

QUELQUES ARTICLES JOINTS EN DOCUMENT ATTACHÉ :

Daniel Vander Gucht, « Sortie de l'art : l'art contemporain entre projet synesthétique et nécessité institutionnelle », *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, Université de Bruxelles, XVIII, 1996, pp. 125-140.

Daniel Vander Gucht, « Droit de cité de l'art contemporain : les utopies participatives dans les arts plastiques contemporains », *Cahiers du symbolisme, Utopies du lieu commun II*, Mons, 2001, 98-99-100, pp. 157-162.

Daniel Vander Gucht, « Le savoir de l'art », préface à *La Science de l'art*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Centre culturel Jacques Franck, 2003, pp. 4-9.

Daniel Vander Gucht, « Figures de l'engagement citoyen de l'artiste : entre activisme politique et esthétique relationnelle », in Sylvain Fagot et Jean-Philippe Uzel (s.l.d.), *Énonciation artistique et socialité*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2006, pp. 123-134.

SORTIE DE L'ART : L'ART CONTEMPORAIN ENTRE PROJET SYNESTHÉTIQUE ET NÉCESSITÉ INSTITUTIONNELLE

Projet synesthétique et mise en réseau de l'art contemporain

Le projet de la modernité esthétique — que d'aucuns ont qualifié depuis quelques années, non sans quelque confusion conceptuelle, de post-modernité — a engagé les artistes dans la voie de la réflexivité incorporée à l'œuvre, corrélativement à une redéfinition de leur pratique et de leur statut — que je qualifierai du néologisme de « synesthétique », indiquant un projet de fusion de l'art et de la vie. Deux tropismes de la modernité esthétique caractérisent en effet l'art contemporain :

1°/ l'incorporation dans la pratique et dans l'œuvre (qui devient prolongement et matérialisation seconde, voire superfétatoire pour certains artistes conceptuels, de l'acte créateur et bientôt concepteur) d'un questionnement sur ce qu'est ou peut être l'art dans le monde actuel, le rôle que l'artiste a à y jouer et la tâche qui lui est dévolue dans ce monde, etc. Ce questionnement intégré à l'œuvre sera d'ordre sociologique (critique du monde institutionnel de l'art), politique (engagement de l'artiste *versus* puissances de l'argent), écologique (qualité de la nature, nature de l'environnement), psychanalytique (archétypes et inconscient) ;

2°/ l'aspiration à une sortie de l'art comme notion historique et à une entrée dans l'art comme espace utopique. On pourrait avancer en guise d'hypothèse que le paradigme de l'art contemporain se décline sur ces deux registres de la réflexivité et de la synesthétique. Il s'agit là du reste aussi d'une injonction éthique propre à la modernité esthétique dès lors que la théorie de l'art pour l'art met en regard la liberté créatrice de l'artiste et sa conscience d'être-au-monde.

L'art contemporain (débutant avec la modernité viennoise et les avant-gardes) prolonge l'art moderne (débutant quant à lui avec le romantisme et les mouvements anti-académiques au XIX^e siècle) en ce sens que, là où l'art moderne répondait à une rupture avec l'idéal classique : l'*idea* et le *beau*, pour dire le *vrai*, l'art contemporain est entré en rupture radicale avec la représentation possible d'une réalité extérieurement donnée unitaire, c'est-à-dire avec la prétention à dire le vrai : il prend en suspicion aussi bien la réalité que la vérité ; il se fait réflexif (au sens quasi sociologique) et poétique. Duchamp et Schwitters ont chacun tenté une sortie de l'art, en tant que notion et institution, en réintégrant l'art dans la vie quotidienne, ordinaire, prosaïque, posant les fondements d'un art de vivre l'art qui soit aussi un art à vivre — soit ce que j'ai appelé « synesthétique ». Les « objets » de la vie courante sont mis à contribution dans ce projet synesthétique d'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), qu'il s'agisse du *ready-made* (Duchamp) ou du *Merz* (Schwitters). On pourrait affirmer sans craindre de trop forcer la réalité que tout l'art des avant-gardes du XX^e siècle s'inscrit dans la postérité de cette modernité fondatrice-là. En effet, après la révolution symbolique de la Renaissance rompant avec la société traditionnelle — *idéal-typiquement* définie ici par le règne du « Nous-Féodalité-Foi-Providence-Solidarité » —, la rupture de l'art contemporain avec l'idée d'art et de représentation coïncide en effet avec le passage de la modernité — *idéal-typiquement* définie par le règne du « Je-Sujet-Raison-Progrès-Démocratie » — à la post-modernité — *idéal-typiquement* définie par le règne du « Ça-Individu-Motivation-Probabilité-Fonctionnement » — caractéristique des avancées des sciences humaines : l'ère du soupçon, de l'inconscient, des déterminations, mais aussi de l'actualité, du spectacle, du « culturel », du recyclage dans une société où « ça » fonctionne, avec ou sans Nous, avec ou sans Moi.

