard rétrospectif sur une situation récente, voire actuelle, et le risque de vouloir contempler cette période comme si nous nous situions à la « fin de l'histoire ». Nous avons vu les limitations de cette posture caricaturalement hégélienne au cours de notre première partie, posture par ailleurs régulièrement adoptée durant la modernité artistique et qui se conclut bien souvent par l'annonce prophétique de la fin de l'art, de l'esthétique, voire de l'histoire.

L'autre élément qui doit constamment tenir notre vigilance en éveil est le fait que nous nous sommes donné comme sujet d'étude l'institution artistique, institution à laquelle nous participons. Aussi, malgré nos efforts d'analyse et de « déconstruction », il est fort probable que nous soyons en partie tributaires des « styles de pensée » véhiculés par la communauté à laquelle nous appartenons. Cette remarque ne doit nous amener ni à un relativisme absolu, ni à un scepticisme total, mais elle doit rester parmi nos préoccupations à chaque fois que nous tenterons d'émettre une analyse à propos des processus que nous décrirons. Les descriptions ne pourront alors pas s'affranchir du langage de l'institution limitant lui-même le champ de nos possibles. Il nous faut garder à l'esprit l'analyse de Mary Douglas quand elle conclut à propos des institutions :

« [...] elles propagent leurs influences respectives (qui se corroborent) à travers tous les niveaux de notre système d'information. Il n'est donc pas étonnant qu'elles nous entraînent dans leur auto-contemplation narcissique. Tous les problèmes que nous tentons de penser sont automatiquement traduits en termes de problèmes institutionnels. Les solutions qu'elles prônent ne proviennent que du domaine restreint de leurs expériences. Si l'institution est fondée sur la participation de chacun, sa réponse à une question cruciale sera : "Plus de participation !" Si elle repose sur une relation d'autorité, elle répondra : "Plus d'autorité !". Les institutions ont la mégalomanie pathétique de cet ordinateur qui verrait le monde à travers son seul programme. L'espoir d'une indépendance intellectuelle consiste pour nous à résister, et la

première étape à déceler comment s'effectue l'emprise des institutions sur notre esprit.³¹⁷ »

Enfin, nous devons nous garder de décrire ou stigmatiser purement et simplement l'institution comme s'il s'agissait d'une sorte de monstre tentaculaire ou de golem qui aurait échappé au contrôle de ses créateurs. C'est en partie ce que nous apprend l'analyse de Douglas, c'est-à-dire que l'institution n'est pas un cerveau décisionnaire que chacun se partage, mais que le processus s'opère de manière inverse : il s'agit plutôt d'une addition de décisions individuelles seulement en partie surdéterminée par l'institution. Un des éléments qui appuie cette idée est que, si l'institution dominait intégralement nos esprits — si elle était cette totalité à laquelle nul ne pouvait échapper — alors les réactions négatives face aux institutions, voire leur destruction et leur création, ne seraient théoriquement pas envisageables, ce qui — si l'on suit Douglas — ne résiste pas au monde vécu.

Il est temps ici d'articuler une définition de ce que nous considérons comme l'institution dans le cadre particulier du champ artistique.

Premièrement, *nous choisirons de définir l'institution artistique comme étant en lien direct avec un monde de l'art*. Le monde de l'art dont nous parlons n'est pas « les mondes de l'art » dans leur généralité : il s'agit du monde de l'art contemporain. Ce choix implique plusieurs conséquences : 1) nous parlerons désormais d'un monde de l'art contemporain dont l'entendement est indissociable de son contexte ; 2) de cela découle une approche clairement contextuelle du monde de l'art ainsi défini ; 3) les modalités de fonctionnement de ce monde de l'art sont comprises comme particulières et non exportables (dans leur totalité) à d'autres mondes de

³¹⁷ Mary Douglas, *op. cit.*, p. 134-135.

l'art³¹⁸. Ainsi, quand nous parlerons de « monde de l'art » sans autre précision, il s'agira désormais du « monde de l'art contemporain ». De la même manière, lorsque nous évoquerons un autre monde de l'art, nous en préciserons le contexte. Toujours suivant ce principe, quand nous parlerons d'art contemporain, nous ferons référence au type d'art plébiscité par le monde de l'art contemporain.

Deuxièmement, *nous parlerons du monde de l'art contemporain sans chercher — à travers ce dernier — à fournir une définition de l'art*. De cette manière, nous mettons de côté les préoccupations esthétiques autour de la définition de l'art même lorsque celles-ci s'articulent autour de l'interrogation « quand y a-t-il art ? ». Cette décision est en partie motivée par le sentiment que — dans le contexte particulier du monde de l'art récent qui nous occupe — ce genre de questionnement a cessé d'être central, du moins si l'on se réfère aux propos du noyau du monde de l'art (artistes, critiques d'art, commissaires d'exposition, etc.).

Troisièmement, *étant donné que nous avons opté pour une définition de l'institution artistique comme inséparable du monde de l'art, cette institution prendra la forme de tout ce qui constitue ce même monde de l'art*. Suivant cela, l'institution que nous choisissons pour terrain d'investigation se compose de lieux (musées, centres d'art, fondations, galeries, etc.), d'événements (expositions temporaires, biennales, manifestations artistiques, etc.) et d'acteurs (artistes, commissaires d'exposition, critiques d'art, galeristes, etc.). C'est alors de cet ensemble relativement hétérogène que découle un certain nombre d'enjeux et d'ambitions qui peuvent paraître

³¹⁸ Ce dernier point est plus une précaution qu'un élément que nous chercherons à démontrer. En effet, n'étant pas spécialistes de danse, de musique, de cinéma, etc., nous choisirons de ne pas nous prononcer sur d'éventuelles analogies entre le monde de l'art contemporain et d'autres mondes de l'art.

contradictoires et qui constitueront assurément les points d'échauffement de notre étude.

Maintenant que nous avons partiellement circonscrit une définition de l'institution artistique en relation étroite avec les conceptions des mondes de l'art, il convient de pénétrer dans ce qui forme l'objet de notre recherche c'est-à-dire les transgressions au sein de l'institution durant la période 1980-2000. Toutefois, cette étude ne pourra être complète que si nous nous attachons à décrire, puis à analyser, les modalités effectives de tels phénomènes. C'est à ce projet que nous nous attellerons dans notre troisième partie.

3. Troisième partie : Pratique(s) des transgressions

Le rejet d'une œuvre d'art à l'époque contemporaine s'exprime de diverses manières qui sont souvent motivées par un ensemble assez dense de présupposés et d'enracinements idéologiques n'ayant — le plus souvent — qu'un lointain rapport avec leur objet.

Nous verrons que dans la période récente — au cours de laquelle se sont développées les revendications identitaires et communautaires dans l'ensemble de la société occidentale —, ce type de revendications s'affiche aussi dans le champ de l'art contemporain, à la fois dans les travaux des artistes, mais aussi dans les modes de réceptions publiques de ces travaux (la mise en œuvre de l'exposition et le commentaire de spécialistes et de non-spécialistes de cette exposition). L'intérêt, pour notre recherche, d'étudier plus en avant ces rejets et de tenter d'en tracer une typographie, est que cela pourrait nous permettre de discerner les différents enjeux d'un cas particulier de l'exposition artistique contemporaine.

Avant de parvenir au but que nous nous fixons, il conviendra de tracer les grandes tendances stratégiques employées par les artistes pour imposer des œuvres qui portent en elles la polémique.

Nous nous attarderons ici sur les différents types de vandalismes ou d'attaques verbales contre l'art contemporain, en essayant d'en problématiser les enjeux.

Dans un premier temps, nous choisirons de distinguer deux grands types d'attaques : les attaques venues de l'extérieur du monde de l'art³¹⁹ concerné (celui de l'art contemporain représenté par l'institution) et les attaques venant de l'intérieur même du monde de l'art. Parmi ces deux types d'attaques — externes et internes au monde de l'art contemporain que nous appellerons respectivement *attaques extramondaines* et *attaques intramondaines* — il est encore possible de faire des distinctions dont les nuances sont surtout liées aux buts et aux motivations des assaillants. La mise en œuvre de ces distinctions a surtout pour objectif de nous permettre de délimiter encore plus finement les types d'œuvres concernés par notre recherche.

À partir de cette première clarification, nous engagerons un regard sociologique sur les modalités de rejet plus diffus de l'art contemporain, c'est-à-dire un rejet qui ne s'exprime pas volontairement comme le vandalisme ou les attaques directes, mais qu'il faut motiver par des questionnaires qualitatifs souvent réalisés sur les lieux mêmes de l'exposition de l'art. Ce détour, nous permettra de recentrer les pratiques du vandalisme ou des attaques verbales dans leur environnement, mais aussi d'en approcher les formes embryonnaires.

Nous donnerons enfin la parole aux œuvres, ou plus exactement aux événements volontairement induits par les artistes avec leurs œuvres, sans oublier les situations parfois délicates dans lesquelles elles plongent l'institution artistique. Pour cela, nous aurons une fois de plus recours à une classification dont le point de départ sera la typographie des transgressions

³¹⁹ En ajoutant l'idée d'attaque à celle de mondes de l'art nous nous éloignons de la conception qu'en donne Howard Becker (*Mondes de l'art*). Nous conservons néanmoins certaines de ses conceptions, notamment sa description des mondes de l'art comme système d'organisation collectif bien que nous y ajoutions la variable du conflit.

proposée par Anthony Julius³²⁰ que nous compléterons et amenderons pour l'adapter aux pratiques récentes du monde de l'art.

³²⁰ Anthony Julius, *Transgressions. The Offences of Art*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

3.1. Attaques extramondaines

3.1.1. Attaques provenant d'un monde éloigné sans réel rapport avec un des mondes de l'art.

Il s'agit essentiellement d'attaques dont les motivations sont morales ou politiques et plus rarement esthétiques (l'esthétique servant dans ce type d'attaque d'argument de dernier secours pour faire admettre le bien fondé des attaques).

Pendant longtemps, les *attaques provenant d'un monde éloigné sans réel rapport avec un des mondes de l'art* ont été l'exclusivité de l'État et du pouvoir politique dont il est dépositaire. L'arme absolue de ces attaques était alors la censure qui permettait d'éliminer les œuvres d'art jugées immorales et dangereuses pour la population. Dans les démocraties occidentales, ce mode de la censure d'État s'est peu à peu raréfié devant les valeurs démocratiques de liberté d'expression. Une autre raison peut aussi être invoquée comme le fait Howard Becker à propos de l'intervention de l'État sur le contenu des œuvres d'art après leur production :

« La possibilité même d'une intervention de l'État [...] confère une dimension politique à toutes les œuvres d'art. Si l'État s'abstient de censurer une œuvre, les gens peuvent en déduire qu'elle ne véhicule aucun message politique dangereux, indépendamment des intentions réelles de l'artiste. Et inversement, si l'État interdit une œuvre d'art, les gens vont essayer d'y déceler un message politique dérangeant ou révolutionnaire,

qu'ils trouveront la plupart du temps, même si l'artiste ne l'y a pas mis.³²¹ »

Ainsi, l'État démocratique cédant devant l'adage populaire du « il n'y a pas de fumée sans feu » préfère généralement s'en tenir à une sorte de tolérance teintée de neutralité morale à propos des œuvres d'art. On ajoutera que cette neutralité semble être d'autant plus de vigueur que l'exposition de la majorité des œuvres s'opère dans les musées et centres d'art, autrement dit dans des lieux relevant généralement des pouvoirs publics, du moins dans le cas français. Il est alors très délicat pour une institution, qui a validé et légitimé une œuvre en l'exposant, de se voir contester son jugement par une autre institution parfois éloignée et sans lien direct avec l'art, bien que relevant du même pouvoir politique.

Cependant, il arrive que des œuvres soient censurées par les pouvoirs publics. Toutefois, comme nous allons le voir, cette censure n'est plus originellement à l'initiative des pouvoirs publics mais la plupart du temps née de l'indignation de groupes de pression allant des associations de riverains (pour les œuvres dans l'espace public) aux groupes « moraux » (pour les œuvres présentées dans des institutions).

Nous passerons rapidement sur les attaques contre des œuvres d'art dans l'espace public parce qu'elles n'entrent pas à proprement parler dans le cadre de la recherche que nous poursuivons ici. Citons simplement les exemples récents les plus paradigmatiques de cette chronique, à savoir : le *Tilted Arc* à New York de Richard Serra (1981), l'affaire des « colonnes de Buren » au Palais Royal à Paris (1986) ou encore *House* à Londres de Rachel Whiteread (1993), avec pour chacune des œuvres des épilogues différents. *Tilted Arc* de Richard Serra crée la polémique à New York dès

³²¹ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* (1982), *op. cit.*, p. 203-204.

son installation en 1981. Cette pièce prend la forme d'un immense arc d'acier de 36 mètres de long et 3,60 mètres de hauteur, placé au centre de la *Federal Plaza* qui jouxte l'immeuble du *General Service Administration*. Cette sculpture monumentale a fait l'objet de beaucoup de protestations de la part des employés de cette administration, notamment parce qu'elle les obligeait à contourner la pièce pour accéder au bâtiment. À ce frein d'ordre « pratique », s'ajoute rapidement la forme jugée « laide » de l'œuvre de Serra. Après maintes négociations avec l'artiste pour installer cette œuvre sur un autre site, *Tilted Arc* fut finalement démontée en 1989³²².

³²² Richard Serra retrace l'ensemble des griefs portés à son œuvre par la commission chargée de son sort allant des plus traditionnels (œuvre « laide », « absurde », « foutaise ») aux plus « graves » liés à la sécurité des usagers de la place : « Parmi ceux qui firent les déclarations les plus grotesques et les plus sinistres, il y en eut qui affirmèrent que *Tilted Arc* faisait de la *Federal Plaza* un lieu dangereux en cas de manifestations politiques. Ils prétendaient que la sculpture empêchait la police de surveiller la place, et qu'en cas d'attentat terroriste, elle faisait un mur d'appui idéal pour une bombe. Une spécialiste fédérale de la sécurité des bâtiments, employée par la GSA, compara *Tilted Arc* aux dispositifs utilisés par les artificiers pour diriger le souffle des explosions. » (Richard Serra, *Écrits et entretiens 1970-1989*, trad. Gilles Courtois, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, p. 280 ; l'ensemble de l'« affaire » *Tilted Arc* est relatée par Richard Serra dans ce même ouvrage p. 271-300 (« La destruction de *Tilted Arc* »).



ill. 18 Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981.

Acier, 3,66 x 36,58m, épaisseur 63,5mm.

Federal Plaza, New York (œuvre détruite le 15 mars 1989).

Le processus est à peu de choses près similaire en ce qui concerne *House* de Rachel Whiteread. Cette jeune artiste londonienne se voit confiée la réalisation d'une commande publique en 1991 dans l'East End de Londres.



ill. 19 Rachel Whiteread, *House* (Grove Road, London E3), 1993.

Béton et armure en métal.

Londres (œuvre détruite en janvier 1994).

Comme à son habitude Rachel Whiteread réalise un « espace négatif » de l'intérieur d'une maison traditionnelle de ce quartier de la capitale britannique. *House* est révélée au public en octobre 1993. S'enclenche rapidement un mouvement de protestation contre ce que les riverains comparent à un bunker géant³²³ qui donnerait une mauvaise image du quartier. Les propos de Brian Masters résument assez bien les sentiments des opposants à cette œuvre :

³²³ John A. Walker, *Art & Outrage. Provocation, Controversy and the Visual Arts*, Pluto Press, London/Sterling(Virginia), 1999, p. 167.

« *House* refroidit... nécrophilique dans le concept et l'effet... il n'y avait pas une étincelle de vie chez elle, aucun écho de la présence humaine qui l'aurait normalement imprégnée avec charme, avec caractère, avec santé, elle était blanche, rigide, fantomatique et évidemment morte.³²⁴ »

Malgré les explications parfois confuses apportées par l'artiste (monument commémorant la résistance des londoniens aux bombardements de la seconde guerre mondiale, métaphore de l'enfermement domestique, etc.), et le soutien d'une partie des dirigeants politiques et des institutions (le Parlement, l'association Artangel, le Turner Prize, K Foundation, Chanel 4, etc.), *House* fut finalement détruite en janvier 1994.

Dans les deux cas que nous venons d'évoquer, les œuvres ont été détruites suivant la volonté des riverains qui s'appuyaient sur des critères de praticité (*Tilted Arc*) ou encore des critères esthétiques (pour les deux cas), mais jamais des critères proprement moraux³²⁵. Il arrive que des œuvres soumises aux mêmes types d'arguments puissent tout de même voir le jour et être pérennisées comme c'est le cas avec *Les Deux plateaux* de Daniel Buren.

En juin 1985, Jack Lang (Ministre de la culture) choisit l'artiste Daniel Buren pour réaliser une œuvre constituée de colonnes à rayures

³²⁴ "*House* chilling... necrophilic in concept and effect... there was not a flicker of life about it, no echo of the human presence which would normally have imbued it with charm, with character, with health, it was white, stark, ghostly and obviously dead.", propos cites dans John A. Walker, *op. cit.*, p. 169 (traduction personnelle).

³²⁵ On pourrait nuancer cette absence de critères moraux pour justifier la destruction de ces pièces en rappelant que dans chacune des affaires le prix des œuvres a été évoqué par les détracteurs et que ce facteur pourrait être associé à une posture morale qui s'énonçait ainsi : « comment peut-on dépenser autant d'argent du contribuable avec ça alors qu'il y a des choses plus urgentes à faire... ? ». Cependant, cet argument n'était jamais central dans leurs discours et ne venait qu'en ultime complément des justifications de praticité et des arguments esthétiques

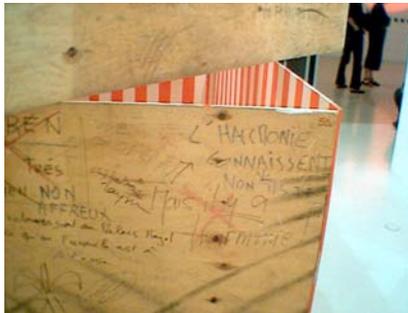
noires et blanches qui prendront place dans la cour d'honneur du Palais Royal. Dès l'annonce de cette décision s'engage une campagne médiatique où vont s'affronter les défenseurs et les détracteurs de ce projet³²⁶. Les premières motivations de contestation face à cette œuvre proviennent des associations de défense du patrimoine : elles accusent la pièce de Buren de dénaturer l'architecture du Palais Royal qui fait partie du patrimoine architectural parisien. Vient ensuite une série de protestations politiquement partisans qui contestent *Les Deux plateaux* en partie parce qu'il s'agit d'une commande publique émanant d'un ministre socialiste accusé d'élitisme culturel et de gaspillage d'argent public. L'affaire se complique considérablement avec de nombreuses actions en justice pour tenter d'annuler la commande, mais aussi avec le changement de majorité gouvernementale qui voit succéder François Léotard à Jack Lang en mars 1986. On assiste dans les médias (presse, radio et télévision) à un « débat » similaire à l'affaire Serra ou Whiteread, mais aussi à des soutiens institutionnels de même nature (Daniel Buren obtient le prix de la Biennale de Venise en Juillet 1986)³²⁷. Cependant, l'épilogue est foncièrement

³²⁶ Pour une chronologie détaillée des faits, se reporter à Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets. Étude de cas*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997 p. 39-50.

³²⁷ On pourrait poursuivre l'analyse de « l'affaire des colonnes de Buren » en signalant que l'artiste a finalement exposé les palissades ayant servi pendant la construction *Les Deux plateaux* lors de la rétrospective qui lui a été consacrée en été 2000 (« Daniel Buren, le musée qui n'existait pas », Centre Pompidou, 26 juin-23 septembre 2000). Assez ironiquement, cette exposition de palissades recouvertes d'insultes et présentées à la manière du célèbre *One-Ton Prop (House of Cards)* de Richard Serra (1969) devient la seule œuvre réellement narrative de l'exposition mais aussi peut-être du corpus de Daniel Buren (l'image ci-dessous est un détail de cette installation de Daniel Buren au Centre Pompidou) :

différent : *Les Deux plateaux*, source de tant de polémiques, restera au Palais Royal. Toute la difficulté est alors de tenter de comprendre les raisons du maintien de l'œuvre de Buren alors que les œuvres de Serra ou de Whiteread n'ont pas survécu à la protestation locale.

Ce que nous retiendrons de ces cas est le glissement assez rapide des questions artistiques vers des protestations d'ordre moral ou de praticité, et plus rarement partisans. Les protestations morales ou de praticité paraissent cependant assez justifiées, car la caractéristique d'une œuvre dans l'espace public — à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'une commande des autorités³²⁸ — est d'être immédiatement soumise à l'appréciation de la population qui fréquente régulièrement ces espaces et qui considère, à juste titre, comme lui appartenant en partie³²⁹. De plus, la plupart des œuvres ayant comme destination l'espace urbain jouent justement de leur interaction avec les corps des usagers (Serra) ou avec l'histoire du lieu (Whiteread). Il paraît alors assez évident qu'une population en désaccord avec un choix imposé de circulation qui complique les déplacements (*Tilted Arc*), une image donnée de leur quartier (*House*), ou une modification d'un monument national



³²⁸ Pour une analyse d'œuvres d'art dans l'espace public non soumises à l'assentiment des autorités et les enjeux qu'elles soulèvent, voir Maxence Alcalde, *Tentatives d'actions dans l'espace urbain. Analyse d'un art subversif 1980-2000*, maîtrise d'Arts Plastiques sous la direction de Claire Fagnart, 2001.

auquel on s'identifie (*Les Deux plateaux*), proteste ou demande des explications. Toute la difficulté étant encore de parvenir à aménager à la fois une médiation publique des œuvres tout en évitant un envenimement de la situation avec des querelles partisans parfois teintées de populisme. Nous pouvons peut-être aussi expliquer en partie que c'est paradoxalement la querelle partisane qui a permis à l'œuvre de Buren de rester au Palais Royal. En effet, la polémique animée par les détracteurs de Buren est assez rapidement tombée dans les travers d'un populisme des plus vulgaires disqualifiant dès lors toute opposition à ce projet, si bien qu'il s'est mis en place une sorte de consensus à propos de ce projet. Ainsi, avec l'affaire Buren, ce n'est pas seulement des enjeux de praticité ou moraux qui sont évoqués, mais surtout un ensemble de conflits partisans souvent liés à des individualités contrairement à ce que l'on a pu voir pour les cas Serra ou Whiteread.

Voyons maintenant la manière dont s'organisent les attaques lorsque les œuvres sont présentées dans le lieu public particulier qu'est le musée.

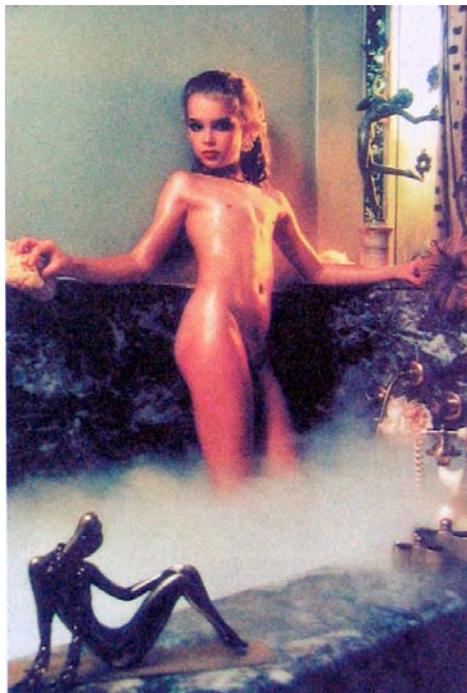
Dans la période récente, les *attaques provenant d'un monde éloigné sans réel rapport avec un des mondes de l'art* sont la plupart du temps à l'initiative de groupes de pression pratiquant une politique de lobbying. Leur but est alors d'imposer leur présence et asseoir leur pouvoir par l'exécution de « coups » dirigés contre des institutions ou des événements publics. Un des exemples de ce type d'attaque pourrait être la campagne contre l'exposition « Présumés innocents » à Bordeaux³³⁰.

Cette exposition se proposait de confronter l'idée courante qui attribue à l'enfance un caractère innocent et la description qu'en fait Freud

³²⁹ Pour une analyse plus approfondie des dégradations infligées aux œuvres d'art dans l'espace public voir Dario Gamboni, *Un Iconoclasme moderne. Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Institut Suisse pour l'étude de l'art, Zurich, Lausanne, les éditions d'En-bas, , 1983.

³³⁰ « Présumés innocents », Capc de Bordeaux, du 8 juin au 1^{er} octobre 2000.

sous les traits de « pervers polymorphes ». Stéphanie Moisdon (alors directrice du Capc) et Marie-Laure Bernadac (commissaire d'exposition de « Présumés innocents ») furent accusées par des organisations de protection de l'enfance et des familles d'encourager une banalisation de la pédophilie — fait inadmissible en général et encore davantage au sein d'une institution comme le Musée d'Art Contemporain de Bordeaux. Les œuvres qui posèrent le plus de problèmes furent celles qui mettaient métaphoriquement en scène une sexualité enfantine, ou plus exactement des images sur lesquelles on pouvait voir des enfants mis en position d'être sexuellement désirables. Par exemple, la série de photographies *The Woman in the Child* (1975) de Garry Gross montrait des jeunes filles pré-pubères posant dénudées et maquillées. Ces images reprenaient par ailleurs l'ensemble des codes visuels de la photo de charme des années 1970, avec une ambiance vaporeuse, une pose lascive du modèle, des jeux d'étoffes suggérant le dévoilement de l'intimité, etc.



ill. 20 Garry Gross, *The Woman in the Child*, 1975.

Photographie couleur.

Une série de photographies plus récentes de Inez van Lamsweerde va aussi poser le même type de problème. *The Widow* (1997) figure elle aussi une jeune fille dans une attitude de domination par rapport à un adulte. La pose du jeune modèle est sans équivoque et la teneur sexuelle du cliché est évidente. Si, contrairement aux photographies de Garry Gross l'image ne reprend pas dans sa facture les codes de l'image érotique ou pornographique, en revanche elle semble décrire un jeu sexuel entre enfant et adulte. Dans *The Widow*, cette impression est renforcée par le regard pour le moins étrange du jeune modèle, regard qui ne manque pas de provoquer le malaise chez le spectateur en dehors de toute connotation sexuelle.



ill. 21 Inez van Lamsweerde, *The Widow* (détail), 1997.

Série de photographies couleurs.

Dès sa mise en œuvre, « Prémés innocents » posa un certain nombre de problèmes non pas réellement au sujet de l'exposition elle-même, mais bien plus en raison de son titre. « Prémés innocents » est prévue à Bordeaux, ville de laquelle Alain Juppé est maire à cette période. Or, Alain Juppé est depuis quelques temps aux prises avec la justice pour des affaires de financements de partis politiques. Comme le Capc de Bordeaux est une

institution qui dépend de la ville, le maire craint que le titre de l'exposition programmée en ces lieux paraisse maladroite étant donné son actualité judiciaire. C'est en ce sens que débutera la polémique par le refus de Juppé de signer le carton d'invitation de « Présumés innocents », réserve qui s'accompagnera de la consigne aux adjoints du maire de ne pas assister au vernissage de l'exposition³³¹. De plus, cette exposition, qui s'inscrivait dans le programme de célébration nationale de l'an 2000 (« Mission 2000 en France »), ne fut annoncée dans aucune communication municipale (absence d'affiches dans les lieux publics, aucune communication à l'Office du tourisme et dans les bulletins municipaux, etc.).

Comme nous l'apprend Cyrille Poy³³², c'est aussi le climat particulier bordelais — où l'Église conserve une certaine influence — qui explique en partie la polémique autour de « Présumés innocents ». Dans cette ville, les groupes de pressions catholiques avaient déjà fait parler d'eux lors de la parution du livre *INRI* de la photographe Bettina Rheims. La série de photographies présentées dans ce livre reprenait les scènes de la vie du Christ en l'actualisant. On peut alors y voir un Christ noir, une Sainte vierge

³³¹ Claudia Courtois, « Malaise au Centre d'arts plastiques contemporain de Bordeaux », *Le Monde*, 9 juillet 2000 ; ou Cyrille Poy, « “Présumés innocents” ou la conscience de l'art », *L'Humanité*, 29 août 2000 qui écrit : « L'affaire prit ensuite une autre dimension quand la mairie décida de se désolidariser de l'exposition en refusant de figurer parmi les puissances invitantes sur les cartons d'invitation, cas unique dans l'histoire du centre d'art contemporain, le Capc. Il fut même demandé aux adjoints de ne pas se rendre au vernissage. Un silence quasi total fut également imposé aux infrastructures de communications municipales. Rien à l'office de tourisme ni dans le bulletin de la mairie, qui n'est pas avare d'habitude de communication culturelle, presque rien enfin sur les panneaux électroniques disséminés à tous les carrefours de la ville. Seul le journal Sud-Ouest avait dès le 30 juillet salué l'événement, en estimant que le Capc tenait avec “Présumés innocents” une “exposition brillante, parmi les plus réfléchies et les plus riches que l'on ait eu l'occasion de voir” dans la cité du port de la Lune. »

³³² Cyrille Poy, « “Présumés innocents” ou la conscience de l'art », *L'Humanité*, 29 août 2000.

très dénudée, des apôtres plastiquement plus proches des modèles des magazines de mode que des représentations traditionnelles de la Cène...

Une des choses les plus troublantes dans cette affaire est que la plainte pour « pornographie » déposée par l'association « La Mouette » intervient après la clôture de l'exposition. Pour « La Mouette », cette exposition se composait « d'images et de représentations d'enfants présentant un caractère pornographique, violent, portant atteinte à la dignité humaine. ». L'association ajoute : « En essayant de nous faire passer un message d'art, les images sont extrêmement choquantes, et sont détournées au profit de la vision d'adultes pervers, masochistes et morbides. »³³³. La plainte porte sur vingt-cinq artistes, les deux commissaires d'exposition, les responsables du Capc de Bordeaux et la mairie, ainsi que les quatorze musées qui ont prêté quelques unes des œuvres incriminées. Annie Gourge, la présidente de l'association « La Mouette » radicalise ses propos en affirmant : « Nous ferons tout pour que cette exposition ne soit plus présentée nulle part et que le catalogue soit saisi. Je voudrais que les œuvres soient détruites ou, au moins, que les artistes les reprennent chez eux et ne les exposent plus jamais.³³⁴ ». De plus cette association dit s'être appuyée uniquement sur le catalogue d'exposition pour arrêter son jugement. Or, hormis les images de certaines œuvres exposées à « Présumés innocents », le catalogue comporte plusieurs textes éclairants sur le propos de l'exposition, notamment celui d'une des commissaires Marie-Laure Bernadac.

À travers cette exposition, la commissaire d'exposition proposait au visiteur une exploration artistique et problématisée de l'enfance. Marie-Laure Bernadac refuse alors de considérer « Présumés innocents » comme une exposition thématique à propos de l'enfance, mais davantage comme

³³³ L'ensemble de ces propos : Catherine Bedarida et Claudia Courtois, « Des artistes accusés de "pornographie" par une association », *Le Monde*, 21 décembre 2000.

une exploration de ce que surdétermine notre « vie d'enfant » chez chacun de nous. Son ambition était double. Premièrement, tenter de faire un tri autour des lieux communs concernant notre vision de l'enfance. Pour la commissaire d'exposition — comme pour nombre d'artistes — l'enfance paraît bien plus complexe qu'on le laisse régulièrement entendre. Marie-Laure Bernadac affirme au sujet de l'enfance :

« On l'associe trop aisément à une innocence qui n'est plus de mise, à un paradis perdu à un retour à l'âge d'or.³³⁵ »

La deuxième ambition affichée par Bernadac est de proposer au visiteur une approche inédite du lien que chacun entretient avec l'enfance. Elle va même jusqu'à proposer une redéfinition conceptuelle de prétendus nouveaux contours de l'enfance. Elle précise en ce sens :

« Le clivage enfance-adolescence est *mutatis mutandis* comparable à celui qui existe entre le féminin et le masculin ; il traverse non seulement l'histoire de l'art, mais aussi la pratique artistique elle-même dans ses éléments fondateurs. Ce n'est donc pas un hasard si la fin du siècle tend au déplacement de ces frontières, si ce n'est à leur abolition. Dans les deux cas de figure, on retrouve cet état indéterminé, androgyne, ni homme-ni femme, ni enfant-ni adulte, qui apparaît comme une troisième voie qui serait non seulement le dépassement des antagonismes, mais une circulation fluide et continue entre deux polarités, permettant de redessiner de nouvelles configurations humaines.³³⁶ »

³³⁴ *ibid.*

³³⁵ Marie-Laure Bernadac, « La société du spectacle », *Présumés innocents. L'art contemporain et l'enfance*, Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 12.

³³⁶ *ibid.*, p. 12.

Toutefois, l'ensemble du dispositif théorique mis en place par l'équipe curatoriale n'est apparemment pas parvenu à convaincre ses détracteurs. Pourtant les deux commissaires d'exposition avaient pris un certain nombre de précautions pour éviter le genre d'attaque que nous avons décrit. La visite d'un inspecteur de la brigade des mineurs avait conclu que « Présomés innocents » n'exposait pas d'« œuvres présentant un caractère délictueux »³³⁷. Des avertissements avaient été affichés à l'entrée de l'exposition, les catalogues étaient vendus sous blister, une médiation en direction des scolaires (exposition visitée par 1557 scolaires en environ 4 mois !) avait été particulièrement soignée afin d'expliquer des images parfois difficiles. De plus — comme le rappelle justement Stéphanie Moisdon — cette exposition était présentée dans un espace fermé (le Capc) et l'entrée y était payante³³⁸.

De nombreux cas similaires d'attaques provenant de groupes de pression constitués autour de questions morales se sont largement

³³⁷ Catherine Bedarida et Claudia Courtois, « Des artistes accusés de “pornographie” par une association », *art. cit.*

³³⁸ En France les plaintes judiciaires de ce genre sont rendues possibles par un article de loi de la Loi de protection des mineurs datant de 1949 qui interdit toute publication présentant sous un jour favorable le mensonge, la lâcheté, la paresse, la débauche ou tout acte de nature à démoraliser la jeunesse. Cette loi est renforcée par l'amendement Jolibois de 1993 (art. 227-24, *Nouveau Code Pénal*) qui interdit les images à caractère violent ou pornographique susceptibles d'être vues par des enfants ne faisant aucun cas particulier d'une présentation dans un contexte artistique ou muséal. Thierry Meyssan — très critique au sujet du contexte d'adoption de ce texte — résume ainsi le contenu de cet article : « [...] le sénateur Jolibois a eu l'idée d'avancer un texte, qui sur l'instant, paraissait véritablement symbolique et sans réalité concrète. Cet article 227-24 pénalise “le fait de fabriquer, de transporter, de diffuser (...) un message à caractère violent ou pornographique, ou de nature à porter gravement atteinte à la dignité humaine, soit de faire commerce d'un tel message, lorsque ce message est susceptible d'être vu ou perçu par un mineur”. » (Table ronde tenue en préparation du CIPAC (congrès interprofessionnel de l'art contemporain), Paris, 1^{er} octobre 2001, transcription de Eléonore Le Brun et consultable sur <<http://www.cipac.net/index2.htm>>).

développés depuis les années 1980 avec une accélération considérable au cours des années 1990³³⁹.

Dans ce registre, le débat autour de l'interdiction de l'exposition itinérante de Robert Mapplethorpe à la fin des années 1980 fait figure à la fois d'épisode mythique dans l'histoire récente de la censure et de tournant en ce qui concerne le financement public des expositions aux États-Unis.

En 1989 et 1990, plusieurs institutions américaines programment une exposition des œuvres du photographe Robert Mapplethorpe. Ce dernier s'est notamment rendu célèbre à travers des clichés très explicites traitant de l'identité homosexuelle masculine. Précédée d'une réputation sulfureuse, c'est réellement lors de sa présentation au Contemporary Art Center (CAC) de Cincinnati que cette exposition trouve le point culminant de sa polémique. En effet, bien que cette exposition jouisse de la plupart des labels institutionnels américains — notamment du soutien financier de la NEA (National Endowment for the Arts) —, elle se voit assignée en justice pour obscénité dès son ouverture le 7 avril 1990. Le principal accusé dans cette affaire est Dennis Barrie alors directeur du CAC (Robert Mapplethorpe était décédé des suites du Sida quelques mois auparavant). Le procès est abondamment relayé par les détracteurs du photographe comme le sénateur Républicain Jesse Helms³⁴⁰ ou le révérent Donald Wildman qui dirige la

³³⁹ Julien Dora en relève un certain nombre dans « Le regard pervers du censeur », *Bulbe*, Québec (revue internet : www.bulbe.com/fr/themes/enfance/censeurs.php), ou encore — en ce qui concerne la Grande Bretagne — le recensement très complet de John A. Walker, *Art & Outrage, op. cit.*

³⁴⁰ Helms mène une campagne depuis le début de cette exposition itinérante notamment au travers de longues déclarations au Congrès Américain : « L'exposition qui devait tourner dans sept villes, avait déjà été présentée à Chicago, Berkeley et Hartford sans aucun incident. Mais au même moment, à la tribune du Congrès, le sénateur Jesse Helms remplaçait le danger communiste par celui de l'obscénité. Et quand il se mit à faire des déclarations tonitruantes sur les photos de Mapplethorpe représentant des Blancs en train d'embrasser des Noirs, il devint difficile de discerner ce qui, du racisme ou de l'hystérie anti-homosexuelle, l'emportait dans son discours. Mais il était clair qu'il venait de découvrir

Fédération Nationale pour la Décence, la Coalition nationale contre la pornographie et l'Association citoyenne pour les valeurs communautaires. Le procès conduira finalement à l'acquittement de Dennis Barrie.

Cet épisode fait souvent figure de victoire à la fois pour les défenseurs de la liberté d'expression, la communauté homosexuelle et le monde de l'art. Toutefois, même si l'épilogue judiciaire semble positif pour ces derniers, en revanche, on passe régulièrement sous silence les conséquences négatives de cette affaire. Le débat public autour de l'interdiction de l'exposition des œuvres de Mapplethorpe a embrasé une partie de l'opinion qui s'est indignée devant le soutien accordé à cette manifestation par des institutions artistiques dépendantes de l'État américain. En effet, la NEA était partie prenante dans l'organisation et le financement de l'exposition. Lors du procès — mais aussi pendant les débats houleux qui l'ont accompagné — il a été plusieurs fois relevé qu'un organisme financé par l'argent public avait encouragé une exposition non consensuelle. Comme le souligne Richard Meyer, c'est à la suite de cette affaire que la NEA instaure le « general standard decency » dont le projet est d'exclure du soutien public toute œuvre qui serait « sexuellement suggestive ou explicite »³⁴¹. En ce sens, depuis les années 1990, quasiment aucune exposition présentant des artistes de l'art contemporain international n'a bénéficié du soutien de la NEA. Ajoutons enfin qu'en plus des restrictions au sujet des œuvres sexuellement explicites, le tournant moraliste de la NEA est aussi une occasion pour l'État de se désengager encore davantage du financement d'œuvres qui pourraient susciter des protestations quelles

un outil politique explosif. Dès lors, on le vit à Washington, brandissant les photos de Mapplethorpe comme McCarty brandissant ses listes de Rouges. » (James R. Peterson, « Le procès Mapplethorpe », trad. Gilles Berton, Paris, *Playboy Edition Spéciale* n°6, deuxième trimestre 1991, p. 66).

³⁴¹ Richard Meyer, *Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in the Twentieth-Century American Art*, Boston, Beacon Press, 2002, p. XI).

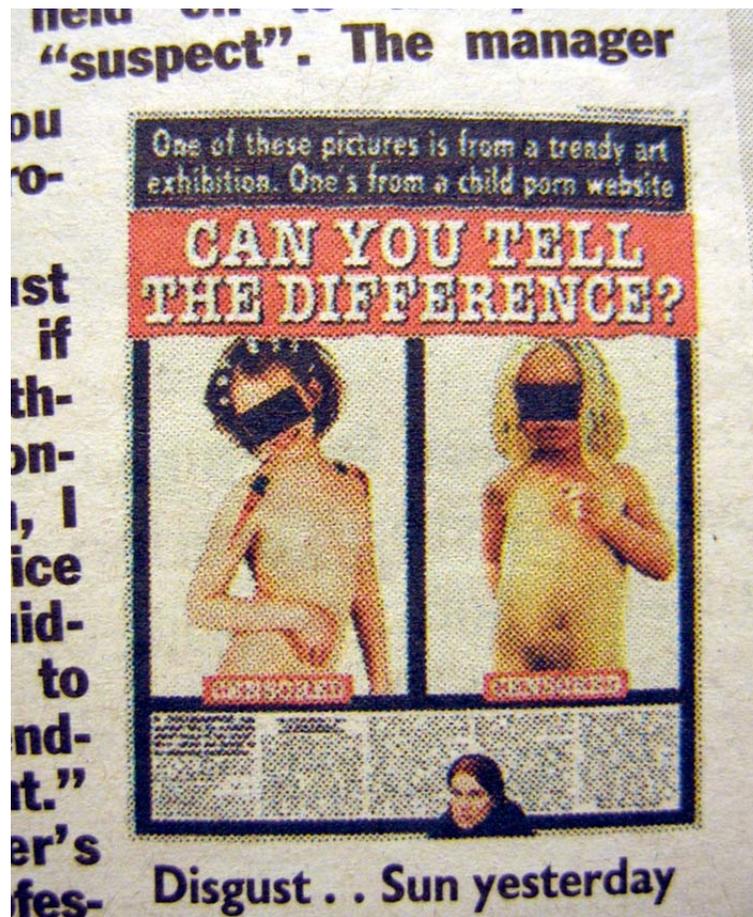
qu'elles soient. Finalement, ce qui dans un premier temps apparaissait comme une victoire de la liberté artistique, se révèle — avec le recul dont nous disposons — faire davantage figure de victoire à la Pyrrhus.

D'autres attaques du même type peuvent être intentées contre des expositions par un attrait du sensationnel. Donnons simplement comme caricature de ce type d'attaque la série d'articles parue dans *The Sun*³⁴² (tabloïd quotidien anglais qui tire sa renommée de sa pin-up en troisième page) à propos de l'exposition d'une artiste qui présentait des photographies de sa jeune fille posant nue. Le procédé de ce quotidien était de juxtaposer une des images tirée de l'exposition de Betsy Schneider³⁴³ avec une image issue d'un site internet pédophile. Dans le tabloïd, les deux images étaient présentées avec tous les codes de l'image interdite dont notamment le brouillage des visages des modèles ainsi que des commentaires regroupant les deux images dans la même catégorie, ce qui sous-entendait qu'il n'y avait aucune différence entre les deux clichés. Pour conforter cette idée, on pouvait lire en caractères gras autour de ces images : « *One of these pictures is from a trendy art exhibition. One's from a child porn website. Can you tell the difference ?*³⁴⁴ ». Si on peut imaginer qu'un individu n'appartenant pas au monde de l'art contemporain puisse se méprendre au sujet de ces images (ce qui est le cas du lectorat de *The Sun*) en revanche un participant du monde de l'art contemporain comprend — par l'accumulation de petits détails — que les deux images ne participent pas du même genre visuel.

³⁴² *The Sun*, Londres, éditions du mardi 9 mars et mercredi 10 mars 2004, p. 18-19.

³⁴³ Exposition Betsy Schneider, Spitz Gallery, Londres, 7 mars 2004 (décrochée prématurément le 10 mars 2004). L'exposition Betsy Schneider faisait partie du *Spit-Lit Festival of Women's Writing* qui regroupait plasticiennes, écrivaines, musiciennes, etc.

³⁴⁴ « Une de ces images vient d'une exposition branchée d'art. Une autre provient d'un site internet pédophile. Pouvez-vous dire la différence? » (traduction personnelle) *The Sun*, Londres, mardi 9 mars 2004 reproduite dans l'édition du mercredi 10 mars p. 19.



ill. 22 *The Sun* (détail), mercredi 10 mars 2004, p. 18-19.

Par exemple, l'image issue du site pédophile présentait une petite fille au corps peint de petites fleurs et imitant maladroitement une pose érotique adulte ; alors que la photographie issue du monde de l'art contemporain présentait une petite fille nue photographiée frontalement sans autre mise en scène (ou du moins avec la volonté explicite de l'artiste de n'en montrer aucune). *The Sun*, qui présentait alors ces clichés, n'avait pas pour but d'expliquer ce que nous venons de dire, mais simplement de provoquer

l'indignation de ses lecteurs, tirant ce qui aurait pu être une occasion de mise au point (peut-être même de débat esthétique) vers un fait divers sordide³⁴⁵.

Concluons que dans la majorité des cas, *les attaques extramondaines provenant d'un monde éloigné sans réel rapport avec le monde de l'art* à propos d'œuvres présentées dans des lieux consacrés à l'art sont essentiellement marquées par la volonté d'exprimer une autorité morale sur la société. Afin de mener à bien leur projet, les groupes de pression (lobbies) entrent en concurrence avec des œuvres d'art prétendument perverses et avec les institutions qui les accueillent. De plus, ces attaques ne traitent pas concrètement de questions esthétiques ou artistiques, et ne proviennent quasiment jamais de sphères ayant un rapport avec un quelconque monde de l'art. Ces attaques adressées au monde de l'art contemporain sont donc essentiellement d'ordre morale et/ou juridique, et n'affectent que très rarement les œuvres par des dégradations violentes ou des destructions d'œuvres par ceux qui émettent la protestation³⁴⁶. Il resterait ici à creuser les raisons de cette quasi absence d'attaques physiques contre les œuvres, dont nous pensons qu'un des éléments est que — pour les non-participants du monde de l'art contemporain — le lieu d'exposition où prend place l'objet présenté comme œuvre d'art reste un lieu sacré qui nécessite un comportement mesuré. En vertu du mythe du musée comme lieu sacré, la

³⁴⁵ Pour conclure cette anecdote, signalons que Scotland Yard — qui avait été alerté de ces images à caractère supposément pédophile par le laboratoire qui a tiré ces clichés — avait jugé ces images « obscènes » mais légales. La galerie Spitz (qui est en fait une sorte de bar-culturel) a pris elle-même l'initiative de décrocher l'exposition au vu des troubles que pouvaient entraîner ces images (Steven Morris, « Nude Row Artist Tells of Arrest », *The Guardian*, Londres, 9 mars 2004 ou <http://www.guardian.co.uk/arts/news/story/0,11711,1164440,00.html>).

³⁴⁶ Cette dernière remarque ne s'applique pas aux œuvres exposées dans l'espace public qui, quant à elles, sont systématiquement soumises au vandalisme (du graffiti à la destruction) même si elles ne visent pas une quelconque subversion (voir à ce propos l'analyse de Dario Gamboni, *Un Iconoclisme moderne, op. cit.*).

seule voie ouverte pour combattre ces œuvres reste le terrain juridique et médiatique.

Remarquons par ailleurs que cette aura protectrice du musée nous semble assez spécifique au champ des arts plastiques. Concernant d'autres arts jouissant d'une plus courte histoire, mais aussi d'un lien plus établi avec l'industrie du divertissement, la situation semble différente. Évoquons simplement à ce propos les campagnes de dénigrement organisées contre certains films pouvant aller jusqu'à l'attentat contre le lieu de projection, comme ce fut le cas, par exemple, lors de la sortie en salles du film *The Last Temptation of Christ*³⁴⁷ du réalisateur Martin Scorsese.

Notons par ailleurs qu'il reste assez rare qu'un lieu d'exposition privé à but commercial, comme le sont les galeries d'art, soit soumis à ce genre de protestations violentes de la part des détracteurs des œuvres exposées. Il conviendra alors d'explicitier plus profondément dans la suite de notre recherche le cadre discursif qui fait que — du point de vue extérieur au monde de l'art contemporain — des lieux structurellement aussi différents qu'un musée ou une galerie d'art jouissent d'une aura protectrice similaire.

Enfin, bien que caricaturales, les attaques aussi violentes que régulières contre certaines œuvres polémiques de l'art contemporain par des médias populaires, ont tout de même le mérite d'attirer notre attention sur une question récurrente posée au monde de l'art : « jusqu'où peut aller un artiste ? ». Compte tenu de ce que nous avons pu énoncer dans la deuxième partie de cette recherche, gageons que la réelle question soit davantage liée à

³⁴⁷ Martin Scorsese, *The Last Temptation of Christ* (La Dernière tentation du Christ), film couleur, USA, 164 min, 1988. Ce film fut par ailleurs interdit dans de nombreux pays (Chili jusqu'en 2002, Afrique du Sud, etc.) avant d'être présenté dans certains d'entre eux dans une version censurée et/ou soumise à une limite d'âge (interdit aux moins de 18 ans en Norvège, au Royaume-Uni, en Irlande ; au moins de 16 ans au Portugal, en Islande, en Finlande, en Allemagne, etc). (Source : <http://www.imdb.com/title/tt0095497/>).

la médiation de telles images, autrement dit : « Comment montrer ces œuvres a priori choquantes ? ». Toute la difficulté — dont nous ne manquerons pas d'analyser les implications par la suite — étant la pacification des œuvres polémiques par un discours institutionnel qui distancierait (trop) l'œuvre de ses enjeux originaux. Davantage alors que « comment montrer ces œuvres a priori choquantes ? » la question serait : « comment parler au musée et à *des* publics de non-spécialistes de ces œuvres a priori choquantes, tout en conservant leur charge polémique ? ». La question qui est ici posée paraît assez prématurée, et c'est dans la suite de notre développement que nous tenterons de trouver des éléments à la fois d'affinage, mais peut-être aussi de réponse à ce que nous pourrions dès lors qualifier de paradoxe institutionnel.

3.1.2. Attaques provenant d'un autre monde de l'art.

Il arrive que des protestations soient issues d'autres mondes de l'art. Cependant, il est assez rare que ce type d'attaque provienne d'un monde de l'art très éloigné. Par exemple, nous ne connaissons pas de cas marquants d'attaques contre une œuvre d'art contemporain de la part du monde de la musique de chambre, et ce même si Arman a réalisé des performances durant lesquelles il détruisait des violons.

En ce qui concerne les *attaques provenant d'un autre monde de l'art*, il s'agit dans la plupart des cas de conflits entre un monde de l'art marginal et un monde de l'art établi dont le monde de l'art marginal s'estime formellement proche (cette proximité s'exprimant par l'utilisation des mêmes matériaux de production, par des références similaires à une histoire de l'art, etc... sans pour autant partager l'ensemble des références fondamentales et constitutives du monde de l'art contemporain, notamment

en ce qui concerne l'histoire récente de l'art et de l'esthétique). Notons que nous ne parlons par ici de « nouveau monde de l'art » pour qualifier un monde de l'art marginal, ni d'ailleurs pour qualifier le monde de l'art contemporain. Un monde de l'art marginal ne peut pas s'apparenter à un « nouveau monde de l'art » parce qu'il revendique généralement une longue généalogie et s'appuie régulièrement sur des conceptions esthétiques populaires ou traditionnelles. Par exemple, concernant les arts plastiques, nous pouvons évoquer le monde de l'art des « peintres du dimanche », le monde de l'art des « peintres naïfs³⁴⁸ », le monde de la peinture régionale, le monde de l'art des graphes ou graffiteurs, etc... qui sont autant de pratiques de l'art qui existent en marge d'un art institutionnel et de l'actualité artistique.

Il arrive parfois qu'une pratique assimilable à un monde de l'art marginal parvienne à acquérir une visibilité dans le monde de l'art contemporain, mais la plupart du temps ces incursions sont organisées par des individus qui disposent de connexions avec le monde de l'art contemporain. Par exemple, l'artiste new-yorkais Jean-Michel Basquiat s'est rendu célèbre avec des graffitis réalisés dans les rues de New York sous le nom de Samo. Ces œuvres furent alors remarquées par des galeries d'art contemporain qui sont parvenues facilement à contacter l'artiste pour le faire exposer dans des lieux plus traditionnels du marché de l'art et sur des supports plus facilement commercialisables (toile, papier, etc.).

Plus récemment, on a retrouvé le même genre de processus avec le collectif français *Space Invader* qui a débuté en réalisant des petites mosaïques pirates sur les murs des grandes villes. En y regardant de plus près, on s'aperçoit que leurs premières œuvres « pirates » étaient la plupart

³⁴⁸ La dénomination « peintres naïfs » n'est pas celle utilisée par Becker pour qui les « artistes naïfs » sont ceux qui pratiquent un art sans connexions avec aucun monde de l'art. Ici, nous parlons du monde

du temps réalisées à proximité des galeries d'art contemporain de pointe ou aux environs des lieux fréquentés par le monde de l'art contemporain. De plus, ces petites mosaïques représentent les personnages d'un des premiers jeux vidéos (*Space Invader*) qui retrouve une forme de popularité au milieu des années 1990 à travers les mouvances *Low-Tech*³⁴⁹ issues de la culture internet. La stratégie d'infiltration de ce type de pratique paraît alors plus lisible, et on remarque que ce collectif qui revendiquait son appartenance à un monde de l'art « alternatif » maîtrisait parfaitement les codes et la géographie urbaine du monde de l'art contemporain. *Space Invader* est finalement parvenu à ses fins en exposant dans une galerie d'art contemporain parisienne³⁵⁰ puis en étant invité à de grandes expositions dans des lieux institutionnels comme le Palais de Tokyo à Paris³⁵¹.

Les attaques provenant d'un autre monde de l'art nous paraissent essentiellement basées sur des comparaisons formelles et des rapprochements fortuits et non maîtrisés de la part des protestataires contre le monde de l'art contemporain. Ces comparaisons formelles inexactes conduisant les artistes en marge ou marginalisés à un sentiment d'injustice. Nous pouvons penser que, de leur point de vue, leur monde de l'art est assez proche du monde de l'art institutionnel, étant donnée que les artistes y

de l'art naïf comme organisation structurée avec ses artistes, ses galeries, ses collectionneurs etc.

³⁴⁹ Les mouvances *Low-Tech* (basse technologie) proposent une réinterprétation des outils informatiques « anciens ». Il s'agit notamment de revenir à des formes visuelles liées aux premières images de synthèse et aux premiers jeux vidéos (couleurs criardes, forte pixellisation de l'image, musique enfantine et répétitive basée sur une gamme de quatre tons, etc.). Cette tendance surtout observable dans le graphisme et le web-design tente de prendre le contre-pied de l'accélération technologique du *High-Tech* (haute technologie) par une posture ironique jouant sur l'opposition *High/Low* et teintée d'une certaine nostalgie.

³⁵⁰ Entre autre régulièrement exposé à la galerie Almine Reich (et présenté à la FIAC en 2000 par cette galerie), et aussi par la galerie Magda Danysz qui propose même une liste d'attente pour acquérir une œuvre de *Space Invader* (< <http://www.magda-gallery.com/fr/invaderfr> >).

³⁵¹ Participation de *Space Invader* à l'exposition d'inauguration au Palais de Tokyo en janvier 2001.

emploient le même type de matériel. Ainsi, un artiste s'attachant avec soin à peindre les rues de son village, et qui tire une certaine renommée de son œuvre, considérera qu'il peut se comparer aux œuvres présentées dans les institutions consacrées à la peinture actuelle. On imagine aisément qu'à la vue d'une toile d'un peintre comme Luc Tuymans³⁵², l'artiste régionaliste ne puisse qu'être désappointé s'il compare son travail à celui de l'artiste (gardant les mêmes cadres d'évaluation, c'est-à-dire la ressemblance formelle, la technique picturale, etc.).



ill. 23 Luc Tuymans, *Flemish Village*, 1995.

Huile sur toile

Par exemple, *Flemish Village* (1995) représente une rue de village flamand traitée dans des tons sourds caractéristiques de la palette de Tuymans. Dans cette œuvre, les couleurs sont appliquées par aplats avec un cadrage favorisant de banales maisons blanches au détriment du clocher de l'église tronqué par la composition. Dans cette toile, on trouve un certain

³⁵² Peintre belge présent dans de nombreuses collections institutionnelles et privées, et ayant récemment bénéficié d'une large rétrospective à la Tate Modern de Londres (Exposition « Luc Tuymans », 23 juin-26 septembre 2004, Tate Modern, Londres et K21, Düsseldorf).

nombre d'indices de la peinture de paysage, bien qu'immédiatement corrompus à la fois par un cadrage attirant l'attention sur le banal et une peinture à bien des égards techniquement peu démonstrative. De plus *Flemish Village* fait partie d'une série d'œuvres passablement ironiques où Tuymans — qui est lui-même flamand — tourne en dérision l'attachement nationaliste et les revendications indépendantistes d'une partie de ses compatriotes face à la Wallonie. C'est alors justement pour son parti pris dépouillé, son économie de geste dans son exécution picturale et sa discrète ironie, que l'œuvre de Tuymans est plébiscitée par une partie du monde de l'art contemporain. Cependant, l'artiste régionaliste, que nous évoquions plus haut, pourrait ressentir l'expérience d'une exposition de Tuymans comme une injustice ou comme le dévoilement d'une supercherie dont il voudra peut-être dénoncer l'existence. Cela le conduira, par exemple, à attaquer l'œuvre de Luc Tuymans, mais surtout l'instance de légitimation qui l'expose (le musée en l'occurrence). Ce type d'opposition se manifeste couramment de manière intellectuelle en dénigrant l'institution — et à travers elle le monde de l'art auquel elle appartient — auprès de son monde de l'art (celui des peintres régionalistes dans notre exemple) en utilisant son réseau proche (le « bouche à oreille ») ou encore la presse de son monde de l'art s'il en est pourvu. L'injustice ressentie par le peintre régionaliste prend la forme d'une absence de reconnaissance passant par une absence de légitimation institutionnelle de son œuvre. S'appuyant sur des comparaisons formelles (sujet identique, matériaux identiques, etc...) ou de métier (bien fait/mal fait) le peintre de notre fiction ne parvient pas à comprendre l'exclusion de ses œuvres de l'institution. Compte tenu de ce que nous venons de dire, gageons que cette incompréhension naît essentiellement de méprises et de désaccords à propos des critères d'évaluation entre deux mondes de l'art finalement sans liens entre eux. Cette opposition se manifeste plus rarement de manière physique par un vandalisme ou une destruction de l'œuvre incriminée, mais

celle-ci reste toujours motivée par des justifications intellectuelles, avec une prédominance du caractère esthétique. Toutefois, ce genre de vandalisme reste rare, sans doute parce que même si un participant à un des mondes de l'art marginal peut fustiger une œuvre présentée au musée, en revanche c'est toujours la croyance en l'aspect « sacré » du musée qui finit par l'emporter.

3.2. Attaques intramondaines

À première vue, nous pouvons penser que les attaques émanant du même monde de l'art, ou d'un monde de l'art assez proche, sont motivées par une sorte de conflit de territoire. Par exemple, on peut envisager qu'un nouveau monde de l'art veuille attaquer un monde de l'art établi. Cette attaque — qui peut être frontale ou détournée et, physique ou intellectuelle — exprimerait une sorte de nécessité d'affronter le monde de l'art établi, que le nouveau monde de l'art prétend révolutionner, afin de mener à bien ses projets (en dehors des objectifs esthétiques, moraux, politiques etc.).

Même si la plupart du temps les mouvements d'avant-garde prétendaient éradiquer un ancien monde de l'art pour le remplacer par un nouveau monde de l'art plus « moderne » (avant-gardes historiques du début du XX^e siècle), ou encore opérer un glissement des paradigmes propres au monde de l'art établi vers de nouveaux paradigmes (tentatives artistiques inspirées par la postmodernité) ; ce dont il semble être question à chaque fois est d'occuper le terrain fertile sur lequel était implanté l'ancien monde de l'art. L'objectif est alors de garder l'organisation du monde de l'art établi tel que définie par Howard Becker (musées, collectionneurs, public, etc...) en ne changeant que quelques participants néanmoins centraux parmi lesquels essentiellement les artistes et peut-être les critiques et les galeries³⁵³.

³⁵³ Nous sommes assez prudents sur ce point étant donné que les galeries d'art ont essentiellement une vocation commerciale, donc cherchent à s'adapter au marché et à anticiper les mutations structurelles de leur spécialité. En ce sens, on peut imaginer que ces dernières pourront évaluer l'apparition d'un nouveau monde de l'art qu'elles s'empresseront de suivre et peut-être de vendre. Quant aux critiques d'art, nous savons qu'ils sont tributaires de ce qui est donné à voir dans les salles d'exposition de l'art, c'est-à-dire aussi bien les musées institutionnels que les galeries privées dont on peut imaginer, sans trop de risques, qu'elles soient suivies dans leur choix par les critiques.

Cette forme de mise en conflit a été régulièrement utilisée, de manière consciente ou inconsciente, par les avant-gardes historiques. Il arrive que cette forme soit rejouée actuellement avec des fortunes diverses dont nous verrons que la réussite est en grande partie liée à la proximité sociale de l'assaillant avec l'œuvre ou l'exposition attaquée.

3.2.1. Attaque provenant d'un monde de l'art assez proche

Après avoir uriné sur un des célèbres urinoirs de Marcel Duchamp, Pierre Pinoncelli entreprit de le briser au moyen d'une masse le 24 août 1993, à l'exposition « L'Ivresse du réel » (Carré d'art de Nîmes). L'auteur de cet acte sera poursuivi pour « acte de vandalisme et destruction d'œuvre d'art » puis symboliquement condamné à un mois de prison avec sursis³⁵⁴. Par la suite, on apprendra que l'individu en question est un artiste qui avait déjà commis un acte similaire en 1969 en aspergeant de peinture rouge André Malraux qui était venu poser la première pierre du Musée Chagall de Nice.