À la suite de la recherche de nouveaux débouchés pour ses productions refusées sur le marché de la commande publique alimenté par les Salons aussi bien que sur celui du goût de la bourgeoisie industrielle¹, l'artiste moderne s'est, dans le dernier quart du XIX^e siècle, à la fois privé de son statut académique et aliéné à un marché nouveau mis en place par des marchands-mécènes spéculant sur leur bonne fortune à venir. Grâce au renfort du critique d'art, le système qui s'est ainsi progressivement mis en place est celui du marché de l'art contemporain, bientôt constitué en un réseau communicationnel dispensant les informations nécessaires à la prise de décision d'« investissements » de la part des acteurs interconnectés au réseau. Comme en apensanteur sociale, fonctionnant au sein de réseaux qui convertissent

ses œuvres en marchandise fétichisée soumise aux lois des flux monétaires de l'économie mondiale, l'artiste contemporain devient une sorte de « professionnel intégré », tandis que le musée et le collectionneur jouent un rôle légitimateur dans le jeu de conversion de la valeur esthétique en valeur économique².

Cette mise en réseau de l'art assimile en effet l'art incorporé (l'*habitus* cultivé et le goût), objectif (les œuvres d'art) et institutionnalisé (la « cote » et le musée), pour reprendre ici la théorie des trois états du capital culturel de Pierre Bourdieu³, à un produit culturel dont le sujet n'est plus l'artiste mais le système dans lequel il évolue. Ce processus participe directement de la modernité critique instaurée par Marcel Duchamp, qui est une mise en crise de la modernité historique qui forgea l'art en une catégorie de pratiques et de référents autonomes, en même temps qu'une réfutation de la prétention à fonder l'esthétique sur un plan métaphysique « spéculatif »⁴. Soit, comme nombre de penseurs invitent à le considérer, de Jean-François Lyotard à Thierry de Duve⁵, le *ready-made* comme acte inaugural et emblème de la « post-modernité ».

Contestation et révélation des procédures muséales de discrimination, de consécration et de classement de ce qui est ainsi légitimement reconnu et proclamé « art ». « *Les ready-made sont des objets de contrebande. Leur introduction au musée est essentiellement un événement culturel qui relève d'abord d'une analyse sociologique*, remarque Marc Le Bot. [...] *Jean Clair a très bien dit par ailleurs que la Boîte-en-valise — puisqu'elle réunit sous forme de modèles réduits toutes les "œuvres" de Marcel Duchamp — que cette boîte est par soi un micro-musée ; que mettre un musée dans le Musée, comme plusieurs artistes des années 1970 le font à leur tour, c'est mettre le musée en abîme et de la sorte questionner sa clôture institutionnelle.* »⁶ C'est là que le sociologue comme l'artiste (pour peu qu'on lui conserve cette appellation) conduisent l'art comme énoncé au seuil de son aporie sociale : l'art, c'est ce que le groupe autorisé reconnaît comme tel ; l'art, c'est ce qui entre au musée. Le bris, la fragmentation de la vision unitaire, universaliste, eschatologique et millénariste de l'histoire, de la culture, du sujet laissera s'engouffrer l'expérimentation dans l'art conçu comme production de « textualité » ou de « picturalité », aussi bien que la diversité culturelle : arts dits primitifs mais aussi artefacts industriels. Le musée, qui accuse le coup de cette mise à plat conceptuelle, de lieu de reconnaissance identitaire nationale et d'institution de légitimité suprafonctionnelle, devient lieu d'évidement identitaire et organe institutionnel. Le musée, qui est aussi, en tant que lieu « naturel » de l'art depuis l'autonomisation de son expression, au principe de l'énonciation de l'art, se voit par ailleurs contesté de manière assez ambiguë dans ses « effets d'art » que l'on souhaite voir étendus au monde quotidien — encore que dans une forme qui reste marquée par la perception induite par le musée — et dénoncé pour ses exclusives en introduisant au musée d'art des productions ne relevant pas de l'art : « non-art », « design » et « art populaire », « art primitif », avec pour effet de faire implorer ses énoncés. Au questionnement philosophique de l'art, le sociologue et l'artiste « *substituent un autre ordre de questions : ils le déjouent. Et, du moins pour Marcel Duchamp, cela ne peut se faire en effet que par jeu (l'art, c'est le jeu ?) ; et même sur le mode de la dérision* »⁷. Ainsi la dérision de Duchamp, outil artistique que l'on peut ranger avec l'ironie comme faculté critique, en dépit de ses redites lassantes dans la postérité duchampienne, doit-elle être distinguée de la citation propre au post-modernisme, comme l'ironie se distingue du cynisme, et constitue-t-elle le contrepoint critique de la sortie synesthétique de l'art qui fournit à ce qui se présente encore comme de l'art contemporain sa part plus spiritualiste dans sa quête d'une esthétique généralisée (que la technique aura réalisée dans la communication généralisée des médias).

Le musée et l'art contemporain

L'art contemporain se trouve ainsi pris dans une traversée des frontières instituées du champ artistique, tout en laissant les artistes soumis à la nécessité d'être reconnus et de voir leur production admise au titre d'art. Cette équivoque est manifeste pour ce qui concerne plus particulièrement l'art conceptuel et le *land art*, mais nous nous proposons de l'étudier quant à nous dans le domaine de l'art d'installation et des « musées d'artistes », où l'espace muséal est à la fois contesté et requis, aussi bien par l'artiste que par le commissaire d'exposition artiste.

Depuis le XIX^e siècle au moins, la création artistique s'est définie en fonction et par rapport au musée. Lorsque l'État français désavoue implicitement le Jury d'admission du Salon en créant le Salon des refusés en 1863, puis suspend, en 1884, les prérogatives de l'Académie en matière d'enseignement, c'est tout le système académique qui s'effondre, et seul le musée subsiste en tant qu'instance de consécration. La régulation de la production artistique sera désormais assurée par le marché de l'art moderne. Le musée demeurera pour un long temps encore fidèle à des normes esthétiques plus académiques et fermé aux productions artistiques novatrices. Ce que traduit dans la représentation collective la légende du célèbre refus du legs Caillebotte⁸, et les vitupérations des contempteurs du musée (depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à la génération des artistes français des années 60 — Buren, Boltanski, Cadere, Toroni, Gerz, Messenger, etc. — en passant par la revue *L'Esprit nouveau* qui posait en 1920 la question : « *Faut-il brûler le Louvre ?* » et Marinetti dont le cri de guerre était : « *Brûlez les musées !* ») qui lui opposaient la vitalité d'un art vivant n'y trouvant pas place. C'est sans doute en partie par rapport à cette attitude des conservateurs de l'époque qu'on peut comprendre la boulimie collectionneuse des conservateurs actuels.