À travers son analyse des faits, Nathalie Heinich nous montre que Pinoncelli n'est ni un déséquilibré, ni un artiste traditionaliste « animé par la frustration ou le ressentiment », mais qu'il est un artiste qui se réclame de l'avant-garde et coutumier de ce genre de provocations³⁵⁵. Or, hormis ses quelques provocations, cet artiste était quasiment inconnu du monde de l'art, même localement. Heinich attire notre attention sur le fait qu'il s'agit d'une

³⁵⁴ Nathalie Heinich et Bernard Edelman, *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, coll. Armillaire, 2002, p. 66-67. Heinich ajoute qu'il avait été réclamé par le procureur une peine de 20.000 francs d'amende et un an de prison avec sursis (p. 71).

³⁵⁵ *ibid.*, p. 67.

action entreprise par un artiste « avant-gardiste », dernier élément qui a permis de rétablir le statut de cette action dans son contexte (elle passe de banal vandalisme contre une œuvre d'art à une intervention artistique contre une œuvre majeure de l'histoire de l'art). Lors de son procès, Pinoncelli expliquera que ce n'est pas une œuvre d'art qu'il a tenté de détruire dans la mesure où il avait pris la précaution d'uriner sur l'objet, lui rendant alors son statut d'urinoir. Ce n'est que dans un second temps — quand l'urinoir eut retrouvé sa fonction utilitaire courante — que l'artiste a tenté de le détruire. Ainsi, selon l'argumentation de Pinoncelli, ce n'est pas une œuvre d'art qui a été partiellement détruite, mais un simple urinoir qui se trouvait être dans un musée. L'artiste aurait déclaré lors de son procès : « Duchamp, en détournant l'urinoir, en a fait un objet d'art. En retournant à sa fonction originelle l'objet d'art est redevenu simple objet. Ce n'est donc pas l'objet d'art que j'ai frappé, mais bien un simple objet. »³⁵⁶. Pinoncelli envisage alors son action comme un prolongement de l'acte de Duchamp qu'Heinich résume ainsi :

« C'est donc bien une célébration et non pas une destruction, un hommage et non pas une profanation, que signifiait cet acte spontanément interprété comme du pur vandalisme.³⁵⁷ »

Les investigations de Nathalie Heinich nous en apprennent davantage sur le monde de l'art duquel Pinoncelli se sent proche et auquel il revendique son appartenance. En effet, son acte a été préparé en amont en prévenant par fax la presse spécialisée de son action. Mais ce fax ne sera suivi d'aucun effet, et aucun membre du monde de l'art contemporain ne s'est déplacé pour

³⁵⁶ *ibid.*, p. 70

³⁵⁷ *ibid.*, p. 71.

voir ce « happening », ce qui présume de l'absence de notoriété de cet artiste. Selon ce que Heinich décrit du déroulement de ce happening, et en regard de la tentative de médiatisation (échouée) de l'artiste —, l'action de Pinoncelli apparaît comme une tentative de publicité autour de sa personne se servant du prétexte de l'histoire de l'art pour appuyer un geste qui semblait spectaculaire au premier abord. Les « ficelles » du « coup d'éclat » de Pinoncelli paraissent alors un peu grossières pour le monde de l'art auquel l'artiste s'adresse : il se trouve discrédité par ceux qui auraient été a priori en phase avec son action (des critiques d'art jusqu'aux artistes comme Ben qui avait dans un premier temps vu cette action comme quelque chose d'intéressant avant d'y voir l'aspect « publicitaire » qui finit par prendre l'aval sur le reste³⁵⁸). Finalement, cette action paraît relativement populiste parce qu'elle suit une posture qui s'offusque de voir un urinoir dans un musée (ce à quoi n'appartient pas Pinoncelli). Cette dernière remarque finit de discréditer une action artistique ratée.

Cependant, nous pouvons nous questionner sur les réelles raisons de cet échec. Nathalie Heinich en esquisse un certain nombre — non soutien du monde de l'art, communication grossière de l'artiste, etc. —, mais peut-être aussi pourrions-nous davantage étudier le fait qu'une des raisons centrales de l'échec de Pinoncelli est qu'il ne maîtrisait pas totalement les mécanismes argumentatifs de l'art contemporain, et qu'il avait une position très marginale dans ce monde de l'art auquel il semble cependant revendiquer sa filiation. Ainsi, la question que pose cette analyse n'est pas pour nous — dans le contexte artistique ou esthétique — le problème juridique posé par Bernard Edelman en ces termes : « un “geste” destructeur peut-il être artistique ? Et si oui, peut-il constituer une “faute” ? Et s'il constitue une faute comment

³⁵⁸ *ibid.*, p. 73-75.

peut-on l'évaluer ?³⁵⁹ », mais davantage : « que faut-il pour qu'un geste destructeur soit appréhendé comme un geste artistique ? » Autrement dit et dans la perspective qui nous occupe ici : « dans quelle catégorie classer l'action de Pinoncelli (vandalisme, opération médiatique, intervention artistique, critique sociologique de l'art, etc...) ? »

Notons aussi que, de notre point de vue, l'ensemble de son action semble assez paradigmatique d'une certaine forme de contestation artistique relativement courante jusqu'à la fin des années 1960, tout en tentant toutefois de s'accaparer une couverture médiatique mal maîtrisée. L'ensemble des problèmes posés par l'anachronisme entre l'aspect historiquement daté de la performance de Pinoncelli et sa réception actuelle (ses différents niveaux d'interprétations) sont ainsi résumés par Heinich :

« [...] cette expérimentation sociologique [l'étude des différents niveaux d'interprétation du geste de Pinoncelli] illustre concrètement l'impossibilité d'ancrer non seulement les valeurs, mais aussi les interprétations, c'est-à-dire le sens des faits et des objets, dans une nature universelle, intemporelle, indépendante du contexte.³⁶⁰ »

Cette conclusion permet alors de recentrer notre analyse sur l'aspect contextuel des attaques contre l'art contemporain ou encore sur l'aspect contextuel des pratiques de la transgression à l'intérieur de ce monde de l'art. Ainsi, une action est surdéterminée à la fois par son « auteur », mais aussi par son contexte d'énonciation auquel s'ajoute celui de sa réception.

Enfin, relevons de manière un peu anecdotique que le geste de Pinoncelli est plutôt considéré comme une curiosité ou une aubaine

³⁵⁹ Bernard Edelman, *op. cit.*, p. 85.

³⁶⁰ Heinich, *op. cit.*, p. 81.

judiciaire pour les commentateurs³⁶¹ que comme un geste réellement marquant pour l'histoire de l'art. Remarquons aussi que la forme de fortune critique du geste de Pinoncelli — non pas comme geste artistique mais comme fait-divers survenu au musée — découle en partie de la rareté de ce type de comportement extrême. Nous nous garderons donc d'établir une règle à partir de cette exception — de cette incongruité pourrait-on dire — pour davantage la considérer comme une forme intéressante, mais toutefois marginale, d'attaque *intramondaine* provenant d'un *monde de l'art assez proche*. En effet, la plupart des attaques répondant à ce type de catégorie sont régulièrement énoncées verbalement (donc assez peu spectaculaires) et réservées à un auditoire réduit dont la forme serait proche de celle que nous avons pu voir plus haut avec notre fiction du peintre régionaliste. Si nous avons choisi d'évoquer l'affaire Pinoncelli c'est avant tout pour analyser un cas limite, ce qui permet en général de pouvoir discerner assez clairement les termes sous-jacents de l'ensemble de ce type d'action (physique et/ou verbale).

3.2.2. Attaques provenant du même monde de l'art

Au premier abord, les attaques provenant du même monde de l'art peuvent être rapprochées d'une sorte de motivation tactique menée de manière individuelle ou par un groupe très restreint. À travers ces initiatives,

³⁶¹ « Il arrive que le juriste éprouve de rares fois dans sa vie, une “divine surprise”. Dans la masse de décisions qui encombrant son bureau, il met la main sur un jugement, le lit, le relit, écarquille les yeux, se pince et se dit : “je rêve ! C'est trop beau pour être vrai”. » Bernard Edelman (Bernard Edelman et Nathalie Heinich, *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, coll. Armillaire, 2002, p. 83) ou encore Nathalie Heinich qui raconte le moment où elle a pris connaissance de l'acte de Pinoncelli : « [...] l'occasion est trop belle de voir ainsi l'actualité nourrir leur [du sociologue et de l'historien de l'art] réflexion. » (*ibid.*, p. 64).

il est souvent question de mettre en œuvre des processus permettant d'accéder à une certaine visibilité au sein du monde de l'art visé au moyen d'un « coup d'éclat ». Un exemple de ce type d'attaque pourrait être l'ouverture par l'artiste Bernard Bazile de la boîte de conserve *Merde d'artiste* (1961) de l'artiste italien Piero Manzoni.

En 1989, Bernard Bazile fait ouvrir en public une des boîtes de conserve *Merde d'artiste*. Cette action, qui pourrait être vécue comme une sorte de profanation d'une œuvre d'art ou de vandalisme — comme ce fut le cas avec l'affaire Pinoncelli —, est décrite de toute autre manière par l'artiste. Pour expliquer son geste, Bazile fait appel à la portée symbolique de la merde qui reste, selon la conception freudienne, du domaine du tabou. L'artiste fait aussi référence à la phase de développement de l'enfance où l'individu découvre qu'il peut produire cette substance et vit cet acte comme un don vis-à-vis de son entourage³⁶². Bazile évoque aussi la valeur olfactive de la merde qui est, dans l'œuvre de Manzoni, intégralement censurée par sa mise en conserve. Bazile affirme à ce propos :

« Ouvrir la boîte de merde, c'est l'ouvrir au partage. La boîte est cernée par sa forme, mais l'odeur, elle, se partage, elle n'a pas de contour.³⁶³ ».

L'artiste poursuit son commentaire en liant la merde à l'odorat, puis l'odorat à la nourriture (selon l'artiste, 90% de notre appréhension de la

³⁶² Nous sommes conscients ici de produire un résumé plus que rapide de ce qui est généralement énoncé comme la phase anale dans la théorie freudienne. Mais les théories freudiennes n'étant pas au centre de notre propos, nous choisirons de ne pas pousser plus loin cette explication afin de ne pas trop nous éloigner de notre sujet.

³⁶³ Bernard Bazile, *It's O.K. to Say No!*, catalogue d'exposition (9 mars - 12 avril 1993), Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, éd. du Centre Pompidou, 1993, p. 30.

nourriture se ferait grâce à l'odorat³⁶⁴), ce qui le conduit dans sa réflexion à finalement rapprocher la merde de la nourriture d'où découlerait ce tabou si présent dans notre culture. Enfin, Bazile prolonge en quelque sorte le geste de Manzoni qui avait « lancé » sa boîte *Merde d'artiste* dans le monde de l'art comme une critique de la fétichisation des œuvres d'art et de tout ce qui peut provenir de l'artiste.

Pour Bazile, le fait de procéder à l'ouverture d'une des 90 boîtes *Merde d'artiste* de Manzoni a deux effets. Le premier est ce que Bazile appelle « l'écart » : la boîte ainsi ouverte devient unique parmi les 89 autres et est ainsi soustraite au marché de l'art. Cette action double alors l'effet de rareté avec un multiple qui devient unique (la boîte ouverte par Bazile) et une série de multiples à laquelle on soustrait un exemplaire, ce qui accroît la rareté de chacun des items. Le second effet de cette ouverture est qualifié de « réintégration négative » du geste de Manzoni³⁶⁵. La « réintégration négative » se traduit pas le fait que la boîte ouverte fusionne avec l'exposition qui accapare ainsi la boîte de Manzoni (la « boîte de Manzoni ouverte » devient le geste de Bazile). Le geste de Bazile crée alors une co-appartenance — la boîte est maintenant l'œuvre de Manzoni et Bazile. Parallèlement, l'artiste brise l'inscription historique initiale de l'œuvre qui avait été conçue pour durer, si on en croit son conditionnement. Enfin, Bazile justifie son geste en affirmant que Manzoni avait prévu que ces boîtes allaient être ouvertes, parce qu'éditer des boîtes de conserve, c'est aussi induire leur ouverture potentielle.

Cependant, si nous nous éloignons des justifications émises par Bernard Bazile, nous pouvons penser qu'en s'attaquant à une valeur confirmée de l'art contemporain, l'artiste procède par motivation tactique. De

³⁶⁴ *ibid*, p. 30.

³⁶⁵ *ibid*, p. 32.

manière assez pragmatique, il pourrait espérer élever son geste au rang de celui qu'il attaque jusqu'à — dans le cas que nous venons de décrire — engager une conversation entre l'œuvre attaquée et le geste offensif. D'autre part, on retrouve avec ce geste une utilisation des artistes de l'histoire de l'art comme *personnel de renfort* (Becker) à la manière de *L.H.O.O.Q.* de Duchamp. Remarquons que dans l'exemple de l'ouverture de *Merde d'artiste* par Bazile, l'œuvre originale de Manzoni se prêtait particulièrement à ce type d'attaque que nous pourrions — dans ce cas particulier — qualifier de réponse. En effet, *Merde d'artiste* pouvait être elle-même comprise comme une attaque contre le monde de l'art contemporain de son temps. Outre le fait que ce type d'action soulève des questionnements esthétiques, son processus de mise en œuvre procède malgré tout d'une volonté tactique dont le propre est le calcul des risques par rapport à un effet souhaité. Notons que Bernard Bazile est entièrement conscient des tenants et aboutissants de son geste et qu'il entoure cette action d'aucun autre combat éthique ou esthétique que le geste accompli. Ajoutons aussi que le geste effectué par Bazile est fondamentalement différent de celui de Pierre Pinoncelli, notamment parce que Bazile est parfaitement intégré au monde de l'art contemporain (il a bénéficié d'une exposition au Centre Pompidou en 1993 par exemple), ce qui modifie à la fois le contexte d'énonciation de son geste et son contexte de réception³⁶⁶.

L'ensemble des attaques liées à des motivations tactiques ne sont pas réellement des actes hostiles face aux valeurs du monde de l'art. Leurs actions sont le plus souvent assez bienveillantes même si elles engendrent quelques fois la destruction totale ou partielle d'une œuvre d'art comme dans

³⁶⁶ L'ouverture d'une des boîtes *Merde d'artiste* par Bernard Bazile a évidemment suscité le débat dans la presse spécialisée, mais l'accent était surtout porté sur l'opportunité artistique d'une telle action. L'accent fut rarement mis sur l'aspect « fait divers » ou juridique d'un tel geste comme ce fut le cas dans l'affaire Pinoncelli par exemple.

le cas que nous venons de voir. Ce type d'action est davantage vu comme une réponse à l'œuvre attaquée ou une réactivation d'une œuvre jugée anesthésiée par l'exposition muséale.

Cependant, il reste à considérer nos deux exemples selon des cadres différents dans la mesure où l'action de Bazile est essentiellement considérée comme un acte apportant une certaine contribution à l'œuvre de Manzoni, alors que celle de Pinoncelli est jugée comme un fait divers.

Il arrive que nous nous trouvions face à des situations plus délicates à analyser, notamment quand un artiste — appartenant clairement au monde de l'art contemporain — entreprend la dégradation ou la destruction d'une œuvre d'art historique sans s'entourer des justifications « théoriques » comme a pu le faire Bazile. Un des exemples aussi rare que paradigmatique de cette situation pourrait être le « bombage » de la peinture *Suprématisme* (1922-1927 ?) de Malevitch par Alexander Brener³⁶⁷.

³⁶⁷ Alexander Brener s'est rendu célèbre en 1994 en se tenant devant une œuvre de Van Gogh au Musée des Beaux Arts de Moscou (Puskinskij Musei) et en déféquant dans son pantalon tout en psalmodiant « Vincent, Vincent... ». Suivirent d'autres actions de l'artiste à Moscou, en Slovénie ou en Suède où il intervenait de manière inopinée au cours de pièces de théâtres et de concerts, ou encore en réalisant des performances « politiques » dans l'espace public. Alexander Brener, au même titre que Oleg Kulik, appartient à la génération d'artistes russes apparue dans les années 1990 et qui pratiquait un art mêlant engagement politique et happening souvent violent, assez proche des Actionnistes viennois des années 1960. Pour plus d'informations sur cette mouvance : <http://www.temporarysite.org/Scan/SCANDAL.htm>.



ill. 24 Alexander Brener, *Bombage de Suprématisme (1922-1927 ?)* de Kasimir Malevitch, janvier 1997. Stedelijk Museum, Amsterdam.

En janvier 1997, l'artiste d'origine russe Alexander Brener dessine un dollar vert sur une œuvre de Kasimir Malevitch exposée au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Pour l'artiste, ce geste est une protestation contre l'impérialisme occidental qui s'approprie les œuvres d'art du monde entier pour les exposer dans leurs musées, les vidant ainsi de leur identité culturelle. À travers ce geste, Brener entendait attirer l'attention sur les processus commerciaux qui conduisent à vendre et à exposer une œuvre d'art que l'artiste avait confié à un ami (Hugo Häring) en 1927 alors qu'il retournait en URSS. Malevitch n'est ensuite jamais revenu en Allemagne et n'a donc pas pu reprendre son œuvre qui représentait une croix blanche sur un fond blanc. En laissant son œuvre à Häring, Malevitch n'avait donné aucune indication particulière quant au devenir de la pièce. Pour Brener, les musées allemands ou hollandais n'ont donc aucun droit sur cette œuvre, et a fortiori pas celui de la vendre ou de l'exposer dans un but mercantile. Dessiner le « \$ » de dollar sur la toile de Malévitch n'est donc pas un attentat contre *Suprématisme (1922-1927 ?)*, mais un attentat contre une approche

mercantile de l'art symbolisée, selon Brener, par l'exposition de l'œuvre de Malévitch au Stedelijk Museum³⁶⁸. Pour Goran Dordevic, qui défend l'acte de Alexander Brener, le bombage de *Suprématisme* (1922-1927 ?) est une contribution à l'œuvre de Malevitch au même titre que ce que nous avons pu voir à propos de l'intervention de Bazile sur *Merde d'artiste* de Manzoni :

« Nous croyons qu'Alexandre Brener n'a rien détruit de ce que Kazimir Malevitch a apporté à l'humanité. Au contraire, il a artistiquement éclairé le malentendu quant à ce que Malévitch a réellement apporté à l'humanité en reflétant l'acte de réification, où le prétendu monde culturel montre du respect à son objet mort tandis qu'en même temps il affiche son irrévérence à la culture véritable et vivante de laquelle il est issu. La force sous-jacente de ce malentendu est symbolisée par le signe qu'il [Brener] a bombé sur cette œuvre.³⁶⁹ »

Pour le critique d'art Robert Pinto, le bombage de Brener attire aussi notre attention sur les mécanismes institutionnels du monde de l'art contemporain international qui se révèle n'être qu'un cas particulier de la configuration sociale à l'heure de la globalisation économique. Robert Pinto déclare que l'acte de Brener est :

³⁶⁸ L'ensemble de ces informations proviennent du site internet slovène ljudmila.org (<<http://www.ljudmila.org/embassy/brener.htm>>). Nous avons choisi de nous servir de cette source parce qu'elle est très bien documentée, mais nous ne perdons pas de vue la partialité des propos tenus sur ce site qui est l'organe de défense et de soutien de Brener face à la justice hollandaise.

³⁶⁹ “We believe that Alexander Brener didn't destroy anything that Kazimir Malevich contributed to humankind. On the contrary, he artistically enlightened the misunderstanding as to what Malevich actually contributed to humanity by reflecting the act of reification, where the so-called cultural world is showing respect to his dead object while at the same time disrespect to the genuine, living culture he comes from. The force behind this misunderstanding is symbolized in the sign he sprayed over the work.”, Goran Dordevic, <<http://www.ljudmila.org/embassy/brener.htm>>, (traduction personnelle).

« [un] geste ultime de rébellion contre le prétendu libre marché occidental, le mercantilisme de l'art, la violence des mécanismes de sélection et de promotion en art comme dans la vie.³⁷⁰ ».

Ce qui posera problème à la justice est la radicalité du geste de Brener qui s'attaque violemment à une œuvre majeure de l'histoire de l'art moderne. Alexander Brener sera finalement emprisonné pour le bombage de *Suprématisme* (1922-1927 ?), et devra s'affranchir d'une amende recouvrant les frais de restauration de l'œuvre³⁷¹. Le procès intenté à Brener donnera en partie raison à l'acte de l'artiste compte tenu des débats essentiellement orientés autour de la valeur marchande de l'œuvre de Malevitch. Cependant, l'interrogation que soulève le geste de Brener s'oriente vers la nécessité réelle d'une telle violence et de l'efficacité de ce vandalisme pour « dénoncer » une situation « d'injustice ». Finalement, ce que la majorité des observateurs retient du bombage de *Suprématisme* (1922-1927 ?) est la dégradation d'une œuvre et la condamnation judiciaire du responsable de ce vandalisme. Les revendications politiques ou esthétiques ne viennent qu'en second lieu lorsque ces dernières ont l'occasion de s'exprimer. Comme l'affirme Robert Pinto à propos de la pratique plus générale du vandalisme et du cas particulier du « bombage » :

« [...]l'énième bombage sur les wagons qui est passible d'amendes, parfois très fortes, et théoriquement de prison ferme, est une opération certes risquée, mais qui n'ajoute pas grand-chose à nos connaissances.³⁷² »

³⁷⁰ Robert Pinto, « Une histoire de la radicalité en art », *Hardcore. Vers un nouvel activisme*, Palais de Tokyo site de création contemporaine, Paris, éditions cercle d'art, 2003, p. 13.

³⁷¹ Notons que selon nos informations les plus récentes, cette amende reste pour le moment suspendue.

³⁷² Robert Pinto, *art. cit.*, p. 13.

L'absence de commune mesure entre d'un côté, le traitement et les conséquences judiciaires de bombage de *Suprématisme* (1922-1927 ?) par Brener et de l'autre, l'ouverture d'une boîte *Merde d'artiste* par Bazile ne manquera pas de nous interpeller. Là où l'ouverture d'une boîte *Merde d'artiste* n'avait entraîné que débats feutrés, le bombage de Brener engendrera une poursuite judiciaire et une condamnation de l'artiste. Là où le geste de Bazile avait provoqué la curiosité, l'acte de Brener provoqua l'indignation quasi unanime si ce n'est une certaine réserve.

Plusieurs éléments peuvent nous aider à comprendre cette disparité de traitement. Premièrement, le mode d'apparition des deux interventions est foncièrement différent. Bien que toutes deux prennent corps dans des lieux institutionnels prestigieux (l'un au Centre Pompidou de Paris et l'autre au Stedelijk Museum d'Amsterdam), le geste de Bazile était en partie couvert par l'institution, alors que celui de Brener était réalisé sans la complicité institutionnelle. Deuxièmement, les modes d'argumentation des deux artistes sont foncièrement différents. Bazile rédige un texte clair et argumenté qu'il présente dans un catalogue d'exposition³⁷³ et bénéficie d'une tribune relativement bienveillante à travers la presse spécialisée. Brener s'exprime assez confusément sur son geste, empruntant des terminologies propres à un discours révolutionnaire quelque peu daté. Les principaux organes d'expression de l'artiste russe restent son site internet et les sites de ses défenseurs qui partagent, par ailleurs, une même approche libertaire de l'art. Même si la presse spécialisée s'est penchée sur le bombage de Brener, c'est toujours avec une certaine méfiance et en tout cas sans la bienveillance qui a accompagné le geste de Bazile. Troisièmement, cette différence de traitement est sans doute due aussi aux types d'arguments empruntés par

³⁷³ Bernard Bazile, *It's O.K. to Say No!*, *op. cit.*.

chacun des deux artistes. En effet, Bazile fait directement référence à ce que Manzoni a pu dire lors de l'émission de *Merde d'artiste* et reste toujours assez proche de l'esprit néo-dadaïste propre à l'artiste italien. En d'autres termes, Bazile reste sur le terrain artistique et esthétique — voire psychanalytique et biologique — en se gardant de toute référence proprement politique. Brener emprunte le chemin inverse en mettant en avant le contexte dans lequel la peinture de Malevitch est devenue la propriété d'un musée. On pourrait dire qu'en s'attachant exclusivement à l'histoire politique de *Suprématisme* (1922-1927 ?), Brener s'est coupé du terreau artistique et/ou esthétique attendu de la part d'un artiste. Convoquant essentiellement des arguments politiques et éthiques (mercantilisation de la culture, dépersonnalisation d'une œuvre, droit moral de l'artiste, etc.) Brener s'est vu répondre par un jugement politique et éthique qui a finalement joué en sa défaveur. Quatrièmement, on peut penser que la nature des objets détruits soit en partie responsable de la réaction publique aux gestes dont nous parlons. En effet, il paraît assez évident que dans l'imaginaire collectif, ouvrir une boîte de conserve (Bazile) ou détruire un urinoir à coups de marteau (Pinoncelli) soit moins grave que de s'attaquer à une toile, objet quasi-ontologiquement lié à la définition doxique de l'œuvre d'art.

3.2.3. Limites des attaques intramondaines

Comme nous avons pu le voir, les attaques intramondaines restent assez risquées dans la mesure où l'artiste s'attaque à son propre monde de l'art tout en ayant besoin d'une forme de collaboration bienveillante de ce même monde.

Le risque majeur est qu'une attaque intramondaine se solde par un échec imputable à un brouillage des limites entre le monde de l'art et l'extérieur, qui se caractérise généralement par l'excursion du geste d'un

monde de l'art à sa périphérie, voire vers l'extérieur. Nous avons pu observer ce cas de figure avec le bombage d'Alexander Brener. L'épilogue de ce type d'action est donc une sortie de champ qui revient finalement à appréhender une attaque intramondaine comme une attaque extramondaine, du moins si on s'attache aux conséquences judiciaires qu'elle engendre. On retrouve alors une configuration conflictuelle telle qu'évoquée en 3.1.1. (« Attaques provenant d'un monde éloigné sans réel rapport avec un des mondes de l'art »). En effet, en cas de complications judiciaires, il n'est pas rare que la presse non-spécialisée s'intéresse aux affaires mises en cause. Cette excursion qui force le trait sensationnel de l'événement, conduit à la transmutation de ces actions artistiques en fait divers, changement de registre non contrôlé qui dessert généralement le propos de l'artiste.

Cependant, on pourra aussi juger que ce changement de registre produit une sorte de publicité pour l'artiste qui voit son acte couvrir un espace médiatique plus vaste que celui originairement visé du seul monde de l'art contemporain. On peut même penser que cette sortie de champ soit vécue par l'artiste comme un épilogue heureux — en dépit des éventuelles poursuites judiciaires —, jusqu'à envisager que ce débordement fasse partie du projet initial de l'artiste. C'est à cette hypothèse que se heurte pour le moment notre investigation, en raison du manque de certains outils d'analyse à propos des formes spécifiques de rejet d'une partie de l'art contemporain qui nous occupe, mais également sur les limites des transgressions réalisées au sein des institutions. Ce sont ces outils que nous allons désormais nous efforcer de mettre en œuvre et de développer dans la suite de cette partie.

3.3. Esquisse d'une typographie des attaques et des rejets

3.3.1. Tentatives de typographie des rejets et des adhésions

Une fois les grandes catégories d'attaques décrites de manière assez formelle, il convient maintenant de complexifier quelque peu la catégorisation mise en place par l'insertion de catégories transversales davantage liées aux questions de rejet.

Dans *L'art contemporain exposé aux rejets*, la sociologue Nathalie Heinich délimite assez clairement les justifications accompagnant les rejets de l'art contemporain. Nous comprenons, avec son analyse, que ce que nous avons tenté de classer dans la catégorie des rejets esthétiques ou des rejets éthiques était en fait beaucoup plus complexe dans le sens où il n'est pas rare que, dans les discours, ces notions se recoupent.

Heinich distingue ainsi huit grands types d'arguments (et non de catégories) justifiant le rejet d'une œuvre d'art contemporain³⁷⁴ :

- le « pas beau », lié aux registres du « moche », « laid », « hideux », etc. ;
- le « trivial », lié aux types de matériaux utilisés pour l'œuvre allant à l'encontre de la noblesse traditionnellement associée aux matériaux nécessaires à la réalisation d'une œuvre d'art (marbre, pierre, peinture, etc.).

³⁷⁴ Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets. Étude de cas*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 80- 91. Ce registre de notions est établi à partir des réactions relevées par la sociologue dans la presse locale (articles de journalistes et surtout le courrier des lecteurs) suite à la commande publique par la ville de La Roche-sur-Yon d'une fontaine de Bernard Pagès composée de bidons.

L'œuvre est alors comparée à une « poubelle » ou à d'autres objets du même registre ;

- l'« ordinaire », qui va à l'encontre des notions d'harmonie et de perfection traditionnellement associées à ce que l'on attend de l'œuvre d'art. Ce type de rejet traduit aussi le manque d'effort de l'artiste à rechercher une forme d'harmonie esthétique. Dans ce cas, l'œuvre ne parvient pas à se détacher de la vie quotidienne ;

- l'« impur », lié à l'insuffisance esthétique et à la proximité physique de l'œuvre avec d'autres objets déjà culturellement validés (exemple de la proximité avec un monument historique par exemple). Selon Heinich, ce sentiment d'impureté fait écho, de la part de ceux qui l'expriment, à la crainte d'envahissement total de leur environnement par tout ce qui a trait à cette notion (saleté, pauvreté, etc.)³⁷⁵. Cet argument est aussi lié au refus de voir représenté le « monde vécu » à travers une œuvre d'art.

- le « pas fini », est lié essentiellement à la trivialité des matériaux utilisés et à la non réalisation de l'harmonie. Cet argument est surtout motivé par le sentiment de manque de travail de la part de l'artiste qui livre une œuvre d'apparence inachevée, transformant l'artiste en mauvais artisan ;

- l'« insignifiant ou hermétique », qui se traduit par une incompréhension publique des motivations de l'œuvre et l'incompréhension de la « mise en énigme » de l'œuvre présentée. L'œuvre est jugée par le visiteur comme une moquerie irrespectueuse ou une invasion de son espace par quelque chose qu'il ne maîtrise pas (l'art contemporain qui ne partage pas de références formelles avec un art plus traditionnel) et qui semble émaner de pouvoirs extérieurs forcément oppresseurs (« parisianisme » par exemple dans le cas décrit par Heinich) ;

- le « trop cher », qui résulte d'un calcul comptable du rapport utilité/prix ;

³⁷⁵ *ibid*, p. 84-85.

- le « pas utile », lié au prix de l'œuvre et à la manière dont on aurait pu utiliser « autrement » le budget (« argent du contribuable ») alloué à la commande de l'œuvre.

Même si les motivations de rejets que distingue Nathalie Heinich s'appliquent à des œuvres présentées dans l'espace public — dans le cas présent à une œuvre de Bernard Pagès —, on peut étendre la majorité d'entre elles au rejet de l'art contemporain au musée. Les justifications s'énonçant autour des conceptions de « pas beau », « trivial », « ordinaire », « impur », « pas fini », « insignifiant ou hermétique » font clairement partie des formes de rejet verbalement exprimées face à des œuvres montrées au musée. Cependant, on peut penser que les rejets s'exprimant autour des justifications comptables (« trop cher ») ou encore liés à l'utilité (« pas utile ») sont généralement absents de la majorité des critiques. Cette absence est peut être due au fait que le musée est le lieu consacré à l'art et qu'en ce sens, les questions de prix des œuvres n'y sont que rarement abordées par le public. L'absence des rejets liés à l'absence d'utilité d'une œuvre provient probablement aussi du fait que les visiteurs ont intégré que le propre d'une œuvre d'art exposée dans un musée n'est pas d'être utile (comme cela pourrait être le cas dans l'espace public) mais simplement d'être de l'art. À partir de cette observation, la forme de jugement de ce qui est exposé au musée s'articule autour de la première vague d'arguments cités plus haut.

La difficulté est alors de circonscrire des éléments qui permettraient de définir ce qu'est l'art, ou plus exactement ce qu'est le « bon art », pour le large public. Cette tâche est d'autant plus difficile qu'elle est en général laissée à l'initiative de spécialistes et de professionnels de l'art (service des publics des musées, conservateurs, philosophes, etc.) ou d'autres individus qui s'y intéressent très assidûment (notamment des sociologues comme Pierre Bourdieu ou Nathalie Heinich). Comme ont pu le noter Bourdieu ou Heinich dans leurs différents travaux, l'ensemble des questions posées aux

publics offrent un panel de réponses relativement limité. De plus la nature des questions posées, ainsi que le lieu sur lequel on effectue ces enquêtes, surdéterminent la forme finale des questionnaires et donc leurs résultats. Cette difficulté supplémentaire semble alors sociologiquement assez délicate, voire quasiment insoluble si on refuse l'approximation.

L'ensemble de ces analyses nous pousse alors à suivre l'hypothèse développée par Nathalie Heinich pour qui, globalement, le public de l'art se divise entre ceux qui « croient » et ceux qui « ne croient pas »³⁷⁶. C'est-à-dire de manière plus générale, entre ceux qui identifient ce qu'ils vont voir comme des œuvres d'art a priori et ceux qui cherchent à chaque sollicitation s'il s'agit bien d'une œuvre d'art. En d'autres termes, les premiers affirment que tout ce qui est exposé dans un lieu consacré à l'art est une œuvre d'art — ce qui n'évince pas la question de l'évaluation davantage liée au bien-fondé de ces œuvres — et les seconds posent à chaque objet la question ontologique de l'art. Cependant, l'attitude des « croyants » — dont le jeu favori reste la partie de « main chaude » — repositionne à chaque instant sur le devant de la scène la question des limites d'une œuvre d'art (« jusqu'où peut aller une œuvre d'art ? »). Il convient alors de ne pas confondre cette dernière interrogation sur les limites avec celle plus générale de la définition de l'art :

« [les transgressions] affirment la puissance de l'art en montrant qu'il peut intégrer même ce qui lui est le plus étranger. Et elles testent, ce faisant, le pouvoir de l'artiste face au monde et, en particulier, au monde de l'art, auquel le jeu consiste à imposer cet élargissement des frontières de l'acceptable.³⁷⁷ »

³⁷⁶ Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 1998, p. 58.

³⁷⁷ *ibid.*, p. 81.

Toute la difficulté que pose les postures artistiques évoquées plus haut réside dans le fait que les artistes veulent s'engager dans une posture transgressive tout en ne cherchant à aucun moment à s'exclure du musée, aussi bien physiquement que symboliquement.

3.3.2. Définir le « bon art » : Komar et Melamid

Certains artistes se sont intéressés à l'idée que se fait généralement le public de ce qu'il considère comme étant du « bon art » et son envers : le « mauvais art³⁷⁸ ». Parmi eux, le duo d'artistes d'origine soviétique installé aux États-Unis depuis 1978, Vitaly Komar et Alex Melamid, entreprend dès 1993 d'utiliser les méthodes du sondage et de la statistique afin de questionner les populations sur leur conception de l'art³⁷⁹. Épaulés par des instituts de sondages professionnels, les deux artistes rédigent un questionnaire composé de 102 questions à propos de ce que chacun attend d'une peinture en termes de couleur, de sujet, de dimensions, de texture, etc. Ce questionnaire se limite essentiellement à la forme que doit adopter une œuvre pour plaire au plus grand nombre. Les sondages de Komar et Melamid sont soumis aux populations de différents pays, et permettent

³⁷⁸ Nous n'utilisons pas ici la dénomination de « non-art » bien qu'elle soit parfois formulée dans les critiques des non-spécialistes. Le terme « non-art » — qui jouit déjà d'une fortune critique assez conséquente dans notre spécialité et qui est intimement lié aux avant-gardes historiques — pourrait rendre confus notre raisonnement. C'est pourquoi nous utiliserons les termes quelque peu inélégants de « mauvais art » et de « bon art ».

³⁷⁹ Camille Labro, « Komar et Melamid, l'art par les masses », *Beaux Arts*, n° 167, avril 1998, p. 68-73.

ensuite aux artistes de réaliser le tableau idéal (*Most Wanted*) et le tableau le moins apprécié (*Least Wanted*) pour chacune des populations sondées³⁸⁰.



ill. 25 Vitaly Komar et Alex Melamid, *Most Wanted Painting* (USA, 1994), 1994. Huile sur toile.



ill. 26 Vitaly Komar et Alex Melamid, *Least Wanted Painting* (USA 1994), 1994. Huile sur toile.

³⁸⁰ Les résultats de ces sondages et les conclusions qu'en tirent Komar et Melamid sont regroupés dans *Komar et Melamid*, Museum of Art/Tankosha Publishing Co., 2003, p. 9-58. Ces résultats sont également consultables sur le site <<http://www.diaccenter.org/km/index.html>>.

L'étude statistique commandée par Komar et Melamid concernait l'ensemble d'une population nationale à travers un panel d'individus issus de milieux variés, comme de coutume dans les sondages d'opinion. Les deux artistes affirment avoir été surpris par les résultats qui laissaient globalement paraître une absence de différence d'opinion entre les milieux sociaux. Melamid déclare à propos du tableau préféré des français :

« Nous pensions devoir faire des peintures différentes pour chaque classe sociale, raciale ou culturelle, et nous avons été stupéfiés par le fait que tout le monde voulait la même chose : un paysage bleu.³⁸¹ »

Les deux artistes ne nient pas leur part d'interprétation des résultats des sondages, mais revendiquent leur démarche comme étant la plus « scientifique » possible.

Dans un entretien avec Camille Labro, Alex Melamid explique la composition de l'œuvre finale qui mime les processus scientifiques :

« Nous avons fait une ébauche, et la répartition des couleurs d'après les pourcentages a été faite par ordinateur. Si 42% des gens veulent du bleu, il y aura exactement 42% de la surface du tableau qui contiendra du bleu.³⁸² »

Le tableau résultant des sondages est assez déconcertant pour le spectateur. Pour le tableau préféré des français (*France Most Wanted*), Komar et Melamid peignent un paysage de lac au premier plan duquel figure une femme nue à casquette avec deux enfants également nus ; viennent ensuite des mottes de paille, un troupeau de moutons buvant au lac et un

³⁸¹ Alex Melamid, dans Camille Labro, « entretien avec Komar et Melamid », *Beaux Arts*, n° 167, avril 1998, p. 72.

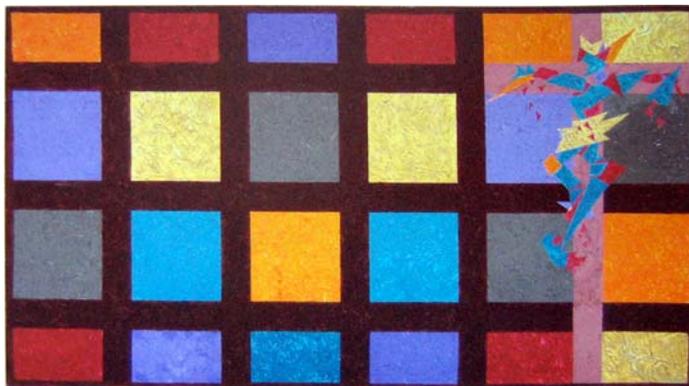
³⁸² *ibid.*, p. 71.

couple de biches, le tout sous une forte dominance de bleu. Le résultat du tableau préféré des américains (*USA Most Wanted*) paraît encore plus anachronique dans le sens où il reprend en partie la composition du tableau français (présence de la nature et des biches, du lac, dominance de bleu, etc.), mais y ajoute au centre la figure mythique de George Washington en costume d'époque qui côtoie un couple de randonneurs avec un enfant...



ill. 27 Vitaly Komar et Alex Melamid, *Most Wanted Painting* (France 1995), 1995.

Huile sur toile.



ill. 28 Vitaly Komar et Alex Melamid, *Least Wanted Painting* (France, 1995), 1995. Huile sur toile.

Komar et Melamid revendiquent l'aspect « populiste » de cette initiative qui tend à vouloir croire en l'application d'une démocratie esthétique en peinture contre la situation actuelle où une minorité (l'élite ou le monde de l'art) impose ses choix à la majorité (le public). Ce que nous retiendrons de cette expérience est la démythification de la technique du sondage d'opinion, et par extension de l'ensemble des explications artistiques avec les chiffres ou à travers des analogies réputées purement scientifiques qui, passées par l'œil critique de Komar et Melamid, finissent par hésiter entre vérité et farce. L'œuvre des deux artistes confirme, par ailleurs, l'extrême difficulté — voire l'impossibilité — de réaliser un sondage dans, et à propos, du lieu public particulier qu'est le musée ; impossibilité dont nous avons déjà pu pressentir les modalités notamment dans l'analyse des publics de l'art par Pierre Bourdieu et Alain Darbel. Notons que Bourdieu et Darbel³⁸³ ont limité leur enquête sociologique aux publics qui fréquentent les musées, contrairement aux sondages commandés par Komar et Melamid qui questionnaient l'ensemble d'une population nationale. Cette nuance est assez importante car Bourdieu et Darbel décrivent un public du musée surdéterminé par son appartenance sociale et son niveau d'étude. Cependant, nous pouvons trouver dans l'analyse des deux sociologues une forme d'explication au consensus culturel observé dans le sondage de Komar et Melamid :

« [...] *l'image publique* que les individus d'une époque déterminée se font d'une œuvre est, à proprement parler, le produit des instruments de perception, historiquement constitués, donc historiquement changeants, qui leur sont fournis par la société dont ils font partie [...]. Aussi, l'histoire des instruments de perception de l'œuvre est le complément

³⁸³ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, op. cit..

indispensable de l'histoire des instruments de production de l'œuvre, dans la mesure où toute œuvre est en quelque sorte deux fois, par le créateur et par le spectateur, ou mieux, par la société à laquelle appartient le spectateur.³⁸⁴ »

Bourdieu et Darbel insistent ici sur « la société à laquelle appartient le spectateur ». Le public du musée au sens large n'est pas divisé principalement selon un principe de classe sociale, mais selon sa situation dans le processus de réception : soit nous faisons partie des créateurs, soit nous faisons partie des spectateurs³⁸⁵. Nous remarquons alors que dans la majorité des cas — c'est-à-dire dans ceux où nous sommes spectateurs — c'est notre appartenance sociale au sens large, notamment formée et véhiculée par l'éducation que nous avons reçue à l'école, qui surdétermine une grande partie de nos goûts en matière d'art. Cette citation de Bourdieu et Darbel pourrait particulièrement expliquer les consensus nationaux qu'ont permis de mettre à jour les sondages de Komar et Melamid. En effet, si dans l'étude de Bourdieu et Darbel, ce n'est qu'une tranche spécifique de la population qui est interrogée — c'est-à-dire les élites culturelles et/ou financières —, dans l'étude de Komar et Melamid c'est l'ensemble de la population — c'est-à-dire un panel d'individus qui a reçu une éducation scolaire similaire et qui partage donc un ensemble commun de références culturelles. Pour résumer, nous dirons que dans l'étude de Bourdieu et Darbel, le panel interrogé partage nécessairement « le code du message proposé et l'adhésion à un système de valeurs³⁸⁶ » tels que présentés dans le

³⁸⁴ *ibid.*, p. 76.

³⁸⁵ Le terme « spectateurs » est à différencier de celui de « public » parce que dans le cas présenté ici le public rassemble à la fois les spectateurs et les créateurs avec toutefois pour ces derniers la possibilité de passer d'un registre à l'autre.

³⁸⁶ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, *op. cit.*, p. 113.

lieu spécifique du musée ; alors que le panel convoqué par Komar et Melamid partage « le code du message proposé et l'adhésion à un système de valeur » plus large, c'est-à-dire tels qu'ils sont majoritairement octroyés par l'éducation scolaire, d'où l'apparent consensus populaire esthétique et artistique relevé par les artistes.

Le peu d'attention portée à cette pièce de Komar et Melamid en France est aussi peut-être le reflet de la gêne occasionnée par ce procédé statistique appliqué à la peinture. L'aspect quasi-blasphématoire de leur entreprise pour une culture européenne a poussé la critique française soit à ignorer cette pièce, soit — dans le meilleur des cas — à la voir avec un regard relativement railleur (c'est le cas de *Beaux-arts magazine*). Ainsi, on pourrait reprendre au compte de cette œuvre ce qu'affirme Neal Gabler à propos du rapport entre élite et classe populaire dans la création d'une démocratie culturelle liée au plaisir du divertissement :

« Rien n'était plus démocratique que le divertissement. Tout le monde y avait accès, il suivait la loi du plus grand nombre et aucun jugement esthétique n'y pouvait être considéré meilleur qu'un autre. C'est ce que voulait dire Dwight Macdonald quand il se plaignait que la culture populaire fût "une force dynamique, révolutionnaire, bousculant les vieilles barrières de classe, de tradition et de goût, dissolvant toute distinction culturelle..." Et c'est ce que comprenaient les Américains du dix-neuvième siècle en levant l'étendard du divertissement.³⁸⁷ »

3.3.3. Position(s) de la doxa kantienne face à l'art contemporain

Nous avons vu avec Komar et Melamid que les attentes du vaste public face à l'art étaient généralement peu originales dans le sens où il

souhaite voir au musée le genre d'œuvre qu'il y a déjà vu ou qu'il s'imagine pouvoir y voir. Si cette observation ne semble pas poser de problèmes à l'exposition d'art ancien, en revanche cette « attente du déjà vu » est davantage problématique en ce qui concerne la monstration d'art moderne et à plus forte raison l'exposition d'art actuel qui nous intéresse ici. Une approche possible des rejets de l'art contemporain est celle que nous avons retranscrite avec les huit grands types d'arguments de rejets d'une œuvre d'art énoncée par Nathalie Heinich. Cependant, cette approche — bien que très éclairante pour notre sujet — reste assez descriptive. Nous allons donc tenter de voir quels sont les autres facteurs, souvent plus profondément ancrés, qui entourent les rejets de l'art contemporain comme décrits par Heinich. Pour cela, nous aurons notamment recours à ce que Anne Cauquelin regroupe et analyse sous le terme de *doxa*³⁸⁸.

Selon Cauquelin, le fond idéologique de la *doxa* dérive des théories esthétiques de Kant. Précisons à présent que, pour Cauquelin, il n'est en aucun cas nécessaire d'avoir lu les ouvrages de Kant pour adopter la posture doxique qu'elle décrit. Pour simplifier à l'extrême, on pourrait dire que la *doxa* d'inspiration kantienne est une globalisation d'esthétique kantienne alors assimilée par la majorité de la population occidentale. C'est en ce sens que Cauquelin parle de cette *doxa* en terme de croyance et que, de cette manière, les réponses évaluatives aux œuvres d'art se manifestent généralement sous la forme de la satisfaction (quand la croyance est prolongée par l'œuvre d'art) ou de la déception (quand cette croyance n'est pas convoquée par l'œuvre d'art)³⁸⁹. L'enjeu est alors de cerner ce que comporte cette *doxa* de laquelle procède l'idée d'art, et que l'art contemporain semble prendre plaisir à *décevoir* selon Cauquelin.

³⁸⁷ Neal Gabler, « Amérique, la république du divertissement », *art. cit.*, p. 9.

³⁸⁸ Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, La couleur des idées, 1996.

Les croyances doxiques décrites par Anne Cauquelin se déclinent selon quatre « moments » : le *désintéressement*, la *neutralisation*, l'*unique* et l'impératif communicationnel (*communiquer*)³⁹⁰.

Le désintéressement kantien — devenu vulgate — se méfie de l'utilité ou de la destination pratique d'une œuvre d'art. Selon les termes de Cauquelin, les œuvres qui répondent à cette *doxa* — œuvres qu'elle qualifie « d'objets sans notice » — sont opposées à une partie de la production artistique contemporaine regroupée sous le générique « d'objets à notice » qui « sont destinés à, prévus pour »³⁹¹. C'est en parallèle le problème de l'authenticité que reflète cette *doxa*. En effet, une œuvre qui vise une utilité ne peut en aucun cas revendiquer un quelconque *désintéressement*, et donc ne peut mettre en avant son authenticité. Cette caractéristique provoque inmanquablement la déception du récepteur. L'« objet sans notice », plébiscité par la *doxa*, permet alors une prétendue « interprétation libre » de la part du public, contrairement à l'« objet avec notice » qui propose une interprétation fléchée³⁹².

Le deuxième moment — la *neutralisation* — s'exprime à travers le refus adressé à l'artiste de faire référence à un certain nombre de choses dans ses œuvres, notamment tout ce qui éloignerait le créateur de la supposée pureté de la pratique artistique. Ce moment vise directement le comportement de l'artiste vis-à-vis de l'art en général. Sans trop développer, on pourrait dire que ce moment de la *doxa* réagit négativement face aux artistes qui revendiquent le plagiat, qui font des faux, qui ne cachent pas leur attachement à l'argent, etc. Fondamentalement, tous ces comportements

³⁸⁹ *ibid.*, p. 51-53.

³⁹⁰ *ibid.*, p. 56-65.

³⁹¹ *ibid.*, p. 58.

³⁹² *ibid.*, p. 59-60.

remettent en question la part d'authenticité ordinairement attachée à la figure de l'artiste par la *doxa*.

L'*unique* — le troisième moment — est lié au mythe du génie et du chef-d'œuvre auquel tout artiste et toute œuvre semblent potentiellement candidats. L'*unique* est aussi tributaire de la rareté de l'œuvre d'art, de la marque de l'artiste dont il est le signe (la signature). Dans la modernité, cette *doxa* trouve assurément un soutien opportun avec la thèse de Walter Benjamin autour de l'aura de l'œuvre d'art et de son inexorable perte par la « reproduction mécanisée ». De manière un peu triviale, on peut dire que c'est le moment de la perte de l'unique qui se reflète dans la fébrilité benjaminienne face à la perte de l'aura artistique justement induite par le passage de l'unique au reproductible³⁹³.

Enfin, le quatrième moment lance à l'artiste l'injonction de *communiquer* à travers son œuvre. Le problème principal soulevé par Cauquelin pour ce quatrième moment, est qu'on ne parvient pas vraiment à saisir ce que doit « communiquer » l'artiste. En effet, on est entre une œuvre totalement ouverte qui ne communiquerait rien en particulier car tout serait laissé à l'interprétation du récepteur (*objet sans notice*), et l'œuvre qui proposerait des indices pour orienter sa compréhension (autrement dit qui serait un *objet à notice*). Or, l'*objet à notice* est justement le type d'œuvre régulièrement rejeté par la *doxa* dans l'analyse qu'en fait Cauquelin. L'*objet sans notice* traditionnellement plébiscité par la *doxa* ne répondrait alors pas négativement à ce moment, alors que l'*objet à notice* — qui se rapprocherait davantage de ce quatrième moment — semblerait finalement être disqualifié

³⁹³ Nous sommes conscients d'opérer ici une réduction assez caricaturale de la pensée de Benjamin, mais la discussion autour de l'*aura* n'étant pas centrale dans notre démonstration, nous nous contenterons de cette trop brève allusion. Notons cependant que l'idée d'*aura* est défendue dans Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1936), *Sur l'art et la photographie*, trad. C. Jouanlanne, Carré, Art & esthétique, 1997.

par la *doxa*. Nous sommes ainsi face à une forme de contradiction que, malgré tout, la *doxa* ne semble être encline ni à prendre en compte, ni à résoudre. Outre la question du contenu du « message » à communiquer et la forme que celui-ci doit adopter, subsiste l'interrogation sur la destination de ce message. Ainsi, à la question « à qui doit s'adresser l'œuvre d'art ? », la *doxa* répond sans coup férir « à tout le monde », ce qui revient finalement à une sorte d'absence de destination tant on sait que ce fameux « tout le monde » est un fantasme de statisticien.

La description assez complète que fournit Cauquelin d'une *doxa* appliquée à la réception de l'art contemporain, nous permet de mieux cerner l'ensemble des blocages qui interdisent à l'artiste certaines attitudes. Cependant, pour Cauquelin le fait que l'artiste soit, dans la plupart des cas, au fait de ces attentes doxiques, lui permet d'ajuster son propos pour ne pas décevoir toutes ces attentes en même temps. L'habileté de l'artiste résidera alors dans sa capacité à enfreindre une règle particulière de manière parfois ostensible, tout en se gardant bien de ne pas bouleverser l'ensemble des règles (la *règle*) qui lui ferait courir le risque de disqualifier immédiatement sa tentative et exclure son objet des œuvres d'art. Ainsi pour Anne Cauquelin :

« L'intérêt de cette abondance de règles du jeu et de cette logique d'un autre genre est de permettre un jeu assez libre pour ceux qui font les « coups », les artistes. Ils n'ont pas à s'embarrasser de suivre toutes les exigences ni d'adhérer à tous les réquisits contradictoires de la *doxa* ; ils peuvent choisir la manière dont ils combinent les réquisits entre eux, ce qui donne à leurs réponses un "style".³⁹⁴ »

Ou encore dans le même ordre d'idées :

³⁹⁴ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 73.

« [...] un certain jeu s'insère entre les propositions déceptives : l'artiste contemporain n'attaquera pas à la fois sur tous les fronts, il réservera quelque part à la satisfaction des attentes, car il sait (ou ne sait pas, mais le résultat est le même) qu'il ne peut se mettre totalement hors site s'il veut être connu. [...] Jouer sur les attentes et les déceptions, telle sera la ligne de conduite, et, en tant que telle, elle sera revendiquée par les artistes.³⁹⁵ »

Nous verrons que dans les faits, les artistes — et plus généralement le « noyau » du monde de l'art contemporain — ne prêtent pas tellement attention à cette *doxa*, excepté peut-être quand ils s'en trouvent victimes. Mais cette dernière situation est assez rare tant le « noyau » a su mettre en œuvre — sauf à de rares occasions comme décrites plus haut, et sur lesquelles nous reviendrons — une sorte de barrière autonomisante. Cette barrière permet généralement au monde de l'art de se livrer à ses expériences sans trop être inquiet par le monde extérieur. Cette configuration mondaine s'observe assez bien au vu des nombreuses œuvres qui ne prolongent pas intégralement cette *doxa* et qui constituent la majorité des œuvres dans les institutions muséales occidentales concernant l'art récent. De plus on serait tenté d'affirmer qu'une œuvre qui s'appliquerait à suivre chaque injonction de la *doxa*, et d'y répondre dans son sens, aurait probablement peu de chances de franchir les portes du monde de l'art dont nous parlons ici. Par exemple, on peut penser qu'un « peintre du dimanche » s'efforce de répondre, parfois même sans vraiment en avoir conscience, à l'ensemble des attentes doxiques définies par Cauquelin. En dehors de toute évaluation esthétique ou artistique de son travail, il y a fort à parier que de telles toiles ne puissent pas passer du monde des « peintres du dimanche » au monde de l'art contemporain, justement en raison de son refus de participer à ce jeu sur les règles (et non la *règle*). Même des œuvres comme celles produites par

³⁹⁵ *ibid.*, p. 107-108.

Komar et Melamid et qui formellement répondent à la quasi totalité des attentes doxiques — notamment en s’adressant à « tout le monde », en privilégiant la facture authentique, l’unicité du « fait main » etc. — déçoivent au final ces attentes quand leur processus de réalisation « intéressé » (et non « inspiré ») est dévoilé. Notons aussi que c’est justement en raison du processus qu’ils mettent en œuvre que leur initiative intéresse le monde de l’art contemporain.

Un autre aspect de la *doxa kantienne* décrite par Cauquelin — que l’on retrouve à travers les difficultés à appréhender l’art contemporain — est l’idée d’une expérience de l’œuvre d’art qui pourrait se faire de manière immédiate. C’est en quelque sorte, et de façon détournée, ce qui sert aux tenants de l’absence de médiation dans les musées pour justifier leur position. Selon cette idée, l’art est quelque chose qui s’appréhende immédiatement, c’est-à-dire sans recours à une quelconque médiation. Cette forme, qu’on a déjà analysée par le prisme des études de Bourdieu et Darbel, se trouve ici renforcée et approfondie par des présupposés liés à une posture « esthétique » intégrée par l’ensemble d’une population. Yves Michaud ne dit pas autre chose quand il propose :

« On ne voit pas non plus en quoi il faudrait, sinon par quelque relique de respect envers Kant, maintenir à tout prix l’idée que l’expérience de l’œuvre d’art doit toujours être faite de manière directe. Si c’est finalement toujours dans une relation directe que nous ressentons et évaluons l’œuvre d’art, cette expérience directe a toujours été précédée de médiations qui aménagent et rendent possible la relation directe en produisant son contexte et ses conditions de signification.³⁹⁶ »

³⁹⁶ Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, p. 23-24.

3.4. Une typologie des transgressions en art

Comme le remarque justement Paul Ardenne³⁹⁷, une des difficultés quand on entreprend de parler des rapports entre l'art et la transgression est qu'immédiatement on associe cette thématique à celle du rapport entre art et pouvoir, puis — par un rapide raccourci sémantique — pouvoir et politique, pour faire parler à l'unisson l'art qui s'attaque au pouvoir et celui qui s'attaque au politique. On verra ici que si généralement dans l'art qui pratique la transgression, il est souvent question d'un pouvoir — qu'il soit réel ou fantasmé —, en revanche l'art qui choisit comme terreau principal la question politique n'est qu'une partie de cet art de transgression. En d'autres termes, nous choisirons de dire que tout art qui s'attaque au pouvoir n'est pas forcément un art politique — choix qui sera évidemment justifié dans le développement qui suit.

Ajoutons à cela l'observation d'Howard Becker qui résume assez bien les analyses au premier degré souvent faites à la suite d'un rapport soit conflictuel (censure) soit coopérationnel entre l'État et l'art :

« La possibilité même d'une intervention de l'État, ai-je dit plus haut, confère une dimension politique à toutes les œuvres d'art. Si l'État s'abstient de censurer une œuvre, les gens peuvent en déduire qu'elle ne véhicule aucun message politique dangereux, indépendamment des intentions réelles de l'artiste. Et inversement, si l'État interdit une œuvre d'art, les gens vont essayer d'y déceler un message politique dérangeant ou révolutionnaire, qu'ils trouveront la plupart du temps, même si l'artiste ne l'y a pas mis.³⁹⁸ »

³⁹⁷ Paul Ardenne, *L'Art dans son moment politique. Écrits de circonstance*, Bruxelles, La lettre volée, Essais, 1999, p. 22.

³⁹⁸ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* (1982), *op. cit.*, p.203-204.

Afin de tracer une typologie des transgressions en art, nous nous appuyerons dans un premier temps sur la classification effectuée par Anthony Julius³⁹⁹. Le choix de cette typologie s'impose à notre analyse non pas parce qu'elle réaliserait mieux qu'une autre la description de l'ensemble des transgressions dans l'art, mais parce qu'elle nous paraît être une parfaite synthèse de l'ensemble des perceptions des transgressions telles que nous pouvons les observer depuis la modernité. Il conviendra alors d'amender cette typologie, essentiellement liée à la période moderne de l'art pour pouvoir l'adapter et la prolonger au contexte actuel, au *climat postmoderne* tel que nous avons pu l'exposer et le problématiser en première partie.

Anthony Julius distingue trois grands types de transgressions en art qu'il énonce ainsi : premièrement, *l'art qui enfreint les règles de l'art (art that breaks art's own rules)* ; deuxièmement, *l'art qui brise les tabous (art of taboo-breaking)*; et troisièmement, *l'art de résistance politique (politically resistant art)*⁴⁰⁰. L'auteur ne manque pas de préciser que bien que nous disposions de délimitations catégorielles, les œuvres adoptent, dans les faits, un rapport relativement transversal à cette typologie. Quand une œuvre attire notre attention parce qu'elle semble liée à l'une de ces catégories, elles pose aussi nécessairement la question de ses relations avec les deux autres ; d'où l'évidente complexité de réaliser ce genre de typologie bien que cette classification soit nécessaire afin de réellement cerner ce dont il est question. La typologie mise en œuvre par Julius n'a donc pas valeur de règle absolue,

³⁹⁹ Anthony Julius, *Transgressions. The Offences of Art*, Londres, Thames & Hudson, 2002, p. 100-101 et sq.

⁴⁰⁰ « La période moderne peut être dépeinte en partie par trois genres distincts, ou versions, d'art transgressif : un art qui brise ses propres règles ; un art qui brise les tabous ; un art de résistance politique. » (« *The modern period may be characterised in part by three distinct kinds, or versions, of transgressive art: an art that breaks art's own rules; an art of taboo-breaking; à politically resistance art.* »), Anthony Julius, *Transgressions. The Offences of Art, op. cit.*, p. 102 (traduction personnelle).

mais reste pour nous un précieux outil d'analyse que nous allons nous empresser de développer mais aussi de nuancer.

3.4.1. L'art qui enfreint les règles de l'art

L'art qui enfreint les règles de l'art peut se manifester en allant à l'encontre de ce que devrait être le sujet d'une œuvre, son exécution, ses canons, etc. À la manière d'un enfant avec son jouet, l'artiste teste les limites des possibilités de son champ jusqu'au point de rupture au delà duquel tout se briserait. Les œuvres qui procèdent de ce type de transgression pratiquent en quelque sorte un travail sur la définition même de l'art tout en restant — dans la plupart des cas — des transgressions relativement formelles. Selon Julius, ce genre de transgression est surtout présent dans les œuvres marquantes des avant-gardes du début du XX^e siècle jusqu'aux expérimentations artistiques d'artistes comme Marcel Broodthaers. Les questions qui agitent ces œuvres sont alors liées à la définition de l'art à une époque donnée ; définition, par ailleurs, souvent mise en regard de la définition du « non-art ». On dira alors que ce type de transgression est essentiellement dirigé contre l'art lui-même autant dans sa définition qu'envers les règles du monde de l'art.

L'art qui enfreint les règles de l'art revêt donc une acceptation à mettre en rapport avec les questionnements esthétiques qui n'ont cessé de ponctuer l'art moderne. On remarque alors un cheminement parallèle et parfois conjoint entre les règles de l'art transgressées par les artistes et l'actualité des interrogations esthétiques notamment suivie par les philosophes. Par exemple, on peut voir une forme de symétrie entre le développement des théories institutionnelles de l'art et l'apparition massive d'œuvres d'art qui questionnent justement le rapport entre l'œuvre d'art et

son exposition. On pense ici encore à *L'Aigle de l'Oligocène à nos jours* de Marcel Broodthaers⁴⁰¹ qui se proposait de regrouper un ensemble d'objets muséographiques représentant la figure de l'aigle. La décision arbitraire à la fois dans le choix de son sujet d'exposition (« l'aigle » qui découlerait lui-même de l'autocitation de Broodthaers : « Oh mélancolie ! fragile cité des aigles. »⁴⁰²), mais aussi dans l'autorité légitimante accordée au musée, fait écho aux préoccupations esthétiques de l'époque liées aux théories institutionnelles de l'art. Bien que l'exposition de Broodthaers soit aussi à mettre en rapport avec toute l'agitation politique de la fin des années 1960, on retrouve ici un écho concret à ce qui sera énoncé durant la même période sur le plan purement esthétique. On pense naturellement à l'article d'Arthur Danto « The Artworld » paru en 1964 et dans une plus large mesure à celui de George Dickie « Defining Art II » originellement publié en 1973⁴⁰³. Ainsi, on peut penser que même si l'artiste et le philosophe n'avaient pas connaissance de leurs travaux respectifs, une sorte de communauté d'époque se noue — peut-être aussi de notre point de vue a posteriori — comme le reflet de préoccupations similaires. Cela étant, et en ce qui concerne *l'art qui enfreint les règles de l'art*, on peut dire que la question du pouvoir institutionnel faisait partie des transgressions à questionner en cette fin des années 1960 et au début des années 1970.

⁴⁰¹ Marcel Broodthaers, *Section des Figures. L'Aigle de l'Oligocène à nos jours*, Musée d'Art Moderne de Düsseldorf, 1972.

⁴⁰² Jürgen Harten, « L'Aigle de l'Oligocène à nos jours, Düsseldorf 1972 », *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle* (1991), trad. D. Trierweiler, éd. du Regard, 1998, p. 383.

⁴⁰³ Arthur C. Danto, « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, n°61, 1964, p. 571-584 (repris dans *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*, Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen, Malden (Mass., USA)/Oxford (U.K)/Victoria (Australia), Blackwell Publishing, Blackwell philosophy Anthologies, 2004, p. 27-34) ; Georges Dickie, « Defining Art II », *Contemporary*

3.4.2. L'art qui brise les tabous

Selon Anthony Julius *L'art qui brise les tabous (taboo-breaking)* est souvent formellement conventionnel et sa violence est davantage dirigée vers le public de l'art que contre les canons artistiques. Il s'agit d'un art qui s'en prend directement à l'individu là où *l'art qui enfreint les règles de l'art* se concentrait sur l'art.

Le terme « tabou » ne doit pas être ici limité à sa définition freudienne, mais concerne l'ensemble des tabous sociaux surdéterminés par une époque et un lieu. Dès lors, nous ne sommes plus dans un art de confrontation entre des œuvres et la définition de la discipline à laquelle il appartiendrait prétendument, mais davantage dans une confrontation d'individu (l'artiste) à individus (les spectateurs). Suivant ce schéma, le tabou deviendrait le prétexte de l'affrontement. Julius résume ainsi l'attitude des artistes pratiquant ce genre de transgression :

« Ils violent les tabous afin de violer leur public.⁴⁰⁴ ».

La stratégie développée par ce type d'artiste vise donc essentiellement les tabous soit de la société — comme ont pu le faire les surréalistes —, soit de leur propre groupe — comme par exemple Salvador Dali à l'égard du groupe des surréalistes qui avaient finalement eux-mêmes un certain nombre de tabous⁴⁰⁵.

Aesthetics, Boston, Allyn & Bacon Inc., 1973 (repris et traduit dans Gérard Genette, *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, Points Essais, 1992, p. 9-32).

⁴⁰⁴ « They violate the taboos in order to violate their audiences. », Anthony Julius, *op. cit.*, p. 111 (traduction de l'auteur).

⁴⁰⁵ Julius rappelle l'anecdote d'après laquelle Dali fut sermonné par ses condisciples surréalistes pour avoir peint une merde dans un de ses tableaux. Ce dernier aurait ensuite déclaré que les surréalistes

Julius distingue deux histoires parallèles d'un art qui brise les tabous⁴⁰⁶. Une première forme d'art attaque les tabous au nom de la raison et de l'éducation publique comme ont pu le faire les groupes d'artistes féministes ou plus récemment des formes d'art qui faisaient référence à la lutte contre le sida. Une seconde forme d'art — comme l'anti-art préconisé par Dada — stigmatise la banqueroute culturelle et morale de la modernité en prenant quasi systématiquement pour cible tout ce qui est sacré. Ces deux histoires parallèles servent de socle à l'ensemble des œuvres qui revendiquent une posture proche de l'art du *taboo-breaking*. Julius résume ainsi cette filiation :

« L'art qui rompt les tabous exploite la tension entre ces deux histoires. Il fait ceci en refusant de distinguer la moralité et la convention ; en reformulant et en renversant le pouvoir du tabou ; en raillant nos prétentions plus générales à la rationalité de laquelle notre moralité prétend être dérivée. Elle expose notre attachement aux sentiments qui, bien qu'ils partagent certaines caractéristiques avec la moralité, ne sont pas moraux. Elle expose, en ce sens, notre tendance à la morale.⁴⁰⁷ »

Julius attire notre attention sur la difficulté à manier ce type de transgression en art. L'art qui brise les tabous est d'autant plus difficile à

étaient favorables à la transgression des tabous sexuels, mais que tout ce qui touchait aux « fantaisies anales » les choquait profondément (Anthony Julius, *op. cit.*, p. 111).

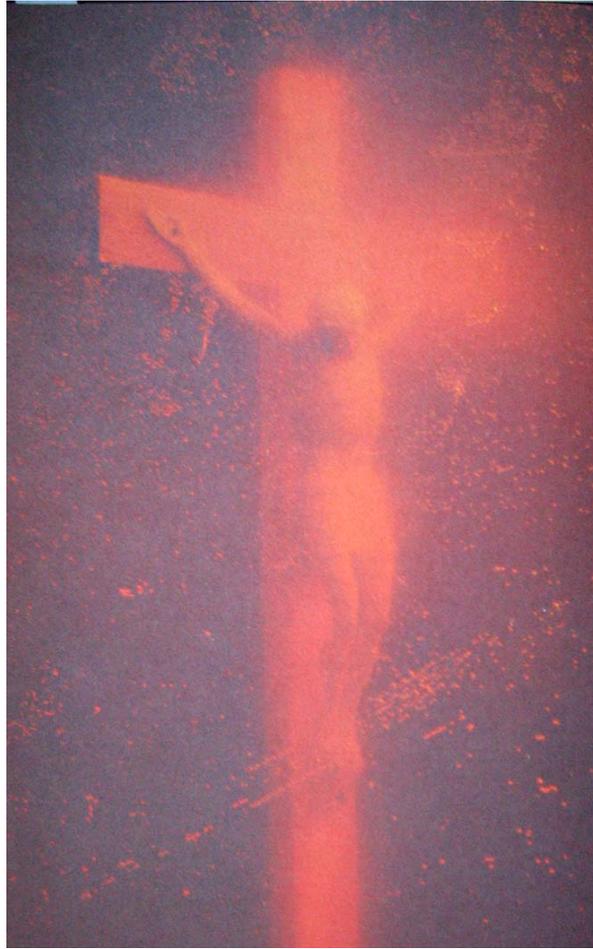
⁴⁰⁶ Julius, *op. cit.*, p. 152-154.

⁴⁰⁷ « Taboo-breaking art exploits the tension between these two stories. It does this by refusing to distinguish between morality and convention; by restating and subverting the potency of taboo; by mocking our more general pretensions to rationality from which our morality purports to be derived. It exposes our attachment to sentiments that, though they share certain characteristics with morality, are not moral. It exposes, that is, our tendency to moral. », Anthony Julius, *op. cit.*, p. 153 (traduction de l'auteur).

manipuler qu'il s'attaque directement au public et engage l'artiste dans une posture « non esthétique » mais davantage éthique ou morale⁴⁰⁸. Par exemple dans la série de photographies *The Morgue* (1992), l'artiste Andres Serrano représente des détails de corps photographiés à la morgue. Formellement, ces images adoptent une facture assez classique en suivant une exécution plastique soignée propice à une forme de plaisir visuel. Ces clichés ne transgressent donc pas les règles de l'art liées aux « canons » de la représentation⁴⁰⁹. Cependant, l'artiste viole le tabou de la représentation de la mort et des cadavres. En esthétisant des détails de corps sans vie entreposés dans un lieu traditionnellement réservé au personnel médical, le photographe brise le tabou de la représentation de la mort qui s'affiche ici au premier degré, sans métaphore ni détour. Cette œuvre — comme d'autres d'Andres Serrano et notamment *Piss Christ* (1987) que nous évoquerons par la suite — ne manquera pas de relancer les débats sur la censure à chaque fois qu'elle sera présentée.

⁴⁰⁸ Julius, *op. cit.*, p. 133-134.

⁴⁰⁹ Nous utilisons le terme « canon » pour évoquer l'art contemporain afin de reprendre le vocabulaire de Julius. Nous sommes cependant conscients que parler de « canon » en faisant référence à l'art contemporain paraît quelque peu anachronique.



ill. 29 Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987. Photographie
Cibachrome, 152,4 x 101,6 cm.

Pour Anthony Julius, la difficulté de l'art *taboo-breaking* réside dans le fait qu'il a pour moteur de s'attaquer aux tabous d'une société donnée tout en gardant une forme de distance vis-à-vis de cette dernière pour ne pas tomber sous le coup de la censure. Le paradoxe ainsi relevé devient un des caractères principaux de cette pratique. En prenant d'assaut les tabous de la manière la plus explicite qui soit, l'œuvre court le risque de s'exposer à la censure en raison justement de sa prétendue force transgressive. En revanche, si l'œuvre prend en compte la possibilité de sa censure, alors elle court le risque d'attaquer moins frontalement les tabous, et de pratiquer ce

que l'on a coutume d'appeler « autocensure ». Dans ce dernier cas, l'œuvre risque de ne pas réaliser la mission qu'elle s'était donnée. La difficulté qu'évoque Julius est en grande partie liée au caractère à la fois dirigé contre le public et revendicatif — voire affirmatif —, inhérent à ce type d'œuvre. Afin d'atteindre les buts qu'il a choisis d'accomplir — que ces derniers soient verbalisés ou non — ce type d'œuvre doit parvenir à trouver l'équilibre idéal entre l'indifférence (celle du public et donc aussi des censeurs potentiels) et la censure (ou autocensure⁴¹⁰).

Ajoutons que selon Anthony Julius l'art *taboo-breaking* devient un style institutionnel ayant comme symptôme notamment l'exposition « Hors Limites » qui s'est tenue au Centre Georges Pompidou en 1994⁴¹¹.

Pour Geneviève Breerette (commissaire d'exposition de « Hors Limites ») l'objet de cette exposition était double. « Hors Limites » devait combiner une vision historique avec des pratiques transgressives en art, mais aussi montrer leurs prolongements dans l'époque contemporaine. Les deux pans de l'exposition vont alors faire débat dans la presse bien que de manière dissemblable et en ne mobilisant pas les mêmes acteurs. La partie historique sera critiquée comme faisant preuve d'une certaine forme de nostalgie des performances artistiques des années 1960. Par exemple, dans *Le Monde*⁴¹², on reproche à Geneviève Breerette d'adopter une posture nostalgique face à une époque de l'art qu'elle est trop jeune pour avoir connue (la commissaire

⁴¹⁰ Nous n'évoquerons pas plus en avant le phénomène d'autocensure dans l'art contemporain parce que cette pratique est difficilement quantifiable, voire même délicate à identifier. Une des entrées de ce type d'étude serait de faire confiance aux propos des artistes sur leurs œuvres, propos qui sont évidemment soumis à caution dans le sens où leur divulgation publique participe le plus souvent à la logique de l'écriture d'une autobiographie (forcément a posteriori) qui vise la promotion d'une œuvre au sens large.

⁴¹¹ « Hors Limites », exposition au Centre Georges Pompidou, 9 novembre 1994 - 22 janvier 1995.

⁴¹² *Le Monde*, « Art au corps », 21 novembre 1994, repris dans le document *Revue de presse « Hors Limites »*, Centre Georges Pompidou/Bibliothèque Kandinsky.

d'exposition n'a qu'une quarantaine d'années en 1994). On lui reproche aussi d'avoir voulu un peu forcer l'histoire, et de tisser des liens entre cet « Âge d'or » du happening et la fin des années 1990. Cependant, l'ensemble de ces critiques restent attachées au commentaire d'un propos curatorial et autour d'un récit de l'histoire récente. Ce qui va surtout alimenter le débat autour de « Hors Limites » va être la deuxième partie de l'exposition, celle consacrée aux artistes actuels et aux pièces récentes.

L'ensemble des attaques se cristallisera autour du *Théâtre du monde*⁴¹³, œuvre de l'artiste chinois Huang Yong Ping. Avec *Théâtre du Monde*, l'artiste voulait recréer une sorte d'écosystème composé essentiellement d'insectes qui vont vivre dans le milieu clos d'un vivarium pendant la durée de l'exposition. Pour survivre — et comme cela se produit dans la nature — les différentes espèces d'insectes vont s'entredévorer. Avec cette œuvre, l'artiste tente de fournir une vision métaphorique des rapports sociaux et politiques du monde actuel. Les insectes présents dans le vivarium proviennent de régions du monde différentes, et n'auraient donc jamais pu se rencontrer dans leurs écosystèmes respectifs. Ce que réalise Ping est une mise en scène de la vie animale — un simulacre d'écosystème — de laquelle il tire la référence au théâtre dans le titre de l'œuvre. L'installation de Ping n'a pas pour vocation de montrer ce qui se produit réellement dans la nature — ce qui serait davantage la vocation d'un musée de sciences naturelles par exemple —, mais d'utiliser le monde animal comme métaphore afin d'exposer une situation de l'humanité à la manière d'une fable. Cependant, ce qui fera polémique dans cette œuvre est son lieu de présentation. En d'autres termes, le fait qu'une institution telle que le Centre Georges Pompidou encourage une forme de cruauté envers des animaux en exposant ce

vivarium. Divers lobbies se manifestent dès l'annonce de la programmation de l'œuvre de Ping. La SNDA (Société Nationale pour la Défense des Animaux) avait été avertie par les agents d'accueil de Beaubourg⁴¹⁴ de la présentation de *Théâtre du monde* quelques temps avant l'ouverture de l'exposition « Hors Limites ». La SNDA décide à son tour d'alerter les services vétérinaires ainsi que la justice du sort réservé aux animaux dans cette installation. Le dirigeant de Beaubourg et les commissaires d'exposition se trouvent alors inculpés pour « cruauté envers des animaux ».

La polémique prend une tournure publique lors du vernissage de l'exposition devant laquelle les militants de la SNDA organisent une manifestation sur la Plaza du Centre Georges Pompidou. La presse s'empare enfin de l'affaire, soit sous la forme de courtes brèves ou fait divers, soit par des articles plus véhéments. On notera alors une réelle hétérogénéité de traitement avec : premièrement, dans les grands quotidiens (*Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*, etc.), une couverture factuelle de l'événement et donc assez neutre ; et deuxièmement, dans la presse d'extrême droite ou populiste, un traitement polémique et clairement hostile à l'exposition incriminée. Par exemple, on pouvait lire dans *Minute*⁴¹⁵ une brève non signée qui titrait « *On a gagné!* » suite à la suppression de la pièce de Ping de l'exposition. L'auteur de l'article clôturait sa brève en affirmant : « Comme je le dis toujours, nous avons déjà assez de nos propres horreurs, pas la peine d'en faire venir encore d'ailleurs... ». L'ensemble des articles parus dans cette presse attisait la fibre populiste de son lectorat — voire xénophobe comme dans l'extrait que nous

⁴¹³ Huang Yong Ping, *Théâtre du monde*, vivarium, insectes, matériaux divers, 1994. Cette œuvre qui était présentée à l'exposition « Hors Limites » au Centre Georges Pompidou avait déjà fait l'objet d'une présentation à Stuttgart et à Oxford sans provoquer de réelles polémiques.

⁴¹⁴ A. Crex, « Beaubourg, des mygales aux asticots! », *Valeurs de l'art*, février 1995. Repris dans *Revue de presse « Hors Limites », op. cit.*, p. 95.

venons de citer —, en même temps qu'il exprimait un rejet radical de l'art moderne et contemporain. Ainsi, on pouvait lire des articles intitulés « Tuerie à Beaubourg » (*Minute*, 19 octobre 1994) où le journaliste appelait à faire une pétition contre François Barré (président de Beaubourg) ; « L'ignoble exposition de Beaubourg » (*Minute*, 28 décembre 1994) demandait la démission de Jacques Toubon alors Ministre de la culture en l'accusant, entre autres, d'être « de la partouze » ; « L'apologie de la chienlit » (*National Hebdo*, 19 janvier 1995) évoquait, quant à lui, un « paléogauchisme de la transgression » accompagnant le « lent mouvement de destruction mentale », l'auteur ajoutant pour clore son article : « Au bout du chemin, c'est la ruine de notre civilisation, et notre peau, que l'on veut. » ; etc.⁴¹⁶.

À la lecture de ces articles, on se rend compte que ce n'est pas tant l'œuvre de Huang Yong Ping qui est attaquée par ces journaux, qu'une institution jugée trop permissive ou encore la nationalité de l'artiste. De plus, l'épilogue de *Théâtre du monde* — l'exclusion de cette œuvre de l'exposition —, nous amène à penser avec Anthony Julius que ce type d'œuvre qui transgresse les tabous, se heurte à la censure et finit par être inopérante parce qu'invisible au public. Ajoutons que l'artiste affirmera que ce qui paraît inacceptable en France — c'est-à-dire l'utilisation d'insectes vivants à des fins artistiques — serait passé quasiment inaperçu dans son pays d'origine⁴¹⁷.

⁴¹⁵ « On a gagné! », *Minute*, 16 novembre 1994. Article repris dans *Revue de presse « Hors Limites »*, *op. cit.*, p. 10.

⁴¹⁶ (brève non signée) « Tuerie à Beaubourg », *Minute*, 19 octobre 1994 ; Éric Letty, « L'ignoble exposition de Beaubourg », *Minute*, 28 décembre 1994 ; Topoline « L'apologie de la chienlit », *National Hebdo*, 19 janvier 1995 ; ainsi que les autres articles auxquels nous faisons référence sont extraits de *Revue de presse « Hors Limites »*, *op. cit.*. On notera par ailleurs que sur 12 articles (hors brèves) parus dans la presse quotidienne française, un tiers provenait de la presse d'extrême droite.

⁴¹⁷ Juliette Boussand, « Le *Théâtre du monde* de Huang Yong Ping... hors limites ? », *Art Présence*, n° 13, hiver 1995. Repris dans *Revue de presse « Hors Limites »*, *op. cit.*, p. 44-45.

Cette dernière remarque confirme l'aspect contextuel et relatif du registre de la transgression des tabous de manière générale.

Finalement, le public ne verra de l'œuvre de Huang Yong Ping, qu'une plaquette à l'emplacement original de *Théâtre du monde* sur laquelle est mentionné le texte de la plainte aux référés portée par la SNDA. Cette affaire montre assez bien la difficulté liée à la pratique d'un art de transgression qui brise les tabous. Cette difficulté est alors double : à la fois pour l'artiste qui trouve son œuvre non présentée, mais aussi pour l'institution qui est mise dans la position délicate de l'accusée face à une presse moqueuse ou clairement hostile. Dans cette affaire, l'artiste n'a pu expliquer son œuvre que dans une revue spécialisée et donc relativement confidentielle (*Art Présence*⁴¹⁸) où il exposait à la journaliste la complexité de son geste. Cependant, l'attitude de Ping face à cette censure paraît assez originale par rapport aux autres affaires de ce type. L'artiste déclare à Juliette Boussand qui l'interviewe, que la réaction d'une partie du public — la SNDA en l'occurrence — était prévisible et qu'il ne lui semblait pas nécessaire à son tour de réagir à cette attaque⁴¹⁹. Pour l'artiste, le silence et le retranchement est la meilleure des postures à adopter face aux attaques des lobbies.

Enfin, ce sont essentiellement les responsables de l'exposition « Hors Limites » et les dirigeants de Beaubourg qui sortent le moins facilement de ce conflit. François Barré et Germain Viatte adoptent une posture de victime en affirmant que les attaques formulées par la SNDA, et l'ensemble des détracteurs de l'œuvre de Ping, émanaient des ennemis traditionnels de l'art contemporain sans toutefois approfondir davantage les raisons de ce rejet. Ils adoptent alors l'attitude assez caricaturale d'une institution qui revendique une position avant-gardiste : celle d'une institution qui se trouve décriée par

⁴¹⁸ *ibid.*, p. 44-46.

⁴¹⁹ *ibid.*, p. 45.

une partie de l'opinion, mais qui refuse d'expliquer le réel propos de l'exposition qu'elle organise. Cette « défense » fera le jeu de ses détracteurs en se retranchant dans la position de la victime ou de celle de « l'incompris », alors qu'elle n'a rien mis en œuvre de manière concrète pour expliquer son choix curatorial. Finalement, la justification du choix d'exposer *Théâtre du monde* se résume par l'affirmation caricaturalement moderniste que « cette œuvre est bonne parce qu'elle choque » et donc que sa présentation était nécessaire pour éveiller les consciences. Concrètement, le débat sur l'œuvre de Ping dérive sur des questions de censure relativement partisans et sans réelle prise de position esthétique ou artistique. Une partie de la presse et des associations attaquent l'institution sur des questions de « bien » et de « mal », et l'institution participe à la surenchère en leur répondant sur le même registre. Quelques années après, les justifications démesurées des organisateurs de « Hors Limites » paraissent sans commune mesure avec le propos premier de l'exposition qui s'était donnée pour ambition d'exposer la « transgression des tabous ». A. Crex résume ironiquement et assez justement le décalage que cette situation lui inspire, en affirmant :

« L'asticot, promu alors symbole de la liberté, de la vie hors limites et des arts contemporains, bouterà hors de nos frontières les passésistes, voués alors à l'émigration végétarienne.⁴²⁰ ».

La posture caricaturale de défense de *l'art qui brise les tabous* adoptée par l'institution telle que nous venons de la développer à propos de

⁴²⁰ A. Crex, « Beaubourg des mygales aux asticots ! », *Valeurs de l'art*, février 1995, repris dans *Revue de presse « Hors Limites », op. cit.*, p. 95.

l'exposition « Hors limites », peut s'étendre à l'« affaire du Mac de Marseille » où la presse a joué un rôle tout à fait différent.

Le 30 janvier 1996, l'exposition « Les Opportunistes » ouvre ses portes au Musée d'art contemporain (MAC) de Marseille. L'installation qui va cristalliser la polémique sera l'œuvre d'Hervé Paraponaris intitulée *Tout ce que je vous ai volé*. L'artiste y exposait un ensemble d'objets qu'il avait dérobés chez divers individus. Chaque objet était présenté accompagné d'un cartel sur lequel était inscrit la provenance du larcin, la date du vol et le nom de son ancien propriétaire. La polémique se déclenche quand l'artiste Jean Delsaux retrouve, parmi les objets exposés, un moniteur qui lui avait été volé et qui faisait initialement partie d'une installation intitulée *Marseille-Siracuse-Cordoue*. Delsaux entreprend alors de récupérer le moniteur avant d'en être empêché. Contacté par Jean Delsaux, le critique d'art Jean-Paul Curnier décide d'approfondir cette affaire en se rendant sur les lieux du litige et en tentant d'interroger les différents protagonistes tout en problématisant les différentes implications à la fois de l'œuvre de Hervé Paraponaris, le soutien de cette œuvre par l'institution à travers son directeur Philippe Vergne, et la réaction de Jean Delsaux.

Le critique d'art et l'artiste décident de se rendre au MAC de Marseille accompagnés d'un cameraman pour tenter à nouveau de récupérer le moniteur volé. Ils se heurtent une fois de plus aux gardiens du musée. Suite à cette intervention, la police est alertée et décide de mettre en garde-à-vue Hervé Paraponaris ainsi que le conservateur du MAC Philippe Vergne. S'en suit alors une bataille médiatique entre l'institution « hors la loi » et l'artiste spolié. Cet épisode sera l'occasion de confusions comme le décrit Jean Paul Curnier⁴²¹.

⁴²¹ Jean Paul Curnier, *Le Mac de Marseille. Une affaire de musée d'art*, Paris, Sens & Tonka, coll. Dits et contredits, 1997.

Quand au lendemain de la garde à vue de Paraponaris et Vergne la presse s'empare de l'affaire, on évoque quasi systématiquement un art contemporain mis en péril par des censeurs. Autrement dit, l'unanimité se fédère autour de la défense de l'institution contre la tentative de Jean Delsaux de récupérer son bien. La presse avait adopté le scénario de l'œuvre subversive incomprise et injustement censurée par les forces réactionnaires⁴²². L'acte de vol est présenté par l'institution comme une action artistique qui voulait démontrer l'impunité de ce que les artistes peuvent faire dans l'enceinte du musée en raison de la requalification de tout objet qui franchit les portes de l'institution dont Marcel Duchamp avait déjà — en son temps — pu éprouver les capacités. On assiste alors à un renversement des rôles : l'artiste provocateur devient la victime, la direction du musée commanditaire de l'œuvre devient l'ultime défenseur de la liberté, et l'artiste qui réclame la restitution de son moniteur se change en ennemi de l'art contemporain. Comme pour ce que nous avons pu voir à propos de l'œuvre de Ping, c'est également l'institution qui détournera le débat sur des questionnements moraux en ne tentant à aucun moment de saisir l'occasion du débat pour engager une réflexion sur ses propres pratiques curatoriales. Ainsi, Jean Paul Curnier observe :

« Puis ce sont les responsables eux-mêmes qui s'épanchent dans les journaux, jusqu'à Bernard Blistène, fondateur du musée, qui, sans rire, ira parler de "procédés atroces", "d'intimidation" et surtout de "délation" à propos d'une œuvre exposée dans un musée public, et intitulée "tout ce que je vous ai volé".⁴²³ »

⁴²² *ibid.*, p. 11.

⁴²³ *ibid.*, p. 12.

Dans la suite de son analyse, et en s'appuyant sur l'énergie développée par l'institution pour défendre *Tout ce que je vous ai volé*, Curnier s'interroge sur la réelle volonté du musée de sauver l'œuvre de Paraponaris. Selon Curnier, dans cette affaire il est surtout question pour l'institution de faire valider ses choix par la puissance de légitimation qui est traditionnellement accordée au musée. Dans le camp des « institutionnels », ce qui compte alors est de ne pas faire aveu de faiblesse — de ne pas « perdre la face », dirions-nous de manière triviale — vis-à-vis d'individus revendiquant un droit de regard sur ce que valide cette institution. Ce qui est marquant dans l'affaire que décrit Curnier est l'attitude très autoritaire des acteurs institutionnels de l'art contemporain qui interdisent tout débat à propos de ses choix tout en s'affichant comme défenseur de la liberté en proie à la censure. Bien qu'il ne s'agisse pas des mêmes tabous, on retrouve dans cette affaire, une posture institutionnelle que nous avons déjà pu rencontrer plus haut à propos de la censure de l'exposition « Hors Limites ». Les réactions institutionnelles qui entreprennent de défendre maladroitement et de façon autoritaire les œuvres qu'elles exposent et qui posent problème, soulèvent alors un certain nombre de questionnements quant au rôle à la fois de médiateur mais aussi de commanditaire des professionnels en charge de l'institution. En effet — et pour faire écho à ce qu'avaient soulevé Komar et Melamid sous le mode de l'ironie avec leur tentative d'élaboration d'une « démocratie culturelle » — ces affaires ne peuvent nous détourner du rôle prépondérant des choix curatoriaux et des rapports avec les publics qu'entretiennent les instances de légitimation. Si nous avons pu voir l'ironique catastrophe artistique que provoquaient les tableaux *Most Wanted* et *Least Wanted*, il conviendra aussi d'analyser les catastrophes réelles qu'engendrent les dérives autoritaristes que nous venons de décrire à la fois en terme d'accessibilité populaire à l'art contemporain, mais aussi à propos de la forme finale des œuvres ainsi contraintes.

Enfin, pour parler de manière plus générale, et pour revenir aux catégories introduites par Julius qui nous servent de base dans cette partie de notre analyse, on dira que l'art *taboo-breaking* a de nombreuses difficultés à s'émanciper de son contexte politique d'apparition, ce qui rend sa tâche doublement plus délicate.

3.4.3. L'art de résistance politique

Pour Anthony Julius l'*art de résistance politique* (*politically resistant art*) est le plus ardu à soutenir des trois. Cette difficulté est due en partie aux liens qu'ont pu entretenir les artistes et le pouvoir tout au long de leur histoire commune. Suivant cet argument, il est difficile pour l'artiste — voire impossible — de s'engager dans un rapport de transgression politique ou de résistance politique face à un pouvoir avec lequel il partage un certain nombre d'intérêts financiers et/ou de légitimation. À cette limitation énoncée par Julius au sujet de ce type d'art, il faudrait ajouter, selon l'auteur, les difficultés que nous avons déjà pu rencontrer avec *l'art taboo-breaking* : l'œuvre s'expose systématiquement soit à la censure, soit à l'indifférence. Julius note par ailleurs l'aspect « affirmatif » de cette pratique qui est le signe de la modernité, aspect qui limiterait donc considérablement sa portée historique à la fois dans son énonciation mais aussi dans son mode de fonctionnement.

L'auteur rapproche l'art de résistance politique de la pratique de la propagande ce qui semble être une analogie récurrente dans le discours sur l'art quand il adopte une posture politique⁴²⁴. Cette analogie entre art politique et propagande nous paraît être une posture critique aussi répandue

⁴²⁴ Antony Julius, *op.cit.*, p. 112.

que peu démontrée et analysée⁴²⁵. Ce rapprochement opéré par Julius — qui nous semble être un exemple de posture critique qui résume assez bien la majorité des réserves adressées à l'art politique — réalise sans ménagement le rapprochement entre une propagande visuellement médiatisée (les affiches, les photographies accompagnées de légendes orientées, etc.) et l'art politique qui utilise formellement un médium visuellement comparable. En suivant cette argumentation, on pourrait mettre sur le même plan les photomontages réalisés par John Heartfield⁴²⁶ au milieu des années 1930 (on pense particulièrement aux couvertures du journal pragois *AIZ, Arbeiter-Illustrierten Zeitung* [Journal Illustré des Travailleurs]) et les affiches de propagande nazie de la même période. Les deux types d'images peuvent en effet être appréhendés comme procédant de la même technique : photomontage, juxtaposition du texte et de l'image, trucages photographiques, etc. Nous pouvons aussi les rapprocher parce qu'elles

⁴²⁵ On retrouve cette analogie dans des ouvrages récents qui se donnent pour objet d'analyser ce que pourrait être l'art politique à l'époque contemporaine. Par exemple Dominique Baqué affirme en prologue de son essai : « Si l'on osait un paradoxe, on affirmerait volontiers que le seul art politique efficace et convaincant est l'art totalitaire : injonctif, il accompagne et scande l'épopée révolutionnaire ; descriptif, il soude les individus en un authentique collectif ; enthousiaste, il réactive, si besoin était, l'élan de la lutte ; parfaitement lisible, enfin, toujours figuratif, illustratif, il répond aux goûts spontanés des masses dont l'on peut subodorer qu'elles préfèrent les tableaux académiques aux expérimentations des avant-gardes. » (Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 10). Elle précise son opinion face à l'art politique dans la conclusion de son ouvrage en déclarant que : « De l'art politique, on l'aura compris, l'hypothèse génératrice de cet essai aura tenté de montrer qu'il se condamne lui-même aux injonctions sans réponse, aux dérives caritatives, aux relations volatiles et déjà formatées par les habitus sociaux. Et c'est lorsqu'il opère dans le retrait, l'ellipse ou le silence qu'il s'avère le plus estimable — à défaut d'être efficace, porteur d'effets politiques. » (*ibid.*, p. 281).

⁴²⁶ John Heartfield, *Goering Der Henker des Dritten Reich...* (Goering, le bourreau du III^e Reich...), en couverture de *AIZ*, Prague, 14 février 1933 (*Face à l'histoire*, p. 202) et *Come and See Germany* (Venez visiter l'Allemagne), dans *AIZ*, 1^{er} juillet 1936, (*idem*, p. 207)

prétendaient toutes deux s'adresser à un large public⁴²⁷. Cette double analogie se trouverait même appuyée par l'histoire quand, en 1933, le parti nazi allemand publie *ABZ* (*Arbeiter-Bilder-Zeitung* [Journal en Images des Travailleurs]), revue reprenant quasiment à l'identique l'aspect formel de *AIZ* mais orientée vers le soutien du parti Nazi⁴²⁸...



ill. 30 John Heartfield, *Goering der Henker des Dritten Reich*, photomontage en couverture de *AIZ*, 1er juillet 1936.

L'analogie qui voudrait que tout art politique participe de la propagande semble se justifier par l'ensemble des éléments que nous venons d'évoquer, mais interrompre ici notre description du mode d'apparition de

⁴²⁷ Hubertus von Amelnunxen nous rappelle que *AIZ*, dont le tirage pouvait atteindre 500 000 exemplaires, était l'équivalent de revues comme *Life*, *Regards*, ou *VU* dans les années 1930 (« De la construction de l'espace historique dans le photomontage et dans le photoreportage », dans *Face à l'histoire 1933-1996*, catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, 19 décembre 1996 - 7 avril 1997, Paris, Flammarion, 1996, p. 94-99).

⁴²⁸ *ibid*, p. 97.

ces images reviendrait à tronquer la part la plus signifiante de leurs sens respectifs. Ce qui détermine en grande partie le sens politique de ces images n'est pas qu'elles soient des photomontages publiés dans une revue ou sous forme d'affiches, mais qu'elles émanent de pouvoirs politiques qu'il n'est sérieusement pas envisageable de comparer. Avec les photomontages de John Heartfield publiés par *AIZ*, nous sommes dans le cas d'images publiées dans un journal d'opinion clairement opposé au régime du III^e Reich. En raison de ses prises de position politique, cette revue dut s'exiler dès avril 1933 à Prague, puis à Paris en octobre 1938 pour enfin cesser de paraître en février 1939. Ces images, ainsi que la revue qui a choisi de les publier, subissent alors la censure d'un régime totalitaire. Dans le cas des photomontages commandités par le parti nazi allemand, nous sommes en présence d'une force politique en place qui revendique la pratique de la propagande comme pratique politique. Cette force politique n'est ni une force d'opposition (dans le cas d'un régime démocratique), ni une force de résistance (dans le cas d'un régime autoritaire), mais un pouvoir en place soutenu et légitimé notamment par une police forte et omniprésente. Les deux cas que nous venons d'énoncer relèvent alors d'une configuration radicalement différente de ce que nous avons pu présager en débutant cette comparaison. Dans le cas des photomontages publiés dans *AIZ* il s'agit d'un acte de résistance alors que dans les photomontages nazis il s'agit d'une propagande.

L'analogie entre ces deux éléments, qui nous avait paru assez évidente dans un premier temps, ne tient plus tant les images comparées n'appartiennent ni au même registre ni à la même économie. Ainsi, affirmer que tout art politique est nécessairement de la propagande — ou participe de cette dernière — est un raccourci sémiotique assez dangereux qui entraîne à la fois une confusion dans la réception du discours de l'image, mais aussi des enjeux dont elle est un signe. Ajoutons enfin que, de manière générale, un art

de résistance politique a pour but de fédérer le public contre un danger commun et désigné plus ou moins métaphoriquement par l'œuvre ; alors que la propagande — même s'il lui arrive de désigner clairement un ennemi — évoque toujours un avenir « meilleur ». Autrement dit, là où l'art de résistance politique fonctionnerait par coups tactiques, la propagande politique fonctionnerait suivant une stratégie en se projetant dans un avenir plus ou moins proche⁴²⁹.

L'approche que Richard Rorty fait des divers modes d'engagement politique peut nous aider à affiner l'élucidation du problème auquel nous faisons face à propos de l'*art de résistance politique*. Dans un article de 1995 paru en hommage à Irving Howe dans *Dissent*, Rorty différencie les deux modes d'engagement qu'il qualifie — à la suite de Howe — de « mouvement » (« *movement* ») et de « campagne » (« *campaign* »)⁴³⁰. Rorty résume ainsi les caractères principaux de ces deux tendances :

« Par "campagne", j'entends quelque chose de fini, quelque chose qui peut être identifié pour avoir réussi ou avoir jusqu'ici échoué. Les mouvements, en revanche, n'ont ni réussi ni échoué. Ils partagent ce que Kierkegaard a appelé "la passion d'infini". Ils sont exemplifiés par le Christianisme et par le Marxisme, le genre de mouvements qui permet à un romancier

⁴²⁹ Il serait par ailleurs assez intéressant d'analyser les raisons pour lesquelles un art dirigé vers les masses sera presque systématiquement soupçonné de populisme voire de propagande, ainsi que le lien implicite en terme de qualité que cela trace entre un art qui s'adresse au plus grand nombre et un art qui s'adresse à un public restreint socialement défini. N'étant pas à proprement parler le sujet de cette recherche, nous choisirons de laisser ce questionnement en suspens malgré les enjeux capitaux en matière de réception artistique et de discours intellectuel dominant qu'il souligne.

⁴³⁰ Richard Rorty, « Movements and campaigns », dans *Dissent*, hiver 1995 ; repris dans Richard Rorty, *Achieving our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)/Londres, 1998, p. 111-124.

comme Dostoïevski de faire ce que Howe a admirablement appelé "sentiment pensé".⁴³¹ »

Chacune des deux tendances s'inscrit dans un temps historique particulier. Ainsi pour Rorty l'engagement politique de type *mouvement* serait assez caractéristique des engagements que nous avons pu rencontrer pendant la modernité, alors que les engagements de type *campagne* en seraient une forme plus récente. Pour Rorty, le propre du *mouvement* serait de s'engager dans un combat n'ayant pas de fin possible et ayant trait à l'idée de pureté telle que rencontrée au cœur de l'époque moderne. La *campagne*, quant à elle, se caractériserait par l'acceptation de l'impureté de l'engagement politique, engagement qui répondrait à des buts précis dont la réussite ou l'échec est quantifiable. Il poursuit ainsi sa définition des deux termes :

« L'adhésion à un mouvement exige la capacité de voir les campagnes particulières pour des objectifs particuliers en tant qu'éléments de quelque chose de beaucoup plus grand, et en tant qu'ayant peu de signification pour elles-mêmes. Des campagnes pour des buts tels que la syndicalisation des ouvriers de ferme immigrés, ou le renversement (par le vote ou par la force) d'un gouvernement corrompu, ou la médecine sociale, ou la légalisation du mariage homosexuel peuvent être conduites

⁴³¹ « By "campaign", I mean something finite, something that can be recognized to have succeeded or to have, so far, failed. Movements, by contrast, neither succeeded nor fail. They share in what Kierkegaard called "the passion of infinite". They are exemplified by Christianity and by Marxism, the sort of movements which enable novelist like Dostoevsky to do what Howe admiringly called "feeling thought". » Richard Rorty, « Movements and campaigns », dans *Achieving our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)/Londres, 1998, p. 114 (traduction personnelle).

sans tenir compte de la littérature, de l'art, de la philosophie, ou de l'histoire. Mais les mouvements prélèvent la contribution de chacun de ces secteurs de la culture.⁴³² »

Nous sommes alors face à deux formes d'engagement politique qui différencieraient dans leur mode de fonctionnement, bien que ces formes puissent poursuivre ponctuellement des objectifs communs dans le sens où on pourrait relever une succession de *campagnes* dans un *mouvement* (l'inverse n'est pas vrai). On peut tenter de rapprocher ces deux catégories énoncées par Rorty de l'analyse que nous avons tenté de faire des différences fondamentales existantes entre art de résistance politique et propagande⁴³³. Pour illustrer cette analogie, reprenons la comparaison entre les images de propagandes Nazi et les photomontages anti-Nazi de John Heartfield.

Le but des affiches éditées par le parti Nazi était de provoquer une adhésion. Dans ces images, on observe de manière sous-jacente l'idée de pureté mais aussi celle d'infini ; caractères qui les font participer à une économie du *mouvement* telle que décrite par Rorty. En effet, le parti Nazi

⁴³² « Membership in a movement requires the ability to see particular campaigns for goals as part of something much bigger, and as having little meaning in themselves. Campaigns for such goals as the unionization of migrant farm workers, or the overthrow (by vote or by force) of a corrupt government, or socialized medicine, or legal recognition of gay marriage can be conducted without much attention to literature, art, philosophy, or history. But movements levy contribution from each of these areas of culture. » Richard Rorty, « Movements and campaigns », dans *Achieving our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)/Londres, 1998, p. 114 (traduction personnelle).

⁴³³ Remarquons que Rorty utilise la distinction entre *mouvements* et *campagnes* à propos des mutations des formes de l'engagement politique de la gauche intellectuelle américaine entre la première et la seconde moitié du XX^e siècle. Dans l'article auquel nous faisons référence ici (Richard Rorty, « Movements and campaigns », *art. cit.*), l'auteur ne parle à aucun moment d'autres applications de ce cadre d'analyse, c'est donc nous qui tentons ce rapprochement.

revendiquait un combat quasi mythologique dont l'issue serait l'édification d'un « Reich de mille ans », autrement dit un pouvoir politique éternel à l'échelle d'une vie humaine. L'idéal Nazi n'est donc pas évaluable en termes pragmatiques de réussite ou d'échec parce que leur combat est nécessairement infini. On se souvient notamment d'affiches où étaient mis côte à côte le profil d'un guerrier viking et celui du soldat allemand, inscrivant l'idée de peuple germanique à la fois dans une généalogie directe et une pureté raciale. La figure du peuple germanique ainsi reflétée par le discours de ces images mettait l'identité nationale des deux côtés de la frise chronologique : un passé glorieux lié au présent, lui-même lié à un futur alors implicitement tout aussi radieux. La revendication de pureté idéologique, ainsi qu'un dialogue avec une forme d'éternité ou d'infini, place l'engagement politique de ces images du côté du *mouvement*.

Face à cela, les motivations des images de Heartfield sont radicalement différentes, et il y a fort à parier que sans l'existence du danger Nazi, ces dernières n'auraient jamais vu le jour. On dira alors que les photomontages de Heartfield publiés dans *AIZ* sont une forme de réaction à la montée et à l'installation du pouvoir Nazi. L'objet de ces photomontages est clairement la lutte contre le contexte dans lequel ils sont réalisés : rendre impossible la mainmise politique du parti Nazi. Ces images n'ont d'autres revendications qu'une efficacité concrète. Leur résultat peut donc être soumis à une évaluation en terme de réussite et d'échec à courte échéance. On peut même affirmer que, de ce point de vue, ces images ont échoué (elles n'ont pas empêché l'arrivée au pouvoir du parti Nazi ainsi que son maintien pendant de longues années). Suivant la classification de Rorty, on peut dire que l'engagement politique de Heartfield, avec les photomontages parus dans *AIZ*, participe à un engagement de type *campagne*.

Si cette grille de lecture n'explique pas totalement les raisons pour lesquelles les images de Heartfield sont comparées à de la propagande — et

ce au même titre que la quasi totalité des images issues d'un engagement politique d'artiste —, en revanche elle permet de cerner les différences fondamentales entre ces deux types d'engagement. Ces différences que nous venons de mettre en relief s'articulent autour de leurs projets respectifs au sens large. Toujours suivant ces catégories, on pourrait avancer que, peut-être, ce qui n'a pas été pardonné aux artistes est d'avoir échoué dans le sens pragmatique du terme que Rorty associe à la catégorie *campagne*. C'est sans doute pour cette raison — comme pour disqualifier à la source la figure de l'artiste clairement et radicalement engagé politiquement — que ces initiatives sont régulièrement comparées à la propagande, c'est-à-dire à un régime iconographique redoutable duquel chacun constatera l'abjection.

Il conviendra alors, dans la suite de notre recherche, d'être attentif à la catégorie d'engagement face à laquelle nous nous trouvons pour analyser en conséquence les œuvres produites afin d'éviter, autant que faire se peut, de répéter les imprécisions d'analyse que nous venons de soulever⁴³⁴.

Ajoutons aussi — et cela découle en partie de l'analyse des engagements effectuée par Rorty — que le propre des œuvres d'art de résistance politique n'est pas de s'emparer réellement du pouvoir politique, même si elles présentent parfois un programme de gouvernement souvent lié à l'utopie plutôt qu'au monde vécu. Paul Ardenne résume assez bien cette situation :

⁴³⁴ Précisons que ce que nous venons d'analyser à propos du cas particulier de la propagande Nazi comme étant un engagement politique de type *mouvement* ne veut absolument pas dire que tout engagement politique de type *mouvement* ait à voir avec la propagande ou encore avec le totalitarisme. En effet, on pourrait imaginer un artiste qui participe avec son art à un idéal qui serait par exemple l'éradication totale de la pauvreté et — en raison de son caractère inqualifiable en termes de réussite ou d'échec, et aussi pour la pureté et l'infinitude d'un tel combat — cet engagement pourrait être assimilé au *mouvement*.

« Pour conquérante qu'elle soit par volonté, la dimension gouvernementale de l'art politique – ce magistère esthétique mais aussi éthique qu'il fait valoir au yeux de la collectivité – n'a cependant pas pour corollaire mécanique ou historique l'accession au pouvoir. En la matière, si l'on connaît des révolutions de la faim, de la foi, de la propriété ou de la liberté, on n'en connaît en revanche aucune qui soit le seul fait d'artistes et de leur art.⁴³⁵ »

Il est nécessaire de différencier l'*art de résistance politique* d'un « art conjonctif du politique ». Cette différenciation introduite par Paul Ardenne nous permet encore de clarifier notre situation. Selon lui, ce qu'il nomme « art politique » (ce que nous avons appelé jusqu'ici *art de résistance politique* suivant le vocable de Julius) se différencie de l'*art conjonctif du politique* dans le sens où ce dernier se contente de célébrer le pouvoir politique en place, alors que le premier a pour ambition d'agir contre un pouvoir politique identifié. En ce sens, Ardenne précise :

« Or il existe bel et bien une autre inflexion donnée dans l'histoire aux rapports entre art et pouvoir. À la symbiose ou au conflit a pu se substituer à l'occasion la *complémentarité*, le souci de constituer l'art comme pouvoir en soi, inflexion vers ce que l'on nommera par commodité l'*art politique*, différent de l'art conjonctif du politique dans la mesure où il entend davantage agir que célébrer. Un art actif en quelque sorte, qui *crée* aussi le politique, différent de l'art d'État dans la mesure où il n'entend pas servir ou obéir mais *contribuer* – au sens strict de

⁴³⁵ Paul Ardenne, *L'Art dans son moment politique*, op. cit., p. 213.

contribuere : "fournir pour sa part" –, construire un ordre politique spécifique.⁴³⁶ »

Dans certains cas, si on suit Ardenne, l'*art conjonctif du politique* pourrait s'apparenter à ce que nous avons défini jusqu'alors comme propagande. Cependant, il convient d'apporter une nuance de taille à ce propos car il peut arriver qu'un *art conjonctif du politique* tel que décrit par Ardenne n'ait pas pour but premier de célébrer le pouvoir politique commanditaire. Si on accepte de mettre de côté l'idée que « tout est politique » dès qu'il s'agit d'une commande émanant d'un pouvoir, on peut penser que certaines œuvres issues de la commande publique aient des objectifs non politiques au premier degré. On pense ici notamment aux œuvres d'art dont la fonction est d'agrémenter les places publiques et autres ronds-points. À l'exception des monuments aux morts qui constituent de plus en plus rarement l'objet de commandes publiques (du moins en France), la plupart des œuvres d'art conçues pour l'espace public n'ont pas de réel message orienté politiquement. Ainsi, il s'agit généralement pour ces œuvres de justifier leur portée décorative, en exprimant parfois une forme de célébration ou d'hommage (célébration de la nature, de la femme, de la vitesse, etc.), qui ne peut aucunement être rapproché d'une propagande politique telle qu'énoncée plus haut.

Ce qu'il conviendra surtout de retenir de ce que nous dit ici Ardenne à propos de l'art politique (*art de résistance politique* pour Julius) est son engagement à « contribuer ». « Contribuer » peut aussi qualifier le type d'engagement politique des photomontages de John Heartfield. L'engagement de l'artiste reflète alors un appui de la part de ce dernier à une cause sous forme de participation selon ses compétences (chez Heartfield il

⁴³⁶ *ibid.*, p. 32.

s'agira de l'élaboration de photomontages). Le but de cette « contribution » sera la réussite de cet engagement sous forme de *campagne*. Cependant, ce qui semble intéressant avec l'idée de « contribuer » est que l'artiste n'est plus au centre du projet. Contribuer sous-entend que l'on suive autre chose, une *campagne* insufflée par quelqu'un d'autre ou une autre structure dont le noyau ne serait pas la figure de l'artiste. Nous verrons dans notre dernière partie les conséquences de cette contribution acceptée, voire revendiquée, par une partie des artistes actuels et ce qu'elle engage quant à son rapport avec l'institution.

Nous avons pu voir que toute l'ambiguïté du terme *art engagé* — tel qu'on qualifie souvent l'art politique — est qu'il sert le plus souvent à décrire un type particulier : l'*art de résistance politique* (on qualifie rarement d'*art engagé* un art de propagande par exemple, et on pourrait même dire qu'a posteriori on retire à de tels objets leur statut initial d'œuvre d'art). En d'autres termes, quand on parle d'*art engagé*, on pense à un art engagé politiquement du « bon côté », ou de celui qui nous semble a posteriori le plus louable. Par exemple, pour reprendre le paradigme de l'art national-socialiste allemand, personne ne se risquerait sérieusement aujourd'hui en Occident à qualifier cette production d'« artistique ». D'autre part, le seul type d'engagement que l'on reconnaît à cette production serait au mieux des illustrations du régime en place et au pire des objets de propagande.

Toutefois, il faut noter un cas particulier dans l'art politique à travers l'exemple de l'art révolutionnaire qui, à un moment donné de son histoire, a pu être appréhendé comme de l'*art de résistance politique*. Un des exemples les plus marquants de ce type d'art pourrait être ce qui s'est produit au début de la Révolution russe de 1917. Les artistes russes, puis soviétiques, de cette époque proposaient un art unanimement considéré d'avant-garde. Notons aussi qu'un virage rapide de cette production fut engagé sous l'incitation du régime à travers le *Proletkult* qui décida d'orienter ces artistes vers une

forme d'art populiste, tourné vers ce que le régime s'imaginait être le goût de la masse. Cette observation semble en partie appuyer ce que Paul Ardenne décrit comme l'art révolutionnaire reflet du fantasme d'une fusion entre art et pouvoir :

« Au risque de surprendre, on ne craindra pas d'affirmer que l'art révolutionnaire, par essence, n'est pas loin de renouer avec la conjonction originelle art-pouvoir propre aux périodes archaïques. De toute sa puissance d'énonciation, il cherche en effet à rétablir dans ses droits un ordre culturel refondé, non plus à la gloire de ses commanditaires ou à la sienne propre, mais bien à celle d'un ordre social dont il entend comme jadis redevenir un des piliers.⁴³⁷ »

Malgré son aspect paradigmatique, nous laisserons ce type d'art politique de côté, premièrement parce que la période et le contexte (l'art en Occident depuis les années 1980) que nous avons choisi de traiter ne comporte quasiment pas d'exemples de cet art ; et que contrairement à l'*art de résistance politique* qui mise sur la déstabilisation contextuelle, l'art révolutionnaire fait *mouvement* d'un vaste projet de normalisation d'un régime politique comme semble le souligner entre autres Paul Ardenne.

3.4.4. Difficultés d'une typologie

Pour Julius, la transgression en art est avant tout le signe de la période moderne de l'art qui débiterait dans les années 1860 avec *l'Olympia* (1863) de Manet. Si pour l'auteur, l'art qui marque cette période a

⁴³⁷ *ibid.*, p. 38.

principalement à voir avec la transgression, c'est avant tout *l'art qui enfreint les règles de l'art* qui semble pour lui dessiner la ligne de force la plus pertinente dans cette historiographie. Cependant, il admet qu'il est difficile d'associer une œuvre du type d'*art qui enfreint les règles de l'art* sans presque simultanément y discerner des éléments qui nous ramèneraient aux autres catégories énoncées⁴³⁸. Par exemple, il n'est pas rare qu'un art qui s'attache à remettre en question des règles académiques de l'art, transgresse par la même occasion un certain nombre de tabous. *L'Œil Cacodylate* (1921) de Francis Picabia — en s'attaquant aux canons de l'art par sa composition anarchique, l'insertion de collages, et sa pratique du graffiti — transgresse également le tabou de la valeur commerciale de l'œuvre d'art. L'amoncellement d'une vingtaine de signatures sur la toile rend caduque la valeur de rareté traditionnellement liée à la signature de l'artiste. Avec cette œuvre, Picabia parvient donc à transgresser à la fois les règles de l'art (composition, forme, etc.) et aussi des tabous (économiques, l'art comme marchandise, etc.) dans lesquels l'art n'a traditionnellement pas droit de cité. On pourrait assurément trouver dans une analyse plus approfondie de cette œuvre une série de circonstances politiques qui donnerait également à *L'Œil Cacodylate* des caractères d'*art de résistance politique*. Nous concluons donc, avec Anthony Julius, sur la fatale imperfection d'une typologie aussi fine soit-elle.

Cependant, on remarquera que la typologie mise en œuvre par Julius — que nous avons amendée et complétée — nous a permis de mieux cerner les enjeux d'une transgression dans le cadre institutionnel de l'art.

Malgré cet apport incontestable, cette typologie nous semble plus adéquate à l'analyse des transgressions modernes ou modernistes de l'art. Bien que nous ayons pu rapprocher des événements récents des catégories

⁴³⁸ Julius, *op. cit.*, p. 120-122.

mises en œuvre par Julius, ces rapprochements — en ce qui concerne les œuvres récentes — se sont toujours réalisés en dehors de toute maîtrise des artistes. Contrairement à ses aînés modernes, l'artiste contemporain — ou plus exactement l'artiste qui vit et travaille sous le *régime postmoderne de l'art* — ne semble pas vouloir énoncer son action aussi clairement que ses illustres prédécesseurs. Rappelons que dans les quelques exemples que nous avons convoqués dans cette partie, les artistes restent, la plupart du temps, en retrait des réceptions problématiques de leurs œuvres soit par choix, soit par nécessité. Plusieurs hypothèses sont alors envisageables pour expliquer cette posture de retrait. La première jouerait sur une posture « déceptive » adoptée par l'artiste qui abandonnerait ses œuvres au public. Avec cette posture, l'artiste refuserait de revenir sur son œuvre pour l'imposer ou l'amender, mais préférerait laisser au public le soin d'écrire l'histoire institutionnelle de cette œuvre (c'est la posture paradigmatique adoptée par Ping). La deuxième hypothèse se référerait à une dépossession des œuvres par l'institution qui confisquerait leurs œuvres aux artistes pour un certain nombre de raisons plus ou moins objectives (nécessité de nouveauté, enjeux de pouvoir, professionnalisation du discours sur l'art et des acteurs de l'industrie culturelle, etc.). Cette posture adoptée de manière beaucoup moins volontaire par l'artiste se rapprocherait du paradigme de « l'affaire du Mac de Marseille » où l'institution — qui a commandité et exposé l'œuvre incriminée d'Hervé Paraponaris — confisque à l'artiste son droit de réponse pour « défendre » elle-même, et selon ses propres modalités discursives, *Tout ce que je vous ai volé*.

En effet, nous pouvons noter la tendance récente des organisateurs d'expositions à prendre totalement en charge la défense des œuvres d'art avec des arguments rarement artistiques, mais seulement politiques. Cette attitude a en partie pour conséquence d'enfermer encore l'artiste dans une attitude de repli quasi autistique en même temps que de décrédibiliser

l'institution qui ne parvient pas à justifier clairement ses choix autrement qu'à travers une posture morale. Ainsi, serait-il possible de dire qu'une œuvre d'art est intéressante en ne la justifiant que par l'affirmation qu'elle a une valeur parce qu'elle a été attaquée par quelque groupuscule réactionnaire ? La réponse est évidemment négative dans le sens où s'il arrive que des œuvres « intéressantes » subissent ce genre d'assaut, ces anecdotes ne fournissent pas — artistiquement parlant — un brevet particulier aux œuvres attaquées. L'exemple de l'affaire du Mac de Marseille en est presque une caricature, si bien que si nous avons évoqué cette affaire c'est uniquement pour ce qu'elle revêt comme intérêt sociologique, mais jamais nous n'avons pu réellement discerner l'intérêt artistique ou esthétique de *Tout ce que je vous ai volé*. Nous avons même pu dire que l'installation de Paraponaris finit par rejoindre les fait divers comme aubaine sociologique comme c'est le cas pour l'affaire Pinoncelli. C'est peut-être sur ce point — celui de la désormais omniprésence du propos curatorial dans la présentation des œuvres et sa tendance naturelle à la « phagocytation » de l'ego du curator sur celui de l'artiste — que semblerait se crisper un des caractères « nouveaux » de la période actuelle en matière de transgression institutionnelle.

Il nous restera à expliciter et à affiner ces hypothèses tout en cherchant à voir si d'autres figures artistiques au sens large n'apparaîtraient pas de manière paradigmatique (sur le modèle de ce qu'a pu faire Julius avec un art ayant davantage trait à la modernité) dans ce que nous avons pu définir comme *climat postmoderne et régime postmoderne de l'art* dans notre première partie.

À ce stade, revenons sur l'analyse de Howard Becker qui propose de qualifier l'ensemble des artistes qui pratiquent la transgression de « francs-tireurs ». Pour le sociologue :

« Les francs-tireurs transgressent les conventions du monde de l'art, mais sur certains points seulement, et ils respectent en fait la plupart d'entre elles. Si James Joyce a rompu avec les formes littéraires et même linguistiques de son époque, son œuvre la plus novatrice était malgré tout un livre achevé.⁴³⁹ »

Cependant, la description des *francs-tireurs* que réalise Becker paraît assez idéaliste, et même par certains traits, teintée du romantisme propre à la vision moderniste de l'artiste. Ainsi, il affirme :

« Chaque monde de l'art a ses francs-tireurs, des artistes qui ont appartenu au monde officiel de leur discipline mais n'ont pu se plier à ses contraintes.⁴⁴⁰ »

Or, nous venons de voir qu'il existe différents types d'attaques contre l'art provenant d'individus qui peuvent occuper chacun une place différente par rapport au monde de l'art. Ainsi, en ce qui concerne le monde de l'art contemporain, la figure du *franc-tireur* qui réussit à imposer son coup — c'est-à-dire, la posture décrite par Becker — provient essentiellement du noyau de ce monde. Dans les faits, la seule chose que risquerait un artiste, déjà intégré au noyau du monde de l'art et qui adopterait la posture du *franc-tireur*, serait de ne pas être écouté. On est alors relativement éloigné de la représentation de l'artiste en lutte pour faire entendre sa voix et exposer ses innovations au public. D'autre part, et si nous décidons de ne pas seulement nous intéresser aux *francs-tireurs*, on remarquera qu'il est difficile pour un artiste qui reste dans une forme d'académisme de faire connaître ses œuvres. En effet, cette difficulté provient plus généralement de l'inéquation présente dans la plupart des mondes de l'art entre une offre abondante — surtout

⁴³⁹ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* (1982), *op. cit.*, p. 251.

quand celle-ci n'est pas accompagnée de l'aura réputationnelle pour les nouveaux entrants (grand nombre d'individus qui se revendiquent artistes et qui ont une production en ce sens) — et une demande rare (au premier rang de laquelle les collectionneurs puis parfois les institutions publiques).

⁴⁴⁰ *ibid*, p. 242.

3.5. Troisième conclusion intermédiaire : Quand les transgressions deviennent forme

En pastichant le titre de l'exposition historique des années 1970, notre but est de marquer ce qui nous semble être une mutation importante du monde de l'art dans l'époque récente, tout en pointant une certaine forme de continuité. Remplacer « attitudes » par « transgressions » nous permet de souligner une fois de plus que la transgression au sein de l'institution se rapproche désormais d'une attitude, ou plus exactement d'une posture adoptée par l'artiste au sein de son propre monde.