Les résistances historiques de l'institution muséale face à l'art vivant ont fait dire, non sans humour, à Jean Clair qu'il est « *significatif que l'histoire ait fait mourir Léonard de Vinci dans les bras du roi de France et que Watteau se soit éteint entre les bras du marchand Gersaint. On pourrait ajouter que le destin de l'artiste moderne est, semblablement, de finir dans les bras du conservateur. De ce point de vue, on pourrait envisager l'histoire de l'art moderne comme l'histoire de la lutte de l'artiste contre le musée. C'est par rapport au musée, pour ou contre lui, qu'auront été élaborées les doctrines esthétiques de ce siècle. C'est dans l'espoir de se voir consacré par lui ou au contraire dans la volonté d'y échapper, que les mouvements se seront succédés, de l'impressionnisme au land art* »⁹. Cet « art du musée » évoque un équivalent fonctionnel contemporain de l'art académique des Salons du XIX^e siècle. L'effondrement du système académique avait entraîné une crise profonde du marché de l'art, que l'action, au départ isolée car aventureuse, de quelques marchands-mécènes ne suffisait pas à juguler. Les marchands, les galeries privées se sont peu à peu substitués à l'Académie et au Salon du XIX^e siècle, et ont rétabli, avec la création de musées d'art moderne et contemporain, la circularité institutionnelle entre le musée et l'instance qui « produit » les artistes. Aujourd'hui, ce sont les marchands qui fournissent l'art du musée, quand ce n'est pas le musée qui le suscite lui-même, se faisant le sujet de l'art contemporain en le programmant. Hubert Damisch avance d'ailleurs « *l'idée que le musée serait devenu, en même temps que son lieu d'exercice par excellence, le "sujet" effectif de la production artistique* »¹⁰.

J'ai proposé ailleurs¹¹ le schéma diachronique suivant : dans un premier temps, le musée influe sur la création contemporaine en lui soumettant, ou en la soumettant à des modèles académico-muséaux ; dans un second temps, il suscite un « art de musée », conçu pour le musée (formats monumentaux, œuvres *in situ*, voire toutes les formes de ce qu'on nommait il n'y a pas si longtemps l'anti-art, et jusqu'à l'art d'installation) ; dans un troisième temps, qui est déjà le nôtre et qui se conjugue aux deux premiers, il se substitue à l'artiste, ou se place sur le même plan que lui en mettant en scène l'art contemporain : la muséographie se fait scénographie, et assimile l'art à un regard esthétique posé sur les choses. Il s'agit d'ailleurs là d'un *topos* central de la modernité, comme celui de la post-modernité ramènera l'art à un habile dialogue avec l'histoire de l'art, à un palimpseste plastique ou à une mise en scène actualisée d'œuvres existantes, une recreation de son propre Musée imaginaire, comme le fit Picasso lorsqu'il s'appropriait l'art primitif — ce qui donna naissance aux *Demoiselles d'Avignon*, véritable manifeste de l'art moderne — ou « revisita » Vélasquez ou Delacroix, entre autres. Et ce n'est pas par provocation ou boutade que Jean-Marc Poinot peut avancer que « *Quoi qu'on en dise, un tableau du XVII^e siècle est moins à sa place (historique) au musée que sur les murs du château pour lequel il a été commandé, il est moins à sa place au musée qu'une œuvre de Daniel Buren* »¹². Les deux premiers temps sont en effet bien reconnaissables dans l'art académique, où le musée fournit des modèles à pasticher — ce que sera en bonne partie la peinture académique décriée depuis —, mais aussi le Musée imaginaire de Malraux, où les œuvres en une épiphanie esthétique révèlent le rôle

eschatologique attribué au musée, et dont les artistes modernes s'inspireront, sous une forme parodique bien souvent. L'artiste deviendrait ainsi une sorte de collectionneur qui se constituerait sa propre collection tandis que le conservateur se présenterait à son tour comme un artiste dialoguant avec d'autres artistes à travers la mise en scène de leurs œuvres livrées à son inspiration thématique, esthétique et muséographique. Jan Hoet, conservateur du Musée d'art contemporain de Gand, revendique lui aussi ce titre de concepteur et déclara à la veille de la *Documenta* de 1992 : « *tout comme l'a fait le célèbre organisateur d'expositions Harald Szeemann, je veux que celle-ci soit une œuvre d'art, même si je n'ai pas la prétention de me dire artiste...* »¹³. Ceci peut se concevoir pour un commissaire d'exposition confronté à présenter un *corpus* spécifique d'œuvres au public en une exposition temporaire. Plus contestable déjà paraît le cas d'un artiste amené à enrôler les œuvres qui lui sont confiées par ses confrères dans son propre discours plastique (cf. l'exposition de Joseph Kosuth : « Wittgenstein. Le Jeu de l'indicible », présentée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1990, ou encore l'exposition d'Erik Oppenheim au *Home for Contemporary Theater* de Tribeca en 1992, qui plaça les œuvres de ses confrères derrière une paroi tandis qu'elles n'étaient visibles que par des diapositives à la manière d'un *Slide Show*). Cette pratique s'étend à présent au musée qui invite à son tour des artistes à faire œuvre d'exposition à partir des œuvres qui sont propriété du musée (comme pour le cinéaste et peintre Peter Greenaway au Louvre pour l'exposition sur « Le bruit des nuages ») — pendant aux vellétés artistiques des conservateurs. Daniel Buren ne s'est ainsi pas privé de reprocher au concepteur de la *Documenta* 5 de Cassel, Harald Szeemann, d'utiliser les œuvres des artistes invités comme des touches de couleurs dans sa propre composition. L'ère des commissaires d'exposition se mêlant aux artistes, soit le troisième temps de l'art de musée, donc, ne peut en toute logique qu'ouvrir sur le paradigme post-moderne qu'Yves Michaud qualifie d'« hyper-empiriste »¹⁴, et que l'on pourrait aussi bien qualifier d'éclectique. Cette post-modernité fond ensemble les modernismes greenbergien (formaliste) et malraucien (humaniste) en une indifférenciation mondiale des œuvres ramenées à des signes recyclables à merci (comme pour la mode) dans la mise en réseau fonctionnelle de la production médiatique et mercantile du produit artistique. Ce constat n'invalide pas pour autant les productions des artistes concernés (et à vrai dire tous le sont aujourd'hui, qu'ils soient ou non concrètement impliqués dans le circuit), mais indique plutôt le mode de perception qu'induit ce branchement paradigmatique, les conditions sociales de leur perception, de leur circulation et même de leur production dans le cas de l'art de musée, qui empêchent qu'on les *voie*. Et donc, *a contrario*, il indique aussi les possibilités de sortie, de débranchement, de court-circuitage ou de mise hors circuit de l'art. Ce n'est d'ailleurs pas tant le choix de l'artiste, posé en termes moraux ou éthiques — qu'on tende à le culpabiliser ou à l'exonérer — qui est en question, que le *désir* de redonner à voir et à penser (sachant ce qu'implique la vision au sens de ses conditions sociologiques, sémiologiques et cognitives) plutôt qu'à montrer et à célébrer.

L'extension délétère de la notion de musée, la nouvelle muséologie, l'architecture de musée, mais aussi l'art de musée — que le musée se fasse le sujet de l'art ou l'artiste, sujet du musée —, proposent l'institution muséale des Beaux-Arts — lieu nodal et indissociable de mémoire et de création, entre patrimoine et espace public — comme analyseur aussi bien des avatars de la modernité à travers le projet de démocratisation de la culture, que du destin de l'art moderne et contemporain.