En tentant de constituer une typologie des transgressions, nous nous sommes confrontés à leur complexité surtout liée au problème de l'archivage. Dans le contexte qui est le notre, l'archivage s'exprime dans le regard que nous portons sur des œuvres auxquelles nous avons accolé l'idée de transgression. Toute la difficulté est d'anticiper le regard que l'histoire portera sur ces œuvres. Seront-elles toujours considérées comme transgressives ? Leur statut passera-t-il de celui d'œuvre d'art transgressive ou subversive à celui de « simple » œuvre d'art, voire même de « chef-d'œuvre » comme ce fut la destinée de nombreuses œuvres de la modernité depuis l'*Olympia* de Manet ? Seront-elles considérées comme des anecdotes liées au monde de l'art, des curiosités sociologiques à l'image de l'affaire Pinoncelli ? Ces questions sont d'autant plus délicates que nous nous sommes donné comme objet d'étude les œuvres d'art de la période récente, c'est-à-dire l'ultra contemporain. En d'autres termes, nous travaillons ici sur une période sur laquelle nous ne disposons, au mieux, que d'une vingtaine d'années de recul — période assurément un peu courte pour tirer des conclusions évaluatives absolument définitives au sujet des œuvres que nous évoquons.

De plus, comme nous l'avons vu, une large part de ce qui se passe dans les institutions est subventionnée soit par l'État — comme c'est massivement le cas en France —, soit par des fondations ou mécènes privés comme c'est le cas au Royaume-Uni ou en Amérique du Nord. La subvention de la transgression a instauré un climat de méfiance vis-à-vis des œuvres ainsi soutenues. La *doxa* voudrait qu'un art transgressif ne puisse exprimer sa rébellion que dans une indépendance à la fois morale et financière. Or concrètement, le cas ne se présente que rarement. Compte tenu de ce que nous avons pu dire à propos de la relative imperméabilité du monde de l'art contemporain — qu'une œuvre émise par un individu n'appartenant pas au noyau du monde de l'art en question et qui revendique une forme de transgression a peu de chances d'être considéré dans ce même monde — cette « indépendance » paraît assez chimérique, voire totalement illusoire.

Enfin, nous pouvons nous appuyer sur l'analyse de l'anthropologue Mary Douglas pour tenter de cerner plus profondément ce que nous avons du mal à esquisser au début de ce chapitre, c'est-à-dire une forme de définition de l'institution en art qui ne soit pas uniquement descriptive. Mary Douglas affirme dans *Comment pensent les institutions* :

« Toute institution qui débute acquiert sa légitimité en se fondant à la fois en nature et en raison. C'est alors qu'elle peut offrir à ses membres un ensemble d'analogies permettant de décrire le monde et de justifier les règles instituées comme naturelles et raisonnables.

Toute institution se met ensuite à organiser la mémoire de ses membres ; elle les force à oublier des expériences incompatibles avec l'image vertueuse qu'elle donne d'elle-même, et elle leur rappelle des événements qui soutiennent une vision du monde complémentaire de la sienne. Elle leur fournit aussi leurs catégories de pensée, établit leur conscience de

soi et fixe leur identité. Mais tout ceci ne suffit pas. Elle doit aussi consolider l'édifice social en sacralisant ses principes de justice.⁴⁴¹ »

Selon ces propos, il nous faudrait cerner ce qui participe d'un modèle vertueux dans l'institution artistique née de la modernité et dont nous sommes malgré tout les héritiers. Autrement dit, pour accéder à une description complète du monde de l'art comme institution, il convient de discerner les éléments qui revendiquent l'ambition d'être repris, transmis, puis servir d'expérience canonique aux membres du groupe social (monde de l'art). On pourrait dire que l'institution dont nous parlons — celle qui a hérité son cercle vertueux des expériences artistiques et esthétiques de la modernité — défend parmi ses valeurs celle de la subversion et de la transgression ; valeurs qui n'ont pas toujours été défendues par les diverses formes institutionnelles s'occupant d'art. Pour faire exister ses valeurs, l'institution doit donc en offrir des expériences si possible renouvelables et réitérables par les membres de son groupe social. Exposer des œuvres réputées « non exposables » fait alors partie de ces valeurs vertueuses auxquelles s'attache le monde de l'art dans la période récente. En ce sens, on pourrait dire que transgresser l'institution dans le contexte actuel — c'est-à-dire le contexte postmoderne tel que nous l'avons défini — revient à répondre positivement aux sollicitations institutionnelles. Paradoxalement, et selon le schéma inspiré de l'analyse de Mary Douglas, l'artiste qui transgresse l'institution (ou tout autre canon artistique au sens large) fait figure de « bon élève » au sein de l'institution.

Cependant, l'étude de Mary Douglas — au même titre que de nombreuses autres analyses sociologiques — se borne à analyser une institution autonomisée par la théorie. En d'autres termes, elle fait comme si il n'existait pas de monde extérieur aux institutions, comme si des

⁴⁴¹ Mary Douglas, *op. cit.*, p. 157.

institutions ne coexistaient pas, ou comme si les interactions — qu’elles soient du domaine de la concurrence, du conflit ou de la collaboration — n’avaient jamais lieu entre diverses institutions. En ce qui concerne le monde de l’art, nous avons pu émettre l’hypothèse que, selon le schéma de Douglas, l’artiste qui pratique une forme de transgression quelle qu’elle soit répond positivement à l’invective institutionnelle. En revanche, pour un observateur extérieur, pour un néophyte, ou un simple curieux, qu’en est-il de l’impact de ce type d’expérience ? Qu’en est-il, par exemple, lorsqu’un catholique pratiquant croise un *Piss Christ* d’Andres Serrano ? Qu’en est-il quand un businessman new-yorkais, mû par des impératifs de rentabilité, voit ses déplacements entravés par un *Tilted Arc* de Richard Serra ?

De la même manière il conviendrait aussi de retourner l’ensemble de ces interrogations afin de ne pas toujours donner le « bon rôle » à l’art : qu’en est-il quand un *Piss Christ* croise un catholique pratiquant ? Qu’en est-il quand un *Tilted Arc* croise un businessman new-yorkais ?

Enfin, il convient de nuancer ce genre d’interrogations volontairement portées sur les rapports conflictuels entre divers mondes, pour dire que dans la majorité des cas la rencontre entre une œuvre d’art — aussi transgressive soit-elle — ne provoque aucun type de réaction d’hostilité. Mais pour notre étude, ces cas « harmonieux » (si on considère que l’indifférence qui entoure la réception des œuvres d’art peut être qualifiée ainsi) n’ont pas tellement d’intérêt concret.

4. Quatrième partie : Une pratique de l'institution entre conflit et compromis

4.1. Par delà l'institution

Nous avons pu voir dans la précédente partie qu'une des difficultés de la transgression artistique — et à plus forte raison l'expression d'une telle transgression dans le lieu discursif qu'est l'institution muséale — réside dans sa définition même.

Pour tenter de solutionner cette difficulté, ou plus modestement de l'atténuer, nous avons choisi de passer par une typologie afin de rendre compte, de fait, que cette dernière ne réalisait pas tous les objectifs que nous nous étions fixés. Cependant, cette typologie nous a permis de préciser ce que pouvait être une transgression en art. Dans son prolongement, nous sommes parvenus à réduire notre investigation au cas particulier de la transgression au sein des institutions. Malgré cela, la transgression que nous avons tenté d'approcher semble encore souffrir de quelques résistances définitionnelles. Ce sont ces résistances que nous traiterons dans ce chapitre tout en tentant de proposer ce que pourrait être une attitude transgressive propre à l'art depuis les années 1980, l'art dans le climat postmoderne.

4.1.1. Le « pour de vrai » et le « pour de faux »

Nous avons vu lors des précédentes parties que les transgressions traditionnelles — c'est-à-dire celles élaborées depuis la modernité artistique

— ne peuvent plus être réinjectées dans la situation actuelle soit par souci d'éviter la redite, soit parce qu'elles seraient inopérantes et passeraient donc au mieux inaperçues et au pire pour pathétiques. Ainsi, les sujets de transgression (*l'art qui enfreint les règles de l'art, l'art qui brise les tabous et l'art de résistance politique*) ne s'expriment plus de la même manière aujourd'hui.

D'autre part, les années 1990 ont vu se greffer une nouvelle forme de « moralisme » qui — contrairement au moralisme traditionnel qui était lié à la bourgeoisie conservatrice — est née de la gauche intellectuelle américaine⁴⁴² pour rapidement s'étendre à l'ensemble de l'Occident. Cette nouvelle forme de moralisme de gauche a débouché sur ce qui s'est popularisé sous le terme de « politiquement correct ». Le « politiquement correct » énonce implicitement un certain nombre de nouveaux tabous paradoxalement étiquetés comme progressistes. Face à cette nouvelle attitude, les artistes ont du réévaluer leurs attaques contre « la morale bourgeoise » pour s'atteler à relever les incohérences de ces nouveaux tabous. À ce sujet, le critique d'art Roberto Pinto déclare :

« Au cours de ces dernières années, l'envie de briser les stéréotypes et les idées reçues n'a plus épargné personne. Elle ne se contente plus de s'opposer à la " mentalité bourgeoise " ; elle essaie de tester les limites du tolérable pour le " politiquement correct " de gauche.⁴⁴³ »

Transgresser le « politiquement correct » peut alors s'exprimer en se plaçant au delà de l'éthique non seulement artistique, mais aussi humaniste.

⁴⁴² Cette thèse est notamment défendue par Richard Rorty dans les articles "The Eclipse of Reformal Left" et "A Cultural Left" regroupés dans *Achieving Our Country*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, coll. "Leftist Thought in Twentieth-Century America", 1998.

⁴⁴³ Roberto Pinto, *Hardcore. Vers un nouvel activisme*, Palais de Tokyo site de création contemporaine, Paris, édition cercle d'art, 2003, p. 13.

Nous pouvons, par exemple, observer la revendication de ce type d'attitude chez un artiste comme Santiago Sierra.

Santiago Sierra paye des individus démunis pour les mutiler ou les humilier. Une des interventions les plus spectaculaires de Sierra est celle où il tatouait une ligne noire sur le dos de six individus (*250 cm Line Tattooed on Six Paid People*, décembre 1999, espace Aglutinor, la Havane). L'artiste insiste sur le fait que les candidats au tatouage sont issus d'une population déshéritée de chômeurs de la Havane. Prêts à tout pour gagner un peu d'argent assurant leur survie, ces individus ont accepté de se prêter à ce tatouage moyennant 30 dollars. Avec ce genre d'intervention, l'artiste prétend dénoncer un système abjecte, non pas en protestant, mais en y participant activement.



ill. 31 Santiago Sierra, *250 cm Line Tattooed on Six Paid People*, 1999. Performance organisée à l'espace Aglutinor, la Havane.

Avec *Poliretano espreado sobre 18 personas* (galerie Poleschide Lucques, mars 2002) Santiago Sierra rémunère des prostituées pour leur faire adopter des positions suggestives avant d'enduire d'une mousse

polyuréthane leur vagin protégé par un sac poubelle. Le résultat visible de cette intervention est une série de moulages de polyuréthane exposés accompagnés de la vidéo relatant leur fabrication. Aussi, on peut se demander si ce genre d'action ne prend pas un plaisir pervers à reproduire certains usages parmi les plus répréhensibles de notre société. En effet, où se trouve réellement la portée critique dans de telles actions qui ne parviennent justement pas à s'emparer du réel pour en fournir une critique, mais se contentent d'accentuer ce réel, voire même de le normaliser ? Car, même si l'artiste prétend dénoncer une forme d'inhumanité avec ses œuvres, ce n'est pas l'inhumanité des leaders politiques ou industriels des pays en crise qu'il démontre, mais paradoxalement celle des individus victimes de ce système. Quand Sierra paye des individus pour les humilier en les mutilant — surtout quand cette mutilation est le tatouage d'un trait comme pour rayer ces individus de l'humanité —, l'artiste donne en quelque sorte raison au néo-esclavagisme. En d'autres termes, si des hommes sont suffisamment indignes pour être volontaires d'une telle humiliation, alors c'est qu'ils ne participent pas réellement à l'humanité. Insister sur l'aspect véridique de cette action, comme le fait l'artiste, renforce encore ce sentiment. Pourquoi alors pourrait-on en vouloir aux individus qui exploitent ces gens dès lors que Sierra a « démontré » qu'ils étaient consentants à ce type d'exploitation ? L'apparente radicalité des œuvres de Sierra dont le seul atout semble être de « coller » au réel — faire du *pour de vrai* — rend son intervention extrêmement incontrôlable pour l'artiste lui-même en ce qui concerne le sens donné à l'œuvre. Chez lui l'aspect spectaculaire de l'image ne suffit pas à faire œuvre. Il est alors nécessaire pour l'artiste de recourir à un discours du registre de l'abject.

Les actions de Santiago Sierra, bien qu'elles aient bénéficié d'une certaine fortune critique, ne nous disent finalement pas grand-chose de notre société que nous ne sachions déjà (comme l'exploitation de l'homme par

l'homme), ou qui ne soit encore mieux exemplifié par d'autres médiums (on songe ici à la télé-réalité qui mieux que quiconque a su montrer et réaliser l'humiliation des pauvres comme économie sociale⁴⁴⁴). On assiste alors à un radicalisme, dont le seul projet semble être celui d'une communication médiatique bien qui souffre — comme c'est le cas chez Sierra — d'une réelle faiblesse à la fois plastique, mais aussi du point de vue du sens de l'action elle-même. Ce genre d'action — sous le couvert de la critique — ne fait en réalité que prolonger la cruauté de ce que l'on appelle communément l'ultralibéralisme économique. L'artiste y participe pleinement et en retire pour lui-même quelques dividendes, qu'elles soient réputationnelles et/ou financières.

Par ailleurs, Sierra ne parvient pas réellement à justifier la littéralité souvent réductrice ou illustrative de ses œuvres. Par exemple, l'artiste montre de grandes difficultés pour justifier ses actions même face à des questions assez bienveillantes. Ce trouble transparaît notamment dans un entretien réalisé par Jérôme Sans⁴⁴⁵. Aussi, à la question « vous proposez une critique littérale de l'aliénation. Pourquoi cette littéralité ? », l'artiste répond :

« Penser que je pourrais me poser en critique de l'aliénation serait très optimiste de ma part. Nous parlons de catégories inamovibles. Je me

⁴⁴⁴ Yves Pagès décrit admirablement les différents processus d'humiliation par le travail dans son roman *Petites natures mortes au travail* sans pour autant recourir aux ressorts dialectiques très discutables mis en œuvre par des artistes comme Sierra. Pagès écrit notamment à propos des employés des parcs d'attraction chargés d'incarner les Mickey et autres Pluto : « Maintenant que les camps de travail sont ouverts au public, les comédiens domestiques doivent suer sous leur seconde peau et se taire jusqu'à faire disparaître en eux la trace obscène du labeur. L'attraction moderne a sa loi : si tu veux abolir le prolétariat, donne-le en spectacle. » (Yves Pagès, *Petites natures mortes au travail*, Paris, Verticales/Le Seuil, 2000, p. 20.)

⁴⁴⁵ Santiago Sierra interviewé par Jérôme Sans, « Ne fais pas l'innocent », dans *Hardcore*, *op.cit.*, p. 186.

contente de ne pas cacher comment on produit un objet de luxe. Cela doit se faire sous une autre forme. Nous ne nous occuperions pas de l'objet qui nous intéresse, mais de notre propre position dans la façon de poser le problème. Ce serait une sorte de figuration du quotidien.⁴⁴⁶ »

De plus, on peut penser qu'en présentant ses œuvres dans des lieux consacrés à l'art contemporain, la misère des individus exploités soit en grande partie déréalisée. Comment parler des ravages de l'ultralibéralisme en Amérique latine au public d'un centre d'art comme le Palais de Tokyo majoritairement blanc et ne parvenant pas réellement à se représenter la vie dans ces contrées ? L'œuvre de Sierra nous paraît donc assez peu risquée tout en étant dangereuse quant au propos qu'elle émet et qu'elle maîtrise mal. Aussi bien *250 cm Line Tatoued on Six Paid People* que *Poliretano espreado sobre 18 personas* n'apparaissent autrement que comme des postures d'un artiste certes soucieux de s'élever contre « la misère du monde » mais pas réellement équipé à cette fin.

Les œuvres d'artistes opérant comme Santiago Sierra ne sont pas exemptes de critiques souvent portées à juste titre contre leur opportunisme et leur complaisance envers les systèmes qu'ils prétendent dénoncer. Ainsi, le critique d'art Frédéric Maufas parlera de « santiagosierrisme »⁴⁴⁷ pour qualifier l'ensemble des prestations de l'artiste qui se contente de rejouer certaines performances de l'art corporel des années 1960-1970⁴⁴⁸. Le

⁴⁴⁶ *ibid.*

⁴⁴⁷ Frédéric Maufas, « Exposé de la situation : motif mural », *L'Art même*, n°21, Bruxelles, 4^e semestre 2003, p. 3-5

⁴⁴⁸ Sur ce point nous marquerons quelques différences avec l'analyse de Maufas dans le sens où la majorité des performances du Body art des années 1960-1970 pratiquées par des artistes aussi différents que Vito Acconci, Marina Abramovic, Hermann Nitsch, Gilbert & George... mettaient en scène le corps de l'artiste avec parfois le renfort d'individus provenant du monde de l'art d'avant-garde. Avec Sierra la posture est très différente dans le sens où ce n'est pas le corps de l'artiste qui est mis en scène, mais celui d'individus qu'il choisit pour leur pauvreté économique. On pourrait dire que

critique reproche par ailleurs à l'artiste d'utiliser des stratégies de provocation ayant déjà fait leurs preuves telles que celles utilisées par le photographe Oliviero Toscani pour les publicités de la marque de vêtements Benetton :

« L'irrecevabilité des travaux mentionnés repose sur l'interprétation *pour de vrai*, dans la réalité, de faits d'aliénation humaine reconnus comme réels par Santiago Sierra. On n'aurait pas réagi différemment si Pier Paolo Pasolini avait décidé de transformer *Salo* en *snuff movie*. La force de ce film est justement de s'être positionné quant au rôle de fiction et de mimétisme cinématographique dans son impact. Le danger des santiagosierres est que leur propos (controversable : cf. débats sur l'art dit « politique ») soit englouti par une vulgarité délibéré de la forme (à distinguer clairement de l'indifférence esthétique du ready-made) utilisé à des fins de cynisme marquetteux. Déformation de certains courants avant-gardistes, négation d'autrui, les deux font la paire.⁴⁴⁹ »

Sierra montre malgré lui que prétendre prélever le réel n'est pas la meilleure façon de parler de ce même réel. Son refus de la fiction rend ses œuvres systématiques et peu complexes. Elles fonctionnent concrètement comme un message publicitaire dont le propos n'est pas celui qui apparaît. La publicité actuelle ne dit jamais textuellement « achetez ce produit », mais

les artistes des années 1960-1970 pratiquaient une forme de libéralisme moral qui consiste à accepter que chacun puisse disposer librement de son corps sans nécessiter l'accord de la sphère publique, c'est-à-dire pratiquer librement toute sorte d'action pouvant aller jusqu'à la mutilation. Ici, le risque encouru et les conséquences des actes sont entièrement assumés par l'individu commanditaire d'une intervention sur son propre corps. Le mode d'action de Sierra est foncièrement différent parce qu'il fait encourir le risque à d'autres, tout en récoltant les dividendes de ce risque (création d'une œuvre d'art). Il applique en quelque sorte la doctrine néo-libérale économique (et non morale) qui préconise l'externalisation des risques pour une meilleure gestion des profits pour le commanditaire. C'est à peu de choses près la stratégie adoptée par Sierra pour ses performances. Cependant, nous serons d'accord avec Maufra quand il affirme que les œuvres d'artistes comme celles de Sierra piochent abondamment dans le registre formel de l'art corporel des années 1960-1970.

⁴⁴⁹ Frédéric Maufra, *art. cit.*, p. 5.

par exemple « regardez comme ce produit est merveilleux, regardez comme il va vous rendre meilleur ». Montrer les injustices sociales en répétant « à la lettre » ces injustices — en les exposant dans une galerie d'art contemporain ou dans un musée — n'est en soit pas très pertinent tant les informations quant à ces sujets sont disponibles de manière plus explicite dans d'autres medias. La pratique de l'artiste qui entend parler et agir dans la société pourrait alors être différente de celle du montreur de monstres des Barnums du XIX^e siècle qui justifiait parfois leurs spectacles par l'éducation ou l'information. Ce « rôle » pourrait davantage s'orienter vers une interprétation du réel qui permettrait d'appréhender différemment les faits un peu à la manière de ce que peuvent faire les dessins de presse.

Intervenant comme antithèse du « santiagosierisme », on pense notamment à *AC Forniture Sud (Southern Suppliers FC)* de Maurizio Cattelan⁴⁵⁰. En 1991, Maurizio Cattelan décide de constituer une équipe de football composée uniquement d'immigrés illégaux venus du Sénégal. Cette œuvre fait écho à la situation migratoire italienne aisément transposable au contexte occidental en général, où des individus tentent d'entrer sur un territoire bien que leur présence ait été refusée par les services d'immigration. En Occident, l'immigration illégale est devenue un phénomène massif qui génère chaque année son lot de drames. Cattelan décide de faire s'affronter deux équipes de football lors de la Foire de Bologne : une équipe constituée de clandestins et l'autre composée de joueurs évoluant dans des équipes italiennes. Ce match amical a lieu non pas dans un stade traditionnel, mais autour d'un baby-foot géant de 70 mètres de

⁴⁵⁰ Francesco Bonami, Nancy Spector, Barbara Venderlinden, *Maurizio Cattelan*, Londres, Phaidon, 2000, p. 54-58.

long pouvant accueillir 22 joueurs⁴⁵¹. Les joueurs du *AC Forniture* portent un t-shirt sur lequel est inscrit « *Rauss* » (expression notamment utilisée par les nazis et qui se traduit par « Dehors ! ») comme s'il s'agissait d'un sponsor.



ill. 32 Maurizio Cattelan, *AC Forniture Sud (Southern Suppliers FC)*,
1991.

AC Forniture Sud (Southern Suppliers FC) montre alors une situation réelle, celle d'individus vivant dans un pays dans lequel ils ne devraient légalement pas être. Elle pose la question de l'attitude à adopter face à cela. Cattelan choisit de réunir ces clandestins autour d'un sport très populaire en Italie. Pour désactiver toute passion qui s'exprime régulièrement dans les gradins des supporters, il transforme le football en baby-foot géant : le sport

⁴⁵¹ Bien que spécifiquement conçu pour l'occasion, le baby-foot géant utilisé pour cette performance est une œuvre indépendante de Cattelan intitulée *Stadium* (1991, bois, verre, métal et plastique, 700 x 100 x 120 cm).

devient jeu. Cattelan met en scène un *pour de faux* comme pour contrebalancer le *pour de vrai* du « santiagosierisme ». Inséparable de l'univers du jeu, la fiction permet un recul nécessaire à la fois critique et prospectif. Dans cette œuvre — et au delà de la signification de l'œuvre elle-même —, Cattelan adopte la posture de l'ironiste libérale telle que décrite par Richard Rorty. Car avec cette œuvre, Cattelan ne participe pas à une économie de la cruauté, mais tente de susciter la solidarité⁴⁵².

Comparer l'œuvres de Cattelan à celle de Sierra nous permet de voir la manière dont peuvent être traités des sujets quasiment identiques. Les deux artistes entendent évoquer la situation d'une partie de la population mondiale qui rencontre de grandes difficultés quotidiennes pour survivre. Certains tentent de palier à cette situation en migrant vers des pays riches dans lesquels ils espèrent vivre décemment ; pour d'autres, tout ce qui peut permettre de survivre semble bon. Mais d'un côté nous avons une œuvre qui ouvre à la réflexion, qui cherche des postures alternatives, et de l'autre une œuvre qui ferme toute discussion en mettant sous les yeux du spectateur la cruauté d'un « réel » qui paraît incommensurable. D'autre part, notre comparaison permet d'attirer notre attention sur l'importance de la fiction dans les œuvres traitant de faits sociaux ou sociétaux.

⁴⁵² Nous renvoyons ici au *I.I.4.* (Rorty et la posture ironiste libérale) qui traite plus spécifiquement de l'ironiste libéral selon Richard Rorty. Citons simplement pour éclairer brièvement ce point que Rorty donne comme définition de cette posture : « Les ironistes libéraux sont des gens qui rangent parmi les désirs insondables leur propre espoir que la souffrance sera réduite, que l'humiliation d'êtres humains par d'autres êtres humains peut cesser. » (Richard Rorty, *Contingence, ironie & solidarité* (1989), trad. Emmanuel Pauzat, Paris, Armand Colin, coll. Théories, 1993, p. 16).

4.1.2. La partie de « main chaude »

Un des griefs portés au type d'art qui cherche la transgression dans la période récente est sa possible « récupération » par ceux-là mêmes qu'il était censé transgresser. C'est à peu de choses près ce que Nathalie Heinich définit par la partie de « main chaude » que se livrent, selon elle, artistes et institutions artistiques :

« Qu'advient-il lorsqu'elles [les innovations artistiques] passent en franchise la douane des valeurs artistiques ? Elles risquent bien alors de ne plus plaire aux innovateurs, parce que rattrapées par les institutions, intégrées dans le giron du sens commun, ou encore — comme on aimait à dire dans les années soixante-dix — "récupérées". Car la rançon de l'intégration, c'est qu'elle annule l'effet transgressif de l'avant-garde, assurant son assimilation dans la culture visuelle et rendant nécessaires de nouvelles transgressions, plus radicales : on entre alors dans la partie de main chaude, l'emballage du jeu entre transgression, réaction et intégration, auquel on assiste aujourd'hui.⁴⁵³ »

Par ailleurs, on ajoutera que bien souvent c'est le marché de l'art qui est devenu majoritairement prescripteur en ce qui concerne les choix des artistes et des œuvres exposées. À l'exception de la situation française où l'investissement privé dans la création contemporaine reste très minoritaire en comparaison à celui opéré par les institutions dépendant de l'État, on relèvera une certaine collusion entre la fréquence de la présence du nom d'un artiste dans une collection privée importante et sa présence dans des grandes expositions. Cette situation s'observe surtout dans l'espace anglo-américain où le marché de l'art est basé sur le modèle entrepreneurial. En Amérique du Nord — et dans une moindre mesure en Angleterre —, les institutions prestigieuses sont dirigées par un conseil d'administration composé de *trustees*. Les *trustees* sont des collectionneurs privés qui se

⁴⁵³ Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minit, coll. Paradoxe, 1998, p. 51.

regroupent au sein du conseil d'administration d'un musée afin de décider des achats d'œuvres et du calendrier des expositions. Dans cette configuration, le directeur du musée est nommé par ce collège de *trustees*. On reproche souvent à ce genre d'organisation du monde de l'art de faire fusionner des intérêts privés (promotion d'artistes présents dans les collections particulières des membres du conseil d'administration) et une instance de légitimation censée déterminer une forme de jugement critique impartial. Cette organisation tranche radicalement avec le mode de fonctionnement français où les décisions appartiennent aux fonctionnaires de la culture. Reste néanmoins que le modèle anglo-américain est celui qui structure aujourd'hui le marché de l'art international. Dans cette configuration, le marché de l'art semble prescripteur de ce qui sera exposé et acquis par l'institution. Ainsi, le marché de l'art semble être en amont de l'institution en tant qu'instance de légitimation, ce qui a d'importantes conséquences sur ce qui sera montré dans les institutions occidentales de manière générale.

Par exemple, si on observe le tableau des *100 artistes les plus représentés en 2003 dans les foires*⁴⁵⁴ — c'est-à-dire les artistes dont les galeries ont le plus de chances de vendre des œuvres —, on remarque, parmi la génération des artistes nés dans les années 1960, une majorité d'artistes que l'on retrouve abondamment représentés dans les grandes expositions internationales.

Parmi ces mêmes artistes, un certain nombre ont un temps soit peu défrayé la chronique artistique en raison du caractère peu orthodoxe de leurs

⁴⁵⁴ Les foires en question sont celles qui structurent le marché de l'art international (Arco, Art Basel Miami Beach, Art Brussel, Art Cologne, Art Forum Berlin, Art Frankfurt, Art Paris, Artissima, Europ'ART, FIAC, Frieze, Art Fair, Kunst Zürich, etc.). Ce tableau est issu de Patrick Barrer, *Le Double jeu de l'art contemporain. Censurer pour mieux régner*, Lausanne, Favre, 2004, p.119-122, et reproduit en Annexe I.

œuvres et de leur propos artistique. Ainsi, sont présents dans l'ordre de leur classement : Wim Delvoye, Liam Gillick, Jonathan Monk, Sylvie Fleury, Jorge Prado, Rikrit Tiravajanija, Ugo Rondinone, Franz Ackermann et Michael Elmgreen. Parmi eux, on peut distinguer trois groupes : ceux qui ont axé leur œuvre autour d'un perversissement des formes artistiques (Delvoye qui « habille » des bétonneuses en sculptures néo-gothiques, Tiravajanija qui transforme des musées en cantines, Liam Gillick qui présente des œuvres à l'aspect inachevé prenant souvent la forme de tableaux ou de notes), les deuxièmes ont une œuvre qui fournit une critique du monde de l'art (Sylvie Fleury qui mêle sans vouloir les différencier l'art et le marketing de l'industrie du luxe) et enfin les derniers qui ont une pratique plus « traditionnelle » de l'art (dessin et peinture abstraite pour Ackerman). Pour résumer ce classement, on pourrait dire que les œuvres volontairement transgressives se taillent la part du lion sur le marché international de l'art, surtout chez les « jeunes » artistes.

Cette observation semble confortée notamment pas les records de ventes obtenus sur le second marché (ventes aux enchères) par de « jeunes » artistes comme Maurizio Cattelan, Jeff Koons, Damien Hirst ou Wim Delvoye dont la pérennité sur ce marché ne peut plus s'expliquer par l'effet de mode. Par exemple, si l'on se réfère au *Classement 2000 des 100 meilleurs résultats d'enchères d'œuvres d'artistes vivants*⁴⁵⁵, Hirst et Koons totalisent à eux deux pas moins de douze apparitions dans ce classement. Ces observations semblent par ailleurs être en partie corroborées par le palmarès annuel *Kunst Kompass* qui propose de classer les artistes en fonction de leurs potentialités financières⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ Source *Artprice*, Tableau cité par Alain Quemin, *op. cit.*, annexes, et reproduit ici en annexe 2.

⁴⁵⁶ Pour une analyse plus approfondie de ce palmarès, voir Alain Quemin, *op. cit.*, p. 45-66.

Si nous constatons à chaque instant l'effectivité de ce que Nathalie Heinich décrit par « partie de main chaude » — c'est-à-dire l'accélération du processus entre transgression, réaction et intégration —, on pourrait aller plus loin en disant que pour un artiste réputé comme produisant des œuvres transgressives, il arrive très souvent que la phase d'intégration provienne avant celle de la transgression ou celle de la réaction. Autrement dit, dans nombre de cas d'artistes que nous avons cités plus haut, c'est l'institution qui commande aux artistes une œuvre pour un événement particulier (de l'exposition à la Biennale). La validation de l'œuvre et son intégration dans les collections institutionnelles (du musée à la fondation privée) se fait donc avant même que l'œuvre soit créée par l'artiste. En d'autres termes, la « carte blanche », offerte aux artistes jouissant d'une réputation assise dans le monde de l'art, permet une validation de principe d'une œuvre non encore vue et dont le projet n'existe souvent pas. Dans cette configuration, toute la difficulté pour l'artiste est d'entrer dans le cercle des artistes dont les œuvres sont légitimées a priori, le petit groupe de professionnels bénéficiant du *winner-take-all markets* (marchés de vainqueurs accapareurs)⁴⁵⁷. Pour Pierre-Michel Menger, le *winner-take-all* définit l'individu qui jouit d'une réputation telle qu'il emporte l'ensemble des marchés alors que la majorité des participants proposent leurs services sans succès. Le *winner-take-all* est alors la figure emblématique d'un marché (de l'art) où la valeur réputationnelle est dominante, bien que la description d'une telle « valeur » soit très difficile à circonscrire⁴⁵⁸. Menger définit les *winner-take-all* comme :

⁴⁵⁷ Pierre-Michel Menger (*Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*, Paris, La république des idées, Seuil, 2002) introduit cette notion d'économie dans le champ des arts plastiques. La notion de *winner-take-all markets* est empruntée aux analyses de Robert Frank et Philip Cook (*The Winner-Take-All Society*, New York, The Free Press, 1995).

⁴⁵⁸ Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 40-49.

« [...] ceux qui sont, un temps, considérés comme les plus talentueux raflent la mise, dans le journalisme, l'édition, la mode, le design, le métier d'avocat, les activités de conseil, la médecine, la stratégie bancaire, le management des entreprises, le conseil en communication politique, la création publicitaire, ou encore le monde universitaire et la recherche.⁴⁵⁹ »

L'évolution vers un bouleversement des termes dans la partie de « main chaude » s'expliquerait partiellement par les évolutions intervenues dans l'organisation des institutions artistiques notamment depuis les années 1980. Nous avons pu voir, dans notre deuxième partie, que la période récente a connu une « événementialisation » de la culture. Aujourd'hui, les instances muséales consacrent beaucoup d'énergie à l'organisation d'expositions temporaires et spectaculaires participant à la culture de l'*intertainment*. Ainsi, il n'est pas rare que de vieilles et respectables institutions comme le Louvre à Paris ou le Victoria and Albert Museum de Londres exposent des collections en adéquation avec les grands thèmes de l'époque et participent à l'« air du temps ». On ne compte plus les présentations temporaires où, par exemple, des artistes contemporains sont confrontés aux collections du musée (par exemple l'exposition « Give and Take » conjointement organisée par la Serpentine Gallery et le Victoria and Albert Museum de Londres⁴⁶⁰).

De plus, l'« événementialisation » de la culture, qui a conduit à la multiplication des formes d'exposition, a également permis l'émergence d'une nouvelle forme de commissaire d'exposition « auteur » (du *curator* au *biennalor*). Les *curators* sont mandatés par les institutions pour l'organisation de manifestations artistiques dont les buts sont souvent aussi

⁴⁵⁹ *ibid.*, p. 40.

⁴⁶⁰ « Give and Take », Serpentine Gallery et le Victoria and Albert Museum, Londres, 30 janvier- 1^{er} avril 2001.

divers que variés. Ainsi, par exemple, nous avons pu voir que les enjeux d'une biennale d'art contemporain étaient non seulement d'ordre réputationnel pour le *curator* et les artistes invités, mais qu'ils pouvaient se situer au delà de la sphère de l'art contemporain et être d'ordre politique (municipal, départemental, régional...) ou encore financier (notamment autour de la rentabilité financière ou des retombées économiques⁴⁶¹). Tous ces enjeux pèsent évidemment sur l'organisation de telles manifestations si bien que — comme c'est le cas pour l'inversement des termes de la partie de « main chaude » dans l'institution artistique —, nous assistons ici à une validation d'une proposition curatoriale basée essentiellement sur la réputation du *curator* et des artistes que ce dernier voudrait inviter. De plus, comme cela se produit régulièrement dans l'art contemporain, les *curators* sont amenés à proposer des projets d'exposition reposant sur des projets d'œuvres. En effet, les projets de beaucoup d'artistes contemporains nécessitent d'importants budgets afin d'être réalisés, sans compter que de telles œuvres prennent leur sens dans leur rapport au lieu de leur exposition (*in situ*). Contrairement à l'exposition des œuvres formellement traditionnelles (peinture, sculpture, photographie, etc.) l'organisateur d'expositions d'art contemporain est de plus en plus souvent dans la position de défendre des œuvres pas encore réalisées. Un des seuls critères de choix pour les instances décisionnaires devient alors la réputation du *curator* qui signe le projet. Les commissaires d'exposition Stéphanie Moisdon et Éric Troncy déclarent en ce sens dans *Beaux Arts Magazine* n° 236:

⁴⁶¹ La question de la rentabilité d'une manifestation artistique est assez difficile à évaluer. Outre les recettes provenant de la billetterie et des sponsors, d'autres facteurs sont à prendre en compte comme les retombées réputationnelles et financières pour le lieu où une telle manifestation se tient. On a pu jauger l'importance de ces retombées lors de l'annulation du Festival de théâtre à Avignon en 2003 où les hôteliers et les restaurateurs s'inquièrent de cette décision, peut-être même davantage que les professionnels du « spectacle vivant ».

« Qui s'est un jour colleté, par exemple, à l'exercice complexe du commissariat d'exposition en a forcément fait l'expérience : la première requête demandée au commissaire d'exposition est de produire la liste des artistes dont les œuvres seront montrées dans son exposition – avant même de savoir quelles œuvres seront choisies dans la production de l'artiste.⁴⁶² »

Tout le paradoxe issu de l'« événementialisation » de la culture dans l'art contemporain est qu'une exposition temporaire prend avant tout la forme d'une note d'intention agrémentée de points d'interrogation où la seule certitude semble être l'origine des financements. Si cette situation n'est pas blâmable en soit, en revanche elle a pour conséquence de complexifier et d'accentuer davantage la partie de « main chaude » — et son renversement chronologique — propice au sentiment d'une perte de contrôle sur ce qui va finalement être proposé au public. Dans cette configuration, il est évident que l'appel à des *curators* et à des artistes à l'aura réputationnelle élevée est une forme de minimisation des risques pour l'institution. De la même manière, les *curators*, aussi bien que les artistes, ont assez peu intérêt à s'écarter de leurs propositions habituelles. Dans cette configuration, on peut penser que transgresser l'institution serait pour l'artiste — mais aussi pour le « commissaire-auteur » — transgresser les attentes de l'institution, soit en réalisant une œuvre sans rapport avec le projet proposé, soit en proposant des projets qui ne puissent jamais former une Œuvre. En d'autres termes, il s'agirait d'opérer une sorte de « détournement » de l'institution, projet par ailleurs maintes fois revendiqué, mais qui reste le plus souvent du registre de la profession de foi ou de l'utopie.

⁴⁶² Stéphanie Moisson Tremblay et Éric Troncy, « Numéroscopte. Les 30 artistes vivants les plus importants au monde », *Beaux Arts Magazine*, n° 236, janvier 2004, p. 66.

4.1.3. De l'usage public de l'institution : le problème du passager clandestin

Le concept de « passager clandestin » (*free rider* dont une traduction plus juste — car moins connotée négativement — serait le « commensal »⁴⁶³) provient d'études sociologiques et économiques. Il désigne généralement un comportement individuel suivant lequel un individu appartenant à une communauté décide de s'affranchir des règles de solidarité de cette communauté tout en profitant de ses apports. L'économiste Philippe Simonnot résume ainsi l'attitude du *free rider* :

« Le passager clandestin est le cauchemar des syndicalistes. Le non cotisant profite des effets de l'action syndicale autant que le cotisant. Dès lors à quoi bon cotiser ? [...] la seule possibilité de son existence suffit à ruiner le système. Car chacun va anticiper le parasitisme rationnel de l'autre pour justifier tout aussi rationnellement son propre incivisme et, à moins d'être un modèle de dévouement à la cause publique, refusera de payer l'impôt. [...] L'obligation de payer l'impôt en quelque sorte nous assure que nous ne sommes pas seuls à le payer, même si nous trouvons désagréable d'être ainsi forcés de payer, comme si nous étions de mauvais citoyens⁴⁶⁴. »

Mancur Olson, l'initiateur de ce concept, a développé une théorie du bien public dans *Logique de l'action collective*⁴⁶⁵. Son but était de fournir une théorie économique hybride pour justifier les dépenses publiques et l'utilisation des biens collectifs. Le problème inhérent au bien public est qu'un individu rationnel n'y contribuerait que s'il peut en tirer un bénéfice

⁴⁶³ Philippe Simonnot, *39 leçons d'économie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. Folio Actuel, 1998, p. 168.

⁴⁶⁴ *ibid.*, p. 122-123

⁴⁶⁵ Mancur Olson, *Logique de l'action collective* (1966), trad. Mario Levi, Paris, PUF, 1978.

égal ou supérieur à son investissement. De plus, au sein d'une large communauté, un individu peut estimer pouvoir s'affranchir de cette contribution pensant qu'elle ne manquera pas au regard du grand nombre des contributeurs réguliers. Un des modèles de ce comportement est le resquilleur dans les transports en commun. Le resquilleur peut ne pas payer son titre de transport parce que la majorité des usagers de ce service paye. Il tire un bénéfice de la participation collective à laquelle il ne participe pas. Si la majorité ne payait pas ce service qu'elle utilise, alors il y a fort à parier que ce service ne pourrait plus continuer dans les mêmes conditions, voire serait poussé à disparaître.

Cependant, le passager clandestin n'est pas forcément malhonnête. Par exemple, le passant qui admire un jardin privé richement orné profite du travail du jardinier sans y avoir contribué. Le passant ne pense pas à mal en agissant de la sorte et le jardinier ne se sentira pas lésé par cette « intrusion ». On peut alors penser que seul un observateur extérieur — celui qui analyse cette scène — y décèlera un genre d'usage particulier.

Néanmoins, l'opportunisme va souvent de pair avec le concept de passager clandestin. L'idée maîtresse du passager clandestin opportuniste est alors de miser sur le fait que la majorité n'adoptera pas son comportement. L'opportuniste calcule qu'il y a un bénéfice à tirer à ne pas respecter une règle si cette même règle est respectée par les autres. Dans ce cas, le non respect de la règle ne se fait pas parce que cette règle serait injuste ou illégitime, mais simplement par convenance personnelle. En ce sens il pose un certain nombre de problèmes moraux et sociaux (respect d'un « contrat social »), mais aussi économiques. En effet, Simonnot montre que l'attitude de passager clandestin est quasiment toujours présente dès qu'il y a action collective ou bien collectif⁴⁶⁶. Ce problème est d'autant plus prégnant

⁴⁶⁶ Philippe Simonnot, *op. cit.*, p. 167-170.

lorsqu'il s'avère être difficile et coûteux sur divers plans (social, politique, économique, etc.) de réprimer ce genre d'attitudes plutôt que de les laisser se produire.

On pourrait rapprocher le concept de passager clandestin de certaines attitudes d'artistes. Par exemple, un artiste qui transgresse une règle ne la transgresse ni par ce qu'il en ignore l'existence, ni parce qu'il la trouve injuste. La transgression des règles en art se fait le plus souvent pour un motif inscrit au delà de l'art. Pareillement, la posture de l'artiste transgressif est possible parce qu'il y a des règles clairement définies et que la majorité des participants du monde de l'art les respectent, ou du moins y adhèrent.

De plus, comme nous l'avons vu avec Anne Cauquelin⁴⁶⁷, il est rare qu'un artiste transgresse plusieurs règles en même temps. Au cas échéant, il courrait le risque de sortir du cadre de l'art, et donc son action n'aurait ni le sens, ni l'incidence recherchée. On pourrait même ajouter que ce qui confère une certaine « réussite » à l'art transgressif est qu'il ne s'attache à transgresser qu'une partie restreinte d'une règle. Ajoutons que, même dans les cas où des artistes semblent jouer sur plusieurs registres de la transgression comme nous l'avons établi avec notre typologie des transgressions⁴⁶⁸, ce n'est en réalité qu'une partie de chaque règle qu'ils transgressent. Comme la transgression de la partie d'une règle donne le sentiment que l'on transgresse la règle dans son intégralité, alors l'artiste qui procède de la sorte donne le sentiment d'une forme de radicalité transgressive qui paraît, suivant cette remarque, essentiellement métaphorique.

Nous pouvons prolonger l'analogie du *free rider* en art en nous plaçant du côté du contrôle institutionnel. De même que ce qui se produit

⁴⁶⁷ Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, La couleur des idées, 1996, p. 73 et sq. (nous avons développé cette idée en 3.3.3. de notre recherche).

dans le schéma exemplaire du resquilleur, il est parfois plus « coûteux » pour l'institution de poursuivre un artiste *free rider* que de le laisser faire ou encore de feindre l'indifférence. Pénaliser un artiste transgressif se manifeste généralement par la censure qui est le plus souvent argumentée. À travers de nombreux exemples de ce type, nous avons observé que la décision se retournait souvent contre celui qui la mettait en œuvre. Le risque que revêt le fait de recourir à une censure explicitement indiquée comme telle dans une communauté comme le monde de l'art — où, rappelons-le, une des valeurs affichées est le franchissement des limites —, paraît éminemment suicidaire. Censurer un artiste, c'est affronter le monde artistique en entier quelques soient les raisons objectives de cette censure. Dans la majorité des cas, c'est d'ailleurs le silence institutionnel ou une censure plus sournoise (par exemple la non production de pièces en évoquant des raisons financières) qui est adoptée. Ainsi, l'attitude préconisée par l'institution qui se voit chargée de présenter une œuvre transgressive est — dans le doute — de ne pas censurer.

On pourrait ajouter, de manière quelque peu cynique, que l'institution artistique se comporte elle aussi en *free rider*⁴⁶⁹. Au niveau d'une communauté plus globale qu'est l'espace public, elle laisse à d'autres le soin de proposer la censure d'une œuvre qui pose problème. Comme nous avons pu le remarquer à plusieurs reprises, si une œuvre a priori transgressive ne subit pas la censure de l'institution artistique, en revanche elle a une forte probabilité de la subir de la part d'autres groupes. Des organisations de défense des animaux vont protester contre une œuvre qui maltraite des insectes, une organisation catholique contre un Christ baignant dans de l'urine, ou une organisation de défense de l'enfance contre des images

⁴⁶⁸ Voir troisième partie de cette recherche.

ambiguës d'enfants. La polémique que suscitera alors le débat autour de l'opportunité de censurer ces œuvres aura un double intérêt pour l'institution : premièrement elle lui aura permis en amont de ne prendre aucune décision quant à la portée de l'œuvre incriminée ; deuxièmement, elle permettra à l'institution de se ranger dans le camp des progressistes en défendant l'œuvre incriminée (même si elle finit par la censurer comme ce fut le cas pour *Le Théâtre du Monde* de Ping). On retrouve ici la figure du *free rider* qui compte sur les autres membres de la communauté (élargie) pour agir à sa place avec le bénéfice supplémentaire qui est — une fois l'irrégularité démasquée — de s'afficher comme victime et non plus comme coupable.

Cependant, les situations que nous décrivons découlent ou débouchent sur des formes de conflits qui choisissent comme théâtre le monde de l'art ou la sphère publique. Pour comprendre la manière dont de telles situations naissent et se répètent tout en continuant à faire vibrer la création artistique actuelle, il convient maintenant d'étudier de manière plus détaillée l'organisation de ces conflits.

4.1.4. Conflit et compromis : une pratique institutionnelle

Tout au long de notre recherche, nous avons ressenti l'importance des enjeux liés au conflit dans le monde de l'art. Nous avons même tenté de proposer une typologie de ces rapports et essayer de classer les différentes œuvres d'art transgressives en fonction du type de rapport conflictuel

⁴⁶⁹ Nous trahissons quelque peu ici le concept de *free rider* de Mancur Olson, car pour lui ce qui est vrai à l'échelle individuelle ne peut pas être transposé à l'échelle collective.

qu'elles engendraient. Or, les sciences humaines nous apprennent que le positionnement face au conflit fait partie intégrante de toute construction institutionnelle. L'anthropologue Mary Douglas résume ainsi le rapport au conflit dans la constitution d'une institution :

« Au sommet de toute organisation, la structure s'appuie en dernière instance sur un équilibre conflictuel, comme par exemple au sommet des systèmes nationaux ou internationaux. Mais en l'absence d'institutions supérieures ou d'autres ordres plus complexes, le conflit des forces en présence ne pourra, à ce niveau, aboutir qu'à une impasse⁴⁷⁰. »

La configuration évoquée par Douglas nous incite à considérer le rapport entre artiste et musée ou/et industrie culturelle autrement que comme un rapport de dominé à dominant. En ce sens, il est nécessaire de revoir la position de l'artiste comme « suicidé de la société » (ou encore « subventionné de la société⁴⁷¹ » comme certains esprits railleurs s'amuseront parfois avec justesse à qualifier une partie de la scène artistique contemporaine française), mais comme des individus face à des choix individuels avec une visée artistique plus globale. En d'autres termes, s'éloigner d'une vision systématique d'un artiste qui fonctionne par « coup » au jour le jour, pour privilégier un artiste *ironiste libéral* qui pense en terme de projet et qui se différencie du projet moderne par la finitude et son évaluation pragmatique en termes de réussite ou d'échec.

On l'aura compris, notamment avec la typologie des transgressions exposée dans la partie précédente : la part d'idéal moderniste — voire de mythologie — qui voulait voir dans les rapports artiste-pouvoir une lutte éternelle, se révèle être plus ambiguë dans les faits. Ainsi, par sa nécessaire pratique de l'institution, et par son appartenance au *monde de l'art*, l'artiste

⁴⁷⁰ Mary Douglas, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁷¹ Formule de Catherine Millet, *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1992, p. 280.

contemporain ne peut sérieusement se définir comme totalement rebelle face au pouvoir. On a pu voir que quand transgression il y avait, celle-ci se limitait la plupart du temps à un sujet particulier exprimé selon des « genres » particuliers. Le rapport artiste/pouvoir, ou encore art/pouvoir, ne peut alors en aucun cas être envisagé comme un rapport totalement belliqueux. On serait même tenté d'affirmer que le bellicisme, dont l'indice artistique serait la transgression, reste relativement balisé. Ainsi, il est souvent extrêmement ardu de faire la part des choses entre ce qui relève soit du conflit, soit du compromis dans les entreprises artistiques. En effet, quelle est la réelle part de conflit avec l'institution quand un artiste décide de détériorer ou de détruire une œuvre d'art comme nous l'avons évoqué avec la performance de Bernard Bazile ? Quelle est la part de compromis prépondérante à la réalisation de telles œuvres ? Le parti pris que nous avons eu depuis le début de notre recherche de considérer les rapports entre les artistes et les institutions sous la forme d'une préoccupation mutuelle, nous interdit de penser que les relations entre ces deux items s'organisent autour d'un désintérêt ou d'un rejet catégorique. On ne peut ainsi pas envisager la transgression dans l'institution comme un simple rapport conflictuel, en ce qui concerne les œuvres que nous avons cru bon de convoquer à titre de paradigme. Si seul existait ce rapport conflictuel, il paraît évident qu'aucune des œuvres que nous avons évoquées (excepté notre précieux contre-exemple « Pinoncelli ») n'aurait pu voir le jour en tant qu'œuvre d'art. C'est ce processus que les artistes modernes avaient compris et intégré, mais dont ils taisaient la plupart du temps les termes. Et c'est ce même processus que les artistes récents ont travaillé jusqu'à en faire craquer le verni moderniste. Des artistes comme Bernard Bazile, Komar et Melamid, Gianni Motti, Maurizio Cattelan, etc. évitent d'adopter une posture purement rebelle : ils assument et revendiquent leur collaboration avec l'institution, même quand il s'agit d'attaquer cette dernière. De cette façon, la question de la

récupération de l'œuvre d'art par l'institution ne se pose plus : elle fait partie des présupposés à l'œuvre de la même manière qu'un peintre utilise un pinceau.

4.1.5. Institution et excommunication

Une des ruses de l'institution est de transformer toute forme de rébellion à son égard — c'est-à-dire à l'égard de ce pourquoi elle se représente avoir été créée — en catégorie. Que la rébellion se manifeste sous forme de crime, ou — dans le cas de l'art contemporain qui nous occupe ici — qu'elle relève de la transgression, l'institution a appris à canaliser les débordements.

Il n'est, en ce sens, pas anodin que les dernières affaires de censure soient à l'initiative de groupes extra-artistiques (attaques extra-mondaines). Ces groupes sont intrinsèquement totalisant et considèrent l'ensemble de ce qui paraît dans la sphère publique comme faisant partie de leur ensemble soit par adhésion, soit par menace. Mais leur appréhension première reste l'exclusion, ou encore — pour emprunter la terminologie de Pierre Legendre — l'excommunication :

« [...]la punition se trouve érigée en parole rassurante. En fait, l'excommuniant ne s'adresse pas au délinquant, mais aux autres, et son discours réglé, réglementé dans la partie du Droit touchant le procès, plaide l'innocence de tous par l'institution qui prodigue le pardon.⁴⁷² »

Selon l'analyse de Legendre, si une attitude ne correspond pas à l'orthodoxie du groupe, alors des mesures seront prises pour la rendre

⁴⁷² Pierre Legendre, *L'Amour du censeur, essai sur l'ordre dogmatique*, Paris, Seuil, Champ freudien, 1974, p. 40.

inopérante. Cette forme de mise au banc est précisément décrite par Legendre en ce qui concerne l'adhésion à la Loi, mais elle peut aussi, selon nous, s'étendre aux cas de l'art contemporain que nous avons étudiés. En ce sens, il ne nous paraît pas nécessaire d'appartenir à un groupe particulier pour en être excommunié : le voisinage semble suffire⁴⁷³. Même s'il paraît au premier abord quelque peu paradoxal qu'une institution puisse prononcer une excommunication d'un non-membre, l'importance de cette excommunication de principe paraît tout aussi capitale que si elle concernait directement un des membres du groupe. On pourrait se risquer à dire que, du point de vue du groupe, tout concerne le groupe. L'excommunication d'un « voisin » fait alors figure d'exemple. Précisons ce propos avec Legendre :

« L'excommunié doit être "évité". L'institution le montre à tous dans une "réserve", d'où il peut voir et être vu. Mais la parole pour lui est abolie. Si le texte et son commentaire insistent sur l'interdit de communiquer (par le biais d'une facile étymologie), pareille ostentation pour manifester le silence nous avertit que, sous la vérité des sentences dont les clauses ont été raffinées à l'extrême par les juristes, l'excommunication poursuit en toute hypothèse un même but : prononcer que l'innocence est au pouvoir de l'institution et d'elle seule.⁴⁷⁴ »

D'autre part, on peut tirer les mêmes conclusions de l'absence d'excommunication d'un sujet déviant. Choisir de ne pas excommunier un rebelle et préférer à cette attitude répressive, la solution « libérale » d'acceptation, pourrait relever, suivant l'analyse de Legendre, d'une même finalité d'usage. Choisir d'inclure, choisir de ranger une rébellion dans une catégorie, choisir de rationaliser la déviance, sont des mesures toutes aussi

⁴⁷³ Pour Pierre Legendre « De l'institution, personne ne sort. » (*L'Amour du censeur, op. cit.*, p. 168). On peut assurément adapter cette conclusion à l'analyse des fondements mythiques de la Scolastique occidentale aux situations institutionnelles actuelles parce que découlant essentiellement d'un même idéal dans leur structure.

⁴⁷⁴ Pierre Legendre, *L'Amour du censeur, op. cit.*, p. 168.

protectrices pour la pérennité de l'institution. On pourra illustrer abondamment les formes de rébellion en art par l'énoncé plus général émis par Legendre :

« [...] où passent les rebelles ? Réponse : dans des catégories. *À ce jeu d'une pure logique, la rébellion se perd, se dissout en nomenclatures, se distingue en classes d'erreurs, auxquelles le juriste, méthodiquement, vient apporter qualifications, critères de rangement et enchaînement des jurisprudences*⁴⁷⁵. »

Ce qui pourrait apparaître comme une rébellion tombe sous le joug de la catégorisation à laquelle il semble difficile d'échapper. L'institution se chargera alors de détourner le débat à propos du geste lui-même vers un débat autour de la classification de ce geste (détournement que nous n'avons pu nous empêcher d'utiliser dans notre troisième partie). Les désaccords potentiels tourneront autour de ce sujet qui donne finalement un caractère assez anecdotique à l'œuvre d'art et au propos de l'artiste. L'œuvre d'art devient un « cas » qu'il conviendra de ranger et d'étiqueter afin — pense-t-on — de pouvoir mieux le comprendre, ou plus exactement d'en sécuriser son commentaire.

⁴⁷⁵ *ibid*, p. 165.

4.2. Par delà le conflit

4.2.1. Approche kuhnienne du conflit

Bien que Thomas Kuhn lui-même dans sa postface de 1969⁴⁷⁶ nous invite à prendre garde aux transpositions de ses thèses sur de la science vers d'autres domaines comme l'art, nous choisirons tout de même de lui emprunter certaines conceptions autour des structures des révolutions scientifiques. L'approche kuhnienne nous permettrait de pouvoir mieux cerner les modalités des conflits, ou celles de leur absence, dans le champ spécifique de l'art contemporain.

Une approche singulière du conflit au sein d'une discipline est observable à propos de ce qu'avance Kuhn au sujet de la structure des révolutions scientifiques. Selon lui, il est relativement difficile — voire impossible — de remplacer un paradigme scientifique ou simplement de l'éliminer du jour au lendemain. Un changement de paradigme reste une opération assez rare si bien que généralement ce qui se produit est l'ajustement des règles au sein d'un paradigme pour que ce paradigme reste d'actualité. C'est ce qui différencie par ailleurs une crise impliquant un changement de paradigme, d'un engagement qui conduirait soit à un ajustement, soit à une ignorance du problème en question. Ainsi, la plupart

⁴⁷⁶ Au sujet des élargissements de sa thèse en dehors des sciences, Kuhn affirme « Je vois ce qu'ils veulent dire et ne voudrais pas décourager leurs désirs d'élargir ma thèse, mais leur réaction m'a néanmoins surpris. [...] Bien que le développement scientifique puisse ressembler à celui des autres domaines plus étroitement qu'on l'avait supposé, il en diffère aussi de manière frappante. » (Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* (1962/1970), trad. Laure Meyer, Flammarion, Champs, 1983, p. 282-283). Dans le même ordre d'idées, on pourrait ajouter que Thomas Kuhn s'interroge ainsi en conclusion de son essai : « [...] pourquoi l'entreprise scientifique progresse-t-elle régulièrement alors que par exemple ni l'art, ni la théorie politique, ni la philosophie ne le font ? » (p. 219).

du temps, c'est la modification d'une règle à l'intérieur même du paradigme qui est préférée au changement de paradigme. En science comme ailleurs, la révolution est tellement délicate à mener à terme — si l'on en croit ce qu'elle implique concrètement comme bouleversements dans la redéfinition d'un champ de recherche et de changement de ses acteurs —, qu'on lui préfère une série d'amendements. Néanmoins, il arrive un moment où ces modifications de règles survenues successivement finissent par atténuer la force du paradigme sur lequel chacun s'appuyait même parfois sans vraiment croire en son effectivité. Ainsi Kuhn affirme :

« En raison de cette prolifération d'adaptations divergentes (qui seront de plus en plus souvent présentées comme des ajustements *ad hoc*), les règles de la science normale perdent progressivement de leur précision. Le paradigme existe encore, mais peu de spécialistes se révèlent entièrement d'accord sur sa nature. Même les solutions antérieurement acceptées comme valables pour des problèmes résolus sont mises en question.⁴⁷⁷ »

Cette observation de Kuhn nous aide à mieux comprendre la stratégie adoptée, consciemment ou non, par les artistes quand ils décident de transgresser certaines règles. Pour eux — comme il semble que ce soit le cas dans les situations décrites par Kuhn —, il convient avant tout de conserver un rapport de loyauté formelle avec l'autorité. Cette forme de compromis est essentielle dès lors qu'on revendique certains changements, ne serait-ce que pour ne pas s'exclure de son champ d'origine.

⁴⁷⁷ Thomas Kuhn, *op. cit.*, p. 122.

4.2.2. Extension à l'art du concept de sous-spécialité

Le « paradigme normal » dont parle Kuhn pour les sciences pourrait trouver une résonance similaire dans l'art contemporain à travers l'ensemble des paradigmes que partage le monde de l'art. Comme l'explique Kuhn à propos de la science et de l'existence de sous-spécialités à l'intérieur des sciences, on pourrait envisager, sur un modèle similaire, de considérer l'art comme une spécialité et l'art contemporain comme une sous-spécialité.

Ainsi, il existerait, comme dans la science décrite par Kuhn, des paradigmes communs à l'art avec certaines règles particulières à l'art contemporain — règles à considérer comme des sous-ensembles non nécessaires des paradigmes. Les règles spécifiques seraient issues de divers ajustements de la théorie survenus au cours de l'histoire récente de l'art. On aurait ainsi la possibilité de soumettre des ajustements de règles au monde de l'art contemporain — sous-spécialité de l'art — qui n'engendreraient aucune mutation (révolution) particulière dans le champ de l'art.

Néanmoins, ces mutations provoqueraient un certain nombre de remous pour le monde de l'art contemporain. Toute la subtilité du changement de règles par un des acteurs du monde de l'art contemporain — c'est-à-dire de manière générale par un artiste — serait de parvenir à proposer et imposer des ajustements de règles, voire de nouvelles règles, qui ne contamineraient pas la spécialité « art ». En d'autres termes, le jeu consiste à s'attaquer aux règles de la sous-spécialité en prenant garde d'épargner la spécialité. Cette « tactique » permettant de conserver à son intervention l'appartenance à l'art. Suivant ce schéma, on pourrait alors penser que les révolutions artistiques sont dans les faits assez rares tant les artistes prennent soin de limiter leur action au monde de l'art qui leur est contemporain, avec un souci de ménager les paradigmes fondateurs et avec eux le socle sur lequel s'appuie la spécialité « art ».