Comme le fait remarquer Mario Perniola, c'est en abandonnant le présupposé d'un lien constitutif, ontologique, entre l'œuvre d'art et son lieu d'inscription et son temps « *qu'est née une super-esthétique, qui soutient l'extension indiscriminée de l'espace esthétique et vise donc à un supermusée, dans lequel seraient supprimées les limites relatives à la transportabilité des œuvres et à la possibilité de les exposer ; et qu'au pôle opposé est née une antiesthétique, qui prône l'extension indiscriminée des lieux d'origine et vise donc à un antimusée, dont la vocation serait de mettre en évidence que tout lieu, même et surtout le plus quotidien, peut avoir son genius, sa qualité artistique.* »

» Si le musée traditionnel est constitué d'œuvres, le supermusée est constitué d'images. Une telle orientation libère, grâce à la photo, l'œuvre d'art de la contrainte d'occuper un seul lieu, et crée un musée imaginaire, constitué des images des œuvres de toutes les époques et de toutes les traditions.

Ce supermusée brise ainsi l'unité de l'œuvre en la démultipliant dans une pluralité infinie de perspectives photographiques fragmentaires qui altèrent ses dimensions réelles. L'intention implicite dans la conception du musée, de concilier et d'harmoniser toutes les œuvres et toutes les tendances dans un même espace esthétique, est ici portée à ses conséquences extrêmes : dans l'espace super-esthétique de l'image, tout ce qui peut être photographié ou filmé réussit à se concilier et à s'harmoniser. La religion de la beauté devient planétaire. Cette super-esthétique s'accompagne d'un humanisme universaliste qui identifie l'homme avec le spectateur, avec l'utilisateur d'images.

» À l'extrême opposé du supermusée se trouve l'antimusée, le musée de la rue. Celui-ci ne se propose pas simplement d'exposer les œuvres d'art dans des milieux sociaux plus quotidiens et plus communs, mais bien d'établir un accord profond entre la créativité artistique et les espaces sociaux. L'antimusée dissout ou, mieux, déconstruit et déstructure l'œuvre d'art dans l'activité créatrice qui l'a produite, et se propose de remettre en mouvement le processus créateur originaire qui a trouvé sa conclusion dans l'œuvre. Il mène donc à ses conséquences extrêmes la révolte artistique contre le musée, en faisant de l'origine et de l'authenticité la réalité la plus commune et la plus quotidienne : l'art est partout où il y a une vie sociale. Cette anti-esthétique s'accompagne d'un humanisme qui considère chaque homme comme un artiste potentiel et inexprimé. »¹⁵

De l'époque, déjà historique, de cette contestation culturelle par la voie de l'art conceptuel et d'installation datent la création de *Kunsthallen* et autres centres d'art contemporain, créés en vue de pallier l'absence de l'art contemporain dans les collections des musées d'art moderne. Ces derniers vont pourtant, durant les années 80, développer des sections d'art contemporain, embaucher de nouveaux conservateurs spécialisés dans ce domaine, et organiser eux-mêmes des expositions. Évidemment, le musée joue ainsi un jeu dangeureux dans la mesure où il en vient à parier sur de jeunes talents — ce qui n'était pas du tout son rôle à l'origine —, mais surtout où il influence de la sorte le marché en même temps qu'il fait son jeu. Le cas du Nouveau Musée de Villeurbanne, significativement intitulé Centre International d'Art Contemporain, illustra cette situation ambiguë du musée / centre d'art contemporain, ainsi que les pratiques muséales d'acquisition engendrant une relation inédite entre les artistes et les Musées qui les sollicitent pour des créations originales, généralement de type conceptuel, et se constituent de la sorte une collection avec un budget d'acquisition quasi-inexistant. Le Capc / Musée d'art contemporain de Bordeaux (créé comme centre d'art contemporain en 1974 et dirigé jusqu'en 1979 par Jean-Louis Froment) serait également intéressant à étudier sous cet angle du dédoublement de ses activités d'exposition et de collection. Le directeur du Musée Abteiberg de Mönchengladbach, Dirk Stemmler, souhaitait pour sa part que les artistes viennent au musée pour y créer leurs œuvres en fonction de cet espace. Et Jean-Christophe Ammann, ancien directeur de la *Kunsthalle* de Berne puis de celle de Bâle, avant d'être nommé à la tête du *Museum für Moderne Kunst* de Francfort, y travaille directement avec les artistes de son choix, « sans acheter sur le marché », en les invitant à occuper une pièce du musée avec un ensemble d'œuvres prêtées pour une durée déterminée¹⁶. Ces exemples illustrent parfaitement la situation qui est faite aux artistes contemporains, dont le propos critique fut de mettre en crise les notions d'art et les institutions muséales, et auxquels il est à présent reproché, outre leur opportunisme lorsqu'ils « aliènent » leur production à la demande du marché, de se muer en artistes officiels. C'est en effet le cas pour un certain nombre d'artistes internationaux très sollicités et courtisés, en bonne place dans la « liste des célébrités », suite à l'internationalisation du marché et corrélativement à sa mise en réseau mercantile. Ces artistes se voient invités par le Prince à venir « décorer » les lieux publics et les intérieurs privés, et par les musées à venir y faire, au mieux, de la figuration vertueuse (pour reprendre l'expression de Serge Daney à propos des intellectuels face aux médias), de l'auto-promotion aussi sans doute, et, au pire, d'être l'alibi culturel voire politique des entreprises industrielles de loisirs et de tourisme de masse, que sont bon nombre de musées et autres équipements culturels dépendant de la municipalité, de la région ou de l'État, quand ce n'est pas d'un comité d'entreprise ou d'une association privée d'achat. Remarquons au passage que l'exposition, qui tend à prendre le pas sur la collection permanente au sein même du musée, a toujours partie liée avec le marché de l'art. Cette incidence marchande était déjà présente dans les Salons (sorte de Foires d'art

contemporain avant la lettre, dans un contexte où il était interdit aux artistes de l'Académie de tenir boutique), y compris le Salon des Refusés (1865), l'exposition des Impressionnistes qui se tint chez Nadar (1874), le Salon des Indépendants (1884), le Salon d'automne (1903) qui cherchaient à rencontrer un nouveau marché pour des œuvres qui étaient exclues du marché officiel de l'Académie. Elle est toujours perceptible dans les grandes expositions de prestige offertes par les musées : que ce soit pour réhabiliter un artiste ou un mouvement artistique (comme l'art dit pompier dans les années quatre-vingt — *Bouguereau* au Petit Palais en 1986), pour consacrer une œuvre ou « mettre en valeur » un mouvement émergent (comme le courant néo-expressionniste allemand, graffittiste new yorkais, trans-avantgardiste italien, nouvelle figuration française au début de ces mêmes années quatre-vingt — *A New Spirit in Painting* à Londres en 1981), ou pour opérer une sélection critique (comme les *Documenta* bien entendu, mais aussi comme les expositions *Prospect-Retrospect* à la *Kunsthalle* de Düsseldorf en 1976 ou plus récemment *L'Art en Belgique depuis 1980*, Musée d'art moderne de Bruxelles, 1993). Ces manifestations convertissent inévitablement la valeur historique et esthétique en une valorisation économique sur le marché.