Des crises successives peuvent donc intervenir dans une sous-spécialité en affectant cette sous-spécialité tout en ayant des conséquences anecdotiques sur la spécialité elle-même. La plupart des crises se résoudraient donc par un ajustement des règles unanimement consenti. La sous-spécialité art contemporain conclurait une sorte d'aménagement permettant de gommer, ou de remettre à plus tard, l'apparition d'un réel conflit qui serait quant à lui autour et à propos des paradigmes, susceptible de mener à ce que Kuhn nomme pour les sciences une « révolution ».

Cependant, la quasi absence de réelles révolutions en art (on a souvent vu le terme révolution évoqué mais il ne s'agissait en fait, si l'on suit la dénomination Kuhn, que d'épisodes dans le changement des règles et non dans la remise en cause intégrale des paradigmes de la discipline) est aussi due à un autre phénomène capital. Kuhn dit utiliser le terme « révolution » pour parler de l'histoire de la science en s'appuyant sur le sens politique que revêt ce concept. Pour lui :

« Les révolutions politiques visent à changer les institutions par des procédés que ces institutions elles-mêmes interdisent.⁴⁷⁸ »

Or, le « problème » régulièrement évoqué de l'art contemporain est que l'institution ne parvient pas à réellement donner aux artistes les occasions de la transgresser. Cette remarque trouve son exception chez des œuvres dont le seul but est « la transgression pour la transgression » comme on l'a notamment suggéré avec Santiago Sierra. En effet, selon notre dernière analyse, les œuvres de Sierra ne conduisent à aucune « révolution » dans le sens où elles ne remplacent pas un ancien paradigme par un nouveau, mais se contentent de simuler la destruction d'un paradigme en vigueur.

⁴⁷⁸ *ibid.*, p. 134.

Non seulement, les institutions artistiques ne parviennent pas à produire un énoncé clair de leurs paradigmes, mais en plus — à travers ce flou entretenu par le noyau du monde de l'art contemporain (des commissaires d'exposition aux artistes) — elles n'offrent aucune des prises nécessaires dans le modèle kuhnien à la mise en place d'un processus révolutionnaire. C'est peut-être ici aussi qu'est à chercher la sortie de champ effectuée par une partie des œuvres contemporaines qui vont solliciter une sanction institutionnelle dans d'autres instances que celles de l'art, c'est-à-dire dans le champ du politique, de l'éthique, du religieux, du droit, etc.

Poursuivons notre tentative de tisser une analogie entre le modèle kuhnien des révolutions scientifiques et son application dans le champ de l'art. En ce sens, Kuhn affirme à propos des chances de réussite de ce genre d'entreprise :

« Leur succès [celui des révolutions] exige donc l'abandon partiel d'un ensemble d'institutions politiques en faveur d'un autre [...]. À l'origine, c'est la crise seule qui affaiblit le rôle des institutions politiques, comme elle affaiblit le rôle des paradigmes.⁴⁷⁹ »

Dans le cas de l'art contemporain la difficulté surviendrait en amont, lorsque l'artiste décide de provoquer une crise révolutionnaire. La difficulté à laquelle se heurte l'artiste est donc avant tout ontologique, c'est-à-dire dans la recherche d'une définition non plus de l'art mais de l'institution artistique, et plus précisément dans l'énonciation claire des paradigmes qui l'animent. C'est là que se trouve, à notre sens, la limite d'une application des thèses de Kuhn sur les structures des révolutions dans le domaine de l'art contemporain. Si en science, les paradigmes semblent clairement identifiés contextuellement, en revanche dans le domaine de l'art cette identification

⁴⁷⁹ *ibid.*, p. 135.

paraît beaucoup plus floue, voire totalement impossible. La pluralité des postures institutionnelles dans l'art contemporain rend ainsi très délicate toute révolution. Dans le cas limite où un individu parviendrait à identifier un paradigme et à le transgresser, il y a fort à parier que cet individu en soit félicité (bien entendu il faut réaliser la condition nécessaire d'appartenir au noyau du monde de l'art contemporain pour que cette action soit identifiée comme étant « sérieuse » et non le fait d'un quelconque déséquilibré ou d'une protestation extérieure et purement hostile). Dans la configuration que nous venons de décrire, sans doute qu'aucun artiste ne souhaite réellement changer de paradigme. En d'autres termes, nul artiste n'a intérêt à fomenter une révolution au sein des institutions, alors même que cette institution se montre extrêmement permissive. Nous avons déjà pu observer que la permissivité de l'institution pouvait aller jusqu'à défendre des artistes réalisant des œuvres clairement hors la loi comme, par exemple, avec l'affaire du MAC de Marseille.

Cela nous amène à penser que l'artiste contemporain — c'est-à-dire celui qui fait partie du monde de l'art contemporain et qui en a acquis la culture (ses paradigmes et ses règles réunis) — ne cherchera pas à détruire totalement cette culture, mais proposera un certain nombre d'amendements, parfois anecdotiques, permettant de faire correspondre les paradigmes avec leur époque⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ Le terme « époque » est ici à prendre au sens large, et nous pourrions même utiliser l'expression « air du temps » si cette dernière n'avait pas une évidente connotation péjorative à laquelle nous ne voulons pas associer notre propos.

4.2.3. Sous-spécialité « puissance deux »

Nous pouvons émettre l'hypothèse suivant laquelle l'absence de réelle révolution dans l'art serait due à la continuelle création de sous-spécialités qui s'autonomisent partiellement et perdent peu à peu leurs liens hiérarchiques et institutionnels avec leur spécialité d'origine. Un des exemples récents de ce phénomène pourrait être celui de ce qu'on appelle communément les « nouveaux médias » depuis près d'une vingtaine d'années.

Cette tendance a réellement émergé dans les années 1970 avec l'apparition de l'art numérique. Des artistes tentaient de produire des œuvres d'art entre création plastique et ingénierie avec les moyens rudimentaires des premiers ordinateurs personnels. On observe au début des années 1990 l'apparition de nombreuses œuvres et réflexions artistiques autour des questions des nouveaux médias ; questionnements qui se sont multipliés avec la popularisation d'internet mais aussi des jeux vidéos. Or ce qui aurait pu remettre en question de nombreux paradigmes de l'art contemporain a choisi de se constituer en sous-spécialité autour de la dénomination « arts numériques » ou « nouveaux médias ».

Au lieu de procéder à une « révolution » dans la sous-spécialité art contemporain, l'art numérique choisit d'essentialiser son discours pour couper la quasi totalité des ponts théoriques pouvant exister avec l'art contemporain, compliquant ainsi tout conflit entre la sous-spécialité et la sous-spécialité de la sous-spécialité. Finalement, l'exemple de l'évolution de l'art numérique est assez exemplaire de ce qui peut se produire dans l'art contemporain et ses nombreuses branches où l'autonomisation partielle s'effectue régulièrement et entretient une sorte de « mésentente cordiale » ou d'indifférence entre des secteurs qui pourraient mutuellement se confronter pour évoluer. Par exemple, on voit régulièrement l'art numérique

s'accommoder de son exposition selon les principes de l'art contemporain. Il arrive que quelques innovations soient tentées dans ce genre de monstration, mais celles-ci paraissent souvent relativement faibles notamment en raison de l'antinomie première qui voudrait montrer une œuvre numérique basée essentiellement sur une expérimentation « interactive » dans les conditions d'une exposition d'objets artistiques⁴⁸¹. On se trouve en fait face à un cas que n'avait pas envisagé Kuhn, c'est-à-dire celui d'une histoire de l'évolution d'une spécialité (ou d'une sous-spécialité) qui serait à la fois intrusive et cumulative. Ici, l'accumulation se ferait non pas dans une continuité plane mais de manière stratifiée. D'une part, des spécialités continuent d'exister et des sous-spécialités partagent ses paradigmes. D'autre part, les sous-spécialités ou d'autres sous-ensembles se créent, vivent et meurent de manière parallèle pour être finalement archivés.

Nous sommes donc face à une sous-spécialité de la sous-spécialité art contemporain, que l'on pourrait nommer sous-spécialité « puissance deux ». Cette dernière cherche à s'émanciper partiellement de sa spécialité d'origine (l'art) tout en conservant un nombre de liens minimums avec la sous-spécialité art contemporain (notamment en continuant d'appartenir au monde de l'art contemporain, en profitant de ses infrastructures de monstration, de critique et d'enseignement). Nous utilisons la formule « puissance deux » en

⁴⁸¹ On a pu observer des compromis similaires avec les tentatives d'exposition de la vidéo sur des écrans de télévision dans les musées. On a proposé au public des diffusions à la demande comme cela a pu se faire dans les grands musées comme le Centre Pompidou. On remarquera aussi la récente décontextualisation de la vidéo où la tendance voudrait qu'on projette sur grand écran des œuvres originellement produites pour être montrées sur des moniteurs. Cette concession au spectaculaire semblerait en partie imputable au développement actuel du *Home cinema*, et des principales firmes liées à cette industrie qui sponsorisent les expositions (pour plus de développement (cf. Maxence Alcalde « ART, TELEVISION, VIDEO. Ready to shoot » , *Revue d'Esthétique*, à paraître)

référence directe à ce que François Soulages⁴⁸² a pu dire de ce phénomène en photographie. Pour ce dernier :

« Il y a trois types de propos face à la photographie : le discours théoricien, qui analyse conceptuellement l'œuvre ; la fable du photographe, à savoir le dire que l'artiste (se) tient parfois pour présenter son œuvre ; la parole du poète ou l'écrit de l'écrivain, qui soit recréent une oeuvre à partir de l'image photographique (art à la puissance deux qui, d'ailleurs, caractérise toute création de/dans l'histoire de l'art), soit créent une œuvre avec la photo elle-même.⁴⁸³ »

Ainsi, une photographie *puissance deux* serait une œuvre originale retravaillée, réinterrogée, voire recréée, par un second artiste qu'il soit plasticien, écrivain, poète, etc. Pour Soulages, cette notion ne se limite pas à la seule pratique de la photographie mais s'étend à l'ensemble des usages de l'art (« art à la puissance deux qui, d'ailleurs, caractérise toute la création de/dans l'histoire de l'art »). En d'autres termes, l'art *puissance deux* se caractérise par l'action de rejouer une œuvre d'art, de créer « à son tour par cette réception créatrice »⁴⁸⁴. Cette forme de nouvelle création peut s'exemplifier à travers *Le Musée imaginaire* d'André Malraux où la photographie l'œuvre d'art donne une valeur inédite à l'objet photographié jusqu'à le transformer fondamentalement. Ici c'est la capacité de la photographie à accentuer le détail qui est convoquée.

Il ne nous paraît pas anodin que Soulages ait choisi l'exemple du *Musée imaginaire* de Malraux pour illustrer le concept d'art *puissance deux*. Outre le fait que la forme de recréation dont parle l'auteur transite par la photographie, c'est davantage d'archivage dont il paraît être question dans cette entreprise. Ainsi, tout archivage procède d'une forme de création ou de

⁴⁸² François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan Photographie, 1998.

⁴⁸³ *ibid.*, p. 233.

⁴⁸⁴ *ibid.*, p. 290

destruction découlant du choix de l'individu qui l'opère. Choisir de grossir un détail plutôt qu'un autre, de présenter une œuvre et de laisser d'autres en réserves, classer un ouvrage dans les rayonnages d'une bibliothèque plutôt que le conserver en magasin est à chaque instant un acte de choix créateur. La différence avec l'art *puissance deux* est qu'il prend forme *justement* dans le monde de l'art à deux reprises : la première avec l'œuvre originale et la seconde avec la recréation de cette œuvre par des membres du noyau du *monde de l'art*.

Nous débouchons alors, grâce au concept d'œuvre d'art à la *puissance deux*, sur une question institutionnelle. Le statut d'art *puissance deux* dépend ainsi en premier lieu du statut du récepteur. Avec ce concept, l'inégalité ontologique du récepteur est à nouveau soulignée. Par exemple, la photographie des *Demoiselles d'Avignon* prise par l'artiste Louise Lawler⁴⁸⁵ n'aura pas le même statut que la photographie de la même peinture réalisée par un visiteur lambda.

D'autre part, avec l'exemple du *Musée imaginaire*, Soulages attire notre attention sur le fait que la pratique de cet art *puissance deux* réactualise — *contemporainise* pourrait-on dire — les œuvres ainsi recréées⁴⁸⁶. On retrouve ici un ensemble d'aspects qui nous a interpellé tout au long de notre recherche, à savoir : l'importance du statut de celui qui donne l'art à voir. Or, dans la configuration contemporaine, nous avons vu que bien souvent les expositions les plus marquantes sont conçues comme des œuvres, par des *curators* ou des *biennalors* qui se muent subtilement en artistes. Bien que les différents organisateurs d'expositions fassent preuve d'une prudence toute relative en parlant d'eux (ou plus volontairement de leurs confrères) comme auteurs, c'est bien leur confrontation non pas aux œuvres, mais à la figure de

⁴⁸⁵ Louise Lawler, *A Picture Is No Substitute for Anything*, 1982. publié dans *Wedge 2*.

⁴⁸⁶ François Soulages, *op. cit.*, p. 293.

l'artiste dont il est question. L'hypothèse alors soulevée est que se considérant comme artistes — impression par ailleurs appuyée par l'ensemble du monde de l'art — les *curators* produisent un art *puissance deux*.

Ce phénomène assez nouveau dans l'histoire récente de l'art s'évalue notamment par la promotion d'expositions non plus centrées sur les noms des artistes mais sur ceux des commissaires. Les expositions de Jean-Hubert Martin (de « Les Magiciens de la Terre » à « Partage d'Exotismes »), celles d'Harald Szeemann (de « *When the Attitudes Become Form* » aux dernières Biennales de Venise), celles de Thierry de Duve (« Voici »), d'Éric Troncy (« Coollustre »), etc., l'enjeu s'est déplacé : l'art *puissance deux* n'est plus, dans ces circonstances, le fait de l'artiste traditionnel mais celui du *curator*. Ainsi, même dans le cas limite des œuvres de Lawler, quand elles sont exposées dans une grande manifestation événementielle menée par ces nouvelles figures de l'art, elles ne deviennent pas une œuvre « *puissance deux* à la puissance deux » par le *curator*. Mais elles se trouvent simplement prises dans un ensemble plus vaste d'œuvres recréées en œuvre *puissance deux* dont la paternité reviendrait au *curator*.

4.2.4. Stimulus extramondains dans le bouleversement des paradigmes

Nous avons vu qu'en art la remise en question d'une anomalie constatée dans les paradigmes existants est rare. Au mieux les participants du monde de l'art se bornent à relever que les paradigmes utilisés doivent être précisés. Nous ne sommes donc pas dans une configuration proprement

révolutionnaire au sens où Kuhn la décrit à propos des sciences⁴⁸⁷. Plus précisément, nous serions davantage dans un processus de collaboration pacifié entre les paradigmes existants (et leurs gardiens) et les nouveaux venus. Ces derniers tenteraient alors de préciser ces paradigmes en les ajustant ou en essayant de les adapter au contexte qui leur est actuel.

Cependant, Kuhn nous dit que la plupart du temps, même si la révolution nécessite une longue maturation dans la montée du mécontentement et la constitution en parallèle des institutions politiques en crise d'une autre institution, les révolutions se déclenchent le plus souvent à partir d'événements « extra institutionnels »⁴⁸⁸. Pour plus de clarté, on peut rapprocher les termes « extra institutionnel » de ce que nous avons décrit autour de l'extra mondain dans notre troisième partie. Peut-être est-ce aussi que le cas de l'art où les événements extra institutionnels susceptibles d'avoir une influence sur les paradigmes artistiques sont relativement restreints tant le monde de l'art semble avoir verrouillé les flux entrants.

Pour Kuhn la différence capitale qui existe entre la recherche effectuée par l'homme de science et celle réalisée par celui des sciences humaines (ou encore le travail artistique) est que l'homme de science — dans le cas d'une science spécialisée — s'adresse essentiellement à ses confrères. La posture scientifique assure donc à ses participants une forme d'autonomie face à la vie quotidienne ainsi qu'un isolement qui leur permettent de choisir eux-mêmes les problèmes auxquels ils vont s'atteler. Pour Kuhn ce fonctionnement tranche avec celui de l'ingénieur ou du

⁴⁸⁷ Pour Kuhn il y a trois grands types de phénomènes qui puissent conduire à une révolution en science : premièrement, on propose une nouvelle théorie et elle est radicalement rejetée en raison de la force du paradigme alors en vigueur ; deuxièmement, on cherche à redéfinir certains détails des paradigmes existants ce qui est généralement accepté ; et troisièmement, on opère une remise en cause totale des paradigmes par la construction de nouveaux paradigmes produisant ainsi une crise puis une révolution, (Thomas Kuhn, *op. cit.*, p. 139-140).

chercheur en sciences sociales dans lesquelles les problèmes sont traités selon leur urgence et où chaque entreprise doit être justifiée⁴⁸⁹. Ainsi, il affirme :

« Le poète le plus ésotérique ou le théologien le plus abstrait sont beaucoup plus concernés que le scientifique par l'approbation des non-spécialistes, bien qu'ils puissent être encore moins concernés que lui par l'approbation générale. Cette différence se révèle riche de conséquences. Justement parce qu'il travaille seulement pour un auditoire de confrères qui partagent ses valeurs et ses convictions, l'homme de science peut considérer un certain ensemble de normes comme acquis.⁴⁹⁰ »

C'est assurément ici que s'arrête l'utilisation que nous pouvons faire de l'essai de Kuhn si nous choisissons de coller à son analyse. En effet, la vision du monde artistique rapidement esquissée par Kuhn nous semble partiellement tronquée et assez idéalisée⁴⁹¹. Comme nous venons de le voir, pour Kuhn, l'artiste qui s'engage dans un processus de recherche (« le poète le plus ésotérique ») se retrouverait rapidement confronté à l'évaluation publique de son travail. Or, on a observé dans notre deuxième partie, que le monde de l'art s'organisait en cercles, avec un noyau qui est à proximité de la création (artistes, critiques, galeristes, étudiants en art, etc.) et un cercle

⁴⁸⁸ Thomas Kuhn, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁸⁹ *ibid.*, p. 224-225.

⁴⁹⁰ *ibid.*, p. 224.

⁴⁹¹ Rappelons que Kuhn lui-même met en garde contre les diverses applications de son analyse à d'autres disciplines que les disciplines scientifiques. Le rapprochement que nous avons jusqu'ici effectué court alors le risque de trahir en partie la restriction prudente émise par Kuhn. Ainsi, affirmer que la brève allusion de l'auteur à la création artistique (création qu'il place implicitement, et de manière assez révélatrice, dans la même catégorie que la théologie !) n'indique en aucun cas que tout ce qu'il avance par ailleurs serait erroné. Notre but, en convoquant les analyses de Kuhn, est avant tout de chercher des formulations extérieures à l'art pour tenter de reformuler des problèmes artistiques qui se trouvaient, selon nous, dans une impasse si nous nous cantonnions à en parler avec une dialectique traditionnelle.

plus vaste qui comporte l'ensemble des individus qui s'intéressent à l'art de près ou de loin. De cette manière, on imagine aisément qu'une œuvre qui ne parvient pas à s'imposer dans le premier cercle (noyau) aura peu de chances de s'épanouir dans le cercle plus vaste. En fait, le noyau semble opérer comme un filtre au travers duquel passe l'ensemble de la création artistique afin d'y être montrée pour ensuite passer à ce que l'on appelle communément le grand public (second cercle).

La vision schématisée des mondes de l'art que nous empruntons partiellement à Howard Becker ne permet pas de valider ce que Kuhn pourrait imaginer être la forme de recherche qui se déroule dans le monde de l'art. Cependant, il convient de nuancer notre propos dans la mesure où, finalement, une œuvre d'art nécessite tout de même une adhésion publique pour perdurer (et non pour exister, parce qu'une œuvre peut rester dans le cercle restreint du noyau comme cela se produit régulièrement avec l'art contemporain à la manière de ce que l'on appelle un « succès d'estime »). Une œuvre d'art qui ne parviendrait pas à attirer un public conséquent lors de son exposition — c'est-à-dire qu'elle ne réaliserait pas le saut de cercle de la confrontation au grand public — aura certaines difficultés à pouvoir être présentée une nouvelle fois.

Ajoutons que compte tenu des récents bouleversements dans le monde scientifique, on peut penser que cela se produit aujourd'hui de manière similaire dans la recherche scientifique. En effet, si à la fin des années 1950 et au début des années 1960 — période durant laquelle Kuhn rédige son essai — la recherche scientifique semble peu se préoccuper des enjeux commerciaux et médiatiques de ses travaux, la situation actuelle paraît différente. De nos jours, même pour les disciplines scientifiques, la question de l'utilité pragmatique et de la rentabilité à court terme est prégnante dans la gestion des choix de résolutions de problèmes. En ce sens, on pourrait dire qu'actuellement, la recherche en sciences, même la plus

spécialisée, a rejoint ce qui semblait se dérouler pour le « poète le plus ésotérique ou le théologien le plus abstrait » en ce qui concerne l'impératif de *publicité*. Si dans les descriptions de Kuhn, l'incidence des rivalités entre personnes est très présente pour expliquer l'échec ou la réussite des révolutions scientifiques, en revanche les facteurs *extramondains*⁴⁹² comme notamment les pressions financières ou la pression populaire⁴⁹³ sont absents.

Néanmoins, nous conserverons de Kuhn l'étude de groupes concurrents engagés dans une recherche, structure que nous pouvons rapprocher dans une certaine mesure de ce que nous avons déjà pu décrire du monde de l'art contemporain. Partageons avec lui deux des interrogations qu'il laisse en suspens de la postface de 1969, questions qui n'ont cessé de parcourir notre recherche depuis le début :

« Quelles déviations, individuelles, ou collectives [le groupe] tolérera-t-il ? Comment contrôle-t-il l'aberration intolérable ?⁴⁹⁴ » .

⁴⁹² Nuançons cette remarque quant à la posture adoptée par Kuhn qui remarque l'importance de la philosophie notamment sur l'évolution, puis les révolutions d'une science. Cependant, dans la description kuhnienne l'apport *extramondain* est toujours vu comme quelque chose de positif dans le sens où il provoque des interrogations à propos des paradigmes en vigueur. Ce que nous voulons évoquer ici sont ces interventions *extramondaines* qui limitent une science en interdisant ou régulant certaines pratiques soit financièrement, soit « éthiquement ».

⁴⁹³ Nous désignons par pression populaire l'ensemble des réactions du « grand public » ou de l'« opinion » face à la perspective d'une recherche présupposant la remise en question non plus de paradigmes scientifiques mais de paradigmes *extramondains* (philosophiques, religieux, politiques, etc.). On a pu notamment ressentir cette forme de pression à l'œuvre lors du récent débat autour de l'expérimentation scientifique autour du clonage. La pression populaire en science a été réglée dans nombre de démocraties occidentales par la mise en place de comités d'éthique majoritairement composés de scientifiques auxquels s'ajoutent des philosophes, sociologues et autres membres de la « société civile » et qui se révèlent être dans les faits surtout des membres d'associations lobbyistes.

⁴⁹⁴ Thomas Kuhn, *op. cit.*, p. 284.

4.2.5. Résurgence de l'action collective : le réseau

La vision kuhnienne d'une sorte de chaîne de collaboration entre, sur ce point, en résonance avec la théorie des mondes de l'art de Howard Becker. À la fin de *Les Mondes de l'art*, le sociologue revient sur la manière dont se crée une « réputation » à l'intérieur d'un monde de l'art, et surtout sur les enjeux que l'attribution de cette réputation surdétermine. En s'appuyant sur la théorie de la réputation qui est à nos yeux l'apport fondamental de Becker, le sociologue conclut que le succès d'un artiste n'est jamais quelque chose d'individuel, mais le succès d'un monde de l'art. Il affirme en ce sens :

« [...] bien que certains éléments fondamentaux de la théorie de la réputation contredisent les faits, notamment ceux qui attribuent le mérite ou la responsabilité du résultat au seul artiste, et méconnaissent les apports de tous les autres participants dont j'ai parlé longuement. Nos éloges vont à Picasso, et non à M. Tuttin qui a imprimé ses lithographies « impossibles », ils vont à Trollope, et non au vieux domestique qui le réveillait tous les matins à cinq heures et demi. Cela nous semble parfaitement logique. Du fait que nous participons à tous ces mondes de l'art à un titre ou un autre, nous partageons les croyances qui y fondent l'action collective. Or, à l'analyse, nous comprenons que les croyances adoptées ne sont pas les seules possibles, et que la validité de ces choix tient à l'adhésion des membres des mondes de l'art aux principes qui les sous-tendent.⁴⁹⁵ »

En étudiant les propos des artistes récents pratiquant volontairement une forme de transgression, nous nous rendons compte qu'ils ont eux-mêmes conscience de la dette qu'ils ont envers le réseau de coopération qu'ils activent pour mener à bien leurs projets. Ainsi, par exemple, à la question

⁴⁹⁵ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* (1982), traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988, p. 360.

posée par Roberto Pinto « Quelles sont selon vous les limites imposées dans le domaine artistique », l'artiste italien Maurizio Cattelan répondait :

« Ce sont les mêmes que dans n'importe quel autre système : nous n'agissons jamais seuls, nous agissons jamais dans un espace vide. On doit toujours régler sa démarche par rapport aux autres, et aux limites qu'ils ont déjà tracées. Mais ce n'est pas si terrible : si nous connaissons le plan du domaine, nous avons toutes les chances de trouver un raccourci.⁴⁹⁶ »

La conscience et la revendication du réseau chez les artistes récents est aussi peut-être ce qui les différencie des générations précédentes. L'exemple de Picasso pris par Becker pour illustrer les erreurs d'appréciation dans une théorie de la réputation encombrée par le mythe individualiste de l'artiste n'est pas anodin. À l'époque où Becker rédige *Les Mondes de l'art*, il aurait pu citer l'exemple d'artistes comme Christo et Jeanne-Claude ou Daniel Buren qui ne cachent pas l'ensemble des collaborations qu'ils activent pour élaborer leurs œuvres. Un peintre comme Picasso représente parfaitement la figure mythique de l'artiste qui — malgré une vie mondaine accomplie — demeure, pour le public, *seul face à son œuvre*.

Enfin, la réponse de Cattelan à la question de Pinto nous semble assez éclairante quant à la réalité du monde de l'art actuel, ou du moins la représentation qu'en ont les artistes. Car il n'est pas non plus anodin qu'un artiste comme Cattelan — un artiste fortement représenté à la fois dans les grandes expositions mais aussi sur le marché de l'art — parle de « trouver un raccourci ». Les artistes comme Cattelan cherchent des raccourcis mais ne prétendent pas trouver des voies de traverses, des alternatives, détourner un

⁴⁹⁶ Maurizio Cattelan, « Disparaître, se briser pour ne pas plier », Maurizio Cattelan entretien mené par Roberto Pinto, *Hardcore*, op. cit., p. 21.

chemin ou faire « l'école buissonnière ». Leur engagement est clairement pragmatique dans le sens où chercher un raccourci n'est autre que chercher un moyen plus rapide — plus rentable en terme d'énergie dépensée — pour parvenir aux fins qu'ils se sont fixées. L'attitude de Cattelan, qui semble à notre sens partagée par nombre d'artistes de sa génération, paraît alors assez paradigmatique en même temps qu'exempte de tout cynisme. Ces artistes ne sont pas des « flâneurs » modernistes, ils évitent la plupart du temps l'errance à moins que cette attitude s'inscrive dans un projet précis. Fort de leur connaissance des pratiques artistiques de leurs aînés, les artistes savent ce qu'ils cherchent à réaliser ainsi que le contexte dans lequel s'inscrit leur action. Leur processus d'apparition artistique, leurs « coups » et leurs « tactiques », paraissent en ce sens avant tout pragmatiques.

4.2.6. Conflit comme apparition artistique

Si nous avons pu mettre en évidence les différentes modalités de collaboration à l'intérieur du monde de l'art, ainsi que de sa sous-spécialité art contemporain, il nous reste à décrire clairement la manière dont est susceptible de s'organiser le conflit dans cette sphère. Afin d'éclairer ce questionnement, citons Paul Ardenne qui déclare à propos de l'instrumentalisation institutionnelle de l'art à l'époque actuelle :

« Au vrai, si l'institutionnalisation de l'art ne commande pas la servitude (le musée d'art vivant, pour l'essentiel, accepte à présent *ce qui est et vient*), elle n'en génère pas moins chez bon nombre d'artistes une attitude de servilité (prenant souvent la forme dérisoire d'une subversion mimée) dont le principe se nourrit de l'impératif de durée.⁴⁹⁷ »

⁴⁹⁷ Paul Ardenne, *L'Art dans son moment politique. Écrits de circonstance*, Bruxelles, La lettre volée, Essais, 1999, p. 16.

Outre la méfiance quasi historique face à la prétendue récupération de l'art par l'institution, on trouve chez Ardenne l'idée que c'est l'artiste qui décide en premier ressort de l'attitude qu'il va adopter face à « l'instrumentalisation de l'institution ». Car, comme nous l'avons vu, le fait que l'institution pratique une forme de « récupération » de l'art n'est plus un secret pour l'artiste. Maurizio Cattelan et d'autres affirment clairement qu'il est désormais du devoir de l'artiste de prendre conscience d'une telle situation et de s'en accommoder lors de la création de leurs œuvres. Refuser de prendre en compte cette modalité de la création artistique serait dommageable pour le sens de l'œuvre que l'artiste livre au monde.

Néanmoins, pour Anne Cauquelin, la pratique de l'art est assimilable à un jeu duquel il faudrait évidemment connaître les règles pour pouvoir y jouer. Cependant, le jeu revêt l'aspect particulier qu'il intègre dans ses règles le principe même de transgression, qu'elle soit symbolique ou non. À propos des règles du jeu de l'art et de ses éventuelles transgressions, Cauquelin précise :

« Disons tout de suite que "règle du jeu" s'impose comme une structure qui définit un certain nombre d'actions à effectuer, un certain nombre de joueurs, et un contrat à remplir (la visée du jeu). [...] Les "règles" au pluriel, en revanche, régissent des comportements à l'intérieur du jeu ; ce sont des manières de faire que l'on peut se donner, que l'on peut changer pour améliorer le jeu, qui sont normatives pour un moment seulement, et dont le destin dépend des résultats obtenus grâce à elles. Elles proposent des savoir-faire, et servent de guide. Mais elles ne sont pas à l'abri de *coups* – on les appelle "coups de génie" ou "inspiration" – qui révolutionnent momentanément la conduite du jeu : c'est ce qu'on appelle "transgresser les règles", ou "inventer de nouvelles règles".⁴⁹⁸ »

⁴⁹⁸ Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, op. cit., p. 28-29.

Avec cette analyse, le problème posé à l'art qui transgresse est la définition du point de passage des règles (au pluriel) à la règle (au singulier), c'est-à-dire le moment où l'on passe d'un coup qui peut prendre place à l'intérieur de la règle à un coup qui va significativement s'éloigner de la règle pour former un nouveau jeu. Autrement dit — et dans le champ qui nous occupe —, ce point d'équilibre serait celui d'un passage d'une pratique comprise comme étant de l'art contextuellement parlant à une autre pratique sortant de l'art, toujours contextuellement parlant⁴⁹⁹. C'est incontestablement la manière dont ce point de passage va être négocié qui va décider du statut de l'œuvre d'art dans les cas précis qui nous occupent. Toute la subtilité de la transgression s'articulera donc autour de la gestion des conflits potentiellement induits par les coups émis par les artistes.

Notons que, compte tenu des différents cas que nous avons pu analyser précédemment, nous ne saurions limiter la paternité des coups aux seuls artistes : il arrive de plus en plus souvent que ces coups proviennent directement des représentants mêmes de l'institution à la manière des cas que nous avons traités.

Ajoutons enfin que l'émission d'un coup n'implique pas nécessairement la réussite de ce coup. Dans ce genre d'initiative, le risque est toujours présent même s'il tend à s'amoinrir avec la maîtrise et la

⁴⁹⁹ Nous affirmons encore ici l'importance du contexte suivant l'idée historiciste que tout n'est pas possible à tout moment historique, et que la probabilité pour qu'un coup soit validé par la règle, ou qu'il soit rejeté, dépend aussi en partie du contexte de son émission. Sur ce point — tout en étant en accord avec les limitations « prophétiques » décrites par Jean-Pierre Cometti (« Misère de l'historicisme », dans *Les Définitions de l'art*, La Lettre Volée, Essais, 2004, p. 129 *et sq*) — on se référera à Jerold Levinson qui affirme « Je soutiens que notre concept d'art actuel est minimalement historique dans la mesure où le fait que quelque chose soit de l'art à un certain moment dépend irréductiblement de ce qui a été de l'art dans le passé. » (Jerold Levinson, « L'irréductible historicité du concept d'art », dans *Les Définitions de l'art*, trad. M. Thiéroult, La Lettre Volée, Essais, 2004, p. 141).

connaissance du contexte dans lequel il est émis. D'autre part, l'évaluation de la réussite d'un coup est une notion elle-même relativement contextuelle dans la mesure où un coup est toujours émis suivant un but particulier. Parler d'un coup réussi dans le domaine de l'art contemporain ne peut alors faire l'économie de la description du processus artistique qui a poussé l'individu, ou le groupe, à son émission.

4.3. Par delà le compromis

4.3.1. L'œuvre comme constat

Pour le critique Paul Ardenne, l'art politique est aujourd'hui davantage lié au constat qu'à l'œuvre programmatique et réellement politique telle qu'on l'entendait traditionnellement :

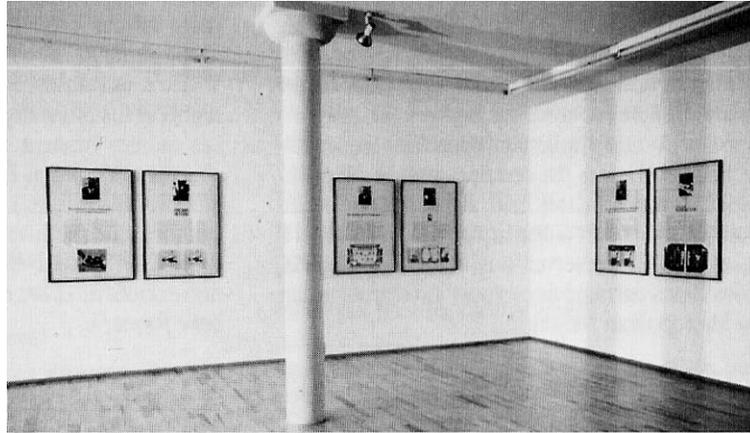
« [...] l'art politique de l'extrême fin du [XX^e] siècle semble préférer les constats aux combats. Le plus souvent, il finit par laisser de côté cette *solution* que ses formes antérieures n'avaient de cesse de proposer avec l'image.⁵⁰⁰ »

La posture décrite par Paul Ardenne paraît être assez bien représentée à travers l'œuvre d'un artiste comme Hans Haacke. Une grande partie de l'œuvre de Haacke s'attache à disséquer, puis à exposer, les processus économiques de l'exposition de l'art. Les installations — dont la forme oscille entre l'exposé didactique et le monument — constituent une des formes de critique de l'institution les plus claires et frontales que nous puissions trouver. Outre le fait de se baser sur des enquêtes sérieuses, ces œuvres présentent aussi l'avantage pour nous de s'inscrire dans le cadre qu'elles fustigent, c'est-à-dire les espaces d'exposition.

Bien que la carrière de Haacke ait débuté au milieu des années 1960, ce sont ses œuvres datant des années 1980 qui nous semblent le mieux refléter la posture adoptée par l'artiste. Deux œuvres retiennent

⁵⁰⁰ Paul Ardenne, *L'Art dans son moment politique. Écrits de circonstance*, Bruxelles, La lettre volée, Essais, 1999, p. 225.

particulièrement notre attention : *Der Pralinenmeister* (1981) et *Les Must de Rembrandt* (1986).



ill. 33 Hans Haacke, *Der Pralinenmeister*, 1981.

Vue de l'exposition à la Galerie Paul Maenz, Cologne.



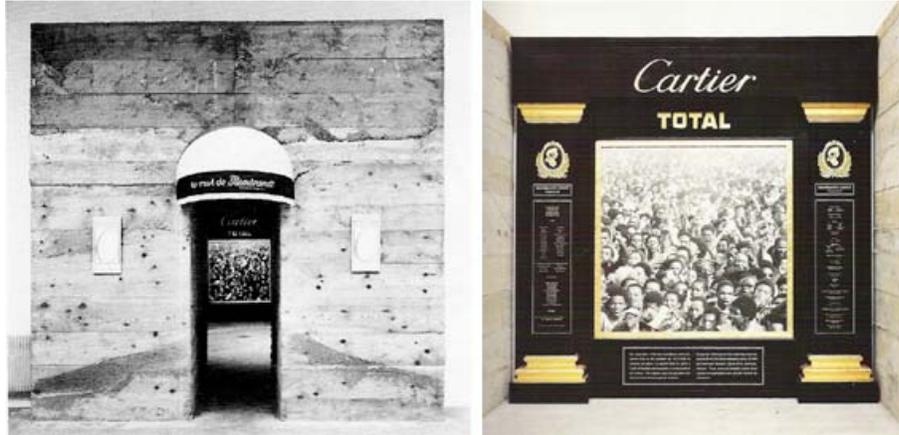
ill. 34 Hans Haacke, *Der Pralinenmeister*, 1981.

Diptyque (détail).

*Der Pralinenmeister*⁵⁰¹ (le maître chocolatier) propose une étude au sujet des liens entre Peter Ludwig, puissant industriel allemand du chocolat, et ses activités de mécénat. L'installation se compose de sept diptyques (quatorze panneaux de 100x70 cm chacun) retraçant la carrière de l'industriel-mécène. Avec cette pièce, le but de Haacke est de montrer la manière dont un riche industriel peut utiliser le mécénat et les fonds publics pour son enrichissement personnel. C'est alors sous la forme d'un réquisitoire très documenté que l'artiste opère. Ce qui nous intéresse dans ce type d'œuvre est qu'elle se trouve à mi-chemin entre l'œuvre programmatique moderniste d'ambition révolutionnaire et les attitudes postmodernes ironiques. Comme l'affirmait Ardenne, nous sommes face au constat au devant duquel Haacke ne propose aucune solution. En ce sens, bien que l'installation ait un aspect esthétique participant indéniablement aux dispositifs de l'art conceptuel, l'intérêt didactique de l'œuvre est avant tout journalistique ou informationnel.

Néanmoins, l'exposition de tels faits, lors d'une présentation au sein d'une institution artistique (la galerie puis le musée), ne peut qu'induire une réaction singulière. On peut imaginer qu'en ce sens l'œuvre s'éloigne du pur compte rendu journalistique. Le visiteur qui prendrait soin de parcourir l'ensemble de l'installation accède à l'envers du décor du monde de l'art. Même si, comme l'affirme Ardenne, l'œuvre se limite au constat, on peut penser que son impact sur le public puisse être d'un tout autre ressort.

⁵⁰¹ Œuvre exposée pour la première fois à la Galerie Paul Maenz (Cologne, 29 mai-27 juin 1981) et montrée à nouveau à l'occasion de la rétrospective « Artfairismes » consacrée à Hans Haacke au Centre Pompidou (Paris) en 1989.



ill. 35 Hans Haacke, *Les Must de Rembrandt*, 1986.

Installation au Consortium de Dijon, façade (gauche) et détail intérieur (droite).

Tout en jouant sur la même corde sensible de la démystification du monde de l'art, *Les Must de Rembrandt* (1986) propose une approche plus radicale du sujet. L'installation prend la forme d'un cube de béton brut dans lequel le visiteur pénètre par un porche reproduisant l'entrée des enseignes de la marque de luxe Cartier. Face à l'entrée, à l'intérieur du bunker, l'artiste a reproduit une vitrine composée de panneaux de bois laqués noir et or. Au centre de cette vitrine, figure la reproduction monumentale d'une photographie prise lors d'une grève de mineurs en Afrique du Sud en 1985. La photographie monumentale est encadrée par deux colonnes sur lesquelles sont inscrits les noms des différentes entreprises appartenant au holding « Rembrandt ». Le titre de l'installation (*Les Must de Rembrandt*) évoque à la fois les produits de la marque Cartier (les « Must » étant les produits phares de la marque) et le holding auquel appartient l'enseigne de luxe. Cette pièce de Haacke a été créée deux ans après l'ouverture de la Fondation Cartier pour l'art contemporain et au moment de la publication du rapport de

Alain Dominique Perrin⁵⁰² sur le mécénat d'entreprise commandé par le Ministre français de la Culture François Léotard. Ajoutons aussi que le rapporteur Alain Dominique Perrin n'est autre que le directeur de la Fondation Cartier à son ouverture.

L'ambition de l'artiste est de montrer en premier ressort les collusions d'intérêts qui existent entre le monde de l'art et le monde des affaires, le monde de l'art et la politique. L'artiste nous interpelle sur ce qu'implique le mécénat d'entreprise dont les fonds proviennent d'origines parfois moralement discutables. Avec *Les Must de Rembrandt*, Haacke met à jour la chaîne de financement du moindre centime qui sera « blanchi » par l'entremise de l'art à travers la Fondation Cartier. Pour l'artiste, il ne semble plus tellement grave qu'il y ait une récupération muséale de l'art. Selon lui, le monde de l'art est passé à un échelon supérieur. Un holding comme Rembrandt utilise l'art pour redorer son image ternie par son soutien de l'Apartheid par l'entremise de ses filiales. Sponsoriser l'art au moyen d'une fondation fait alors figure de stratégie adéquate. Haacke entend une fois de plus montrer que ce qui apparaît souvent comme une sorte de don fait à la communauté — le mécénat — a en réalité des motivations plus concrètes que le simple « amour de l'art ».

D'un certain point de vue, Haacke reste dans le constat avec cette œuvre. Cependant, il propose au visiteur un décryptage des enjeux financiers que dissimule parfois l'ambiance feutrée des salles d'exposition. Il montre que les fonds nécessaires au fonctionnement des institutions ne proviennent pas de « nulle part », qu'ils ont des origines que les artistes eux-mêmes ne soupçonnent pas et qui choqueraient la majorité du public. De manière plus générale, les œuvres de Haacke traitent de l'institution artistique et tendent à

⁵⁰² Alain Dominique Perrin, *Mécénat français : la fin d'un préjugé*, rapport soumis à François Léotard, Ministère de la Culture et de la Communication, 1986.

montrer que, dans nombre de cas, le mécénat privé qui s'ajoute au financement public favorise des retombées privées (financières ou réputationnelles).

Ajoutons que *Les Must de Rembrandt* intervient dans un contexte particulier du marché de l'art mondial dépassant le débat hexagonal au sujet du mécénat des arts plastiques. En 1987, s'amorce une des premières crises du marché de l'art d'ampleur internationale⁵⁰³. Dans les années 1980, le monde de l'art connut le développement de politiques d'achat d'œuvres d'art par des entreprises dont l'objectif principal était de réaliser des placements financiers. Cette stratégie favorisa la spéculation sur l'art contemporain pendant une dizaine d'années. En 1987, les marchés financiers commencèrent à ressentir une crise économique et, comme l'explique Jean-Philippe Domecq, les investisseurs décidèrent de se retirer en masse du marché de l'art. Le monde de l'art contemporain s'aperçoit alors que certaines œuvres avaient atteint des prix sans commune mesure avec leur valeur « réelle » comme cela se produit à l'intérieur de n'importe quelle bulle spéculative. Outre le drame personnel d'artistes subitement touchés par la « banqueroute » de leur côte sur le marché international, c'est tout le système décrit par le rapport Perrin qui est compromis. Les entreprises, échaudées par la crise spéculative de la fin des années 1980, vont dorénavant se comporter avec davantage de méfiance lorsqu'il s'agira d'investir dans la création contemporaine. Or, au même moment, dans de nombreux pays, l'État s'est désengagé du soutien de l'art contemporain croyant que ce

⁵⁰³ Voir à ce sujet le résumé très éclairant qu'en fait le critique d'art Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art ?*, (1994), 10/18, coll. « Fait et cause », 2005, p. 44-55. D'autre part, Raymonde Moulin relève que l'accumulation sur une courte période de cracks boursiers (octobre 1987, octobre 1989 auxquels il faut ajouter le Première guerre du Golf) ont eu pour conséquence le repli des acheteurs. Par exemple, en 1990-1991, le chiffre d'affaire de Sotheby's chute de 59% et celui de Christie's de 49%

dernier pouvait perdurer grâce aux fonds privés. Avec la rétraction des capitaux privés, c'est alors une partie de l'art contemporain qui risque d'être menacée. On peut alors dire que ce que nous montrent *Les Must de Rembrandt* ou *Der Pralinenmeister* sont à la fois les stratégies d'industriels-mécènes et l'importance que les fonds privés ont pris dans la création contemporaine. Haacke nous laisse également imaginer que l'omniprésence de capitaux privés dans l'art destiné à être montré à un large public entretient une forme de dépendance de l'art face à cette manne potentielle⁵⁰⁴. Le mécénat n'est alors plus « gratuit » : Haacke nous pose implicitement la question « Quelles œuvres pourront être montrées après l'épisode de 1987 ? Quels musées survivront ? ».

Les œuvres de Haacke se positionnent comme une sorte de « chaînon manquant » entre les œuvres programmatiques de la modernité aux propos

(*Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, Domino, 2000, p. 49). Le marché de l'art ne se réveillera qu'à la fin des années 1990.

⁵⁰⁴ Les attaques de Haacke ne concernent pas l'art soutenu par les collectionneurs privés. La raison de ce silence réside probablement dans le fait que ce genre de collectionneurs n'expose pas sa collection dans les institutions, ou quand il le fait c'est en gardant une forme d'anonymat, du moins en France. À ce sujet, on peut observer cette attitude de collectionneur à travers des expositions consacrées au thème de la collection particulière comme « Passions Privées » (décembre 1995-mars 1996, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris) ou plus récemment « L'intime, le collectionneur derrière la porte » (5 juin-26 septembre 2004, La Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, Paris). Outre les choix personnels des œuvres achetées par les particuliers, ce qui marque le visiteur lors de ces expositions est l'anonymat quasi systématique quant à l'identité des collectionneurs (de « collection particulière A28 » pour « Passions Privées » à « Monsieur D. » pour « L'Intime »). Le sentiment d'anonymat est renforcé par le documentaire vidéo présenté à l'occasion de l'exposition « L'Intime ». Dans ce reportage on pouvait voir les collectionneurs parler de leur passion pour l'art, mais la plupart le faisaient soit avec le visage caché, soit dos-caméra. On relève aussi que les seules exceptions à cette règle implicite d'anonymat semblent être les grands collectionneurs (par le volume et le prix des œuvres collectionnées) dont on peut penser que bien souvent l'homme se confond avec le(s) entreprise(s) dont il a la charge. Ce sont en fait les cas où la collection peut servir de vitrine à l'image publique d'un individu (généralement un industriel) dont l'activité principale ne porte pas régulièrement le public à l'admiration.

souvent abstraits et utopistes, et les œuvres récentes nées au sein d'un climat postmoderne adoptant des postures ironistes. L'importance de l'aspect didactique régulièrement reproché à Haacke semble alors s'atténuer face à ce que son œuvre apporte aux générations actuelles en terme de transgression au sein de l'institution. L'art ne parlait pas d'argent ; Hans Haacke en fait le centre de son œuvre. L'art refusait de voir ses propres modes d'apparition ; Hans Haacke les décrypte. Il paraît alors clair qu'après les œuvres de Haacke — même si elles ont acquis une place de choix dans les collections muséales — le monde de l'art ne peut plus ignorer les modalités de son propre fonctionnement.

De plus, Haacke montre qu'un artiste est capable de fournir un propos à la fois clair et documenté au sujet d'un fait social. Même si les œuvres de Haacke participent sans complexe au régime esthétique de l'art, elles s'interdisent à tout instant la facilité ou le sensationnalisme tels qu'ils seront plus tard exploités par le *santiagosierrisme*. Notons pour finir que les œuvres de Haacke ne provoquent pas non plus de réel conflit. Son engagement journalistique, voire sociologique, semble le premier des effets de la censure. Car rappelons-le, la plupart des œuvres de l'artiste parviennent à être présentées dans les institutions les plus prestigieuses, tout en n'invalidant jamais le propos de l'artiste.

4.3.2. Compromis et consensus

Après l'étude de certaines des œuvres de Haacke, nous retrouvons une interrogation qui a parcouru l'ensemble de notre étude, à savoir : comment une œuvre peut-elle à la fois prétendre mettre en difficulté une institution tout en étant acceptée — voire plébiscitée — par cette dernière ?

À travers la description de la *doxa* que nous avons choisi de faire reposer essentiellement sur l'analyse fournie par Anne Cauquelin, nous sommes parvenus à dégager quelques hypothèses. Cependant, tout ne semble pas résolu. Penchons-nous maintenant sur la manière dont s'arrange l'artiste avec l'institution pour parvenir à exposer ses œuvres. Pour commencer, nous choisirons de considérer deux hypothèses afin d'explicitier les mécanismes de telles œuvres : celle du consensus puis celle du compromis.

On considère de manière générale que le consensus est la base sur laquelle des individus ou des groupes d'individus trouvent un accord. Par exemple, Jürgen Habermas utilise ce concept pour définir les termes qui président à la mise en place d'une communication entre individus⁵⁰⁵. Ce type de relation s'échelonne du simple partage d'une langue commune (le français, l'anglais, le chinois, etc.) au partage d'un langage commun (par exemple le langage technique propre à une profession). La mise en place d'un consensus est donc quelque chose de nécessaire à toute tentative d'échange et de discussion entre individus.

On peut aussi penser, comme semble le suggérer l'analyse de Cauquelin, qu'une partie non négligeable du malentendu sur l'art contemporain repose sur une méprise au sujet de l'énoncé de ce qui y fait office de consensus. En effet, il est envisageable d'avancer que ce malentendu est partiellement imputable au fait que le vaste public d'un côté, et les spécialistes de l'autre, font comme s'il y avait un consensus sur la définition de l'art applicable à l'art contemporain. Or, l'analyse de Cauquelin montre que c'est la *doxa* qui fait office de consensus pour le vaste

⁵⁰⁵ Nous sommes conscients de simplifier à l'extrême ce que Habermas développe et argumente sur près de mille pages à travers les deux tomes de *Théorie de l'agir communicationnel*. Cependant, entrer dans le détail de son explication ne ferait — en ce qui concerne notre sujet — que compliquer notre analyse avec des digressions certes passionnantes mais somme toute annexes.

public, alors que pour les spécialistes c'est précisément la déception de cette *doxa* qui fait œuvre.

Compte tenu de ce que nous venons de décrire, on peut dire que le consensus est ce qui est nécessaire à la mise en place d'une règle. Il fait figure d'accord préalable. En ce sens, il est un élément constitutif et nécessaire à toute entente entre individus. Le consensus est adopté ou rejeté, mais ne paraît pas pouvoir être négocié. En cas de mésentente au sujet d'un consensus, soit l'échange ne pourra pas avoir lieu, soit on cherchera à s'entendre sur un nouveau consensus. En ce qui concerne le sujet de notre recherche, le seul moment de consensus minimal semble être l'acceptation d'appréhender un objet exposé au musée comme une œuvre d'art. C'est sur cet accord premier — ce consensus — que toute discussion pourra ensuite s'enclencher autour d'œuvres prises dans leur singularité.

Le compromis, quant à lui, se construit autour du consensus. On peut avancer qu'il est le fruit de négociations dont le socle est l'entente préalable autour d'un consensus. On choisira alors de considérer le compromis comme l'accord orienté vers la pérennité d'une règle. L'orientation pérenne du compromis — à ne pas confondre avec une forme d'immuabilité — n'exclut pas qu'il puisse s'accompagner de quelques ajustements. Cette caractéristique empêche nullement que le compromis soit un arrangement entre des exigences contradictoires. La différence entre la combinaison des exigences contradictoires dans le compromis et le même type d'exigences contradictoires dans l'impératif doxique, tel que décrit par Anne Cauquelin, est qu'en ce qui concerne la *doxa*, les participants n'ont pas conscience de l'aspect contradictoire ou paradoxal de la combinaison de leurs exigences. Par exemple, lorsque la *doxa* veut à la fois retrouver, dans une production artistique, le caractère *désintéressé* tout en ayant la volonté qu'une œuvre *communique* quelque chose (souvent du registre de l'émotion), l'individu qui exprime ce souhait n'a pas conscience de l'aspect contradictoire de ses

attentes. En effet, toujours selon l'analyse délivrée par Cauquelin, comment une œuvre peut-elle être *désintéressée* tout en orientant sa réception vers un registre précis ? Dans le cas d'une peinture, il paraît en ce sens paradoxal de vouloir qu'une œuvre communique au regardeur un sentiment de « tristesse » sans que cela ait été intentionnellement provoqué par l'artiste. On peut toujours objecter à notre exemple qu'il se peut qu'une peinture provoque un sentiment de tristesse malgré les intentions du peintre. Mais dans les faits — et compte tenu des codes connus dans un contexte culturel donné lié à un sentiment comme la « tristesse » — les exemples de cette surinterprétation semblent relativement réduits.

En ce qui concerne les exigences paradoxales contenues dans le compromis, la situation semble radicalement différente. On a avancé que les participants au compromis avaient conscience des exigences parfois contradictoires de leurs vœux. Par exemple, un artiste peut orienter son œuvre autour de la critique du pouvoir tout en acceptant d'exposer le résultat de ce travail dans un lieu dédié à l'art dont on a vu qu'il était toujours envisageable comme un *lieu discursif*. En d'autres termes, un Centre d'art est toujours une instance liée à un pouvoir, ou plus précisément à une série de pouvoirs. Dans le cas français, il dépend financièrement d'une volonté politique locale et nationale ; en ce qui concerne sa programmation, il est tributaire d'une ligne fixée par un responsable (un directeur de FRAC, un commissaire d'exposition, etc.). Au premier abord, il y a une contradiction notable à exposer une critique du pouvoir dans un lieu où justement se concentre un certain nombre de pouvoirs. Mais cette contradiction, l'artiste en a généralement conscience, à moins de faire preuve d'une extrême naïveté. La contradiction existe alors chez les deux partis participant au compromis, mais chacun va tenter de dépasser — pour un temps — cette contradiction afin de poursuivre un but qui lui paraît plus immédiat, c'est-à-dire — dans notre exemple — l'exposition de l'œuvre de l'artiste critique.

Les bénéfices induits par ce but poursuivi sont donc évalués comme supérieurs à la contradiction que nous avons évoqué. C'est en ce sens que nous pouvons parler de contradiction assumée au sein d'un compromis.

En outre, le compromis fait intervenir un processus complexe. À ce propos, Claude Harel affirme :

« [...] il ne s'agit pas seulement de réfréner ses exigences, mais de se projeter dans l'avenir pour faire œuvre durable. Dans cette perspective, les concessions sont considérées comme des contributions d'importance comparable au service d'une même cause. La balance entre avantages obtenus et concédés s'efface devant un calcul d'intérêts différés inscrits dans une conception dynamique [...]. Le compromis est un pont jeté vers l'avenir ; pour parler comme les ingénieurs, son degré de résistance doit être sa qualité première ; la force des points d'ancrage, le mélange de solidité et de souplesse du "matériau" face aux aléas de l'Histoire font sa substance. Le bon accord correspond à une vision autour de laquelle s'ordonnent les concessions.⁵⁰⁶ »

Avec cette définition du processus de négociation du compromis, on retrouve le modèle que nous avons énoncé pour le cas particulier de l'exposition d'œuvre d'art.

Aussi bien le consensus que le compromis sont en fait nécessaires dans le travail de l'artiste. Le consensus d'abord puisqu'il préside à l'action de l'artiste. On a vu grâce à la sociologie de Becker que les mondes de l'art ne sont pas seulement peuplés d'artistes. Pour fonctionner, cette structure nécessite une chaîne de collaborations, d'interactions entre des individus. Pour que cette collaboration ait lieu, il faut donc que des individus — parfois animés par des buts différents — puissent s'entendre sur une action

⁵⁰⁶ Claude Harel, « Esprit et technique du compromis diplomatique », *Conférence*, n°5, Meaux, automne 1997, p. 82. Pour être tout à fait exacte, précisons que Harel utilise cette description du compromis idéal pour évoquer les traités de paix entre États. Cependant, cette définition nous paraît suffisamment générale pour être appliquée à d'autres relations et notamment les relations interpersonnelles et bilatérales qui lient les artistes et les institutions.

commune. Pour un moment, ils mettent de côté les buts particuliers pour se concentrer sur la réalisation d'un événement précis. Dans ce sens, le consensus est une sorte de terreau commun à partir duquel les différents collaborateurs vont pouvoir amorcer l'échange. Le compromis semble — dans notre cas — arriver ensuite. Il apparaît ainsi que le compromis est toujours à *propos de*, c'est-à-dire qu'il engage son élaboration face à une situation qui pose problème aux collaborateurs engagés dans cette entreprise. Ainsi, Nicolas Baverez affirme :

« Cette dialectique entre le pouvoir et la liberté, l'universel et le particulier, se matérialise dans des compromis, qui permettent le règlement pacifique des conflits d'intérêt et de pouvoir parce qu'ils impliquent la reconnaissance préalable de l'autre comme partenaire et non simplement comme adversaire.⁵⁰⁷ »

Bien que Baverez emploie cette description du compromis dans le contexte d'un article à propos de la diplomatie, nous pouvons, à notre sens, l'exporter en ces termes dans le contexte qui nous occupe. Baverez introduit ici une donnée importante à nos yeux, à savoir « la reconnaissance préalable de l'autre comme partenaire et non simplement comme adversaire ». Si l'on choisit, comme nous le faisons, de considérer la pratique du compromis comme un des passages nécessaires à la *fabrication* de l'œuvre d'art, on retrouve à travers ce terme un des éléments qui nous a poussés à penser l'art actuel de transgression dans l'institution comme différent de ce type d'art au cœur de l'époque moderne. On a pu voir que l'attitude de l'artiste moderniste se caractérisait, entre autre, par une forme de radicalisme à la fois dans ses œuvres et dans ses propos. Pour ce dernier, il était hors de question de « ternir » l'image de l'artiste en l'engageant dans une négociation avec le monde de l'art, et plus précisément avec ce qui y fait

⁵⁰⁷ Nicolas Baverez, « Le compromis démocratique », *Conférence*, n°5, Meaux, automne 1997, p. 34.

figure de pouvoir, c'est-à-dire l'institution. Pour caricaturer ce propos, la seule négociation que revendiquait l'artiste moderniste était avec lui-même. Compte tenu de ce mythe de l'intériorité, l'artiste était *forcément* démiurge. Aucune force extérieure ne pouvait faire plier sa volonté créatrice, du moins si l'on en croit le discours des intéressés⁵⁰⁸.

Comme nous avons pu le voir à travers les déclarations de certains artistes pratiquant une forme de transgression, ces derniers ont une attitude très différente de leurs aînés concernant la pratique du compromis. Pour eux, ce qui semble compter avant tout est la fin. Engagés qu'ils sont dans un processus pragmatique, tout élément permettant de réaliser leur projet dans des conditions optimales doit être utilisé. Dans la panoplie de moyens dont ils disposent, la négociation et le compromis semblent avoir une place de choix.

Cette dernière observation paraît d'autant plus vraie compte tenu des modes de réalisation de nombre d'œuvres d'art actuelles. On a pu observer qu'il était courant que des institutions commandent des œuvres à des artistes pour un lieu précis et/ou une manifestation précise. Cette forme d'*in situ* nécessite alors que l'artiste s'engage dans des discussions à la fois techniques (place de l'œuvre dans l'espace attribué, normes de sécurité, etc.) mais aussi d'ordre plus trivial (prix de l'œuvre, prix de la réalisation, montant des honoraires de l'artiste, publication d'un catalogue, etc.). Si l'artiste actuel accepte de s'engager dans le compromis, c'est alors que chacun a conscience que l'attitude « puriste » de l'artiste moderniste est

⁵⁰⁸ Cette vision est volontairement assez caricaturale mais elle tient relativement compte de l'attitude adoptée par les artistes de cette époque si l'on se réfère à leurs écrits (notamment les manifestes et les correspondances entre artistes). Dans les faits, les artistes des avant-gardes devaient sans doute pratiquer la négociation et le compromis ne serait-ce qu'en raison des impératifs liés au marché de l'art de leur époque assurant leur subsistance.

périlleuse à tenir — voire impossible — dans la configuration actuelle du monde de l'art.

L'acceptation du compromis est sans nul doute aussi le fruit du travail d'artistes des années 1960 qui ont contribué à la désacralisation de la figure de l'artiste. Des artistes aussi dissemblables que Marcel Broodthaers, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, le groupe Fluxus..., ont chacun contribué à remettre en question l'aura de l'artiste⁵⁰⁹. C'est à peu de chose près ce qu'affirme Paul Ardenne :

« [...] l'art dans son rapport à la politique, à l'extrême fin du XX^e siècle, contribue bel et bien à bousculer les conventions qui associent l'art à une pratique de subversion par essence réfractaire à tout contrôle, comme si l'institutionnalisation croissante avait fini par abaisser l'art au rang de satellite des pouvoirs en place. L'art en l'occurrence, accompagne le fait social, il « marche avec », renonçant tant à le précéder qu'à lui dicter sa propre mesure, ainsi qu'en formèrent le vœu hier encore les modernes. Déclin d'une attitude réglée par le principe de l'*arkhé*, cette définition primitive de la politique comprise comme domination et nourrie de l'obsession du contrôle et du commandement. Avènement, en parallèle, d'esthétiques et de positionnements artistiques plus fluides, en quête d'adaptation plus que de conflit, sans cesse renégociées et à évaluer au gré des circonstances.⁵¹⁰ »

4.3.3. Compromis sans compromission

De prime abord, il paraît relativement évident que dans des entreprises prônant une forme de radicalité, toute forme de compromis — de

⁵⁰⁹ Cette désacralisation de l'artiste trouve un écho particulier dans l'écoute ou le visionnage d'entretiens d'artistes avec des journalistes ou des critiques d'art. Si dans les années 1950-1960, on s'adressait aux artistes en les appelant « maître », cette locution a totalement disparu dans les années 1980 avec les générations d'artistes nés après guerre.

⁵¹⁰ Ardenne, *L'Art dans son moment politique. Écrits de circonstance*, Bruxelles, La lettre volée, Essais, 1999, p. 18.

négociation avec un adversaire désigné — est exclue. En ce sens, on peut imaginer qu'en ce qui concerne par exemple l'art politique, tout arrangement avec les forces critiquées — voire avec tout pouvoir quel qu'il soit — pose de réels problèmes dès le moment où l'on se positionne dans une sphère d'authenticité. Dans cette configuration, si authenticité et radicalité font bon ménage, en revanche ce couple s'accorde mal avec les pratiques en cours dans l'art actuel. On a vu qu'un des reproches fait à l'art d'engagement politique récent est qu'il critique le pouvoir tout en étant présenté dans l'enceinte même de ce dernier. Ces œuvres sont alors rapprochées des postures de bouffons des cours royales ou de celles de l'enfant gâté.

Le malentendu à propos du terme « compromis » réside dans le fait qu'on opère régulièrement un glissement sémantique avec lequel on passe rapidement du « compromis » à la « compromission ». Éliminons d'entrée cette confusion en posant que ces deux termes sont radicalement dissemblables. Si le compromis est lié à un acte de négociation raisonné, en revanche la compromission est une posture la plupart du temps imposée. À l'endroit même où le compromis fait jouer l'argumentation et la négociation, la compromission est le résultat de l'imposition par la force d'une volonté particulière. En d'autres termes, la compromission est un outil de l'arbitraire, car il procède par la privation de choix d'un des interlocuteurs. Pour simplifier, on pourrait dire que le compromis emprunte le chemin parfois tortueux de la discussion, alors que la compromission s'impose par la force. De plus, et en étroite relation avec ses modalités d'obtention, le compromis reste une action toujours *en train de se faire* — voire jamais entièrement réalisée —, alors que la compromission est effective et quasiment mesurable.

La méfiance généralement ressentie envers le compromis — méfiance qui s'exprime chez l'amateur d'art mais aussi dans le silence de certains artistes à ce propos — est sans doute en partie liée à l'attente doxique de la liberté de l'art ou de son autonomie. Cette vision est héritée de

la représentation que nous nous faisons généralement de l'activité artistique. Communément, l'artiste est le symbole de l'individu libre, détaché des contingences et des pressions que subit l'ensemble de ses contemporains. Cette représentation chère à la bohème est apparue dans l'ambiance romantique du début du XIX^e siècle pour s'imposer au XX^e siècle jusqu'à devenir la représentation centrale de l'artiste de nos jours⁵¹¹. Pour la vulgate, la bohème apparaît alors comme une alternative au mode de vie bourgeois et matérialiste. Selon ce schéma, il paraît relativement évident que l'artiste ne peut accepter aucun compromis avec la sphère bourgeoise sans courir le risque pour lui-même et son œuvre de « s'embourgeoiser ». Le compromis — qui s'obtient avec le pouvoir — est donc appréhendé dans bien des cas comme un embourgeoisement de l'artiste. Dans les faits, la situation est une fois de plus beaucoup plus complexe. Comme le décrit clairement Hans Abbing, l'autonomie de l'artiste est quelque chose de relativement illusoire. Abbing affirme en ce sens :

« L'autonomie se rapporte aux individus libres qui doivent suivre leur propre volonté indépendamment des autres. Dans les arts, ceci est principalement vu comme une forme de liberté artistique. Si un artiste *choisit* de faire un compromis artistique en échange de plus de récompenses, lui ou elle finit avec moins de liberté artistique. Mais la même chose s'applique à un artiste *forcé* de travailler de longues heures dans un restaurant.⁵¹² »

⁵¹¹ Hans Abbing, *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2002, p. 27

⁵¹² “Autonomy refers to the liberty people have to follow their own will independent of others. In the arts, this is primarily seen as matter of artistic freedom. If an artist *chooses* to make an artistic compromise in exchange for more rewards, he or she ends up with less artistic freedom. But the same applies to an artist *forced* to work long hours in a restaurant.” Hans Abbing, *op. cit.*, p. 87 (traduction personnelle).

On remarque qu'en ce qui concerne l'artiste, le principe d'autonomie — tout comme celui de sa liberté — est une notion assez floue. En effet, comme s'interroge Abbing : à quel niveau se situe la réelle autonomie de l'artiste lorsque ce dernier est contraint d'accepter des emplois « alimentaires », et souvent sans rapport avec son œuvre, afin de pouvoir poursuivre sa production artistique (cette situation étant majoritaire dans les arts plastiques) ? Le compromis dont parle Abbing est celui que réalise l'artiste à propos de son œuvre à destination de l'institution. On comprend ici le poids que représente le fait d'assumer le compromis pour l'artiste, et à plus juste titre lorsque ce dernier revendique une forme de transgression par rapport à l'institution. En revanche, il est incontestable que sans ce compromis — accepter de présenter des œuvres dans un endroit qu'on critique — l'œuvre n'existerait simplement pas. Bien qu'il ne s'en fasse pas l'écho, un artiste comme Hans Haacke opte alors pour le compromis qui paraît nécessaire à l'existence du type d'œuvre qu'il présente. On peut alors penser que les critiques adressées à l'endroit de Haacke sont en grande partie liées à l'idée romantique qui stipule que l'artiste doit *absolument* créer dans une totale autonomie. Selon ce schéma, le compromis n'existe pas. On passerait directement de l'autonomie totale (et idéaliste) à la compromission forcément coupable.

De nos jours, l'art de transgression — même dans sa version de contestation politique — parvient à faire la part des choses entre le compromis et la compromission. On serait alors en droit de penser que la pratique du compromis protège l'artiste du conflit, et avec lui le monde de l'art.

4.4. Quatrième conclusion intermédiaire : l'institution comme outil artistique

La quatrième partie a été consacrée à une tentative de redéfinition des rapports entre l'artiste — l'œuvre d'art — et l'institution dans laquelle il s'inscrit. Nous pouvons alors dégager plusieurs éléments spécifiques aux mutations factuelles ou idéologiques survenues durant la période 1980-2000.

Premièrement, nous avons observé un bouleversement dans la structure des interactions entre les différents acteurs du noyau du monde de l'art. La figure tutélaire de cette mutation est à nos yeux l'émergence du *curator* sur un mode professionnel comparable à celui de l'artiste. Désormais l'organisateur d'expositions (le *curator*) doit à la fois être responsable vis à vis de l'institution du bon déroulement des projets qu'il propose et fournir, de surcroît, un « regard » particulier sur la création actuelle. Ce même « regard » donne au *curator* un statut hybride propice à une sorte de schizophrénie entre l'artiste et l'instance de légitimation. De la même manière que, depuis la modernité, il était demandé à l'artiste de surprendre le « regardeur », il est à présent exigé le même genre d'innovation de la part du *curator*. C'est en effet à ce dernier qu'on attribue finalement la réussite ou l'échec d'une exposition, et c'est également le premier à monter au créneau pour défendre une proposition artistique « limite », cela bien souvent avant l'artiste dont l'œuvre est incriminé.

Dans le même ordre d'idées, on observe dans la position du *curator* une forme de fusion entre la place de l'artiste et certaines des prérogatives traditionnellement accordées à l'institution. En d'autres termes, le *curator* adopte tour à tour la position de l'instance de légitimation (sélection des artistes, organisation des expositions, mandataire institutionnel), et une

posture artistique d'auteur (choix d'un sujet ou d'un « concept » d'exposition, choix d'une scénographie, choix d'un discours sur ce qui est montré) somme toute souvent assez mal assumée par les intéressés⁵¹³.

Deuxièmement, nous avons pu problématiser la pratique du consensus, du compromis et de la présumée compromission de l'artiste face à l'institution. Ici encore, l'importance accordée au rôle inédit du *curator* est significative. Désormais, l'artiste et l'institution collaborent et cette collaboration est rendue plus facile — moins douloureuse pour l'artiste — grâce à la présence du *curator*. Dans cette configuration, ce dernier sert en quelque sorte de « tampon » entre deux partis que la modernité avait voulu opposer.

Dans les cas limites où des artistes proposent des œuvres volontairement transgressives, toute la difficulté pour l'artiste est de faire corps avec une telle posture — et à plus juste titre lorsque ce dernier s'attaque à l'institution —, tout en prenant soin de s'adjoindre le maximum de certificats institutionnels. Le premier but étant toujours d'éviter de disqualifier son œuvre du champ de l'art, ou plus précisément — pour reprendre notre analogie avec le modèle kuhnien — de la sous-spécialité art contemporain. Ce cahier des charges est grandement facilité pour l'artiste des années 1980-2000 qui a acquis une bonne connaissance du monde dans lequel il agit et où il propose ses productions. Ce savoir, en partie dispensé par la formation des artistes dans les Écoles d'art puis renforcé par leur pratique du monde de l'art au quotidien, leur permet à tout moment d'évaluer ce qui est possible et ce qui l'est moins. De cette manière, les

⁵¹³ La posture de commissaire d'exposition-auteur est assez mal assumée par les intéressés eux-mêmes si l'on en croit les nombreuses « tables rondes » et débats à ce sujet où l'on entend régulièrement les acteurs du monde de l'art se défendre d'une telle attitude. On comprend cependant que ce « nouveau » statut est assez délicat à assumer surtout face aux artistes qui — semble-t-il — ne voient pas cette pratique « confiscatoire » d'un très bon œil.

erreurs de jugement des artistes par rapport aux institutions avec lesquelles ils négocient leur présence sont assez rares. Cependant, lorsque de tels événements apparaissent, on peut penser qu'ils sont en partie choisis et assumés par l'artiste.

Troisièmement, nous avons relevé que, du point de vue de l'artiste, nous sommes passés d'un art du constat (politique, social, etc.) à un art qui propose une sorte de reconstruction ironiste et poétique du monde. Cette situation, qui n'a cessé de se voir conforté lors des deux décennies 1980-2000, permet de mieux cerner les postures artistiques émergentes.

Cette dernière mutation attire notre attention sur l'importance du consensus. L'approche par le biais du consensus est d'autant plus claire si l'on choisit de décrire l'activité artistique et la production d'œuvres d'art comme une activité participant à un *monde de l'art*. Ainsi, le consensus est préalable à toute action. Il est en ce sens non négociable, du moins par ses participants à l'intérieur d'un monde. Dans un monde, la partie négociable — et qui sera envisagée comme telle — semble relever du compromis. C'est donc naturellement autour du compromis que se joue à la fois la pérennité de la règle d'un monde et le fléchissement de certaines des règles que l'artiste choisit de questionner avec son œuvre. La discussion autour d'un compromis fait ainsi office d'élément pragmatique dans le sens où les partis engagés dans la négociation mettent de côté la règle pour orienter leurs débats vers un but à atteindre et dont l'épilogue sera évaluable en termes de réussite ou d'échec. Ainsi, d'après notre analyse, la pratique du compromis — et surtout le fait d'assumer cette posture — est une des caractéristiques marquantes des artistes de la période récente.

L'ensemble de ces éléments nous permettent d'affiner encore les caractères spécifiques du rapport entre les artistes et l'institution dans la période récente. Sans toutefois annoncer un quelconque changement radical de paradigme — prudence en partie motivée par l'approche de Kuhn — nous

relevons un changement fondamental dans la représentation à la fois des artistes avec l'institution qui les accueille, mais aussi de l'institution face aux œuvres qu'elle suscite. Il ressort de certaines pratiques actuelles que l'institution est devenue un des matériaux principaux offerts à la production artistique. Ajoutons enfin que ce « matériau » ne peut dorénavant plus être traité de manière monolithique, tant la mythologie moderniste liée à la posture artistique a souffert du climat postmoderne, lui-même en liaison directe avec « l'événementialisation » de la culture devenue incontournable. Reste maintenant à préciser les modalités supposées inédites d'émergence d'œuvres revendiquant une pratique de la transgression au sein de l'institution. Émettons pour le moment l'hypothèse que cette pratique s'articule autour d'arrangement(s) (posture ironiste libérale), parti pris qu'il était périlleux et suspect de soutenir il y a encore quelques décennies.

5. Cinquième partie : Quatre arrangements postmodernes

Nous avons vu que ce qui caractérise en partie le climat postmoderne est la prédominance accordée à la singularité de l'individu, voire — dans sa version paroxystique — d'individualisme. De la même manière, cette tendance s'applique également à la figure de l'artiste. Ainsi, l'artiste est régulièrement perçu comme étant à l'avant-garde sociale de ce comportement postmoderne. Excepté des aventures de groupe — certes capitales pour l'histoire de l'art moderne mais dont la vitalité n'a souvent eu qu'une brève existence dans le temps —, c'est l'artiste en tant qu'individu qui a toujours été mis en avant dans l'histoire de l'art. On choisira dans ce qui va suivre de ne plus parler d'art de manière englobante et évasive, mais de nous concentrer sur l'artiste dans sa singularité et la complexité des interrelations qu'il enclenche pour la réalisation de ses projets. Nous préférons parler de « monde de l'art » (qu'il faut comprendre plus précisément comme « monde de l'art contemporain représenté dans les institutions ») plutôt que d'« art », dans la mesure où l'expression sociologique régulièrement discutée autour de Becker nous semble plus à même de nous permettre de parvenir à circonscrire une *typologie étendue à la situation postmoderne*.

D'autre part, c'est volontairement que nous ne parlons pas de « nouvelle typologie » ou de « typologie postmoderne ». L'utilisation de telles expressions nous placerait dans une posture délicate tantôt prophétique tantôt rétrospective, assurément bien trop spéculative pour le cadre universitaire dans lequel prend place notre recherche.

5.1. Arrangement(s) avec le politique : la part de l'artiste

5.1.1. Posture(s) politique de l'artiste

Nous avons vu qu'une des catégories de transgression artistique qui suscite le plus de méfiance chez les spécialistes de l'art, reste l'art en lien avec l'actualité politique. Nous avons pu circonscrire ce genre artistique à travers la typologie proposée par Anthony Julius que nous avons discutée et amendée dans notre troisième partie (3.4.3.).

D'autre part, nous avons relevé l'existence d'œuvres d'art qui entretiennent un rapport problématique avec l'actualité politique. Nous nous sommes attachés à certaines œuvres de Hans Haacke pour montrer que les positions défendues par ces œuvres — positions vis-à-vis du pouvoir politique mais aussi du pouvoir institutionnel de l'art — étaient souvent périlleuses. Aussi, face à la complexité des enjeux et des entrées dans un tel registre d'œuvre, nous avons choisi de ne trancher ni en faveur d'une position qui invaliderait ces postures (position défendue par la typologie de Julius), ni en faveur de celle qui érigerait ces postures en « absolu » de l'engagement politique. Nous avons aussi pu voir que certaines œuvres prétendant questionner l'actualité politique, comme celles de Santiago Sierra, pouvaient au fond se révéler défendre les injustices mêmes qu'elles prétendaient combattre.

L'ensemble de ces observations nous amènent à faire le constat d'une pluralité de pratiques artistiques pouvant être regroupées sous le genre *art de résistance politique*. Cependant, il convient de noter qu'un artiste comme Hans Haacke et d'autres comme Maurizio Cattelan, Gianni Motti ou encore Santiago Sierra, n'appartiennent pas tout à fait à la même génération.

Compte tenu de l'intérêt particulier que nous n'avons cessé de porter au contexte, gageons que l'influence générationnelle a une importance capitale dans la forme que prennent différentes œuvres d'art.

Ainsi, Hans Haacke est né en 1936. Il expose ses premières œuvres au début des années 1960 et acquiert une forme de reconnaissance internationale en 1972 avec sa participation à la « Documenta 5 ». Le bref rappel biographique replace Haacke dans la génération des artistes engagés des années 1960-1970 et chez qui le rapport au politique — voire le militantisme — se pratiquait beaucoup. Bien que les œuvres de Haacke qui nous ont semblé les plus marquantes datent des années 1980, elles conservent en elles la fibre militante propre à la génération à laquelle appartient l'artiste. On retrouve ce genre d'engagement politique au travers de ses entretiens avec le sociologue Pierre Bourdieu⁵¹⁴.

Maurizio Cattelan (né en 1960) et Gianni Motti (né en 1958) commencent tous deux à exposer leurs œuvres au milieu des années 1980 au moment où le « retour à la peinture » est largement consommé et s'annoncent les crises de la fin des années 1980 qui auront des répercussions sur le marché de l'art. Cette génération d'artistes a vécu l'épilogue des utopies libérales des années 1960 ainsi que le cynisme yuppie du début des années 1980. Commencant à produire des œuvres au milieu des années 1980, il leur était inenvisageable de s'engager dans la pratique d'une transgression sans tirer les conclusions des tentatives de leurs aînés dans ce registre. Dès lors, il ne leur était plus possible d'adopter une posture utopiste ou naïve. D'autre part, le cynisme associé à la génération yuppie paraissait relativement improductif en matière de projets politiques ou sociaux. Ils ont donc mis en place un nouveau rapport de l'art en lien avec le politique à travers une attitude mêlant pragmatisme et ironie. Cette forme de compromis

⁵¹⁴ Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *Libre-échange*, Paris, Seuil / les presses du réel, 1994.

artistique a permis à cette génération de produire des œuvres traitant de l'actualité politique et qui pourrait — peut-être paradoxalement — se détacher du réel. En d'autres termes, leur évocation du politique se faisait de manière relativement métaphorique en jonglant sans cesse entre le « pour de vrai » et le « pour de faux ». À travers des œuvres aussi variées que *AC Forniture* (Cattelan) ou *Turnover* (Motti), ils proposent une relecture de l'actualité à la manière des dessinateurs de presse.

On peut alors dire que leur engagement se situe davantage du côté d'un accompagnement du politique, d'un accompagnement du réel. Ainsi, de la génération de Haacke, à celle de Cattelan et Motti, on est passé d'un art de *déconstruction* des instances du politique à un art d'*accompagnement* critique du politique. Autrement dit, à l'art d'engagement politique radical préconisé, par la génération des artistes actifs dans les années 1960 jusqu'au début des années 1980, a succédé une génération d'artistes au propos plus insaisissable et problématique. Pour ces derniers, on peut dire que chaque œuvre découle d'une posture particulière et limitée dans la durée.

Ce changement d'attitude semble conforté par les nombreuses déclarations de « jeunes » artistes regroupées dans un questionnaire réalisé par l'équipe du Palais de Tokyo⁵¹⁵. Jérôme Glicenstein revient sur cette enquête et relève la tendance générale observable chez la majorité des artistes interrogés qui considèrent désormais leur rôle comme étant « un ensemble de “positions” régulièrement révisables »⁵¹⁶. En analysant plus attentivement les déclarations des artistes, Glicenstein discerne encore une nouvelle attitude artistique davantage engagée dans une sorte de *modernité faible* au sens de Vattimo :

⁵¹⁵ *Quel est le rôle de l'artiste aujourd'hui ?*, Paris, éditions du Palais de Tokyo, Tokyoobook 2, 2001.

⁵¹⁶ Jérôme Glicenstein, « Changer de conviction ou changer de rôle ? Remarques à partir d'une enquête menée par le site de création contemporaine du Palais de Tokyo », *Art : Changer de conviction*, sous la direction de Jacques Morizot, Paris, L'Harmattan, arts 8, 2004, p. 90.

« [...] une nouvelle étape est franchie et il faut désormais davantage parler de "rôles" que de convictions, opinions ou positions.⁵¹⁷ »

À Glicenstein de conclure au sujet des nouvelles postures des artistes :

« Ce n'est plus "que peut faire un artiste pour notre société ?", ou "de quelle mission doit-il se sentir investi ?", mais bien plus pour chaque jour et chaque artiste : "quel rôle vais-je devoir jouer aujourd'hui ?"⁵¹⁸ »

5.1.2. Formes et postures : « Hardcore »

L'exposition « Hardcore, vers un nouvel activisme », présentée au Palais de Tokyo en 2003⁵¹⁹, ainsi que le catalogue qui accompagnait cet événement, reflète à notre sens la cristallisation des attitudes artistiques face à l'actualité politique. Bien que « Hardcore » déborde quelque peu de la chronologie que nous nous sommes fixée (1980-2000), elle nous fournit une vision assez juste des différentes postures artistiques telles qu'inaugurées dans les années 1980 et qui semblent trouver ici une sorte d'hommage. Si l'on se penche sur la liste des artistes invités, on relève assez clairement plusieurs postures artistiques.

En premier lieu, on parvient à distinguer trois vagues d'artistes présentés dans cette exposition. La première vague, celle sur laquelle semble reposer la « généalogie » de la plupart des artistes de « Hardcore » — du moins si l'on en croit l'agencement qu'en fait Sans —, est représentée par le

⁵¹⁷ *ibid.*, p. 90.

⁵¹⁸ *ibid.*, p. 98.

⁵¹⁹ « Hardcore, vers un nouvel activisme », commissariat Jérôme Sans, Palais de Tokyo centre de création contemporaine, Paris, 27 février – 18 mai 2003.

collectif Guerrilla Girls. Guerrilla Girls est un collectif féministe qui œuvre spécifiquement dans le monde de l'art. Le groupe est fondé en 1985 à l'occasion de l'exposition « The Night the Palladium Apologized » au NYC Nightclub où il proposait une exposition de 100 œuvres de femmes artistes pour protester contre leur sous représentativité dans les grandes institutions artistiques⁵²⁰. Les membres du groupe conservent une forme d'anonymat en se grimant de masques de gorilles et en adoptant des pseudonymes empruntés à de grandes figures de l'histoire des femmes (Frida Kahlo, Alma Thomas, Rosalba Carriera, Lee Krasner, Eva Hesse, Emily Carr, etc.). Depuis cette date, Guerrilla Girls produit un grand nombre de matériel militant sur différents supports (tracts, affiches, autocollants, essais, etc.) ainsi que des encarts dans les journaux, des interventions dans les musées et des spectacles (elles ont par ailleurs créé en 2001 « Guerrilla Girls on Tour » qui est l'organe qui se charge des présentations publiques de leurs interventions). Elles sont régulièrement invitées dans les expositions et les biennales dédiées à l'art contemporain et donc bien intégrées au monde de l'art contemporain international. Le registre d'activisme des Guerrilla Girls semble alors être la base de réflexion de l'ensemble des artistes présentés à « Hardcore ».

La deuxième vague d'artistes est celle qui émerge au début des années 1990. Parmi les artistes, Gianni Motti, Kendell Geers ou Henrik Plenge Jakobsen semblent représenter une forme d'activisme qui mêle sans cesse dérision et radicalisme quant à l'engagement de leurs auteurs dans leurs œuvres.

Enfin la dernière vague est représentée par des individus dont l'œuvre a connu une forte visibilité depuis la fin des années 1990. On pense

⁵²⁰ Toutes ces informations proviennent du site internet officiel des Guerrilla Girls qui documente minutieusement toutes leurs interventions (<http://www.guerillagirls.com>)

à des artistes comme Jota Castro, Minerva Cueva, Alain Declercq, Clarisse Hahn ou Santiago Sierra. Cette génération se renforce grâce à des artistes dont les œuvres prennent essentiellement forme autour d'internet comme Shu Lea Cheang, e.toy corporation ou AAA Corp. Ces artistes se caractérisent par une volonté affichée de militantisme dont la forme tend à mettre de côté la dérision ou l'humour pour traiter leur activisme avec gravité. Jérôme Sans, commissaire d'exposition de « Hardcore », revendique sa sélection d'artistes de cette manière :

« Cette exposition s'articule autour du travail d'une dizaine d'artistes de générations et de nationalités différentes qui, seul ou en groupe dessinent un nouvel activisme qui n'est plus dans la logique contestataire des années 60 et 70, même si ces artistes en sont issus. Ces héritiers de la chute des idéologies sont des activistes " isolés " qui ne forment pas ensemble un mouvement organisé. Ce sont autant de stratégies individuelles, de " groupuscules " contestataires qui repositionnent un des versants de l'art comme un levier de transgression, pour brouiller les cartes et mieux infiltrer les incohérences et les déviations du système. L'art comme métaphore de positions, de résistances.⁵²¹ »

L'intérêt de cette citation est qu'elle montre assez clairement les hésitations de la critique et des artistes à adopter une nouvelle position politique en art. Jérôme Sans choisit de définir cette nouvelle forme de positionnement politique de l'art comme « nouvel activisme », sans toutefois refuser la référence directe au politique telle que traditionnellement admise.

D'autre part, cette mouvance se caractérise, selon Sans, par la tentation de prolonger les recettes prétendument éprouvées d'un activisme politique en art directement inspiré des mouvements de contestation de la fin des années 1960. Notons, par ailleurs, que le terme « politique » est dans les textes de ce catalogue régulièrement associé à des attitudes négatives ou

⁵²¹ Sans, *Hardcore*, *op. cit.*, p. 6.

moralement répréhensibles (démagogie, manipulation, rhétorique, etc.). En ce sens, Jérôme Sans n'hésite pas à convoquer le terme de « manifeste » pour parler des œuvres des « nouveaux activistes » tout en étant conscient que la limite de ces manifestes épouse celle de l'art. Autrement dit, pour le *curator*, il serait utopisque de penser que les œuvres présentées dans l'exposition du Palais de Tokyo puissent réellement bouleverser le monde⁵²². Cependant, et toujours selon le commissaire d'exposition, la nouveauté des activismes présentés dans « Hardcore » réside dans le fait que la confrontation à la réalité est en amont de leur œuvre là où certaines avant-gardes historiques — qui proposaient des projets politiques — partaient avant tout d'une pratique de l'art.

Notons dans le même ordre d'idées que Sans, de même que nombre d'artistes invités à « Hardcore », ne parle plus « d'engagement » (ou « d'artiste engagé ») mais de « positions ». Ce passage de l'engagement de l'artiste au positionnement de l'artiste n'est pas sans nous rappeler ce qu'énonce Rorty au sujet de la gauche américaine.

Nous avons vu que Rorty constatait que la gauche américaine intellectuelle s'était — au fil des ans — emmurée dans une sorte de critique radicale et souvent très conceptuelle⁵²³. Cette pratique avait, selon le philosophe, fini par couper tout lien entre la gauche intellectuelle et les combats sociaux ayant émaillé la vie politique depuis les années 1980. On peut alors trouver une forme d'analogie entre la critique conceptuelle pratiquée par la gauche américaine et le passage dans l'art d'une attitude de militantisme engagé à une série de prises de positions ponctuelles, voire de « rôles ». Ainsi, on peut appréhender nombre d'œuvres traitant de l'actualité politique de la période 1980-2000 en terme de positionnement, autrement dit

⁵²² *ibid.*, p. 7.

⁵²³ Richard Rorty, « The Eclipse of the Reformist Left », *Achieving our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)/Londres, 1998.

comme des actes de critique politique, certes radicaux, mais tout autant conceptuels. Cependant, il serait quelque peu idéaliste de penser que les artistes se sont « coupés de la base » dans la mesure où ces derniers n'ont jamais réellement, et de façon continue, entretenu un rapport direct avec la vie politique. D'autre part, lorsqu'un artiste prétend engager ce genre de dialogue direct avec « le peuple », le résultat est rarement à la hauteur des ambitions affichées par l'artiste. Un des exemples parlants illustrant l'échec relatif de ce genre d'entreprise pourrait être quelques unes des œuvres réalisées par l'artiste suisse Thomas Hirschhorn.

À plusieurs reprises, l'artiste a mis en place un dispositif assez ambitieux dans des lieux réputés « populaires ». Il se proposait de fournir à ses spectateurs un ensemble d'outils leur permettant d'accéder à la culture d'élite. Ainsi, Hirschhorn a pu constituer au cœur des cités de banlieue des sortes de bibliothèques sélectives qui proposaient des textes et des lectures de textes de philosophes ayant traité des prétendus problèmes qui se posent à la classe sociale résidant dans ces quartiers. Reprenant son dispositif habituel (construction monumentale, carton, adhésif marron, photocopies, etc.), Hirschhorn composait une sorte d'Agora ouverte au public et censée émanciper ce dernier. Compte tenu du dispositif, il aurait été illusoire de penser qu'il était à même de provoquer une réelle « émancipation populaire ». On peut même se risquer à dire que l'artiste lui-même ne croyait pas vraiment à l'effectivité de son œuvre. Mais alors, cela pose la question de savoir à qui s'adresse réellement ce genre d'œuvre présenté à la fois en dehors des lieux traditionnels de l'art et à un public profane ? On peut avancer que, de même que la gauche intellectuelle américaine avait fini par — grâce à un renfort conceptuel raffiné — s'adresser uniquement à ses condisciples, une œuvre telle que celle que nous venons d'évoquer s'adresse dans les faits au monde de l'art. Cette dernière remarque se garde de conclure à une « malhonnêteté » ou une « inauthenticité » de l'artiste — tant

nous avons essayé de dépasser ces notions floues par une approche pragmatique des œuvres récentes. Cependant, contextuellement, ce genre d'œuvre fait davantage figure de posture que d'engagement. Ici l'artiste veut montrer qu'il serait possible de « sauver le peuple » de sa torpeur en lui proposant un accès direct à la philosophie politique la plus pointue. Mais c'est sur cette proposition même que s'arrête le travail de l'artiste. Bien que Hirschhorn ait réellement construit ses œuvres prétendument participatives, ce que le monde de l'art retiendra est la posture politique qu'adopte l'artiste pour ce contexte particulier.

5.1.3. L'arrangement plutôt que le programme

Pour les artistes apparus dans les années 1980-1990, la question du lien entre leur pratique et l'action politique paraît bien plus problématique que pour leurs aînés. Sans doute est-ce ici le signe de ce que l'on a pu médiatiquement nommer « la fin des idéologies » — terme qu'il faudrait comprendre comme la fin des grands projets politiques émancipateurs — qui se retrouve dans la méfiance de beaucoup d'artistes à définir leur œuvre comme proprement « politique ». Par exemple, l'artiste Maurizio Cattelan répond à la question « Pensez-vous que l'art politique soit possible ? » :

« Je pense qu'il est impossible de faire un art non politique, mais je pense aussi que la plupart des œuvres qui se veulent politiques le sont parce qu'elles n'ont rien de mieux à dire. La politique pour moi est un effet collatéral ; elle ne doit jamais être un but.⁵²⁴ »

On observe une certaine forme de méfiance de l'artiste face à la définition de son œuvre comme « politique ». Cette configuration semble en

⁵²⁴ Maurizio Cattelan, *Hardcore. Vers un nouvel activisme*, op. cit., p. 21.

partie donner raison à Paul Ardenne lorsqu'il déclare que l'artiste est « un personnage complexe dont le désir balance sans cesse entre intégration et dissidence, entre propension à la séparation radicale et fantasme du providentialisme social de l'art. »⁵²⁵. On retrouve ici la figure d'un artiste qui préférerait l'adoption d'une succession de postures ou de « rôles » à celle d'une ligne programmatique. Tout en n'invalidant aucunement le travail des « jeunes » artistes, cette mutation dans les discours n'est pas sans poser de nombreux problèmes aux observateurs attentifs de l'art contemporain. La mutation alors décrite est d'autant plus troublante qu'elle n'émane pas des observateurs (critiques d'art, institutionnels, galeristes) mais des artistes eux-mêmes. Ainsi, au sujet des interrogations sur l'autodéfinition de l'activité artistique par ses participants réalisée par le Palais de Tokyo, Jérôme Glicenstein déclare :

« La question posée par le Palais de Tokyo nous emmène très loin des convictions exprimées par Rodin. La forme même des réponses – presque toutes très courtes (une page au plus), souvent ironiques, critiques ou dubitatives, rarement complètement dupes – nous éloigne de la grande masse des écrits et propos d'artistes qui, de Michel-Ange et Léonard de Vinci, à Donald Judd ou Joseph Beuys, se sont efforcés de nous faire part, parfois très lourdement, de leurs convictions ou de leur "engagement" dans la société. Si l'on se fie à l'enquête du Palais de Tokyo, cette époque est révolue, et une grande partie des acteurs du monde de l'art raisonne désormais davantage en termes de "postures à adopter selon les occasions" qu'en termes de "certitudes absolues".⁵²⁶ »

Bien plus que la « fin des utopies », on retrouve sous la plume de ces artistes, la « fin des certitudes absolues ». On peut déduire de cette dernière observation que les artistes, désormais pleinement conscients du fonctionnement du monde de l'art auquel ils participent, adoptent la

⁵²⁵ Paul Ardenne, *L'art dans son moment politique*, p. 9.

⁵²⁶ Jérôme Glicenstein, *art. cit.*, p. 96.

négociation au détriment de la confrontation préconisée par leurs aînés. Dans cette dynamique, on peut se risquer à énoncer que le programme est abandonné — du moins est-il passé sous silence — au profit d'une pratique de l'arrangement avec l'institution.

5.2. Arrangement(s) avec l'espace public : participer au spectacle

5.2.1. Les yBas et l'autonomisation de la contre-culture

Les années 1980 sont aussi la période du développement d'un art qui revendique le fait de provoquer et de choquer son propre public. Cette période est notamment marquée par la scène artistique anglaise où se développe la mouvance communément appelée *yBas* (Young British Artists : Damien Hirst, les frères Chapman, Sam Taylor-Wood, Marcus Havey, etc.) associée à des institutions souvent privées dont l'ambition est de montrer et plébisciter ce genre d'art. Par exemple, l'émergence des *yBas* a été appuyée par l'ouverture de la Saatchi Gallery à Londres, mais aussi par la création du Turner Prize en 1984 (association entre la Tate Gallery et la chaîne de télévision *Chanel 4*⁵²⁷) qui a depuis récompensé une majorité d'artistes revendiquant une pratique de la transgression. La double association entre les médias grand public (la télévision avec *Chanel 4*, mais aussi les tabloïds comme *The Sun*, *Mirror*, *Daily Mail* dont l'apport principal a été d'animer les polémiques autour des *yBas*), des institutions établies (la Tate Gallery) et un art qui assure le spectacle, a permis de rendre assez populaire la génération d'artistes *yBas* au même titre que les stars du rock⁵²⁸.

⁵²⁷ Voir à ce sujet John A. Walker, *Art & Outrage. Provocation, controversy and the visual arts*, London/Sterling (Virginia), Pluto Press, 1999, p. 9-11.

⁵²⁸ On parle même de « *BritArt Generation* » en référence à la « *Beat Generation*, » mouvance qui regroupait écrivains, musiciens, plasticiens, etc. tous animés par l'esprit de rébellion et d'invention

La génération des artistes *yBas* reflète en quelque sorte une forme d'autonomisation de la contre-culture. Comme le montrent Joseph Heath et Andrew Potter, la contre-culture a prôné un hédonisme radical depuis les années 1960. L'idée de contre-culture se réfère principalement aux écrits situationnistes de Guy Debord qui préconisait une démystification de la société considérée comme spectacle afin de produire une libération individuelle. Ainsi, le spectacle devient un vecteur essentiel du combat politique de l'action de la contre-culture. Il s'agissait dès lors de provoquer des « dissonances cognitives⁵²⁹ » afin de réveiller les « gens ». On peut dire que les *yBas* ont d'une certaine manière appris les leçons de leurs aînés de la contre-culture, mais ils ont abandonné le projet politiquement émancipateur pour se concentrer sur le spectacle et le registre séducteur qui en découle. Si on suit l'analyse que Heath et Potter donnent de l'évolution de la contre-culture, les *yBas* — souvent associés aux yuppies — se trouvent en droite ligne des hippies des années 1960 : ils sacrifient leur pratique artistique à « l'hédonisme pour l'hédonisme » en choisissant de déconnecter leurs œuvres des enjeux politiques et sociaux de leur époque. Seul compte alors le spectacle, et la transgression semble être le moyen le plus efficace pour s'inscrire dans cette filiation de la contre-culture.

Il est par ailleurs intéressant de constater que c'est aussi en cette fin des années 1980 que naît le périodique *Adbusters* qui va être hautement prescripteur en matière de critique de la consommation et de l'invasion publicitaire en se définissant comme des « brouilleurs culturels »⁵³⁰.

d'une « *Pop-culture* » dans l'Amérique des années 1960 (Walker, *op. cit.*, p. 10). Le label « BritArt » est aussi à rapprocher de la mouvance « BritPop » qui émerge à cette même période avec des groupes de rock comme Blur, Oasis, Pulp ou encore Divine Comedie.

⁵²⁹ Joseph Heath et Andrew Potter, *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture* (2004), traduction Michel Saint-Germain et Élise de Bellefeuille, Paris, Naïve, 2005, p. 19.

⁵³⁰ La revue *Adbuster* est créée en 1989 (Joseph Heath et Andrew Potter, *op. cit.*, p. 11 *et sq.*)

Rétrospectivement *Adbuster* paraît avoir été bien plus fasciné par le « système » qu'il prétendait combattre, qu'il ne le laissait supposer. Ainsi, cette forme d'activisme émerge aujourd'hui comme une source de stratégie publicitaire inépuisable pour les communicants actuels. La différence entre les *yBas* et d'autres initiatives liées à la contre-culture (ou au monde de l'art contemporain) comme *Adbuster* est que les premiers ont dès le départ assumé leur fascination pour le spectacle sans autre préoccupation sociale ou politique.

5.2.2. L'art comme spectacle : légitimité d'une pratique

La popularisation de la génération des *yBas* — parfois survenue pour des raisons annexes par les médias — a par ailleurs conduit à une forme de suspicion au sujet de la qualité de leurs œuvres de la part de certains spécialistes du monde de l'art. En effet, les œuvres des *yBas* sont régulièrement associées au marketing ou à la publicité en raison de leur utilisation d'une communication agressive. Le genre de promotion utilisé par ces jeunes artistes irrite une certaine partie des puristes pour qui l'artiste doit rester étranger aux stratégies promotionnelles trop ostentatoires. Toute la difficulté exprimée par ce type de critique est qu'il se place dans une revendication avant-gardiste de nouveauté et d'originalité, mais ces qualités se doivent de rester dans les limites bienséantes d'une certaine idée de l'art, ou plus exactement de ce que doit être l'artiste. Ses attaques se concentrent essentiellement sur la biographie des artistes, leurs amitiés dans le monde des affaires et de la publicité, l'aspect « branché » de leur mode de vie, etc., bien plus que sur leurs œuvres. De telles attaques semblent procéder de l'idée qu'un artiste qui ne poursuit pas sa vie de manière « morale » — c'est-à-dire un artiste qui ne répond pas à l'image romantique qu'on peut en avoir

— ne saurait produire un art « intéressant ». On rejoint ici le premier moment de la *doxa* (« le désintéressement ») décrit par Anne Cauquelin⁵³¹. Ce genre d'argument est d'ailleurs souvent utilisé quand il s'agit de remettre en question un artiste en jugeant non pas son œuvre, mais la manière dont une œuvre est parvenue à être exposée⁵³². Or, comme nous n'avons eu de cesse de le développer dans notre recherche, si la manière d'apparition d'une œuvre dans la sphère publique est capitale, en revanche c'est toujours de l'œuvre d'art elle-même que part notre intérêt, et non simplement de sa médiation au sens large, excepté peut-être pour des œuvres dont l'intérêt semble essentiellement sociologique (le cas Pinoncelli par exemple).

Pour nombre de commentateurs, le succès des *yBas* est le résultat de la collaboration étroite entre Norman Rosenthal (directeur de la Royal Academy of Fine Arts de Londres) et de la puissance financière du publicitaire Charles Saatchi. Ce duo est parvenu à créer dès 1988 autour de l'exposition « Freeze » — manifestation initiée par le jeune artiste Damien Hirst — ce qu'ils ont appelé les *Young British Artists*. La légitimation des *yBas* se serait obtenue notamment grâce à un appui du monde de l'art (Norman Rosenthal) soutenu par les réseaux et le mécénat de Charles Saatchi. Cette opération a également été rendue possible par la structure spécifique des institutions artistiques anglo-américaines. En effet, le système des *trustees* met les puissants collectionneurs et investisseurs privés au cœur des décisions institutionnelles. Charles Saatchi, qui participe à plusieurs collèges de *trustees* à cette époque, pouvait en ce sens imposer certains de ses artistes préférés aux grandes institutions. Sous cet angle, l'émergence et

⁵³¹ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 56-60.

⁵³² On retrouve le même type de stratégie dans l'article de critiques d'art comme Philippe Domecq qui s'appuie sur la vie mondaine d'Andy Warhol pour « prouver » que son œuvre est sans intérêt. (Jean Philippe Domecq, « Un échantillon de la bêtise moderne : la fortune critique d'Andy Warhol », *Esprit* n°173, juillet-août 1991, p. 109-122.)

la consécration rapide des *yBas* ont tous les aspects d'un « coup » financier rondement mené. C'est alors ce qui peut apparaître comme une entreprise d'autolégitimation qui est mise en œuvre.

Pour le critique d'art français Patrick Javault, un des exemples les plus frappants de ce processus d'autolégitimation s'observe à la lecture de la préface du catalogue de l'exposition « Sensation » rédigée par Norman Rosenthal⁵³³. Ainsi, Javault écrit :

« Bref, on aura compris que pour qui voudrait caricaturer le pédantisme et les méthodes d'intimidation de l'*establishment* du *contemporary art*, une traduction intégrale de cette préface fera parfaitement l'affaire. Comme on n'a aucune raison de penser que Rosenthal est un imbécile, et comme tout indique en revanche qu'il est un fin politique (l'hommage appuyé qu'il rend à Saatchi est un modèle d'abnégation au service de la cause), la conclusion qui s'impose est que "Sensation" est une véritable machine de guerre qui vise – et qui y parvient, si l'on en juge par l'importance de la fréquentation, et du scandale obtenu par le tableau de Marcus Harvey – à promouvoir auprès du grand public le *contemporary art*.⁵³⁴ »

Selon le critique d'art, toute la communication — pour ne pas dire la promotion — liée à ce groupe d'artiste tourne autour du mythique esprit de révolte londonien né du « *Swigging London* » et de la musique punk de la fin des années 1970. Suivant ce schéma lié à la culture adolescente, tout ce qui l'attaque attire l'attention sur son objet. En « prouvant » *ipso facto* que si ces artistes sont attaqués par la presse ou l'opinion c'est qu'ils dérangent — de même en ce qui concerne une éventuelle dénonciation d'une opération marketing — cela qui implique aussi qu'ils sont dans le « vrai » d'une filiation artistique qui « choque le bourgeois », si l'on se réfère à une rengaine éprouvée. La communication des *yBas* semble alors jouer la carte

⁵³³ Patrick Javault, « Forever Young ? », *Omnibus* n°23, janvier 1998, p. 2.

⁵³⁴ *ibid.*, p. 2.

du « gamin révolté » qui n'a de comptes à rendre à personne, du moins surtout pas à la « société ». La légitimation de ces artistes s'achève sur une série de citations des « maîtres » — pour la plupart américains — d'un art réputé subversif à l'aune des années 1980 (De Kooning, Bruce Nauman, Peter Haley, Jackson Pollock, etc.). Le texte de présentation de Norman Rosenthal — dont le titre « The Blood Must Continue to Flow » n'est pas sans rappeler la verve avant-gardiste — est illustré d'œuvres canoniques comme *Membres sectionnés* (1818) de Theodore Géricault, *L'Origine du monde* (1866) de Gustave Courbet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) d'Édouard Manet ou encore *Grande hazaña con muertos* (1810-1812) de Francesco Goya⁵³⁵. La phase plus récente de légitimation historique des yBas est quant à elle laissée aux textes de Richard Shone, Martin Maloney, Brooks Adams et Lisa Jardine. Chacun des quatre critiques met en avant les points de convergence et la filiation entre les jeunes artistes yBas et les différentes générations d'artistes ayant marqué les années 1950-1960 (Francis Bacon, Richard Hamilton, Carl Andre, Allen Jones, Anthony Caro,) et les années 1970 (Richard Long, Michael Craig-Martin, Gilbert and George).

La stratégie de légitimation trouve son point d'orgue dans la mise en page des images dans le catalogue de « Sensation ». Jouant sur le principe de la double page, on y fait se côtoyer des reproductions d'œuvres marquantes de la période 1930-1970 et celles récemment réalisées par les artistes présentés à « Sensation ». Par exemple, on peut voir se créer des rapports d'analogie entre une œuvre de Richard Hamilton (*I'm Dreaming of a White Christmas*, 1967) et une œuvre de Lisa Milroy (*Lightbulbs*, 1988)⁵³⁶. En

⁵³⁵ Norman Rosenthal, « The Blood Must Continue to Flow », *Sensation, Young British Artists from the Saatchi Collection* (18 septembre - 28 décembre 1997, Royal Academy of Arts), Londres, Thames and Hudson/ The Royal Academy of Arts, Londres, 1997, p. 8-11.

⁵³⁶ *Sensation, Young British Artists from the Saatchi Collection, op. cit.*, p. 28-29.

d'autres termes — et pour les lecteurs qui n'avaient pas été convaincus par le texte des critiques d'art —, la filiation entre les yBas et leurs aînés finit de s'imposer par la maquette du catalogue.

Ces analogies restent toujours au premier degré et donc excessivement réductionnistes, mais ce rapprochement formel facilite sensiblement la tâche des critiques d'art. En effet, l'argumentaire de l'exposition « Sensation » fournissait une filiation très ambitieuse à la jeune génération yBas ; filiation que n'a pas manqué d'être reprise par la critique d'art de l'époque.

Ce processus de légitimation s'achève selon Javault par la scénographie de la salle où sont exposés les animaux tronçonnés de Hirst : les œuvres du jeune britannique côtoient les peintures monumentales de chevaux de son compatriote Mark Wallinger, illustre peintre animalier⁵³⁷.

5.2.3. Soubresauts de la pureté en art : la critique des yBas

L'analyse que nous venons de réaliser au sujet de l'exposition « Sensation » — ou plus exactement du processus de légitimation d'une telle manifestation — tend cependant à nous faire oublier plusieurs éléments constitutifs d'un monde de l'art.

L'analyse de Javault conclut à la nullité des yBas en se fondant presque exclusivement sur le mode de promotion qui a accompagné leur émergence. S'il est vrai que — d'un point de vue français — cette stratégie promotionnelle puisse paraître démesurément agressive, elle s'insère cependant dans un monde de l'art contemporain qui ne se réduit pas à l'influence de Charles Saatchi. Pour que la « promotion » mise en place soit

⁵³⁷ Patrick Javault, *art. cit.*, p. 3.

opérante, il fallait qu'elle soit relayée par l'ensemble du monde de l'art. En d'autres termes, hormis l'accélération qu'a pu engendrer le réseau Saatchi, les *yBas* ont du accomplir le parcours traditionnel de l'artiste.

On discerne alors une certaine forme de naïveté dans l'analyse de Javault qui sous-entend que l'artiste talentueux provient de nulle part, ne cherche pas à montrer ses œuvres à tout prix, ne cultive pas un réseau etc. Autrement dit, si l'on suit l'option prise par Javault, l'artiste émerge par son seul « talent » ; caractéristique par ailleurs indéfinissable de manière totalement objective. Le critique d'art rejoint sur ce point la *doxa* qui considère toute influence extérieure à l'art comme « impure » et susceptible de dénaturer — voire de détruire — une création artistique.

Enfin, les analyses à charge du type de celles conduites par Javault oublient les œuvres elles-mêmes. S'il est toujours délicat de se prononcer sur les qualités d'œuvres d'art — à plus forte raison lorsque nous ne disposons que de très peu de recul historique — nul doute en revanche que certaines pièces de Hirst, des frères Chapman ou de Tracey Emin ont marqué l'art des années 1990.

Toutefois, l'analyse de Javault revêt l'intérêt de poser de nouveau la question du lien entre art et spectacle à une époque où le spectacle est devenu une industrie très rentable. Malgré une certaine naïveté, le critique relève la prétendue nécessité de différencier l'art du « coup marketing ». Procédant partiellement de l'attente doxique de la pureté de l'art, cette problématique n'a néanmoins pas éprouvé ses limites et continue de se poser en filigrane de bien des travaux autour de l'art récent, souvent en adoptant des options critiques proches de celles de Javault.

5.3. Arrangement(s) avec le conflit : le compromis

5.3.1. Cohésion du monde de l'art

On a pu voir tout au long de notre recherche que si nous considérons le monde de l'art comme un espace d'interrelations entre différents individus — à la manière de la description réalisée par Howard Becker —, chaque œuvre d'art est concrètement le résultat d'un travail commun. Le tissu d'interrelations nécessaire à la création, mais aussi à la présentation de l'œuvre d'art, rend caduque la figure de l'artiste isolé. Comme l'a montré Becker, une œuvre d'art ne peut « naître » que lorsque toute la chaîne de collaboration est activée. Nombre d'artistes actuels semblent avoir pleinement conscience de ce jeu. En ce sens, l'artiste français Alain Declercq affirme en réponse à la question « quelles sont les limites de votre travail ? » : « Ne plus avoir aucun soutien... »⁵³⁸.

Le soutien évoqué ici par Declercq fait directement référence au besoin pour l'artiste de posséder et de maîtriser un réseau professionnel au sein du monde de l'art afin de présenter et de vendre sa production. Ne pas avoir de soutien serait en quelque sorte — dans le contexte français — ne pas pouvoir présenter ses œuvres dans les institutions nationales et régionales, ne pas bénéficier du support d'une galerie, ne pas avoir un relais médiatique de ses œuvres dans la presse, etc. L'obtention de ce tissu de collaborations s'acquiert par la volonté propre de l'artiste qui va être dans un premier temps le seul promoteur de son œuvre. Le soutien médiatique, par

⁵³⁸ Alain Declercq interrogé par Claire Staebler, « surveillance rapprochée », *Hardcore, op. cit.*, p. 76.

exemple, permet à l'artiste une sorte d'externalisation de sa promotion et libère alors son travail d'une partie de cette contrainte. Cependant, pour parvenir à enclencher le système du monde de l'art, il est nécessaire pour l'artiste d'adopter le langage et les us de ce monde. Cet apprentissage qui s'acquiert généralement dans les écoles des Beaux-arts⁵³⁹ est cependant régulièrement vécu — du moins en façade — comme une mainmise de l'institution au sens large sur la création et la créativité de l'artiste. Toute la difficulté pour celui qui se donne comme projet de cerner ce qui fait partie de l'impératif institutionnel et ce qui fait partie du compromis négocié entre l'artiste et l'institution est alors sensiblement compliqué par la pluralité et la diversité des postures adoptées à la fois par l'artiste, mais aussi par l'institution notamment depuis les années 1980. En d'autres termes, on dira que d'un côté on continue à considérer l'artiste comme une sorte de marginal dans le sens où sa fonction sociale semble rester celle de transgresser les normes ; et d'un autre côté l'artiste revendique une forme de collaboration avec le pouvoir représenté par l'institution. C'est une différence fondamentale que nous avons déjà pu relever par rapport à la situation moderne de l'artiste qui se devait d'adopter une posture de défiance « sincère » et « authentique » vis-à-vis de l'institution.

Chez de nombreux artistes actuels — notamment la génération qui a émergé durant les années 1980-1990 —, la défiance à l'égard de l'institution a changé de forme : elle a rompu avec l'apparente authenticité de jadis pour

⁵³⁹ Pour l'artiste, la participation à une formation dans une école d'art semble être un passage obligé, bien que ce genre de formation soit souvent occulté par les artistes eux-mêmes : « L'identité professionnelle de l'artiste est, au moins partiellement, indépendante non seulement du rapport au maître, mais aussi de toute formation et du diplôme consacrant sa formation. Même si [...] les artistes qui revendiquent l'autodidaxie ont, dans leur majorité, fréquenté des écoles artistiques. Même si le passage par les écoles des beaux-arts, point de départ des réseaux d'interconnaissance, favorise l'intégration dans l'un ou l'autre des secteurs du champ artistique. », Raymonde Moulin *L'Artiste, l'institution et le marché* (1992), Paris, Flammarion, Champs, 1997, p. 256.

lui préférer une posture apparentée au cynisme. À l'image de ce que déclare Alain Declercq, l'artiste contemporain est conscient du jeu dans lequel il s'inscrit, auquel il participe et qu'il alimente. Quand l'artiste choisit de pratiquer un art orienté vers la transgression, il sait aussi que cette transgression nécessitera l'activation d'un tissu complexe de collaborations. Dans le cas qui nous intéresse ici — c'est-à-dire celui de la transgression artistique à l'intérieur de l'institution — l'artiste aura besoin de la collaboration de celle qu'il va mettre en difficulté : l'institution. Nous avons déjà pu analyser certaines des composantes de cette collaboration, mais il est dorénavant temps de voir la manière dont les artistes se représentent ce qui — dans la situation moderne — aurait pu passer comme une trahison de la liberté de l'artiste.

5.3.2. Risques du décentrage critique

L'artiste Gianni Motti refuse de se considérer comme un *hacker* ou quelqu'un qui parasiterait le réel plus qu'un autre. Selon lui, toute activité humaine, de l'homme politique jusqu'au simple citoyen, agit sur le réel et le transforme. Pour Motti, les implications de son travail, et a fortiori celles de l'artiste en général, ne sont pas plus importantes que les conséquences des actions de n'importe quel autre citoyen. Cependant, la différence de taille entre le geste artistique et celui du citoyen lambda est qu'on ne demande pas à l'artiste de projeter dans le futur les conséquences de son geste, précisément parce que l'assimilation à un geste artistique place son émetteur dans une sphère marginale. En ce sens, Gianni Motti affirme lors d'un entretien avec Jérôme Sans :

« J'essaie de saisir l'occasion pour donner un tacle dans le jeu de la vie quotidienne. A priori, ce n'est pas grand-chose au départ puis cela prend souvent une dimension qui me dépasse.⁵⁴⁰ »

Un des aspects intéressants de l'œuvre de Gianni Motti est qu'il pratique une forme de transgression tirant régulièrement vers l'absurde. Dans ce processus, ce qui pose problème n'est pas tant l'œuvre elle-même que la manière dont elle a été réalisée. Le processus de l'artiste pointe tour à tour nos systèmes de croyances, notre crédulité face à ce que peut nous affirmer un artiste, notre rapport à ce qui est légal et illégal. Par exemple, l'installation photographique *Dommages collatéraux* a été censurée lors de l'exposition « Visa pour l'image » à Perpignan (août-septembre 2002). Cette censure est intervenue non pas parce que l'artiste y montrait des choses immorales ou vulgaires, mais parce qu'il avait utilisé des images de l'Agence France Presse (AFP) pour les exposer dans un festival de photographie de reportage sans autorisation pour cette exploitation particulière. Gianni Motti se défend en avançant que ces images de « hors champs » étaient inutilisables par l'AFP et qu'il les avait achetées. L'AFP affirmait à son tour qu'elle n'avait vendu que les « droits d'inspiration » et qu'elle se réservait le « droit d'exposition », d'où l'interdiction à Perpignan. Motti note que ces images n'avaient pas posé de problèmes dans le champs de l'art contemporain, mais que visiblement la situation était différente dès lors qu'elles étaient réintroduites dans leur contexte d'origine (un festival consacré au photojournalisme). Avec cette anecdote, on remarque que le monde de l'art auquel appartient « Visa pou l'image » ne partage pas les mêmes codes que celui auquel participe Motti. Car dans le monde de l'art contemporain, changer le sens d'une image, comme le fait Motti avec

⁵⁴⁰ Gianni Motti interviewé par Jérôme Sans, « Nada por la fuerza, todo con la mente », *Hardcore*, *op. cit.*, p. 144.

Dommages collatéraux, en change simultanément la nature profonde. En ce sens l'artiste déclare :

« Ces photos n'ont pas eu de problèmes dans le circuit artistique, mais dès que je les ai montrées dans leur domaine d'origine – le photo-reportage – cela a posé des problèmes. Ces images de guerre exportées dans l'art puis réimportées dans ce festival, c'est un peu comme si Duchamp avait présenté son urinoir signé dans une exposition de sanitaires ! Le scandale aurait été encore plus grand.⁵⁴¹ »

En effet, Motti avait présenté ces mêmes images lors d'une exposition à la galerie Jousse Entreprise⁵⁴². Les images des affrontements armés au Kosovo provenaient d'un fond iconographique de l'AFP et n'avaient pas été retenues par l'agence parce qu'elles ne représentaient pas suffisamment les affrontements. Pour sa présentation chez Jousse, Motti avait re-légué ces images en « Paysages (dommages collatéraux) ». L'installation présentait alors une série de paysages montagneux relativement anonymes dans la mesure où la référence au Kosovo avait été volontairement effacée par l'artiste. Le but de Motti était d'attirer l'attention du visiteur sur le rapport entre l'image (des paysages montagneux desquels s'échappe une fumée blanche) et le titre, lui aussi relativement évasif (*Dommages collatéraux*), qui tout en faisant directement référence à un conflit armé, n'en décrit aucun en particulier. De plus cette exposition avait lieu peu de temps après les attentats du 11 septembre, ce qui lui conférait une résonance particulière. Il est alors probable que la légende relativement vague attribuée par l'artiste aux images de l'AFP ait fait penser à un tout

⁵⁴¹ *ibid.*, p. 145.

⁵⁴² Gianni Motti exposition du 27 octobre au 1^{er} décembre 2001, galerie Jousse Entreprise, Paris. Cette exposition présentait les œuvres *Lévitacion* (en collaboration avec Mister RG, 1995) et *Entieno n°1* (1989). *Dommages Collatéraux* était présentée sous la forme d'une série de 10 paysages en tirage couleur (100 x 80 cm).

autre événement que celui dont les clichés rendaient compte. L'absence de lien entre d'une part, le monde du reportage photographique, et d'autre part celui de l'art contemporain, paraît prendre un relief particulier à l'occasion de cette affaire. En effet, l'exposition de *Dommages Collatéraux* chez Jousse Entreprise se tenait dans une galerie commerciale. Lors de cette exposition, certaines des pièces de la série furent vendues et même publiées dans la presse spécialisée et légendées comme étant des œuvres de Gianni Motti. Cette première exploitation « marchande » de la série de photographies de l'AFP n'a suscité aucune réaction de la part de l'agence. Or, dès que Motti décide de s'aventurer en dehors du monde de l'art contemporain — c'est-à-dire dès le moment où il replace des images du Kosovo dans leur contexte documentaire — l'affrontement surgit.

Bien qu'il ne faille pas conclure à une autonomisation des mondes de l'art qui reposerait sur l'aventure de *Dommages collatéraux*, en revanche l'anecdote nous en dit long sur la complexité du choix du contexte dans lequel l'artiste présente ses productions. En d'autres termes, si le monde de l'art contemporain tel que nous le connaissons aujourd'hui offre une certaine forme d'impunité aux artistes, le réel risque survient — comme nous l'avons observé — dès l'instant où l'artiste sort de son champ ou lorsque des individus l'y incitent (cas des *attaques extramondaines*). À tout moment, l'artiste qui emprunte des éléments venus d'ailleurs — c'est-à-dire dès qu'il cesse de se référer explicitement et directement à l'histoire de l'art — il court le risque du décentrage critique de son œuvre. Il nous reste maintenant à voir la manière dont certains artistes parviennent à s'affranchir des affres de ce décentrage critique, voire même le provoquent ou l'utilisent comme matériau de leur pratique artistique.

5.4. Arrangement(s) avec ce qu'il advient : la ruse (mêtis)

Depuis l'antiquité, la ruse est au centre de bien des mythes dès qu'il s'agit de faire l'emporter un parti réputé faible sur un parti réputé fort. Comme nous l'avons vu au cours de notre recherche, la ruse est aussi un des matériaux les plus utilisés par l'artiste contemporain pour mener à bien ses projets. Qu'elle soit rhétorique, contingente, pratique ou programmatique, la ruse nous paraît être — au premier abord — la stratégie d'apparition privilégiée d'un art contemporain pris en étau entre l'institution et les publics. Aussi, afin de tenter de définir le fonctionnement d'une telle stratégie, nous nous proposons de remonter à ses sources mythologiques, c'est-à-dire la manière dont les grecs concevaient la *mêtis*. Gageons que les analyses de Detienne et Vernant autour de ce sujet nous aideront à mieux comprendre les présupposés et les diverses attentes face à la ruse. Gageons aussi que cet ultime rapprochement parfois anachronique nous permettra de décrire plus fidèlement la manière dont une transgression parvient à être acceptée au sein de l'institution alors que cette dernière est bien souvent la cible de la ruse.

5.4.1. Modèle de la *mêtis*

Selon Marcel Détiene et Jean-Pierre Vernant, la figure de *mêtis* se caractérise par la recherche de l'efficacité pratique et du succès dans des domaines aussi variés que le savoir-faire artisanal ou les ruses de guerre.

« [...] la *mètis* préside à toutes les activités où l'homme doit apprendre à manœuvrer des forces hostiles, trop puissantes pour être directement contrôlées, mais qu'on peut utiliser en dépit d'elles, sans jamais les affronter de face, pour faire aboutir par un biais imprévu le projet qu'on a médité.⁵⁴³ » (p. 57)

La *mètis* est très présente dans les premiers récits mythologiques, quand le monde mythologique n'est pas encore stabilisé et administré par Zeus. Cette forme de ruse est associée à la conquête du pouvoir de Kronos sur son père Ouranos, puis de Zeus sur son père Kronos.

Le terme *mètis* provient du nom de la première épouse de Zeus (Mètis) que ce dernier avala pour se prémunir de ses stratagèmes. Zeus change radicalement la donne de la *mètis* en avalant la déesse Mètis et en épousant Thetis en seconde noce. Par ce geste, Zeus élimine l'imprévisible et rend la situation immuable⁵⁴⁴. Commence alors la distribution des savoirs entre les différents dieux.

Le propre de la *mètis* est sa grande capacité à s'adapter aux nouvelles situations, à prendre en compte les contingences non plus seulement pour les combattre, mais pour s'en faire l'alliée. Il s'agit alors d'une forme d'intelligence qui refuse la force brutale contre un adversaire qu'elle sait, par ailleurs, plus puissant qu'elle. La *mètis* utilise l'esprit contre une puissance physique qu'elle sait supérieure à la sienne. Ainsi, cette attitude revêt un grand panel de pratiques allant de l'astuce à la fraude, en passant par divers travestissements, leurres ou tromperies dont le but est toujours de jeter le trouble dans l'esprit de l'adversaire afin de parvenir à retourner une situation qui était a priori défavorable. Le terme de *mètis* revêt aussi le sens de

⁵⁴³ Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis chez les Grecs* (1974), Paris, Flammarion, Champs, 2002, p. 292, p. 57.

⁵⁴⁴ *ibid.*, p. 292.

l'ambiguïté, de la « duplicité » (*dólos*), du bigarré⁵⁴⁵ qui lui permet d'être insaisissable pour celui qui tente de la débusquer.

Les grecs rapprochaient cette forme d'intelligence de l' « intelligence du poulpe » telle qu'elle se retrouve chez le sophiste et le politique qui, tous deux, utilisent le discours de manière ondoyante et changeante pour avancer. Ce sont ces entrelacements que l'on retrouve dans les discours du sophiste réputé pour son habileté à « plier » le langage. D'autre part, l'idée de lien renvoie au circulaire, c'est-à-dire à une forme qui n'a plus de début ni de fin, qui est « pure aporie »⁵⁴⁶. Le poulpe est pour les grecs le symbole de la *mètis* dans le règne animal : ce poisson apparaît comme polymorphe et capable de créer le flou à partir du nuage d'encre qu'il peut émettre pour échapper à la vue et fuir : il est entre le blanc (sa peau) et le noir (l'encre). Selon Oppien les deux caractères de la sèche sont sa capacité à mettre en œuvre des stratagèmes (*mètis*) et de savoir se frayer un passage pour se dénouer de situations périlleuses. Vernant et Detienne résument ainsi la pratique de la *mètis* :

« La victoire appartient au stratège assez habile pour prévoir les différentes phases de l'encerclement et pour comprendre d'un coup la manœuvre qui rendra le cercle infranchissable.⁵⁴⁷ »

On rencontre la *mètis* chez Homère lors de la course de chars d'Antiloque. Ce dernier ne peut gagner parce que ses chevaux sont moins bons que ceux de ses concurrents, aussi va-t-il donc mettre en œuvre une ruse à la limite de la fraude. La logique de la *mètis* part du principe que, dans une situation de compétition, il y a deux solutions pour l'emporter : soit on est le plus puissant, soit on fausse les règles pour influencer sur le résultat de

⁵⁴⁵ *ibid.*, p. 28-30.

⁵⁴⁶ *ibid.*, p. 51

⁵⁴⁷ *ibid.*, p. 284.

l'épreuve. Le risque de l'emploi de la *mètis* est qu'il peut susciter des contestations de la part de celui qui s'estime lésé (assimilable à de la triche), mais il peut aussi susciter l'admiration devant le retournement de situation opéré :

« Par certains aspects, la *mètis* s'oriente du côté de la ruse déloyale, du mensonge perfide, de la trahison, armes méprisées des femmes et des lâches. Mais par d'autres elle apparaît plus pernicieuse que la force ; elle est en quelque sorte l'arme absolue, la seule qui ait pouvoir d'assurer en toute circonstance et quelles que soient les conditions de la lutte, la victoire de la domination sur autrui. » (p. 20)

Bien que puissamment enracinée dans la culture grecque, la *mètis*, telle qu'elle est décrite dans la mythologie, peut nous rappeler quelques épisodes de l'art moderne ou contemporain. Cette première analogie ne peut cependant s'opérer que si l'on choisit de concevoir le pouvoir comme un élément puissant et l'artiste comme l'individu faible face à cette force. Ainsi, pour pouvoir imposer ses options à l'institution, l'artiste semble devoir emprunter un chemin proche de la *mètis*. Toutefois, il convient d'approfondir cette conception de la *mètis* avant de conclure à une analogie réellement motivée par l'attitude de l'artiste contemporain qui transgresse l'institution.

5.4.2. Actualisation postmoderne de la *mètis*

Compte tenu de ce que nous avons développé depuis le début de notre recherche, on peut imaginer que le propre des artistes modernistes qui pratiquaient un art de la transgression politique ou des tabous réside dans une sorte d'affrontement frontal et radical face aux forces contre lesquelles ils combattaient. Ils employaient certes la ruse face à un adversaire contre lequel ils ne pouvaient vaincre par la force, mais en tout état de cause, ils se

laissent submerger par leurs pulsions colériques. En ce sens, on peut évoquer la forme de méfiance (et non de prudence) dont les modernes faisaient preuve face aux forces « ennemies » (ici l'institution par exemple). Un des caractères de ce que nous essayons de décrire comme la transgression postmoderne pourrait davantage se situer dans le prolongement de la tactique mythique adoptée par Zeus, c'est-à-dire la *mètis*. Ainsi, l'artiste actuel chercherait à « vaincre », mais pour cela il opère une sorte de calcul qui lui permettra d'asseoir sa puissance et de régler le monde selon ses souhaits et ses intérêts. Cet artiste opère une série d'arrangements et de compromis faisant appel à son esprit de sagesse. Il s'aménage ainsi un espace pacifié à l'image du Zeus mythologique qui, faute de pouvoir éliminer le mal, décide de l'exporter sur Terre. Une fois cet espace conquis, l'artiste peut se livrer à l'ensemble des activités pour lesquelles il s'estime dépositaire.

Pour autant — et en poursuivant l'analogie avec la Théogonie grecque — l'artiste ne baisse pas sa garde : il fait preuve de « prudence » (et non de « méfiance ») par la parcellisation et la segmentarisation de ses interventions. Suivant cette tactique, il s'interdit, par exemple, des déclarations trop générales qui le mettraient dans une posture de frontalité qui — même si elle utilise la ruse — finit toujours par convoquer des réactions brutales. Dans cette posture, ce que cherche à éviter l'artiste dont nous parlons est l'intervention d'une puissance extérieure de manière trop radicale ou présomptueuse. En d'autres termes, la pratique de la *mètis* en art résiderait dans la recherche d'une protection face à une potentielle sanction institutionnelle. En quelque sorte, l'artiste de la période postmoderne choisit de se conformer à une forme de « sagesse » en retour de laquelle il peut se livrer à ses activités sans trop subir d'assauts extérieurs. En d'autres termes, comme Zeus qui parvient à rejeter les éléments du trouble aux portes de

l'Olympe, l'artiste parvient à rejeter les attaques aux portes du monde de l'art.

La polymorphie induite par la pratique de la *mètis* nécessite une adaptation du discours de l'artiste aux réactions de son auditoire. Tout le problème est que si la réaction est inexistante, alors on peut parler d'un échec de la *mètis* (ce qui n'arrive que très rarement chez les grecs où la *mètis* est destinée à l'emporter). Pour la *mètis* bien plus qu'ailleurs, tout est question de moment et d'occasion. Ainsi comme l'affirment Détiene et Vernant, la *mètis* est un savoir « conjectural, coextensif à l'ensemble des activités auxquelles [elle] préside»⁵⁴⁸.

5.4.3. Art contemporain et *mètis* : la parabole du car de touristes japonais

L'utilisation de ruses assimilées à la *mètis* se retrouve dans certaines attitudes empruntées par Gianni Motti. On pense notamment à la performance *Pathfinder* (1997) réalisée à Genève à l'occasion de l'exposition collective « été 97 » au Centre genevois de gravure contemporaine. Pour le vernissage de « été 97 » Gianni Motti a organisé le détournement d'un car de japonais de son circuit touristique. Pour parvenir à

⁵⁴⁸ *ibid*, p. 298. Ajoutons que selon Detienne et Vernant, les grecs se méfiaient en général de celui qui faisait preuve d'une intelligence trop souple, le coquin, le « panurge », en d'autres termes, celui qui utilisait principalement la *mètis*. Cependant, dans *Ethique à Nicomaque*, Aristote semble plus souple sur la forme de pratique symbolisée par le sophiste ou la rhétorique. Il admet que celui qui se fixe un but doit aussi savoir saisir les occasions ponctuelles pour y parvenir à la manière de ce qui se passe en politique. Cependant, l'interrogation quant à l'effacement, dans la plupart des études à propos de la philosophie grecque, de la conception de la *mètis* et de la forme indiscutable d'intelligence qu'elle exprime — silence dont on retrouvera des échos dans la pensée jusqu'à nos jours —, reste une remarque pertinente prompte à expliquer en partie la rationalité « puriste » dont nous avons hérité.

ses fins, l'artiste n'a pas usé de la force en prenant en otage le car de touristes japonais, mais a utilisé la ruse. L'artiste a pénétré dans le car de touristes en se faisant passer pour le remplaçant du guide. Il a donné le nouveau parcours au chauffeur du car pour diriger le groupe vers le Centre genevois de gravure contemporaine. De cette manière, les touristes ont eu l'impression de poursuivre leur périple genevois sans avoir réellement conscience qu'ils allaient être mêlés à une performance artistique. Une fois arrivés au Centre, Motti organise la visite des touristes et les invite à partager le cocktail du vernissage.



ill. 36 Gianni Motti, *Pathfinder*, 1997. Performance réalisée à Genève, Centre genevois de gravure contemporaine.

Dans cette performance, on retrouve de nombreux éléments qui caractérisent la *mètis* telle que décrite et analysée par Détéienne et Vernant. Premièrement, Motti n’use pas de la force brutale pour accomplir son projet. L’artiste a en effet évalué la difficulté que représenterait le recours à l’intimidation et préfère utiliser la ruse afin de laisser les victimes du détournement dans une sorte de flottement. De cette manière, le détournement de Motti prend — pour les touristes japonais — tous les traits d’une situation normale du prolongement de leur circuit touristique. Deuxièmement, Motti s’en remet en partie à une forme de hasard dans le sens où il utilise une situation qu’il n’avait pas totalement prévue pour la renverser à son avantage. Dans un entretien avec Eléonore Saintagnan, Gianni Motti revient sur le déroulement de cette performance. Il explique qu’une série de performances avait été programmée pour le vernissage de « été 97 », et que la sienne devait se dérouler à dix-huit heures. Motti affirme qu’il avait une idée sur le déroulement de sa performance mais que ses plans ont été contrariés. Il avait tenté de négocier leur participation au détournement avec les guides japonais, mais ces derniers ont refusé de collaborer à plusieurs reprises. En plus des refus, Motti était confronté au report du vernissage de l’exposition qui devait à l’origine se tenir durant les vacances estivales, période où de nombreux touristes parcourent Genève. Reportée en septembre, la performance devint tout à coup beaucoup plus délicate à mener à bien. Motti a donc dû utiliser ses talents d’orateur pour convaincre un groupe de japonais de le suivre au vernissage de « été 97 ». L’artiste retrace ainsi sa négociation :

« Comme l’expo a finalement été déplacée au mois de septembre, il n’y avait plus de japonais en ville. Une demi-heure avant, je n’avais rien. Je me suis promené au bord du lac et par hasard j’ai vu un bus plein de japonais qui allaient visiter l’ONU. Je leur ai dit de venir voir l’exposition, mais ils ne voulaient pas. J’ai dû insister. Ce n’est vraiment pas facile de

détourner un car de japonais, parce qu'ils ont un programme prévu à la minute près. Je suis monté dans le car et leur ai fait un discours d'une demi-heure en leur disant que c'était le lieu où avait dormi Napoléon. Finalement ils ont applaudi et la guide a fini par accepter. Quand nous sommes arrivés au centre, les gens attendaient la performance. Le groupe est sorti du bus, a regardé un peu l'exposition, s'est fait prendre en photos avec les autres visiteurs, ont applaudi et sont repartis.⁵⁴⁹ »

La ruse et l'occasion sont des attitudes qu'un artiste comme Gianni Motti revendique et cultive. En ce sens, on peut rapprocher le discours de Motti de la figure antique du poulpe symbole de la *mètis* dans le règne animal. D'autre part, Motti a une lecture particulière des œuvres canoniques de l'art occidental d'avant-garde qui lui sert notamment à justifier sa posture. Ainsi, quand Eléonore Saintagnan demande à l'artiste ce qu'il enseigne aux étudiants de l'École d'art de Grenoble, Motti répond :

« J'enseigne la vie. [...] J'enseigne à être souple, léger, que les choses sont partout et qu'elles sont très simples. Dans l'histoire de l'art, tout fonctionne avec des mythes. Certains artistes contemporains font croire qu'il y a quelque chose d'obscur dans leur travail, en gardant mystérieusement le silence, mais ce n'est pas vrai. On cherche des détails transcendants à interpréter, alors que la plupart des œuvres d'art ont été faites beaucoup plus simplement qu'on le croit. Je suis sûr que l'idée du porte-bouteille est venue à Duchamp pendant qu'il buvait un pot en rigolant avec des copains.⁵⁵⁰ »

Si l'analogie entre les procédés d'un artiste comme Motti et la *mètis* grecque n'a pas pour objet de transfigurer l'artiste en héros mythologique, en revanche elle nous permet de mieux cerner la logique et l'inscription culturelle d'une telle pratique. La ruse et la tromperie ne sont sans doute pas des « valeurs » défendues par le monde de l'art, mais quand elles émergent

⁵⁴⁹ « Gianni Motti », *paris-art.com*, entretien avec Eléonore Saintagnan, 2002 (consultable sur http://www.paris-art.com/interv_detail-1504.html) .

⁵⁵⁰ *ibidem*.

avec intelligence, elles ne manquent pas de faire œuvre. Ce rapprochement tend à montrer que la pratique du « coup », réinitialisable en fonction de ce qu'il advient, est une posture possible pour un individu au sein d'un groupe. Pour l'individu, toute la difficulté est alors de faire valider son geste par la communauté à laquelle il prétend appartenir (le monde de l'art dans notre cas). C'est également sur ce point que notre analyse se heurte à une forme aporétique proche de celles rencontrées dans la critique de la théorie institutionnelle de l'art.

5.5. Cinquième conclusion intermédiaire : l'artiste opportuniste

L'artiste américain Jeffrey Vallance réalise un travail autour du faux et de l'appropriation institutionnelle de ces faux comme traces authentiques de ce qu'ils veulent démontrer. Une de ses premières œuvres marquantes est une série de faux saint suaires réalisés sur le modèle du célèbre suaire du Christ de Turin. Sur les fausses reliques qu'il réalise, Jeffrey Vallance remplace le visage du Christ par son propre visage. Sur ce modèle, il confectionne de nombreuses reliques qu'il envoie régulièrement au Vatican pour les faire expertiser.

Vallance ne tarde pas à faire le lien entre l'attrait pour la relique — la dévotion qu'elle induit — et la culture populaire américaine. En 1991, il entreprend de créer un Musée Nixon. Dans un entretien avec Denis Angus⁵⁵¹, l'artiste affirme que la principale motivation pour la création de ce musée est que Nixon représente un individu unanimement détesté aux États-Unis. D'autre part, l'ancien président des États-Unis symbolise pour l'artiste le « Vegas » (esprit de Las Vegas) au même titre qu'Elvis Presley ou que les représentations bariolées des miracles de la Sainte Vierge. Comme Elvis, Nixon fait l'objet d'une sorte de culte kitch dont le point culminant serait sa sépulture à Yorba Linda en Californie où de nombreux « pèlerins » viennent lui faire des offrandes. Le musée de Vallance se compose alors d'authentiques objets liés à Nixon (matériel de campagne, badges, etc.) mêlés à de « fausses » reliques.

Vallance affirme qu'il existe un musée Nixon officiel installé dans l'ancienne maison du président en Californie. Reprenant le procédé qu'il

⁵⁵¹ Denis Angus, « L'homme de Las Vegas, Jeffrey Vallance », *Omnibus* n°26, octobre 1998, p. 2-3.

avait utilisé avec le Vatican, l'artiste fait parvenir au musée californien quelques unes de ses reliques. Vallance leur offre, par exemple, un ongle de Nixon. L'artiste mise alors sur la crédulité pour faire valider ses reliques, et se garde d'informer les heureux bénéficiaires de ce don sur la provenance de ce « trésor ». Le musée de la Maison de Nixon ne saura pas qu'il est pris dans une entreprise de détournement de reliquaires issu d'une démarche artistique.

Avec cette intervention, Jeffrey Vallance relève certains processus de légitimation pour le moins farfelus. En effet, la collection de reliques religieuses — et le marché qui en découle — est une ancienne pratique en Occident. Au Moyen Age, ce marché était florissant et organisait une réelle spéculation autour des reliques du Christ, des Saints ou des Apôtres. Les analogies entre ce marché médiéval et le marché de l'art actuel restent assez troublantes : ils s'articulent tous deux autour d'experts, de marchands, de collectionneurs et ils s'animent régulièrement de querelles d'authentification⁵⁵². S'ajoute à ces points communs l'importance de l'aura réputationnelle qui décide en grande partie de la valeur pécuniaire et spirituelle des objets proposés sur ces marchés.

Au delà du canular que revêt au premier abord l'entreprise de Vallance, c'est à un réel questionnement autour du processus de légitimation institutionnel auquel se livre l'artiste. Outre la désormais traditionnelle dénonciation du pouvoir institutionnel, l'artiste offre une réflexion sur le fonctionnement concret des mondes de l'art. On se rend compte — aussi bien avec les reliques religieuses qu'avec les « reliques » de Nixon — que ce

⁵⁵² Au sujet de l'authenticité des reliques, Bellet affirme que les collectionneurs de reliques faisaient davantage confiance aux reliques « volées » qu'à celles qui étaient vendues sur le marché régulier. Harry Bellet réalise aussi une analogie de ce genre autour de l'histoire des reliques authentiques, les contrefaçons de reliques et des œuvres d'art éditées sous formes multiples (Harry Bellet, *Le Marché de l'art s'écroule demain à 18h30*, Paris, Nil, 2001).

n'est finalement pas l'authenticité des objets qui est en jeu, mais l'« authenticité » des experts. Suivant ce principe, on peut penser qu'avec l'administration institutionnelle, ce n'est plus l'objet qui est au centre du débat mais les instances de légitimation elles-mêmes. En d'autres termes, les interrogations se déportent rapidement de « Cet objet est-il authentique ? » à « Qui affirme que cet objet est authentique ? ». Dans le cas des fausses reliques de Vallance, la ruse de l'artiste réside dans l'exportation d'un questionnement au sujet du monde de l'art contemporain vers d'autres sphères (religieuse, vedettariat, dévotion populaire, etc.). Avec Vallance, l'opportunisme s'arme de la satire pour permettre à son geste d'exister et d'interroger de manière détournée son propre monde professionnel.

D'après ce que nous avons observé dans notre cinquième partie, et compte tenu de l'attitude adoptée par Vallance, on peut définir l'artiste opportuniste comme celui qui parvient à utiliser la contingence du moment à son profit et profite du trouble pour transformer le sens de l'événement auquel il se greffe. En ce sens, l'intervention de Motti à l'ONU en 1997 fait figure de tour de maître⁵⁵³.

⁵⁵³ *ONU*, intervention du 7 novembre 1997, 53^e session de la Commission des Droits de l'Homme au siège de l'ONU de Genève.



ill. 37 Gianni Motti, *ONU*, 7 novembre 1997.

Intervention au 53^e session de la Commission des Droits de l'Homme, Genève.

Lors de cette intervention, l'artiste est parvenu à remplacer un des représentants de l'assemblée chargée des questions des Droits de l'Homme. Le 7 novembre 1997, Motti profite de l'absence du délégué indonésien pour endosser son identité. Il prononce un discours en faveur des minorités ethniques qui lui attire le soutien des délégués indo-américains présents ce jour là à Genève. L'enthousiasme suscité par le discours de Motti conduit à une suspension de séance due au départ de la délégation indo-américaine en signe de solidarité avec les propos de Motti. Dans cet univers sécurisé qu'est pour chacun l'institution onusienne, Motti est parvenu non seulement à usurper une identité officielle en profitant d'une faille, mais aussi à participer activement aux débats en prononçant un discours, puis en provoquant une suspension de séance. Avec cette intervention, l'artiste s'éloigne du simple rôle de clown ou d'amuseur, il pointe réellement les

incohérences et les failles d'un système réputé fiable. En parvenant à parasiter l'ONU, il montre la possibilité de cette action et relativise passablement le sérieux des décisions prises lors de ces grandes réunions internationales.

Malgré les analyses et les descriptions produites dans cette partie, il reste difficile de réellement conclure sur les modalités de fonctionnement d'une transgression au sein de l'institution. Si nous avons pu rapprocher, pour diverses raisons, une pratique actuelle de la transgression au sein de l'institution des tactiques employées par la *mètis* grecque, cette analogie ne nous autorise aucune conclusion définitive. Toutefois, l'attitude *mètis* que l'artiste contemporain adopte parfois nous conduit à faire émerger la figure (inédite) de l'artiste opportuniste et nous permet dans ce sillage de dégager certains caractères de cet usage particulier de l'art.

Premièrement, nous avons — une fois de plus — souligné l'importance du contexte. Remarquons que l'élément contextuel a aussi changé d'échelle par rapport à ce que nous avons pu dire ultérieurement. Par exemple, avec *Pathfinder* de Motti, le contexte glisse de son inscription « historique » vers une inscription dans « l'instant » comme réduction limite de sa propre contingence.

Deuxièmement, la pratique de l'instant fait ré-émerger ce que nous avons pu dire de la posture ironiste libérale dont une de nos hypothèses de départ nous avait fait rapprocher des postures adoptées par certains artistes récents.

Troisièmement, le rapprochement entre la *mètis* grecque et l'ironiste libéral de Rorty — rapprochement pour le coup transversal et décontextualisant par anachronisme — nous a permis d'inscrire des postures artistiques récentes dans une longue filiation rhétorique et pratique.

6. Conclusion Finale : transgression et institution, les modalités d'un paradoxe artistique

Il est toujours très délicat de conclure une recherche dont l'articulation s'est voulue à la fois ouverte — si l'on tient compte des champs convoqués — et relativement close, du point de vue de la période étudiée et des artistes sur lesquels nous avons appuyé notre propos. En ce sens — et bien que cela n'ait pas été à proprement parler notre objectif — il devient ardu de réellement définir une pratique transgressive au sein de l'institution. Nous sommes conscients que l'ensemble des exemples d'œuvres d'art proposés dans notre recherche peuvent être appréhendés autrement que comme des transgressions. Il reste même tout à fait envisageable — si l'on en croit le bilan que nous dressons — que nous puissions conclure à une impossibilité de la transgression dans l'art actuel⁵⁵⁴.

⁵⁵⁴ Constat par ailleurs maintes fois opéré par la critique d'art ou les théoriciens de l'art s'intéressant à l'art contemporain. Un des constats les plus sombres et tranchés quant à cette tendance peut s'observer notamment chez la critique d'art Dominique Baqué : « [...] jamais sans doutes, depuis les avant-gardes, l'art ne s'est montré aussi impuissant, naïf, infraconceptuel, inopérant. Force est de constater que face à un monde en crise et en souffrance — où sans cesse rodent les images en boucle de l'effondrement des Twin Towers, les vidéos tremblées et insituables de Ben Laden, les fantômes de ces enfants irakiens aux visages arrachés par les bombes anti-personnel, de ces femmes voilées, mutilées, brûlées au vitriol ou violées collectivement dans les caves des cités, sous les cris de victoire d'un machisme qui a retrouvé toute sa superbe — face à ce monde, donc, l'artiste ne dit ni ne fait. » (Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, op.cit., p. 29-30).

Toutefois, s'il paraît délicat de s'accorder sur une définition de la transgression au sein de l'institution artistique durant la période 1980-2000, en revanche nous pouvons envisager de discerner certains éléments propres à notre questionnement.

Outre la difficulté de circonscrire une définition même générale de la transgression, il faudra retenir que — en ce qui concerne la période récente — les transgressions au sein de l'institution s'articulent principalement autour de présupposés doxiques tels qu'ils ont été définis par Cauquelin.

Par ailleurs, la typologie des transgressions empruntée à Anthony Julius et amendée par nos soins, nous a principalement permis de revenir sur la conception d'art politique (*art de résistance politique*). Revenir sur ce concept est en effet un point fondamental pour comprendre la transgression dans l'art et à plus juste titre dans un climat postmoderne dont on sait qu'il se caractérise par, d'une part la parcellisation des combats politiques (des *Cultural Studies* aux lobbies), et d'autre part par la proclamation de la fin des utopies et des récits d'émancipation.

6.1. Évaluation pragmatiste d'une œuvre d'art

La forme de pragmatisme défendue par Rorty nous a permis de clarifier le passage d'un art politique moderne — voire parfois moderniste — vers un art politique « actuel » (art politique dans un climat postmoderne). Ce retour sur ce qui nous semble être un point nodal de l'art de transgression, nous incite à reconsidérer nos grilles de lecture de ce genre artistique. Paul Ardenne déclare au sujet d'un art actuel ayant pris acte des dérives manichéennes de ses aînés et ayant choisi une manière alternative d'action politique sans proclamation :

« Dans chacun de ces cas, on s'insère dans le jeu social sans poser l'hypothèse a priori de sa transformation. L'art, cette fois, ne dissimule

pas son peu de pouvoir derrière l'écran de fumée du dispositif proclamatoire ou militant, il entérine sa modestie factuelle, son statut aujourd'hui politiquement inférieur. Il se contente d'être là, si possible comme perturbateur.⁵⁵⁵ »

Ainsi, nous sommes parvenus à nous départir de l'idéologie pour décrire un art dans lequel l'artiste adopte des postures et des rôles qu'il conçoit en termes d'occasions et d'arrangements. De cette manière, nous avons fait le pari d'analyser l'art de transgression comme une activité pragmatique.

Concevoir l'activité de l'artiste comme quelque chose de pragmatique implique plusieurs conséquences quant à l'entendement de l'attitude artistique.

Premièrement, l'action pragmatique de l'artiste oriente l'œuvre qui en découle vers une appréhension non plus strictement esthétique, mais vers une évaluation en terme d'efficacité. Cette efficacité peut certes être d'ordre esthétique, mais cette option n'est plus exclusive. Par exemple, avec *Pathfinder*, Gianni Motti s'était clairement donné pour objectif de détourner un car de touristes pour les faire assister à un vernissage d'art contemporain. La réussite de cette performance est alors assez facile à évaluer en termes pragmatiques : si l'artiste parvient à détourner le car de touristes on peut parler de « réussite », s'il n'y parvient pas, on parlera d'« échec ». Par ailleurs, avec cet exemple que nous avons jugé paradigmatique d'attitudes artistiques contemporaines, on remarque que la question esthétique de l'art n'est jamais posée. Ainsi, on opère un glissement d'un art dont l'évaluation (esthétique) était difficile (modernisme), à un art dont l'engagement pragmatique permet une forme de verdict. Toutefois, il reste possible — bien

⁵⁵⁵ Paul Ardenne, *L'Art dans son moment politique*, op. cit., p. 231.

que ce ne soit pas ici le propos de l'artiste — de questionner *Pathfinder* selon les modalités esthétiques traditionnelles.

Deuxièmement, concevoir une œuvre comme une action pragmatique implique de concevoir une œuvre comme un événement fini — du moins ayant une inscription précise dans le temps qu'elle s'organise et délimite. L'œuvre prend alors la forme d'un « coup », d'un « tour de force » ou d'une « ruse », à l'initiative desquels est l'artiste. Une œuvre comme *Pathfinder* est assurément ouverte au commentaire *a posteriori*. Nous pouvons même envisager que l'artiste lui-même opère une torsion du déroulement de sa performance afin de provoquer une évaluation positive (réussite) de son « coup ». Par exemple, on pourrait imaginer que le projet initial de Motti était de faire venir les touristes japonais à son vernissage et d'enfermer ces derniers pendant plusieurs heures dans le musée genevois. On peut ensuite penser que, compte tenu de la tournure que prenaient les événements, Motti ait décidé de revoir à la baisse ses ambitions. L'artiste aurait donc affirmé *a posteriori* que son projet initial était « simplement » le détournement du car de japonais. Dans notre petite fiction, si le projet de Motti avait été d'enfermer les touristes dans le musée, nous aurions pu conclure (en termes pragmatiques) à l'échec de sa performance. Comme tout commentaire d'une œuvre — même celui introspectif de son auteur — se fait *a posteriori*, il n'aurait pas été difficile pour l'auteur de manipuler les faits pour les tourner à son avantage. Reste qu'en matière d'œuvre d'art, nous n'avons pas d'autre choix que de faire confiance au récit de l'artiste au sujet des intentions qui l'animent.

Troisièmement, la conception de l'œuvre d'art comme pragmatiste associée à la délimitation contextuelle qu'elle implique (temps, lieu, etc.) tend à replacer l'artiste au centre de l'œuvre. La théorie institutionnelle de l'art avait postulé à juste titre que l'artiste n'était finalement qu'un maillon parmi d'autres au sein d'une chaîne d'interrelations. L'aura de l'artiste était

alors considérablement amoindrie au sein du monde de l'art. Suivant ce schéma, la position de l'artiste comme auteur n'a eu de cesse d'être questionnée et remise en question jusqu'à adopter une posture de repli ou de quasi anonymat. Avec la conception pragmatiste, l'artiste retrouve — le temps du déroulement de son « coup » — une place centrale. Toutefois, cette place centrale tend à s'estomper dans le commentaire *a posteriori* de l'œuvre, lorsque le critique d'art, l'historien ou l'esthéticien s'en empare. Une fois de plus, l'œuvre semble liée à son contexte immédiat, et son inscription répond à une durée limitée. Ce qui survit au contexte appartient à l'archive, de la transformation de la performance en objet à son commentaire *a posteriori*. C'est par ailleurs sur ce point qu'émerge une interrogation que beaucoup considèrent comme paradigmatique de la période récente : celle de la réinterprétation des œuvres par ceux qui sont en charge de leur présentation publique. Ainsi, si on considère l'œuvre comme un moment clos (celui de son émission) et que ce qu'il advient ensuite participe à son archivage, on laisse à celui qui se charge de ce second moment le loisir de présenter l'œuvre comme bon lui semble. En ce sens, on pourrait même envisager une pluralité de seconds moments à la manière de ce que nous avons décrit comme *exposition puissance deux*. On voit ici se profiler l'ensemble des interrogations quant à la place prise par la figure du *curator*. Avec cette conception, la forme de « trahison » pratiquée par les *curators* se trouve relativisée et tient lieu de simple manipulation d'archive, elle aussi orientée vers un but précis.

6.2. Du moment de l'œuvre aux moments de ses institutionnalisations

Nous avons souligné à plusieurs reprises l'importance du contexte dans l'art récent. Ce facteur implique plusieurs éléments dont les conséquences sont notables.

Un art en lien très étroit avec son contexte d'émission rend difficile l'acceptation des pièces produites en tant qu'œuvres d'art si l'on reste attaché à une conception essentialiste ou moderniste de l'œuvre d'art. En effet, il y a fort à parier que des œuvres comme celles que nous avons évoquées ont une durée de vie limitée du point de vue de leur rapport avec la transgression. Souvent en lien avec l'actualité au sens large, chacune de ces œuvres — qu'il s'agisse des installations de Haacke, des performances de Motti ou de Cattelan, jusqu'au geste radical de Brener — s'inscrit dans un moment précis pouvant aller de quelques minutes (la durée d'une performance lors d'un vernissage) à quelques mois (le temps d'une exposition).

La prédominance de l'*actualité* ou de la *contemporanéité* dans certaines des œuvres transgressives nous pousse à nous interroger sur leur réception dans un futur plus ou moins proche. En d'autres termes, rien ne nous assure que *Dommages Collatéraux* ne sera jamais admirée pour sa « poésie », *Les Must de Rembrandt* pour sa « beauté architecturale » etc. Autrement dit, ces œuvres ne peuvent transiter autrement que par une forme qui pourrait finir par renvoyer le spectateur à autre chose que le contexte politique de leur émission. En quelque sorte, avec les œuvres que nous avons convoquées, nous ne sommes ni dans le genre « art "Art" », ni dans le genre « art documentaire », mais davantage dans un art « commentaire ». La particularité de ce genre serait d'attribuer une grande importance à la

présence plastique des œuvres au sein de l'institution (*l'in situ* déjà développé par l'« art "Art" ») tout en insistant sur l'importance de montrer quelque chose d'une société (ce que développe « l'art documentaire »). Pour reprendre une formulation de Richard Rorty, l'artiste s'inscrivant dans le genre art « commentaire » ne peut produire que « des positions temporaires construites à des fins utilitaires spécifiques⁵⁵⁶ ». Plus que jamais, l'art semble être *de son temps*, et l'œuvre d'art — une fois passée son inscription historique — ne semble pouvoir être comprise que comme document à *propos* d'un art.

Si nous avons commencé nos investigations en opposant quelque peu naïvement — ou « doxiquement » — l'artiste à l'institution dans une dynamique transgressive, nous nous sommes rendus compte que cet affrontement est désormais davantage à envisager comme une pratique du compromis. Ce constat nous a été rendu possible par l'analyse des bouleversements radicaux survenus dans le monde de l'art ces deux dernières décennies.

Parmi ces bouleversements, on relève principalement la constante progression de la mondialisation de l'art, qu'il s'agisse de son mode d'exposition ou de son marché.

Conjointement, le glissement vers une époque de l'industrie du loisir ayant conduit à une « événementialisation de la culture », n'a pu laisser indifférents les artistes et la production qu'ils proposent à un public toujours plus nombreux et hétérogène.

L'apparition et le renforcement de la figure du *curator*, devenu un rouage prépondérant du monde de l'art — parfois même plus présent que les

⁵⁵⁶ Rorty attribue cette attitude au philosophe pragmatiste de l'ère post-Philosophique (Richard Rorty, *Conséquences du pragmatisme, op. cit.*, p. 61).

artistes eux-mêmes —, ne sont sans doute pas non plus étrangers aux nouvelles formes de collaborations bienveillantes observables sur la scène artistique contemporaine. Ainsi, même si nous avons vu que certaines pratiques artistiques pouvaient s'apparenter à la *mètis* antique ou au *free-rider* plus récent, l'artiste ne s'en trouve pas moins cantonné le plus souvent à son statut d'artiste. Si l'omniprésence des *curators*, avec des fortunes diverses, a permis une nouvelle « externalisation des risques » pour l'artiste en tant qu'individu (le risque semble de nos jours principalement assumé par l'institution dans laquelle et depuis laquelle opère le *curator*), elle a aussi pour effet « pervers » de cloisonner davantage l'artiste comme « artiste ». La seule issue pour l'artiste résiderait alors dans la pratique de la « posture » — ou dans sa version extrémisée de « rôle » — certes motivante pour le critique d'art, mais de plus en plus périlleuse à assumer pour l'artiste déchu de son piédestal moderniste. Force est alors de constater qu'il devient difficile de circonscrire le point d'émission d'une transgression, si toutefois celle-ci parvient à avoir lieu.

Un des problèmes rencontrés avec la production d'un artiste qui adopte des postures ou des rôles est qu'il devient assez difficile à soutenir en terme d'Œuvre. Si l'artiste adopte une posture nouvelle pour chaque occasion, s'il adapte le discours et la forme de son œuvre à ses commanditaires et à ses publics, alors il devient ardu pour l'observateur d'en extraire une constante comme il avait pris l'habitude de le faire avec les générations antérieures. C'est assurément selon ce principe que peut se comprendre le dédain de certains observateurs de l'art contemporain (critiques d'art, historiens ou esthéticiens) qui — ne parvenant pas à identifier clairement la production d'un artiste justement rendue floue par la pluralité des postures parfois contradictoires adoptées — préfèrent renoncer à l'analyse ou invalider *ipso facto* ce genre de production.

6.3. Esquisse d'une transgression actuelle : l'artiste passager clandestin du monde de l'art

La partie de « main chaude » décrite par Heinich a conduit à une surenchère des transgressions de la part des artistes. La concurrence autour de l'émission d'œuvres s'inscrivant dans un genre d'art transgressif — et la fortune critique et économique que ce genre accorde à l'artiste qui s'y engage — a conduit depuis les années 1980 à sa montée en puissance. Paradoxalement, dans bien des cas, les transgressions semblent devenir de moins en moins lisibles pour un large public. L'œuvre transgressive semble codée, destinée à un public restreint de spécialistes de l'art directement impliqués dans le noyau du monde de l'art : ce sont finalement les usages du monde de l'art qui se trouvent au centre des transgressions. Ainsi, nous pouvons désormais oublier l'idée de transgression au sein de l'institution pour parler d'une transgression institutionnelle de l'art. Dans cette configuration, ce n'est plus l'art — ou plus exactement l'artiste par l'entremise de son œuvre — qui agit sur le noyau du monde de l'art, mais le noyau du monde de l'art administré en institution qui agit désormais sur les œuvres.

L'accélération de la partie de main chaude est assurément à comprendre en parallèle du développement de l'industrie culturelle autour de l'art contemporain dont un des indices serait la multiplication des lieux consacrés à l'art contemporain dans les démocraties occidentales ainsi que la croissance quasi exponentielle de la création d'événements ponctuels et

récurrents autour de l'art contemporain (biennales, triennales, etc⁵⁵⁷). La concurrence entre les organisateurs d'événements artistiques s'ajoute à celle que se livraient les artistes. Et c'est en ce sens que nous avons pu évoquer un retournement chronologique de la partie de main chaude, jeu dans lequel il faudra désormais compter un nouveau participant ayant un rôle non plus régulateur mais initiateur : l'institution.

Dans ce contexte, les organisateurs de biennales — faisant de plus en plus appel aux *curators* — prennent le parti de s'engager dans une participation à une industrie du spectacle afin de séduire un public de plus en plus large. On a pu voir que des artistes comme ceux regroupés autour de la mouvance *yBas* ont une valeur paradigmatique dans ces nouveaux contours de l'industrie du divertissement s'invitant dans la sphère de l'art de pointe⁵⁵⁸. En outre, dans nombre de cas, le *curator* accède à une qualité de participation équivalente — voire supérieure, compte tenu du lien ténu qui lie ce dernier au pouvoir institutionnel et de l'aval qu'il conserve face aux artistes — à celle de l'artiste. De cette manière, il devient de plus en plus difficile de discerner clairement le point d'émission d'une transgression au sein de l'institution. Une œuvre d'art transgressive présentée dans un lieu consacré à l'art contemporain reste-t-elle le fait d'un artiste ou celui d'un *curator* ? Face à cette nouvelle donne — dont les termes sont connus de tous au sein du noyau du monde de l'art — l'artiste qui veut conserver une part de contrôle sur sa production doit inventer de nouvelles manières d'habiter l'institution. Dans ce contexte, l'enjeu pour l'artiste est de conserver la

⁵⁵⁷ Voir à ce sujet le tableau chronologique de la création des biennales depuis 1900 établi par In-Young Lin, « Les politiques des biennales d'art contemporain de 1990 à 2005 », *Marges05*, Saint-Denis, juin 2006, p. 20-21.

⁵⁵⁸ Nous utilisons ici le terme « art de pointe » pour éviter d'employer le terme « avant-garde » étant donné l'inscription historique évidente à laquelle ce dernier renvoie. Toutefois, pour les publics non spécialistes de l'art contemporain, ces deux notions ne comportent que peu de différences.

paternité de son geste puis d'en contrôler au mieux les modalités d'émission sous forme d'œuvre d'art, que celle-ci prenne la forme traditionnelle qu'on lui connaît ou qu'elle apparaisse en tant qu'archive. Une des attitudes artistiques qui nous a semblé la plus à même de répondre à ce nouveau paradigme est celle de la ruse, de la *mètis*. Ici l'artiste adopte une posture de *passager clandestin* du monde de l'art, ce qui lui permet de produire et de présenter ses « coups » selon un processus traditionnel, mais de fuir le navire et laisser l'institution s'arranger avec l'œuvre émise dès que la situation devient incontrôlable.

6.4. Le paradoxe artistique d'une transgression au sein de l'institution

Notre recherche s'ouvrait sur un questionnement récurrent lié à l'art contemporain qui nous semblait adopter les contours d'un paradoxe qui s'exprimait ainsi : comment une institution peut-elle accueillir des œuvres d'art qui remettent en question son fonctionnement ? Après avoir observé qu'au delà d'un accueil qui conservait une certaine forme de neutralité face à l'œuvre, nous avons pu voir qu'il arrivait de plus en plus fréquemment que l'institution plébiscite ce genre d'attitude. Le paradoxe qui faisait se rencontrer institution et transgression devenait — au premier abord — alors plus criant. Finalement c'est la figure « nouvelle » du *curator* — autrement dit du commissaire d'exposition-auteur — qui semble habilement régler ce paradoxe. Véritable force d'interposition entre une institution englobante — sans visage — et l'artiste auquel le mythe de l'individu signé reste la pierre angulaire, le *curator* permet à la fois à l'institution de revêtir des visages occasionnels et multiples, et à l'artiste de négocier avec un individu dans

lequel il reconnaît davantage un alter-ego que ce que pouvait lui proposer jusqu'alors l'institution. Ce nouvel acteur hybride d'artiste (individu) et d'institution (force légitimante) devient le pivot de la transgression. Gageons alors que du point de vue des artistes — qui ne se privent pas pour la plupart de critiquer le nouveau venu — de nouvelles modalités de présentation des œuvres au sein de l'institution s'imposent. Hormis la pratique relativement évidente d'une collaboration aveugle (« je m'en remets au commanditaire »), la responsabilité de l'artiste à la fois face au public et à son œuvre ne manque pas de refaire son apparition selon des termes inédits. Reste à espérer que les prochaines réponses artistiques offertes par le genre « art de transgression » nous mèneront encore à nous interroger sur les processus de légitimation d'un lieu discursif comme le musée au sens large.

Annexes

Annexe 1

Les 100 artistes les plus représentés en 2003 dans les foires*

Artiste	Année de naissance		Année de décès	Fréquence	N° rang
Pablo Picasso	1881	†	1973	88	1
Joan Miro	1893	†	1983	78	2
Andy Warhol	1928	†	1987	78	2
Sol LeWitt	1928			67	3
Antoni Tapiès	1923			58	4
Donald Judd	1928	†	1994	57	5
Eduardo Chillida	1924	†	2002	56	6
Alexander Calder	1898	†	1976	53	7
Jean Dubuffet	1901	†	1985	53	7
Lucio Fontana	1899	†	1968	48	8
Lawrence Weiner	1942			47	9
Henri Michaux	1899	†	1984	46	10
Günther Förg	1952			42	11
Max Ernst	1891	†	1976	41	12
Georg Baselitz	1938			40	13
Albert Oehlen	1954			40	13
Jannis Kounellis	1936			39	14
Paul McCarthy	1945			39	14
Jaume Plensa	1955			39	14
Franz West	1947			39	14
Dan Graham	1942			37	15
Hans Hartung	1904	†	1989	37	15
Stephan Balkenhol	1957			36	16

Fernand Léger	1881	†	1955	36	16
Gerhard Richter	1932			36	16
Juliao Sarmiento	1948			36	16
Pierre Alechinsky	1927			35	17
Roberto Matta	1911	†	2002	35	17
Thomas Ruff	1958			35	17
Carl Andre	1935			34	18
Marc Chagall	1887	†	1985	34	18
Sam Francis	1923	†	1994	34	18
Jean-Marc Bustamante	1952			33	19
Tony Cragg	1949			33	19
Henri Matisse	1869	†	1954	33	19
Antonio Saura	1930	†	1998	33	19
José Maria Sicilia	1954			33	19
Cy Twombly	1928			33	19
John Baldessari	1931			32	20
Louise Bourgeois	1911			32	20
Alberto Giacometti	1901	†	1966	32	20
Robert Mangold	1937			32	20
Giulio Paolini	1940			32	20
Raymond Pettibon	1957			32	20
Sigmar Polke	1941			32	20
Tom Wesselmann	1931			32	20
Alighiero Boetti	1940	†	1994	31	21
Imi Knoebel	1940			31	21
A.R Penck	1939			31	21
Arnulf Rainer	1929			31	21
Edward Ruscha	1937			31	21
John M. Armleder	1948			30	22
Georges Braque	1882	†	1963	30	22
Wim Delvoye	1965			30	22

Robert Rauschenberg	1925			30	22
Thomas Schütte	1954			30	22
Rodney Graham	1949			29	23
François Morellet	1926			29	23
Mimmo Paladino	1948			29	23
Rosemarie Trockel	1952			29	23
Liam Gillick	1964			28	24
Jonathan Monk	1969			28	24
Juan Muñoz	1953	†	2001	28	24
Tony Oursler	1957			28	24
Michelangelo Pistoletto	1933			28	24
Thomas Struth	1954			28	24
Erwin Wurm	1954			28	24
Josef Albers	1888	†	1976	27	25
Lyonel Feininger	(1871	†	1956	27	25
Sylvie Fleury	1961			27	25
Wilfredo Lam	1902	†	1982	27	25
Candida Höfer	1944			26	26
Jorge Pardo	1963			26	26
Richard Serra	1939			26	26
Rirkrit Tiravanija	1961			26	26
James Welling	1951			26	26
Arman	1928			25	27
Daniel Buren	1938			25	27
Sophie Calle	1953			25	27
Alan Charlton	1948			25	27
Joan Hernandez Pijuan	1931			25	27
Anish Kapoor	1954			25	27
Olivier Mosset	1944			25	27
Ugo Rondinone	1964			25	27
Giovanni Anselmo	'1934			24	28

Karel Appel	1921			24	28
Jean Arp	1887	†	1966	24	28
Richard Artschwager	1923			24	28
John Chamberlain	1927			24	28
Roni Horn	1955			24	28
Alex Katz	1927			24	28
John McCracken	1934			24	28
Frank Stella	1936			24	28
Beat Streuli	1957			24	28
Bernar Venet	1941			24	28
Franz Ackermann	1963			23	29
Michaël Elmgreen	1961			23	29
Dan Flavin	1933	†	1996	23	29
René Magritte	1898	†	1967	23	29
Hiroshi Sugimoto	1948			23	29

*Artistes avec lesquels les galeries travaillent, dont ceux exposés dans les foires: Arco, Art Basel, Art Basel Miami Beach, Art Brussel, Art Cologne, Art Forum Berlin, Art Frankfurt, Art Paris, Artissima, Europ'ART, Fiac, Frieze, Art Fair, Kunst Zürich, Liste (Source catalogues 2003)

(source : Patrick Barrer, *Le Double jeu de l'art contemporain. Censurer pour mieux régner*, Lausanne, Favre, 2004, p. 119-122)

Annexe 2

Classement 2000 des 100 meilleurs résultats d'enchères d'œuvres d'artistes vivants

Ordre 2000	Adjudication (en EUR)	NOM	Prénom	Nationalité	Discipline	Opérateur	
1	5 220 960	RICHTER	Gerhard	Allemagne	Peinture	Christie's	New-York
2	2 853 183	TWOMBLY	Cy	États-Unis	Peinture	Christie's	New-York
3	2 684 233	WYETH	Andrew	États-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
4	2 320 427	RAY	Charles	États-Unis	Sculpture-Volume	Christie's	New-York
5	1 972 363	MARDEN	Brice	États-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
6	1 925 646	WYETH	Andrew	États-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
7	1 867 293	WYETH	Andrew	États-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
8	1 741 608	LE BROCCQUY	Louis	Irlande	Peinture	Sotheby's	London
9	1 721 706	KOONS	Jeff	États-Unis	Sculpture-Volume	Christie's	New-York
10	1 677 073	RICHTER	Gerhard	Allemagne	Peinture	Phillips	New-York
11	1 666 166	POLKE	Sigmar	Allemagne	Peinture	Christie's	New-York
12	1 562 963	MARDEN	Brice	États-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
13	1 508 277	STELLA	Frank	États-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
14	1 499 550	RICHTER	Gerhard	Allemagne	Peinture	Christie's	New-York
15	1 453 463	MARTIN	Agnes	Can./Et.-Unis	Peinture	Phillips	New-York
16	1 283 122	RICHTER	Gerhard	Allemagne	Peinture	Christie's	London
17	1 276 235	MARTIN	Agnes	Can./Et.-Unis	Peinture	Christie's	New-York
18	1 131 208	KELLY	Ellsworth	États-Unis	Peinture	Christie's	New-York
19	999 700	FISCHL	Eric	États-Unis	Peinture	Christie's	New-York
20	962 341	KOONS	Jeff	États-Unis	Sculpture-Volume	Christie's	London
21	962 341	RICHTER	Gerhard	Allemagne	Peinture	Sotheby's	London
22	928 171	RAUSCHENBERG	Robert	États-Unis	Peinture	Christie's	New-York
23	928 171	TWOMBLY	Cy	États-Unis	Dessin-Aquarelle	Sotheby's	New-York
24	888 622	RAY	Charles	États-Unis	Sculpture-Volume	Christie's	New-York
25	877 659	WYETH	Andrew	États-Unis	Peinture	Christie's	New-York
26	870 160	GOBER	Robert	États-Unis	Sculpture-Volume	Sotheby's	New-York
27	835 354	NOLAND	Kenneth	États-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
28	788 945	HIRST	Damien	Royaume-Uni	Peinture	Phillips	New-York
29	754 139	RICHTER	Gerhard	Allemagne	Peinture	Christie's	New-York
30	735 039	WYETH	Andrew	États-Unis	Dessin-Aquarelle	Christie's	New-York
31	729 411	WYETH	Andrew	États-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
32	703 334	RICHTER	Gerhard	Allemagne	Peinture	Sotheby's	New-York
33	696 128	JOHNS	Jasper	États-Unis	Dessin-Aquarelle	Sotheby's	New-York
34	696 128	RICHTER	Gerhard	Allemagne	Peinture	Sotheby's	New-York
35	676 894	WYETH	Andrew	États-Unis	Dessin-Aquarelle	Sotheby's	New-York
36	669 841	HOCKNEY	David	R.-Uni/Et.-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
37	641 561	RICHTER	Gerhard	Allemagne	Peinture	Sotheby's	London
38	638 117	JOHNS	Jasper	États-Unis	Estampe-Multiple	Christie's	New-York
39	638 117	MARTIN	Agnes	Can./Et.-Unis	Dessin-Aquarelle	Christie's	New-York
40	614 021	KOONS	Jeff	États-Unis	Sculpture-Volume	Sotheby's	New-York
41	580 107	KELLY	Ellsworth	États-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
42	580 107	TWOMBLY	Cy	États-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
43	559 024	HIRST	Damien	Royaume-Uni	Sculpture-Volume	Phillips	New-York
44	535 873	NAUMAN	Bruce	États-Unis	Photo	Sotheby's	New-York
45	533 698	HIRST	Damien	Royaume-Uni	Sculpture-Volume	Phillips	New-York
46	533 262	MATTA	Roberto	Chili	Peinture	Sotheby's	New-York
47	513 505	WYETH	Andrew	États-Unis	Dessin-Aquarelle	Sotheby's	New-York
48	498 892	RICHTER	Gerhard	Allemagne	Peinture	Phillips	New-York
49	496 434	KAYAMA	Matazo	Japon	Dessin-Aquarelle	Christie's	New-York
50	491 217	PURYEAR	Martin	États-Unis	Sculpture-Volume	Sotheby's	New-York

source © Artprice

51	490 601	BOTERO	Fernando	Colombie	Peinture	Sotheby's	New-York
52	490 164	WYETH	Andrew	États-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
53	487 290	ESTES	Richard	États-Unis	Peinture	Christie's	New-York
54	487 290	KOONS	Jeff	Allemagne	Sculpture-Volume	Christie's	New-York
55	481 171	CHILLIDA JUANTEGUI	Eduardo	Espagne	Sculpture-Volume	Christie's	London
56	481 171	TAPIES	Antoni	Espagne	Peinture	Sotheby's	London
57	475 171	RAUSCHENBERG	Robert	États-Unis	Dessin-Aquarelle	Sotheby's	New-York
58	468 889	NAUMAN	Bruce	États-Unis	Sculpture-Volume	Sotheby's	New-York
59	467 173	TAPIES	Antoni	Espagne	Peinture	Sotheby's	London
60	464 085	TOLEDO	Francisco	Mexique	Peinture	Christie's	New-York
61	449 800	WYETH	Andrew	États-Unis	Dessin-Aquarelle	Christie's	New-York
62	440 881	BRUSKIN	Grisha	Russie	Peinture	Christie's	New-York
63	433 054	BARCELO	Miquel	Espagne	Peinture	Christie's	London
64	417 677	POLKE	Sigmar	Allemagne	Peinture	Sotheby's	New-York
65	401 905	ANDRE	Carl	États-Unis	Sculpture-Volume	Sotheby's	New-York
66	401 905	TWOMBLY	Cy	États-Unis	Dessin-Aquarelle	Sotheby's	New-York
67	400 976	TAPIES	Antoni	Espagne	Peinture	Christie's	London
68	398 024	HOCKNEY	David	R.-Uni./Et.-Unis	Dessin-Aquarelle	Christie's	Beverly-Hills
69	391 317	THIEBAUD	Morton Wayne	États-Unis	Peinture	Phillips	New-York
70	390 741	RYMAN	Robert	États-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
71	384 937	FREUD	Lucian	Allem./R. Uni	Peinture	Sotheby's	London
72	382 870	KOONS	Jeff	États-Unis	Peinture	Christie's	New-York
73	381 172	BARCELO	Miquel	Espagne	Peinture	Sotheby's	London
74	372 212	THIEBAUD	Morton Wayne	États-Unis	Peinture	Butterfields	San-Francisco
75	368 413	NAUMAN	Bruce	États-Unis	Sculpture-Volume	Sotheby's	New-York
76	368 413	RAY	Charles	États-Unis	Photo	Sotheby's	New-York
77	364 978	BOTERO	Fernando	Colombie	Sculpture-Volume	Sotheby's	New-York
78	355 449	BASELITZ	Georg	Allemagne	Peinture	Christie's	New-York
79	355 449	KOONS	Jeff	États-Unis	Sculpture-Volume	Christie's	New-York
80	353 020	KAYAMA	Matazo	Japon	Dessin-Aquarelle	Christie's	New-York
81	352 859	FLANAGAN	Barry	Royaume-Uni	Sculpture-Volume	Sotheby's	London
82	348 064	KOONS	Jeff	États-Unis	Sculpture-Volume	Christie's	New-York
83	348 064	RICHTER	Gerhard	Allemagne	Peinture	Christie's	New-York
84	336 462	HOCKNEY	David	R.-Uni./Et.-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
85	335 104	HIRST	Damien	Royaume-Uni	Peinture	Phillips	London
86	334 921	CELMINS	Vija	Lettonie/Et.-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
87	334 921	FISCHL	Eric	États-Unis	Peinture	Sotheby's	New-York
88	334 921	HIRST	Damien	Royaume-Uni	Peinture	Sotheby's	New-York
89	334 921	RICHTER	Gerhard	Allemagne	Peinture	Sotheby's	New-York
90	324 860	ESTES	Richard	États-Unis	Peinture	Christie's	New-York
91	324 860	KAYAMA	Matazo	Japon	Dessin-Aquarelle	Christie's	New-York
92	324 860	THIEBAUD	Morton Wayne	États-Unis	Peinture	Christie's	New-York
93	324 860	TWOMBLY	Cy	États-Unis	Peinture	Christie's	New-York
94	323 757	NAUMAN	Bruce	États-Unis	Sculpture-Volume	Sotheby's	New-York
95	320 780	BASELITZ	Georg	Allemagne	Peinture	Christie's	London
96	319 059	WOOL	Christopher	États-Unis	Peinture	Phillips	New-York
97	313 054	BASELITZ	Georg	Allemagne	Peinture	Phillips	New-York
98	313 054	POLKE	Sigmar	Allemagne	Peinture	Phillips	New-York
99	313 054	RICHTER	Gerhard	Allemagne	Peinture	Phillips	New-York
100	309 292	MATTA	Roberto	Chili	Peinture	Sotheby's	New-York

source © Artprice

(source : Alain, *L'Art contemporain international : entre les institutions et le marché (le Rapport Perdu)*, Jacqueline Chambon/Artprice, Nîmes, 2002, p. 243-244)

Résumé

1.Introduction du terme postmoderne — trois grandes conceptions du postmoderne

1.1. Le contexte de pensée de Lyotard — 1.1.1. Grands récits et méta récits — le problème de la légitimité des savoirs (Lyotard) — l'affrontement des systèmes (Talcott versus Marx) — économie du jeu et politique des « coups » — 1.1.2. Partir du postmétaphysique (Habermas) — refus de la métaphysique négative — recherche du consensus dans *l'agir communicationnel* — la contingence sans le relativisme — *postmétaphysique* contre *postmodernité* — 1.1.3. L'ère des simulacres et « précession du modèle » — rétrécissement de l'histoire et quotidienneté — 1.1.4. Ironiste libéral comme sujet postmoderne — vérité et métaphore — ironiste privé et libéral public — le relativisme de Rorty — s'en « débrouiller mieux » (*coping better*) — 1.1.5. Conclusions sur les contours conceptuels de la postmodernité — mise au point lexicale.

1.2. Postmodernité artistique et esthétique — 1.2.1. L'art après l'Age des Manifestes (Danto) — clôture de l'histoire de l'art — 1.2.2. Existe-t-il un style postmoderne en art ? — postmodernité et pluralité — le glissement éthique — exposition postmoderne et exposition moderne : un changement de discours (McEvelley) — 1.2.3. De l'artistique au culturel — *New Art History* et parcellisation de l'histoire de l'art — 1.2.4. Art, terroir et business — l'art postmoderne est-il dangereux (Habermas) ? — art et philosophie mêlés — l'« erreur » d'Habermas — vestiges du modernisme — 1.2.5. La modernité *faible* (Vattimo) — la *post-Philosophie* (Rorty) — 1.2.6. Postures artistiques postmodernes (Michaud) — vestiges du postmodernisme II (Lyotard) — la postmodernité comme bilan (de Duve).

1.3. Synthèse en 5 points sur la postmodernité en art — limite(s) de notre recherche.

2. Questionnement sur la généalogie d'une institution

2.1. Ashmolean Museum et les Lumières — importance du questionnement généalogique pour l'actualisation des problématiques institutionnelles — 2.1.1 Création d'une notion par une communauté de goût (XIX^e siècle) — débats autour de l'opportunité muséale (fin XVIII^e début XIX^e siècle) — création d'un imaginaire national par l'art — 2.1.2. Le « sauvetage » des monuments — une vision romantique du contexte de l'art — la méfiance face au goût des artistes — 2.1.3. Le problème de la sélection des œuvres — le XIX^e siècle face à son héritage muséal — le musée comme technologie moderne face à ses paradoxes.

2.2.1. Le musée comme espace public bourgeois — musée et utopie sociale — 2.2.2. Le *Musée Imaginaire* du milieu du XX^e siècle — l'organisation du MoMA — un archivage difficile (le cas de la photographie) — 2.2.3. Le *white cube* moderniste — critique de l'Œil (O'Doherty) — classification et histoire de l'art.

2.3.1. L'exposition de la culture populaire — le musée local — un art spécialisé pour un public profane — l'évaluation du musée — la médiation muséale (Bourdieu et Darbel) — 2.3.2. La médiation muséale face aux nouveaux publics — craintes face à la dénaturation de l'art par « l'industrie culturelle » (Adorno) — consommation de la culture versus « art » — le don de l'art interdit-il la médiation ? — réévaluation du fonctionnement des œuvres d'art en climat postmoderne — « ordonner » le relativisme.

2.4.1. La force du divertissement — divertissement et démocratie culturelle — 2.4.2. Complexification des rôles du musée — médiation : entre orthodoxie et herméneutique — 2.4.3. Le cabinet de curiosités comme modèle curatoriale : une analogie problématique — cabinet de curiosités et

publicité — une vision anthropologisante de l'art actuel (Jean-Hubert Martin) — 2.4.4. Le *curator*-auteur (Szeemann) — dispersion de l'artiste — 2.4.5. Invention du *biennalor* — l'incidence de la multiplication des biennales sur la production artistique — 2.4.6. Les nouvelles technologies muséales — réactualisation de la question de la médiation de l'art contemporain.

2.5.1. Du « qu'est-ce que l'art ? » à « quand y a-t-il art ? » — transposition de la question institutionnelle en sociologie (Becker & *les Mondes de l'art*) — l'interaction des acteurs et des réseaux d'interactions — 2.5.2. Composition du noyau du monde de l'art — les « personnels de renfort » et les problèmes inhérents à cette notion — 2.5.3. L'aspect marginal des mondes de proximité — 2.5.4. Questions sur l'interaction des mondes (de l'art) de proximité — 2.5.5. Qui fait l'œuvre d'art ? — retour sur un questionnement esthétique institutionnel — délimitation du monde de l'art contemporain (monde de l'art dominant).

2.6. Les éléments constituant l'institution et son « style de pensée » (Douglas) — approche d'une définition de l'institution artistique contemporaine.

3. Exposition de la nécessité d'une typologie des transgressions.

3.1. Les attaques provenant d'autres mondes de l'art 3.1.1. Les attaques morales et politiques contre l'art contemporain — rôle des pouvoirs publics dans la présentation d'un art transgressif de commande (Serra, Whiteread, Buren) — le cas « Présumés Innocents » — Quand les médias populaires s'emparent de l'affaire (*The Sun*) — 3.1.2. De l'analogie des pratiques à l'analogie des mondes de l'art — sentiment d'« injustice » et attaques (le peintre régional *versus* Luc Tuymans).

3.2. Les attaques *intra-mondaines* — 3.2.1. L'affaire Pinoncelli ou l'échec d'une attaque — le monde de l'art, l'artiste et le vandalisme — 3.2.2.

Bernard Bazile et la « profanation » de *Merde d'artiste* — vandalisme et complicité institutionnelle — Le bombage de *Suprématisme (1922-1927 ?)*(Alexander Brener) — de l'artistique au politique — 3.2.3. Transgressions dans l'institution et évaluation des risques : la stratégie de l'artiste.

3.3. Attaques et rejets de l'art contemporain — 3.3.1. Les arguments de rejet de l'art contemporain (Heinich) — définir le « bon art » (approche sociologique) — 3.3.2. Définir le « bon art » (approche artistique) — vertiges de la statistique (Komar et Melamid) — art et public : entre l'artiste et le sociologue — 3.3.3. Définir le « bon art » (approche doxique) — les quatre moments de la *doxa* (Cauquelin) — attentes paradoxales de la *doxa* — tristesse doxique en art.

3.4. Raison de la constitution d'un outil à double tranchant — 3.4.1. Description de *l'art qui enfreint les règles de l'art* (Julius) — rapport à la théorie institutionnelle — 3.4.2. Description de *l'art qui brise les tabous* (Julius) — la stratégie (dangereuse) et le risque — la transgression est dans le titre (Serrano) — l'institution comme projet de transgression (« Hors Limites », l'affaire du Mac de Marseille) — 3.4.3. Description de *l'art de transgression politique* — l'art contre la propagande : deux projets dissemblables — *mouvement* et *campagne* dans l'art politique (Rorty) — l'art *conjonctif du politique* (Ardenne) — 3.4.4. Typologie des transgressions : un outil incomplet — le discours de l'institution sur l'art — l'artiste comme *franc-tireur* (Becker).

3.5. Transgression et subvention — le processus institutionnel étendu au monde de l'art — ce que le public fait à l'art/ce que l'art fait au public.

4. L'institution entre conflit et compromis.

4.1. Réinitialisation de l'approche des transgressions dans l'institution — 4.1.1. Glissements du « moralisme » vers le « politiquement correct » —

transgresser le « politiquement correct » (Santiago Sierra) — *santiagosierisme* et confusion artistique — au risque de la littéralité — l'art face à l'actualité politique (Maurizio Cattelan) — sur la piste de l'artiste ironiste libéral — 4.1.2. L'art de transgression est-il « récupéré » ? — transgression et marché de l'art — le retournement chronologique de la « partie de main chaude » — le *curator* : arbitre ou acteur de « la partie de main chaude » ? — 4.1.3. L'artiste comme *passager clandestin (free rider)* de l'institution — quand l'institution devient son propre *passager clandestin* — 4.1.4. La forme commune du conflit dans l'institution (Mary Douglas) — peut-on discerner le conflit du compromis dans les entreprises artistiques ? — 4.1.5. L'exclusion (excommunication) des œuvres d'art par l'institution — l'excommunication extramondaine.

4.2. Circonscrire le conflit en art. 4.2.1. Modalités du conflit dans un champ spécifique (Thomas Kuhn) — conflit et changement de paradigme — 4.2.2. L'art comme spécialité et l'art contemporain comme une de ses sous-spécialités — transgressions (artistiques) et révolutions (de paradigmes) — l'identification difficile des paradigmes de l'art — 4.2.3. La création de sous-spécialité préférée à la révolution : l'autonomisation comme survie — les sous-spécialités et leur archivage : sous-spécialité *puissance deux* — art *puissance deux* et réactualisation critique des œuvres : l'importance du *curator* — 4.2.4. Interactions extramondaines dans le bouleversement des paradigmes et la création de sous-spécialités — adhésion publique et survie d'une sous-spécialité — 4.2.5. Changements de paradigme et réseaux de collaborations (lorsque Kuhn rencontre Becker) — la question du soutien du monde de l'art (propos d'artistes) — 4.2.6. Instrumentalisation institutionnelle de l'art — radicalité et « récupération » — la sélection des règles à transgresser.

4.3. Circonscrire le compromis en art — 4.3.1. L'œuvre d'art comme constat politique (Paul Ardenne) — les œuvres politiques de Hans Haacke — 4.3.2.

L'exposition d'art transgressif : compromis ou consensus ? — recherche du consensus minimal — le compromis comme accord orienté vers la pérennité d'une règle — contradiction au sein du compromis — compromis comme outil de règlement pacifique des conflits — 4.3.3. Différenciation du compromis et de la compromission : la discussion contre la force — résistance doxique au compromis.

4.4. L'influence du climat postmoderne sur les postures artistiques face à l'institution dans la période récente — l'hypothèse de l'arrangement ironiste libéral.

5. Une typologie des transgressions étendue à la situation postmoderne

Les raisons d'une typologie étendue à la situation postmoderne

5.1. La posture de l'artiste face aux questions liées aux politique — 5.1.1. L'influence de la génération artistique sur son rapport à l'art de transgression politique — de l'artiste utopiste à l'artiste ironiste libéral — 5.1.2. Figures du militantisme en art entre 1980 et 2000 : l'exposition « Hardcore » comme synthèse historique — de l'« engagement » aux « positions » — influence du « politiquement correct » dans l'art récent de transgression — 5.1.3. Méfiance de l'artiste face au statut d'artiste « politique » (Cattelan) — de la « posture » de l'artiste aux « rôles » endossés par l'artiste.

5.2. Y a-t-il réellement transgression quand il y a spectacle ? 5.2.1. L'utilisation de la contre-culture par les *Young British Artists* (*yBas*) — une certaine idée de l'hédonisme — 5.2.2. Art et *entertainment* serait-il un mariage « contre-nature » ? — stratégie de légitimation des *yBas* comme indice d'invalidation critique de leurs œuvres — 5.2.3. L'idée « d'art pur » comme arme contre les *yBas* — retour sur les interrelations du monde de l'art contemporain pour expliquer la légitimation critique des *yBas*.

5.3. Conflit *ou* compromis, ou conflit *et* compromis : la part de l'artiste — 5.3.1. Le nécessaire « soutien » de l'artiste dans un monde de l'art où

l'interrelation est centrale (propos d'artistes) — institution et transgression artistique : de la défiance « authentique » au cynisme — 5.3.2. Conséquences assumées du geste artistique (Motti) — l'imprévu conflit des mondes de l'art (retour sur *Dommages Collatéraux* à « Visa pour l'image »).

5.4. Quelle(s) utilisation(s) de la ruse pour l'artiste contemporain ? 5.4.1. La mythologie grecque au renfort de l'art contemporain — complexité de la *mètis* — 5.4.2. Le mythe de l'individu contre le pouvoir étendu à l'art — la *mètis* postmoderne — 5.4.3. La ruse comme matériau artistique — art et occasion : la tactique du poulpe.

5.5. L'artiste opportuniste comme figure artistique du climat postmoderne

Bibliographie

ABBING, Hans, *Why are Artists Poor ? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2002.

ADORNO, Théodor W., *Théorie esthétique* (1970), trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995.

ARDENNE, Paul,

- *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain en situation d'intervention et de participation*, Paris, Flammarion, 2002.
- *Art, l'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Paris, Regard, 1997.
- *L'Art dans son moment politique. Écrits de circonstance*, Bruxelles, La lettre volée, Essais, 1999.

BAUDRILLARD, Jean

- *A l'ombre des majorités silencieuses. La fin du social* (1978), Paris, Denoël/Gonthier, 1982.
- *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.
- *Le complot de l'art contemporain*, Paris, Sens & Tonka, 1997.

BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.

BARRER, Patrick, *Le Double jeu de l'art contemporain. Censurer pour mieux régner*, Lausanne, Favre, 2004

BEARDSLEY, M.C., « Le Discours critique et les problèmes philosophiques de l'esthétique », *Philosophie Analytique et esthétique*, Textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Meridiens Klincksieck, coll. Esthétique, 1988.

BECKER (1982), Howard S., *Les Mondes de l'art*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.

BELL, Daniel, *Les Contradictions culturelles du capitalisme* (1976), Paris, Sociologies, PUF, 1979.

BELLET Harry, *Le Marché de l'art s'écroule demain à 18h30*, Paris, Nil, 2001.

BELTING (1987), Hans, *L'Histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

BENNETT, Tony, *The Birth of the Museum, History, Theory, Politics* (1995), Londres / New York, Routledge, 2003.

- BERNIER**, Christine, *L'Art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, Esthétiques, 2002.
- BOURDIEU**, Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement* (1979), Paris, Minuit, coll. le sens commun, 2003.
- BOURDIEU**, Pierre, **DARBEL**, Alain, *L'Amour de l'art, les musées européens et leur public* (1969), Paris, Minuit, coll. le sens commun, 1997.
- BOURDIEU**, Pierre, **HAACKE**, Hans, *Libre-échange*, Paris, Seuil / les presses du réel, 1994.
- BOURRIAUD**, Nicolas,
- *Postproduction*, Dijon, Presse du réel, 2003.
 - *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presse du Réel, 1998.
- BOUVERESSE**, Jacques,
- « Sur Quelques conséquences indésirables du pragmatisme », *Lire Rorty, Le pragmatisme et ses conséquences*, Combas, l'Eclat, coll. Lire les philosophes, 1992.
 - *Rationalité et cynisme*, Paris, Minuit, « Critique », 1984.
 - *Essais II. L'époque, la mode, la morale, la satire*, Marseilles, Agone, Banc d'essais, 2001.
- CAUQUELIN**, Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, La couleur des idées, 1996.
- CHATEAU**, Dominique,
- *La Question de la question de l'art*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors du cadre, 1994.
 - *L'Art comme fait social total*, Paris, l'Harmattan, L'art en bref, 1998.
- CHILVERS**, Ian, *Dictionary of 20th-Century Art*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1999.
- COMPAGNON**, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- CRIMP**, Douglas,
- « Ancien et nouveau. De l'objet du musée à l'objet de bibliothèque », *Cahiers du MNAM*, Paris, Centre Pompidou, printemps 1991.
 - *On the Museum's Ruins* (1993), Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2000.
- CURNIER**, Jean-Paul
- *L'Art Ultimo, la démocratie prouvée par l'absurde*, Paris, Sens & Tonka, coll. Morsure, 1997.
 - *Le MAC de Marseille*, Le Mac de Marseille. Une affaire de musée d'art, Paris, Sens & Tonka, coll. Dits et contredits, 1997.
- CUSSET**, Yves, *Le musée : entre ironie et communication*, Paris, Plein feux, Version Originale, 2000.
- DAGONET**, François, *Le Musée sans fin*, Seyssel, Champs Vallon, coll. Milieux, 1993.

DANTO, Arthur

- *Après la fin de l'histoire* (1984), trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1996.
- *L'Assujettissement philosophique de l'art* (1986), trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1993.
- *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire* (1997), trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2000.
- « Le Monde de l'art », *Philosophie Analytique et esthétique*, Textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Meridiens Klincksieck, coll. Esthétique, 1988.

DÉOTTE, Jean-Louis, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, La philosophie en commun, 1993

DESCOMBES, Vincent, « "Something Different" (remarques sur le pragmatisme de R. Rorty) », *Lire Rorty, Le pragmatisme et ses conséquences*, Combas, l'Éclat, coll. Lire les philosophes, 1992.

DETIENNE, Marcel, **VERNANT**, Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La mètis chez les Grecs* (1974), Paris, Flammarion, Champs, 2002.

DICKIE, Georges,

- « Le Mythe de l'attitude esthétique », *Philosophie Analytique et esthétique*, Textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Meridiens Klincksieck, coll. Esthétique, 1988;
- « Beardsley et le fantôme de l'expérience esthétique », *Philosophie Analytique et esthétique*, Textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Meridiens Klincksieck, coll. Esthétique, 1988.

O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (1976, 1981, 1986), édition augmentée, Berkeley et Los Angeles (Californie), University of California Press, 1999.

DOMECQ, Jean-Philippe,

- *Artistes sans art ?*, (1994), 10/18, coll. « Fait et cause », 2005.
- « Un échantillon de la bêtise moderne : la fortune critique d'Andy Warhol », *Esprit* n°173, juillet-août 1991.

DOUGLAS, Mary, *Comment pensent les institutions* (1986), trad. Anne Abeillé révisée, Paris, La Découverte/Poche, coll. Sciences humaines et sociales, 2004.

DUBIN, Steve C., *Displays of Power. Controversy in the American Museum from the Enola Gay to Sensation*, New York, New York University Press, 1999.

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, textes réunis et présentés par Michel Sanouillet, édition revue et augmentée, Paris, Flammarion, Champs, 1994.

DUVE, Thierry (de), *Au Nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minit, Critique, 1989.

EDELMAN, Bernard, **HEINICH** Nathalie *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, coll. Armillaire, 2002.

FALGUIÈRES, Patricia, « Les inconnus dans la maison, un parcours dans l'histoire du collectionnisme », dans *L'Intime, le collectionneur derrière la porte*, Catalogue d'exposition à La maison rouge, 5 juin — 26 septembre 2004, Paris, Fage/La maison rouge, 2004.

FOSTER, Hal, *Recodings, Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), New York, The New Press, 1999.

FOUCAULT, Michel,

- *Les Mots et les choses* (1966). *Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1974.
- « *Il faut défendre la société* », *Cours au Collège de France, 1976*, édition établie par l'Association pour le Centre Michel Foucault, Paris, Gallimard/Seuil, coll. Hautes études, 1997.

FUKUYAMA, Francis, *La Fin de l'histoire et le dernier homme* (1992), trad. Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992.

GAMBONI, Dario, *Un Iconoclasme moderne. Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Institut Suisse pour l'étude de l'art, Zurich, les éditions d'En-bas, 1983.

GARGANI, Aldo G., « Les Dé-accords de la pensée », *La Sécularisation de la pensée* (1986), recherches réunies sous la direction de Gianni Vattimo, trad. Charles Alunni, Paris, Seuil, coll. l'Ordre Philosophique, 1998.

GLICENSTEIN, Jérôme, « Changer de conviction ou changer de rôle ? Remarques à partir d'une enquête menée par le site de création contemporaine du Palais de Tokyo », *Art : Changer de conviction*, sous la direction de Jacques Morizot, Paris, L'Harmattan, arts 8, 2004.

GOODMAN, Nelson,

- *Langage de l'art* (1968), trad. Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- *Manière de faire des mondes* (1978), trad. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996

HABERMAS, Jürgen,

- *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1962), trad. Marc B. de Launay, Paris, Payot, Critique politique, 1988.
- *Le Discours philosophique de la modernité* (1985), trad. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard nrf, bibliothèque de philosophie, 1988.
- *La Pensée postmétaphysique* (1988), trad. Rainer Rochlitz, Paris, Armand Colin, coll. Théories, 1993.
- *Écrits politiques*, trad. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Cerf, 1990.
- « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, n°413, octobre 1981.

HABERMAS-LYOTARD, « Histoire universelle et différences culturelles », *Critique* n°456, 1985.

HALL, Edward T., *Au delà de la culture* (1976), Paris, Seuil, Point, 1987.

HATTON Rita et **WALKER** John A., *Supercollector, a critique of Charles Saatchi*, Londres, Ellipsis, 2000.

HEATH, Joseph et **POTTER**, Andrew, *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture* (2004), traduction Michel Saint-Germain et Élise de Bellefeuille, Paris, Naïve, 2005.

HEINICH, Nathalie,

- *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 1998.
- (et Bernard Edelman) *L'Art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, coll. Armillaire, 2002.
- *L'Art contemporain exposé aux rejets. Étude de cas*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.

JULIUS, Anthony, *Transgressions. The Offences of Art*, Londres, Thames & Hudson, 2002

KANTOR, Sybil Gordon, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, 2003.

KRAUSS, Rosalind, *L'originalité des avant-gardes et autres mythes modernistes* (1985), Paris, Macula, 1993.

KUHN, Thomas S., *La Structure des révolutions scientifiques* (1962/1970), trad. Laure Meyer, Flammarion, Champs, 1983.

LEGENDRE, Pierre,

- *L'Amour du censeur, essai sur l'ordre dogmatique* (1974), Paris, Seuil, Champ freudien, 1974.
- *Leçons II, l'Empire de la vérité, Introduction aux espaces dogmatiques industriels, Nouvelle édition* (1983, 2001), Paris, Fayard, 2001.

LYOTARD, Jean-François,

- *La condition postmoderne* (1979), Paris, Minuit, « Critique », 2000.
- *Le différend*, Paris, Minuit, « Critique », 1983.
- *Moralités postmodernes* (1993), Paris, Galilée, Débats, 1993.
- «Réponse à la question : qu'est-ce que le postmodernisme?», *Critique* n°419, avril 1982.

MAFFESOLI, Michel, *La Part du diable. Précis de subversion postmoderne*, Paris, Flammarion, 2002.

MARGOLIS, Joseph, « Stratégie initiale pour une philosophie de l'art », *Philosophie Analytique et esthétique*, Textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Meridiens Klincksieck, coll. Esthétique, 1988.

MARTUCELLI, Daniello, « Lectures théoriques de la postmodernité », *Sociologie et Société*, n°1, vol XXIV, printemps 1992.

MEYER, Richard, *Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in the Twentieth-Century American Art*, Boston, Beacon Press, 2002.

McCARTHY, « Ironie privée et décence publique : le pragmatisme de Richard Rorty », *Lire Rorty, Le pragmatisme et ses conséquences*, Combas, l'Eclat, coll. Lire les philosophes, 1992.

McEVILLEY, Thomas, *L'identité culturelle en crise. Art à l'époque postmoderne et postcoloniale* (1992), trad. Yves Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999.

MENGER, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*, Paris, La république des idées, Seuil, 2002.

MICHAUD, Yves,

- *L'Artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- *Critères esthétiques et jugement de goût*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999
- *La Crise de l'art contemporain* (1997), Paris, puf, invention philosophique, 1999.
- *L'Art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique* (2003), Stock, Essais, 2003.

MIEGE, Bernard, *Les Industries du contenu face à l'ordre informationnel*, Grenoble, PUG, 2000.

MILLET, Catherine, *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1992.

MOINEAU, Jean Claude, *L'art dans l'indifférence de l'art*, Paris, PPT, 2001.

MONDZAIN, Marie José, *L'image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, Le temps d'une question, 2002.

MOULIN, Raymonde,

- *L'Artiste, l'institution et le marché* (1992), Paris, Flammarion, Champs, 1997.
- *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, Domino, 2000.

ONFRAY, Michel, *Politique du rebelle. Traité de résistance et d'insoumission*, Paris, Grasset, Figures, 1997.

OSBORNE, Harold, « Le concept de créativité en art », *Philosophie Analytique et esthétique*, Textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Meridiens Klincksieck, coll. Esthétique, 1988

PHILLIPS, Christopher, «Le tribunal de la photographie», *Cahiers du MNAM*, Paris, Centre Pompidou, printemps 1991.

POIRRIER, Philippe, *L'Etat et la culture en France au XX^e siècle*, Paris, Livre de Poche, coll. Inédit Histoire, 2000.

POMMIER, Édouard, « La Révolution & le Destin des Œuvres d'Art », introduction à Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), Paris, Macula, coll. Librairie du bicentenaire de la révolution française, 1989.

POUVET, Roger, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre Volée, Collection Essais, 2003.

PUTNAM, Hilary, « Richard Rorty et le relativisme », *Lire Rorty, Le pragmatisme et ses conséquences*, Combas, l'Éclat, coll. Lire les philosophes, 1992.

QUATREMERE DE QUINCY

- *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* (1796), Paris, Macula, coll. Librairie du bicentenaire de la révolution française, 1989.
- *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions* (1815), Paris, Fayard, Corpus des œuvres de philosophie de langue française, 1989.

QUEMIN, Alain, *L'Art contemporain international : entre les institutions et le marché (le Rapport Perdu)*, Jacqueline Chambon/Artprice, Nîmes, 2002.

QUESSADA, Dominique, *L'Esclavemaître. L'achèvement de la philosophie dans le discours publicitaire*, Paris, Verticales / Le Seuil, 2002.

ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, nrf essais, 1994.

RORTY, Richard,

- *Contingence, ironie & solidarité* (1989), trad. Emmanuel Pausat, Paris, Armand Colin, coll. Théories, 1993.
- *Achieving our Country. Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)/Londres, 1998.
- *Conséquences du pragmatisme* (1982), trad. J.-P. Cometti, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 1993.
- *Objectivisme, relativisme et vérité*, trad. J.-P. Cometti, Paris, PUF, l'Interrogation philosophique, 1994.
- *L'espoir au lieu du savoir. Introduction au pragmatisme*, trad. Claudine Conan et Jacques Poulain, Albin Michel, Bibliothèque du Collège International de Philosophie, 1995.
- «Habermas, Lyotard et la postmodernité», *Critique* n°442, mars 1984.

ROSENBERG, Harold, *La Dé-définition de l'art*, trad. Christian Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

ROUAUD, Jean, « Limites : tout un art », *La Limite, le temps des Savoirs*, revue interdisciplinaire de France n°3, Paris, Odile Jacob, avril 2001.

RUBY, Christian, *Post-moderne / Néo-moderne, le champ de bataille*, Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 1990.

SANDLER, Irving, *Art of the Postmodern Era from the Late 1960s to the Early 1990s*, Icon Edition, New York, 1996.

SCHNAPPER, Dominique, « L'Impatience devant toute limite », *La Limite, le temps des Savoirs*, revue interdisciplinaire de France n°3, Paris, Odile Jacob, avril 2001.

SERRA, Richard, *Écrits et entretiens 1970-1989*, trad. Gilles Courtois, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990.

- SIBLEY**, Franck, « Les Concepts esthétiques », *Philosophie analytique et esthétique*, Textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Meridiens Klincksieck, coll. Esthétique, 1988.
- SIMONNOT**, Philippe, *39 leçons d'économie contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. Folio Actuel, 1998.
- SMART**, Barry, *Postmodernity*, London, Routledge, Key ideas, 1993.
- SOULAGES**, François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan Photographie, 1998.
- SZARKOWSKI**, John, *The Photographer's Eye*, New York, Little Brown & Co, 1980.
- VATTIMO**, Gianni,
- *La Fin de la modernité, nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* (1985), trad. Charles Alunni, Paris, Seuil, Coll. L'Ordre philosophique, 1987.
 - *Les Aventures de la différence*, trad. Pascal Gabellone, Riccardo Pineri et Jacques Rolland, Paris, Minuit, « Critique », 1985.
 - *Espérer croire* (1996), trad. Jacques Roland, Paris, Seuil, La couleur des idées, 1998.
 - « Métaphysique, violence, sécularisation » (1986), *La sécularisation de la pensée*, Recherches réunies sous la direction de Gianni Vattimo, trad. Charles Alunni, Seuil, L'Ordre Philosophique, 1988.
- VENTURI**, Robert, *De l'ambiguïté en architecture* (1962), trad. Maurin Schlumberger et Jean-Louis Vénard, Paris, Dunot, Sciences humaines, 1995.
- VENTURI**, Robert, **SCOTT BROWN** Denise, **IZENOUR**, Steven, *Learning Las Vegas* (1972), Cambridge (Mass)/Londres (R.U), 1977.
- WALKER**, John A., *Art & Outrage. Provocation, Controversy and the Visual Arts*, Pluto Press, London/Sterlin(Virginia), 1999.
- WEITZ**, Morris, « Le Rôle de la théorie esthétique », *Philosophie analytique et esthétique*, Textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Meridiens Klincksieck, coll. Esthétique, 1988.
- WILLET**, John, *Heartfield contre Hitler*, trad. Dominique Lablanche, Paris, Hazan Lumières, 1997.

Catalogues d'exposition

Expositions monographiques et monographies :

BAZILE, Bernard, *It's O.K. to Say No!*, catalogue d'exposition (9 mars - 12 avril 1993), Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, éd. Du Centre Pompidou, 1993.

Maurizio Cattelan, Francesco **BONAMI**, Nancy **SPECTOR**, Barbara **VENDERLINDEN**, Londres, Phaidon, 2000.

HAACKE, Hans, *Artfairisme*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.

KOMAR Vitaly et **MELAMID**, Alex, *Desperatly Seeking a Masterpiece*, Museum of Art/Tankosha Publishing Co., 2003.

MOTTI, Gianni, « *Plausible Deniability* », Migros museum für gegenwartskunst, Zürich, éditions jrp/ringier, 2004.

HIRSCHHORN, Thomas, *Musée Précaire Albinet, quartier du Landy, Aubervilliers, 2004*, Paris, éditions Xavier Barral, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2005.

Expositions Collectives :

Face à l'histoire 1933-1996, (19 décembre 1996-7 avril 1997), Centre Georges Pompidou, Paris, Flammarion, 1996.

Give and Take, 1 exhibition 2 sites, (30 janvier-1^{er} avril 2001), Serpentine Gallery (Londres)/Victoria and Albert Museum (Londres), Londres, Serpentine Gallery ed., 2001.

Hardcore. Vers un nouvel activisme, (27 février- 18 mai 2003) Palais de Tokyo site de création contemporaine, Paris, édition Cercle d'art, 2003.

Iconoclash, Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art, (4 mai - 4 août 2002), ZKM Center for Arts and Media, Karlsruhe, Cambridge (Mass.)/Londres(U.K), MIT Press, 2002.

L'Intime, le collectionneur derrière la porte, (5 juin — 26 septembre 2004), Paris, Fage/La maison rouge, 2004.

Les Magiciens de la Terre, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1989.

Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art, The Jewish Museum (New York), New Brunswick(New Jersey), Rutgers University Press, 2002.

The Museum as Muse : Artists Reflect (14 mars- 1er Juin 1999), Kynaston McShine (commissaire), New York, MoMA, The Museum of Modern Art/Harry N. Abrams Inc., 1999.

Présumés innocents. L'Art contemporain et l'enfance, (8 juin- 1^{er} octobre 2001) capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

Passions Privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France, (décembre 1995-mars 1996), Paris, Paris-Musées/édition des musées de la Ville de Paris, 1995.

Sensation, Young British Artists from the Saatchi Collection (18 septembre- 28 décembre 1997, Royal Academy of Arts), Londres, Thames and Hudson/ The Royal Academy of Arts, Londres, 1997.

5^e Biennale d'Art Contemporain de Lyon. Partage d'exotismes, (27 juin - 24 septembre 2000), 2 volumes édition bilingue français-anglais, Réunion des Musées Nationaux/Seuil, 2000

Ouvrages collectifs

Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition, Peter Lamarque et Stein Haugom Olsen, Malden (Mass., USA)/Oxford (U.K)/Victoria (Australia), Blackwell Publishing, Blackwell philosophy Anthologies, 2004.

Art : Changer de conviction, sous la direction de Jacques Morizot, Paris, L'Harmattan, arts 8, 2004.

L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle (1991), trad. D. Trierweiler, éd. du Regard, 1998.

L'Art du terrain, mélanges offerts à Howard S. Becker, Textes réunis par A. Leblanc et A. Pessin, Paris, L'Harmattan, coll. Librairie des Humanités, 2004.

Les Définitions de l'art, trad. M. Thiérou, Lettre Volée, Essais, 2004.

Esthétique et Poétique, Textes réunis et traduits par Gérard Genette, Paris, Seuil, Points Essais, 1992.

La Limite, le temps des Savoirs, revue interdisciplinaire de France n°3, Paris, Odile Jacob, avril 2001.

La Sécularisation de la pensée (1986), recherches réunies sous la direction de Gianni Vattimo, trad. Charles Alunni, Paris, Seuil, coll. l'Ordre Philosophique, 1998.

Lire Rorty, Le pragmatisme et ses conséquences, Combas, l'Eclat, coll. Lire les philosophes, 1992.

Museum Culture, Histories, Discourse, Spectacles (1994), textes rassemblés par Daniel J. Sherman et Irit Rogoff, Mineapolis, University of Minesota Press, coll. Media & Society, 2000.

Où va l'histoire de l'art contemporain, dir. B. Dorléac, L. Gervereau, S. Guilbaut et G. Monnier, Paris, L'Image/ENSBA, 1997.

Philosophie analytique et esthétique, Textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Meridiens Klincksieck, coll. Esthétique, 1988.

Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21^e siècle ?, Paris, éditions du Palais de Tokyo, Tokyobook 1, 2001.

Quel est le rôle de l'artiste aujourd'hui ?, Paris, éditions du Palais de Tokyo, Tokyobook 2, 2001.

Presse

ANTOINE, Jean-Philippe, « Biennale de Lyon : l'exotisme pour seul partage ? », *Multitudes* n°4, Exils, mars 2001.

ARDENNE, Paul, « De l'exposition (de l'art) à la surexposition (du commissaire) », *L'art même*, n°21, Bruxelles, 4^e semestre 2003, p. 6-9.

BEDARIDA, Catherine et **COURTOIS**, Claudia, « Des artistes censurés pour "pornographie" par une association », *Le Monde*, 21 décembre 2001, p. 66.

COURTOIS, Claudia, « Malaise au centre d'art plastiques contemporain de Bordeaux », *Le Monde*, 9 juillet 2000, p.73.

DORA, Julien, « Le regard pervers du censeur », Québec, *Buble* (revue internet), avril 2005, <<http://www.buble.com/fr/themes/enfance/censeurs.php>>

LABRO, Camille, « Komar et Melamid, l'art par les masses », *Beaux Arts*, n° 167, avril 1998, p. 68-73

LIM, In-Young « Les politiques des biennales d'art contemporain de 1990 à 2005 », *Marges 05*, juin 2006.

MILLET, Catherine, « Cabinets de Curiosités : qu'est-ce qui s'y cache ? », *Art Press*, Hors Série n°15, 1994.

MORRIS, Steven, « Nude Row Artist Tells of Arrest », *The Guardian*, Londres, 9 mars 2004 (consultable sur <<http://www.guardian.co.uk/arts/news/story/0,11711,1164440,00.html>>).

PETERSON, James R., « Le procès Mapplethorpe », trad. Gilles Berton, Paris, *Playboy Edition Spéciale* n°6, deuxième trimestre 1991, p. 64-71 et 110.

POY, Cyrille, « "Présumés innocents" ou la conscience de l'art », *L'Humanité*, 29 août 2000, p. 45.

POY, Cyrille, « Les enfants ne sont pas des anges », *L'Humanité*, 29 août 2000, p. 45.

ZASK, Joëlle, « Démocratiser l'art ? », *Parachute « Démocratie - democracy »*, Montréal, 07-08-09/2003, p. 132-142.

Revue de presse « Hors Limites », Centre Georges Pompidou/Bibliothèque Kandinsky.

The Sun, Londres, mardi 9 mars 2004 reproduite dans l'édition du mercredi 10 mars, p. 19.

Sites internet

« Gianni Motti », *paris-art.com*, entretien avec Eléonore Saintagnan, 2002 (consultable sur http://www.paris-art.com/interv_detail-1504.html).

Sur l'action de Alexander Brener : <http://www.ljudmila.org/embassy/brener.htm> et <http://www.temporarysite.org/Scan/SCANDAL.htm>

L'art contemporain et la question de la censure, table ronde tenue à Carquefou, CIPAC 2001 (retranscrit sur <<http://www.cipac.net/index2.htm>>)

Table des illustrations

- ill. 1 Photogramme extrait de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1958) avec incrustation de #328 (1990-1993) de David Reed. 47
- ill. 2 Exemple d'organisation du catalogue « Les Magiciens de la terre » (double page consacrée à Krzysztof Wodiczko) (document personnel). 58
- ill. 3 Catalogue « Les Magiciens de la Terre » (détail) (document personnel).. 58
- ill. 4 Saatchi & Saatchi, affiche pour le Parti Conservateur (Conservative Party), « Labour isn't Working », 1978..... 65
- ill. 5 Le Bon Marché, Paris, vers 1880.(source : Tony Bennett, *The Birth of the Museum* (1995), Londres / New York, Routledge, 2003, p. 52)..... 119
- ill. 6 Bethnal Green Museum, 1876 (source : Tony Bennett, *The Birth of the Museum* (1995), Londres / New York, Routledge, 2003, p. 53)..... 119
- ill. 7 Schéma explicatif de l'évolution de l'art abstrait (Alfred H. Barr) reproduit en quatrième de couverture du catalogue d'exposition « Cubism and Abstract Art », MoMA, New York, 2 mars-19 avril 1936 (source : Kantor, Sybil Gordon, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, 2003, p. 23)..... 123
- ill. 8 Plan du troisième étage du MoMA (avant rénovation) tel que reproduit dans *Artforum* (novembre 1974) (source : Hal Foster, *Recodings, Art, Spectacle, Cultural Politics* (1985), New York, The New Press, 1999, p. 210)..... 125
- ill. 9 Exemple de *White Cube* moderniste (vue de l'exposition "Cézanne, Gauguin, van Gogh, Seurat", MoMA, New York, 7 novembre-7décembre 1929) (source : Kantor, Sybil Gordon, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, 2003, p. 215).128
- ill. 10 Marcel Broodthaers, *L'Aigle Oligocène à nos jours*, Düsseldorf, Musée d'Art Moderne Département des Aigles Section des Figures, 1972. Vue de l'exposition (source : *L'Art de l'exposition. Une documentation sur*

- trente expositions exemplaires du XX^e siècle* (1991), trad. D. Trierweiller, éd. du Regard, 1998, p. 387). 166
- ill. 11 Marcel Broodthaers, *L'Aigle Oligocène à nos jours*, Düsseldorf, Musée d'Art Moderne Département des Aigles Section des Figures, 1972. Détail (source : *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle* (1991), trad. D. Trierweiller, éd. du Regard, 1998, p. 387). 166
- ill. 12 Le cabinet de curiosités : le musée Ferrante Imperato à Naples, 1599 (source : Tony Bennett, *The Birth of the Museum* (1995), Londres / New York, Routledge, 2003, p. 78). 168
- ill. 13 Charles Willson Peale, *The Artist in his Museum* (autoportrait), 1822. Huile sur toile, 103x80 cm (source : *The Museum as Muse : Artists Reflect* (14 mars- 1er Juin 1999), Kynaston McShine (commissaire), New York, MoMA, The Museum of Modern Art/Harry N. Abrams Inc., 1999, p. 45). 171
- ill. 14 Luigi Ontani, (sans titre) installation de masques, 2000. Bois, peinture, tissus (source : *5^e Biennale d'Art Contemporain de Lyon. Partage d'exotismes*, (27 juin - 24 septembre 2000), édition bilingue français-anglais, Réunion des Musées Nationaux/Seuil, 2000, volume 2, p. 55). 176
- ill. 15 Nadin Ospina, *The Great American Dream* (détail), 2000. Installation, céramique, pierre, or et résine de polyester, dimensions variables (source : *5^e Biennale d'Art Contemporain de Lyon. Partage d'exotismes*, (27 juin - 24 septembre 2000), édition bilingue français-anglais, Réunion des Musées Nationaux/Seuil, 2000, volume 2, p. 156). 178
- ill. 16 Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919. Ready-made rectifié, chromolithographie avec inscription au crayon ; .Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q rasée*, 1965. Menu, carte à jouer et inscription au crayon. 197
- ill. 17 Gianni Motti, *Paysages (Dommages Collatéraux)*, 2001. Installation de 10 photographies, 100x80 cm chacune (source : Galerie Jousse Entreprise, Paris). 200
- ill. 18 Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981. Acier, 3,66 x 36,58m, épaisseur 63,5mm, Federal Plaza, New York (œuvre détruite le 15 mars 1989) (source : Serra, Richard, *Écrits et entretiens 1970-1989*, trad. Gilles Courtois, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, p. 270). 226

- ill. 19 Rachel Whiteread, *House (Grove Road, London E3)*, 1993. Béton et armure en métal. Londres (œuvre détruite en janvier 1994) (source : Walker, John A., *Art & Outrage. Provocation, Controversy and the Visual Arts*, Pluto Press, London/Sterlin(Virginia), 1999, p. 166). 227
- ill. 20 Garry Gross, *The Woman in the Child*, 1975. Photographie couleur (source : *Présumés innocents. L'Art contemporain et l'enfance*, (8 juin- 1^{er} octobre 2001) capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 83). 232
- ill. 21 Inez van Lamsweerde, *The Widow* (détail), 1997. Série de photographies couleurs (source : *Présumés innocents. L'Art contemporain et l'enfance*, (8 juin- 1^{er} octobre 2001) capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 84)...... 233
- ill. 22 *The Sun* (détail), mercredi 10 mars 2004, p. 18-19..... 241
- ill. 23 Luc Tuymans, *Flemish Village*, 1995. Huile sur toile (source : Brochure *Luc Tymans*, Tate Mo
- ill. 24 Alexander Brener, *Bombage de Suprématisme (1922-1927 ?)* de Kasimir Malevitch, janvier 1997. Stedelijk Museum, Amsterdam (source : <http://www.temporarysite.org/Scan/SCANDAL.htm>)..... 260
- ill. 25 Vitaly Komar et Alex Melamid, *Most Wanted Painting* (USA, 1994), 1994. Huile sur toile (source : Komar Vitaly et Melamid, Alex, *Desperatly Seeking a Masterpiece*, Museum of Art/Tankosha Publishing Co., 2003, p. 15)..... 271
- ill. 26 Vitaly Komar et Alex Melamid, *Least Wanted Painting* (USA 1994), 1994. Huile sur toile (source : Komar Vitaly et Melamid, Alex, *Desperatly Seeking a Masterpiece*, Museum of Art/Tankosha Publishing Co., 2003, p. 14) 271
- ill. 27 Vitaly Komar et Alex Melamid, *Most Wanted Painting* (France 1995), 1995. Huile sur toile (source : Komar Vitaly et Melamid, Alex, *Desperatly Seeking a Masterpiece*, Museum of Art/Tankosha Publishing Co., 2003, p. 25) 273
- ill. 28 Vitaly Komar et Alex Melamid, *Least Wanted Painting* (France, 1995), 1995. Huile sur toile (source : Komar Vitaly et Melamid, Alex, *Desperatly Seeking a Masterpiece*, Museum of Art/Tankosha Publishing Co., 2003, p. 24)..... 273

- ill. 29 Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987. Photographie Cibachrome, 152,4 x 101,6 cm (source : Julius, Anthony, *Transgressions. The Offences of Art*, Londres, Thames & Hudson, 2002, p.14).....290
- ill. 30 John Heartfield, *Goering der Henker des Dritten Reich*, photomontage en couverture de *AIZ*, 1er juillet 1936 (source : Willet John, *Heartfield contre Hitler*, trad. Dominique Lablanche, Paris, Hazan Lumières, 1997, p. 130)..... 302
- ill. 31 Santiago Sierra, *250 cm Line Tattooed on Six Paid People*, 1999. Performance organisée à l'espace Aglutinor, la Havane (source : *Hardcore. Vers un nouvel activisme*, (27 février- 18 mai 2003) Palais de Tokyo site de création contemporaine, Paris, édition Cercle d'art, 2003, p. 190-191)..... 324
- ill. 32 Maurizio Cattelan, *AC Forniture Sud (Southern Suppliers FC)*, 1991 (source : *Maurizio Cattelan*, Francesco Bonami, Nancy Spector, Barbara Venderlinden, Londres, Phaidon, 2000, p. 56). 330
- ill. 33 Hans Haacke, *Der Pralinenmeister*, 1981. Vue de l'exposition à la Galerie Paul Maenz, Cologne (source : Haacke, Hans, *Artfairisme*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 20) 371
- ill. 34 Hans Haacke, *Der Pralinenmeister*, 1981. Diptyque (détail) (source : Haacke, Hans, *Artfairisme*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 22-23) 371
- ill. 35 Hans Haacke, *Les Must de Rembrandt*, 1986. Installation au Consortium de Dijon, façade et détail intérieur (source : Haacke, Hans, *Artfairisme*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 77-78)..... 373
- ill. 36 Gianni Motti, *Pathfinder*, 1997. Performance réalisée à Genève, Centre genevois de gravure contemporaine (source : Motti, Gianni, « *Plausible Deniability* », Migros museum für gegenwartskunst, Zürich, éditions jrp/ringier, 2004, p. 179). 424
- ill. 37 Gianni Motti, *ONU*, 7 novembre 1997. Intervention au 53^e session de la Commission des Droits de l'Homme, Genève (source : Motti, Gianni, « *Plausible Deniability* », Migros museum für gegenwartskunst, Zürich, éditions jrp/ringier, 2004, p. 184-185)..... 431

Index rerum

- accrochage, 110, 123-124, 134, 180
- art de résistance politique, 284, 300, 304, 306, 308-313, 323, 393, 434, 482
- art qui enfreint les règles de l'art, 323, 456
- autonomisation, 68, 128, 130, 202, 355, 404-405, 417, 457, 483
- avant-garde, 44, 51, 78, 85-87, 111, 114, 131, 250-251, 270, 285, 301, 311, 327, 332, 383, 392, 399, 426, 433, 442, 470
- cabinet de curiosités, 164-173, 179, 454, 478, 481
- campagne, 103, 106, 229, 231, 238, 304-308, 310, 428, 456
- censure, 9, 61, 158, 223-224, 238, 283, 289-290, 294-296, 299-300, 303, 341-342, 346, 377, 415, 477
- collectionneur, 64, 70, 129, 170, 376, 469, 474
- commissaire d'exposition, 180-182, 232, 235-337, 380, 389, 398-399, 443
- compromis, 1, 7, 52, 144, 322, 343, 344, 350, 356, 370, 375, 378-390, 394, 412-413, 422, 439, 456-458, 482-483
- conflit, 1, 7, 9, 66, 133, 211, 221, 250-251, 295, 309, 321-322, 343-344, 349, 352, 355, 366, 377, 384, 387, 412, 416, 456-458, 482-483
- consensus, 19-20, 24,-28, 38, 43, 84, 89, 187, 208, 231, 274-381, 389-390, 453, 458, 483
- culture, 8, 19, 27-28, 35-38, 47, 55, 57-58, 60, 62, 66-68, 75-76, 82, 99, 102, 111, 116-117, 122, 135, 138-139, 140, 142-149, 154-160, 163-164, 177, 179, 183, 187-188, 195, 202, 228, 246, 256, 261, 264, 276, 294, 306, 332-333, 336-337, 354, 391, 400, 404-406, 408, 421, 428, 439, 454, 458, 470, 472-473, 481, 483
- curator, 164, 180-181, 183, 315, 336, 359, 388-389, 399, 437, 439, 442-443, 455, 457, 481
- doxa, 276-282, 319, 378-379, 407, 411
- événementialisation, 183, 336-337, 391
- exposition, 3, 5, 10, 52, 56-59, 78, 81, 92--99, 106-107, 110, 114-117, 121--124, 127-130, 132, 135, 140, 142, 146, 148, 151, 154-155, 162, 164-185, 200-201, 218-221, 224, 229, 231, 233-243, 246, 248, 250-251, 256-263, 277, 286, 291-297, 299, 302, 318, 335-337, 353, 356, 362, 370-374, 376, 380-381, 388-389, 396, 398-399, 407-410, 415-416, 423, 425, 437-439
- free rider*, 338, 341-342
- Give and Take.*, 163
- Hardcore., 262, 323, 401

institution, 1-10, 18-19, 46, 49, 53, 57,
 62-63, 82, 89, 93-98, 106, 108, 112,
 114, 126-127, 133-134, 140, 143, 153,
 162, 168-169, 182, 186, 188, 201,
 207, 210-218, 221, 224, 232, 234,
 248, 263, 292-299, 311, 314, 318-320,
 322, 333-334, 337-338, 341-347, 352-
 353, 360, 367-368, 370, 372, 374,
 377-378, 382, 387-390, 403, 413, 418,
 421-422, 431-434, 439-443
 intime, 376
 ironiste, 34-40, 42, 331, 344, 390-391,
 432
Kunst Kompass, 184-185, 334
 libéral, 34-38, 42, 60, 66, 331, 344, 432
 lobbies, 242, 293, 295, 434
 lobbying, 60, 231
 Lumières, 16, 23, 35, 67, 69, 97, 99, 104-
 105, 132, 159, 168
 Mac de Marseille, 297, 314-315
 Magiciens de la terre, 56-59, 172, 174
 mécène, 372
 médiation, 58, 99, 103, 140-144, 147,
 151, 157, 161, 188, 231, 237, 244,
 282, 407
mètis, 418-426, 432, 440, 443
 moderne, 5, 8, 22-23, 29, 31, 33, 44, 50,
 55-61, 63, 65, 68-69, 78-80, 83-97,
 109-111, 116, 118, 120-122, 126, 129-
 136, 144-145, 154-155, 168-169, 231,
 242, 250, 262, 277, 284-285, 294,
 305, 312, 326, 344
 MoMA, 56, 123-128
 monde de l'art, 2, 4, 7-10, 126, 185, 190-
 195, 201-211, 214-218, 222, 239,
 242,-244, 248, 250, 255, 259, 261,
 264-265, 269, 281, 285, 315-316, 318-
 321, 327, 332, 334-335, 340-341, 343-
 344, 351, 353-354, 356, 358-366, 372-
 377, 382, 384, 387-392, 397, 400,
 402, 406-407, 410, 412, 415, 417,
 422, 426, 430, 437, 439, 441-442
 mouvement, 51, 67, 70, 227, 294, 304-
 08, 312, 398
 musée, 1, 3, 4, 6, 53-54, 62, 78, 82, 84,
 88, 95, 97-99, 102-103, 106-107, 110-
 121, 123, 125, 129, 133-143, 147-148,
 151, 155, 157, 161-171, 181, 186-188,
 193, 202, 215, 229, 231, 242-244,
 248, 252-253, 255, 264, 268, 270,
 274-275, 277, 286, 292, 297-299, 329,
 332, 335-336, 343, 366, 372, 379,
 428, 436, 444
 Nazi, 302, 306-308
 Palais de Tokyo, 172, 201, 246, 262, 323,
 327, 395-396, 399, 402
 paradigme, 16, 54, 57, 62, 64, 71, 78, 82,
 94, 155, 311, 314, 345, 349, 350-354,
 360, 390, 443
 Partage d'exotismes, 173, 176-177
 Passions Privées, 376
 politique, 2, 3, 9, 15, 18, 21, 31, 35, 37,
 61, 64, 68, 78, 81, 87, 98, 102, 104,
 106, 153, 161, 184, 215, 223-224,
 231, 239, 259, 264, 283, 286, 300-
 312, 328, 335-336, 340, 349, 352-353,
 366, 370, 374, 380, 384-385, 387,
 390, 393-402, 405-408, 414, 420-423,
 433-435, 438

postmoderne, 5, 6, 9, 11-12, 14-15, 18-22, 28-30, 33-34, 43-46, 50-51, 53, 55-59, 63, 65-94, 98, 118, 133, 154, 161, 164, 180, 284, 313, 315, 320, 322, 377, 391-392, 421-422, 434
 post-moderne, 22, 29, 45, 66, 68, 75
 postmodernisme, 11, 22, 51, 72, 80
 postmodernité, 5, 11-15, 17-22, 28-30, 33-34, 43-47, 50-56, 59-66, 69, 71-75, 78, 80-92, 95, 97, 160, 214
 pragmatique, 19, 20, 26, 35, 50, 77, 151, 191, 257, 308, 344, 362, 366, 383, 390, 401, 435-436
 Présumés innocents, 231-237
 récit, 17, 20, 32, 48, 55, 80, 83, 93, 95, 122-123, 133, 136, 292, 436
 révolution, 31, 103-105, 350, 351-355, 360
 Sensation, 409
 sous-spécialité, 351-352, 355-356, 366, 389
 spécialité, 72, 250, 270, 351-352, 355-356
 stratégie, 3, 25, 58, 78, 85, 118, 246, 287, 304, 328, 335, 350, 374-375, 406-410, 418
 subversion, 60, 242, 320, 366, 384
The Sun, 240, 241, 404
 transgression, 1-5, 7, 9, 46, 61, 91, 94, 181, 210-211, 254, 283, 285, 287-288, 294-296, 300, 312-313, 315, 318-323, 331, 332, 334, 340-341, 344, 346, 352, 364, 367-368, 377, 382-383, 387, 391, 393-394, 398, 404-405, 414-415, 418, 421, 432-435, 438, 440-443
 utopie, 29-30, 34, 81, 308, 338, 454

Index nominum

- Abbing, 386, 387
- Adorno, 67, 86, 112- 113, 144-153, 157, 162, 187
- Antoine, 173-175, 178-179, 184, 376
- Ardenne, 70, 181-283, 308-312, 366, 367, 370, 372, 384, 401, 402, 434, 435
- Baqué, 301, 433
- Barr, 123, 124, 127, 128, 129, 132
- Barrer, 333
- Baudrillard, 6, 30, 31, 32, 33, 34, 68, 74, 87, 90, 160
- Bazile, 256, 257, 258, 259, 261, 263, 344
- Becker, 149, 190-196, 198-199, 201, 203-206, 208-209, 214, 221, 223-224, 245, 250, 258, 283, 315-316, 362, 364-365, 381, 392, 412
- Bell, 66
- Bellet, 70, 429
- Bernier, 53, 61, 62, 97, 114, 147, 155-156, 161-164, 183, 186-187, 202
- Bourdieu, 140, 142, 158, 268, 274-275, 282, 394
- Bourriaud, 181
- Bouveresse, 39, 40, 80
- Broodthaers, 165-166, 285-286, 384
- Buren, 148, 224, 228-229, 231, 365
- Cattelan, 329-331, 334, 345, 364-365, 367, 393-395, 401, 438
- Cauquelin, 277-282, 341, 367, 378-379, 407, 434
- Chapman, 8, 404, 411
- Crimp, 54, 98, 118, 122, 127, 133-134, 165, 180
- Curnier, 297-299
- Danto, 46, 48-56, 59, 69, 76-77, 81, 89-90, 190, 286
- Darbel, 140, 142, 274, 275, 282
- Deleuze, 40, 68, 73, 82
- Déotte, 3, 97, 99, 102-103, 112
- Derrida, 6, 38, 40, 68, 71
- Descombes, 3, 41
- Detienne, 418-420, 423
- Dickie, 49, 54, 190, 286
- Domecq, 375, 407
- Douglas, 15, 54, 98, 118, 122, 127, 133, 165, 180, 210-320, 343
- Duchamp, 54, 184, 196-197, 200, 205, 251-252, 258, 298, 416, 426
- Duve, 33, 54, 72-73, 84-90, 359
- Edelman, 251, 253, 255
- Falguières, 129
- Foucault, 23, 37-40, 68, 73, 118
- Fukuyama, 60
- Gamboni, 231, 242
- Glicenstein, 85, 395-396, 402
- Goodman, 190, 206, 214
- Haacke, 370-377, 387, 393-395, 438
- Habermas, 17, 22-30, 37, 43-44, 66-74, 87, 90, 98, 160, 170, 378
- Hardcore., 262, 323, 401
- Heath, 405
- Hegel, 36, 46

Heinich, 229, 251-255, 266-269, 277, 331-334, 441
 Hirschhorn, 400
 Hirst, 8, 334, 404, 407, 410-411
 Julius, 8, 222, 284-291, 294, 300-301, 309-310, 312-313, 315, 393, 434
 Kant, 277, 282
 Kantor, 128
 Komar, 270-276, 281, 299, 345
 Krauss, 83
 Kuhn, 16, 349-353, 356, 360-363, 390
Kunst Kompass, 184-185, 334
 Legendre, 346
 Levine, 56, 198
 Lim, 183
 Lyotard, 6, 14, -25, 28-30, 43-44, 68, 71, 73-74, 79, 80-84, 90, 174
 Martin, 23, 40, 56, 61, 172-174, 243, 359, 409
 Marx, 17, 18, 29, 112-113
 McCarthy, 37
 McEvilley, 56-59, 69
 Melamid, 270-276, 281, 299, 345
 Menger, 335
 Meyer, 239, 349
 Michaud, 56, 78-79, 93- 94, 108, 141-142, 206-207, 282
 Millet, 165, 344
 Moineau, 54, 72, 81-84
 Moisdon, 181, 232, 237, 337
 MoMA, 56, 123-128
 Morris, 121, 242
 Moulin, 375, 413
 Ping, 93, 292-295, 298, 314, 342
 Pinoncelli, 251-259, 264, 315, 318, 345, 407
 Pommier, 104-107, 113-114
 Potter, 405
 Poy, 234
 Putnam, 41
 Quatremère de Quincy, 99-114, 162
 Quemin, 334
 Rochlitz, 23, 68
 Rorty, 2-3, 9, 17, 26-27, 30, 34-43, 50, 73-77, 91, 98, 160, 304-308, 323, 331, 399, 432, 434, 439
 Ruby, 28, 29
 Saatchi, 63-65, 70, 404, 407-410
 Sans, 19, 56, 60, 148, 204, 278, 326, 390, 396-401, 414-415
 Serra, 224-226, 229-230, 321
 Serrano, 8, 289-290, 321
 Sierra, 324-328, 331, 352, 393, 398
 Simonnot, 338-340
 Smart, 11-12, 21, 30, 59, 61, 82
 Soulages, 357-358
 Szarkowski, 127
 Troncy, 181, 337, 359
 Vattimo, 15, 75, 81, 90, 160, 395
 Venturi, 52
 Vernant, 418-420, 423-424
 Walker, 64, 227-228, 238, 404
 Warhol, 49, 50, 52, 54, 56, 384, 407
 Whiteread, 224-230

Table des matières

Introduction	2
1. Première partie : Postmodernité et art	11
1.1. Contours de la postmodernité	14
1.1.1. La légitimation du savoir : Lyotard.....	15
1.1.2. La postmétaphysique : Habermas	22
1.1.3. Le rétrécissement de l'histoire : Baudrillard	30
1.1.4. La posture ironiste libérale : Rorty	34
1.1.5. Post-moderne ou postmoderne ?	44
1.2. L'art confronté à la postmodernité	46
1.2.1. La fin de l'art	46
1.2.2. Le style postmoderne	50
1.2.3. Autonomie de l'art ou le « tout culturel »	60
1.2.4. Art postmoderne et idéologie réactionnaire	64
1.2.5. Un pragmatisme postmoderne en art	75
1.2.6. De la modernité artistique à la postmodernité : entre rupture et continuation	78
1.3. Première conclusion intermédiaire : le contexte	89
2. Deuxième partie : Le musée d'art face à ses paradoxes.....	95
2.1. L'invention du musée	97
2.1.1. Enjeux et débats à l'origine du musée.....	98
2.1.2. Critique contextuelle du musée	104
2.1.3. Critique du choix muséal	111
2.2. L'aventure moderne du musée.....	116
2.2.1. Musée et espace public : XIX ^e siècle.....	116
2.2.2. Organisation moderne du musée : XX ^e siècle	121
2.2.3. Conséquences du <i>White Cube</i> moderniste.....	128
2.2.4. Resurgence des classifications	132
2.3. Mutations des enjeux du musée à l'époque contemporaine	135
2.3.1. Mutations culturelles dans la consommation de la culture à l'époque contemporaine	135
2.3.2. Massification de la culture et résistances intellectuelles	143
2.3.3. Hypothèses sur une appréciation postmoderne de l'art	154
2.4. Conséquences des mutations	157
2.4.1. Conséquences dans la hiérarchisation de la culture	157
2.4.2. Conséquences artistiques et institutionnelles des mutations culturelles contemporaines	161
2.4.3. Résurgence postmoderne du cabinet de curiosités.....	164
2.4.4. Émergence du commissaire roi : le curator	180
2.4.5. Multiplication des Biennales d'art contemporain	183
2.4.6. Redéfinition d'une institution	186

2.5. Apports des mondes de l'art.....	190
2.5.1. Définir les mondes de l'art : Howard S. Becker	190
2.5.2. Le « noyau » du monde de l'art.....	195
2.5.3. Le « second cercle » du monde de l'art	202
2.5.4. Les « mondes de proximité »	203
2.5.5. Les enjeux contemporains des mondes de l'art dans le monde de l'art contemporain	205
2.6. Deuxième conclusion intermédiaire : les enjeux paradoxaux art/institutions artistiques	210
3. Troisième partie : Pratique(s) des transgressions.....	220
3.1. Attaques extramondaines	223
3.1.1. Attaques provenant d'un monde éloigné sans réel rapport avec un des mondes de l'art.....	223
3.1.2. Attaques provenant d'un autre monde de l'art.	244
3.2. Attaques intramondaines.....	250
3.2.1. Attaque provenant d'un monde de l'art assez proche	251
3.2.2. Attaques provenant du même monde de l'art	255
3.2.3. Limites des attaques intramondaines	264
3.3. Esquisse d'une typographie des attaques et des rejets	266
3.3.1. Tentatives de typographie des rejets et des adhésions.....	266
3.3.2. Définir le « bon art » : Komar et Melamid	270
3.3.3. Position(s) de la doxa kantienne face à l'art contemporain.....	276
3.4. Une typologie des transgressions en art	283
3.4.1. L'art qui enfreint les règles de l'art	285
3.4.2. L'art qui brise les tabous	287
3.4.3. L'art de résistance politique	300
3.4.4. Difficultés d'une typologie	312
3.5. Troisième conclusion intermédiaire : Quand les transgressions deviennent forme	318
4. Quatrième partie : Une pratique de l'institution entre conflit et compromis.....	322
4.1. Par delà l'institution	322
4.1.1. Le « pour de vrai » et le « pour de faux »	322
4.1.2. La partie de « main chaude ».....	332
4.1.3. De l'usage public de l'institution : le problème du passager clandestin.....	339
4.1.4. Conflit et compromis : une pratique institutionnelle	343
4.1.5. Institution et excommunication	346
4.2. Par delà le conflit	349
4.2.1. Approche kuhnnienne du conflit.....	349
4.2.2. Extension à l'art du concept de sous-spécialité.....	351
4.2.3. Sous-spécialité « puissance deux »	355
4.2.4. Stimulus extramondains dans le bouleversement des paradigmes.....	359

4.2.5. Résurgence de l'action collective : le réseau.....	364
4.2.6. Conflit comme apparition artistique	366
4.3. Par delà le compromis.....	370
4.3.1. L'œuvre comme constat	370
4.3.2. Compromis et consensus	377
4.3.3. Compromis sans compromission	384
4.4. Quatrième conclusion intermédiaire : l'institution comme outil artistique	388
5. Cinquième partie : Quatre arrangements postmodernes	392
5.1. Arrangement(s) avec le politique : la part de l'artiste	393
5.1.1. Posture(s) politique de l'artiste	393
5.1.2. Formes et postures : « Hardcore »	396
5.1.3. L'arrangement plutôt que le programme	401
5.2. Arrangement(s) avec l'espace public : participer au spectacle	404
5.2.1. Les yBas et l'autonomisation de la contre-culture.....	404
5.2.2. L'art comme spectacle : légitimité d'une pratique.....	406
5.2.3. Soubresauts de la pureté en art : la critique des yBas	410
5.3. Arrangement(s) avec le conflit : le compromis.....	412
5.3.1. Cohésion du monde de l'art.....	412
5.3.2. Risques du décentrage critique.....	414
5.4. Arrangement(s) avec ce qu'il advient : la ruse (mètis)	418
5.4.1. Modèle de la <i>mètis</i>	418
5.4.2. Actualisation postmoderne de la mètis	421
5.4.3. Art contemporain et <i>mètis</i> : la parabole du car de touristes japonais	423
5.5. Cinquième conclusion intermédiaire : l'artiste opportuniste	428
6. Conclusion Finale : transgression et institution, les modalités d'un paradoxe artistique	433
6.1. Évaluation pragmatiste d'une œuvre d'art.....	434
6.2. Du moment de l'œuvre aux moments de ses institutionnalisations.....	438
6.3. Esquisse d'une transgression actuelle : l'artiste passager clandestin du monde de l'art	441
6.4. Le paradoxe artistique d'une transgression au sein de l'institution.....	443
Annexes	445
Annexe 1.....	446
Annexe 2.....	450
Résumé	453

Bibliographie.....	460
Table des illustrations.....	473
Index rerum	477
Index nominum	480