Par ailleurs, dans la sphère artistique elle-même, le tropisme contemporain, que d'aucuns qualifient de « post-modernisme éclectique », à savoir ce qui dans les années soixante relevait de la contestation culturelle — le « tout le monde est artiste » —, semble aujourd'hui réalisé sans plus aucune trace de subversion, puisque tout un chacun, dans le monde de l'art, se prétend artiste et rivalise avec celui-ci, depuis le commissaire d'exposition jusqu'à l'architecte du musée, quand ce n'est pas le marché lui-même qui se voit, suivant les termes et les vœux du critique et commissaire d'exposition Achille Bonito Oliva, promu artiste !¹⁷ Très explicitement, Harald Szeemann, figure emblématique de cette mouvance des commissaires d'exposition artistes, exprime et justifie à la fois la singularité et l'équivoque de cet espace de création transfrontalier qu'est devenu le musée d'art contemporain placé sous la houlette du commissaire-artiste et sous le signe de la synesthétique. Pour Harald Szeemann, l'émergence de la figure du commissaire artiste répond à une nécessité historique : « *Le métier, relativement récent, d'organisateur d'exposition, dénommé « animateur » en France, s'est développé à une allure folle depuis la Seconde Guerre mondiale. Il s'est tout d'abord distingué de celui de conservateur pour avoir pris conséquemment le parti de l'artiste contre la science de l'art puis, dernièrement, il est devenu davantage le mandataire de l'idée de l'œuvre d'art totale, art que les artistes ont abandonné progressivement à la suite de l'imminence de la nécessité sociale de l'individualisation du travail et de la spécialisation. Ce qui distinguait l'artiste, depuis l'autonomie de l'œuvre et l'irrationalité supposée de ses associations dans la réception, jusqu'à la revendication de l'utopie dans la production et, par conséquent, ses relations difficiles avec le pouvoir, est maintenant dévolu à l'organisateur de l'exposition ou au directeur de la Kunsthalle.* » Et Szeemann d'établir un parallèle entre la démarche du commissaire artiste et celle des artistes eux-mêmes : « *le hall d'entrée de la « Documenta 5 » prouvait très clairement combien l'artiste se sert de plus en plus du médium musée afin de réaliser ses propres recherches sous le manteau protecteur, magique, unificateur, introverti et extraverti, de l'institution. Cette appropriation du cadre comme part du message n'est pas récente. Elle s'est amorcée avec la provocation de Marcel Duchamp et prend fin, pour l'instant, avec la subtile et universelle vue « muséologique » de Marcel Broodthaers. On peut dire la même chose du collectionneur qui se trouve également intégré à l'œuvre. Par exemple, Annette Messager se nomme artiste et collectionneuse, et le jeune étudiant d'Aix-la-Chapelle Walter Grasskamp rivalise avec lui-même, mettant en parallèle émulation et concurrence, en tant que collectionneur, directeur de musée et exposant dans l'exposition thématique organisée dans son « Nouveau Musée colonial » (Walter Grasskamp, « Das neue Kolonialmuseum. Hommage à Marcel Broodthaers », Westfälischer Kunstverein, Munster; Museum Bochum, Neue Galerie Sammlung Ludwig, Aix-La-Chapelle, 1977). Il parle de l'exposition thématique comme d'une forme d'art "qui satisfait les deux tâches : développer une alternative à l'encontre des séries muséales et pouvoir ainsi transmettre authentiquement des informations artistiques sans les fausser ni les dénaturer". Grasskamp part de la notion d'une avant-garde qui doit être perpétuellement en quête de nouvelles voies afin d'échapper au marchandage et à la commercialisation : « L'art*

avant-gardiste est aujourd'hui celui qui ne tire pas sa forme d'une spéculation sur sa commercialisation et c'est pourquoi l'exposition "Les Aigles" de Marcel Broodthaers est un exemple exceptionnel, puisqu'elle confronte des objets qui sont déjà soustraits au marché, du fait qu'ils se trouvent déjà dans des musées. [...] L'art ne pouvait manifestement être sauvegardé que par l'abandon de l'œuvre, remplacée par l'exposition, le contexte visualisé en tant que forme de travail artistique. »¹⁸

Musées d'artistes

L'art d'installation prend cependant un sens antagoniste selon qu'il est le fait du conservateur ou commissaire d'exposition ou qu'il est le fait de l'artiste. Dans le premier cas, cela revient à une « mise en valeur » d'une œuvre préalablement constituée dans l'indifférence de son *indexicalité*, soit de son environnement signifiant ; dans le second cas, il s'agit d'une installation délibérément réflexive de l'artiste qui engage dans la constitution de l'œuvre sa présentation, laquelle est bien souvent fonction du lieu et de l'événement. De cette opposition entre l'exposition et l'installation dans la saisie de la valeur de l'œuvre découlent des malentendus quant au sens de ces œuvres lorsqu'elles sont exposées ultérieurement par le musée en faisant abstraction de leur élément *documentaire* qui leur est consubstantiel et qui est, par l'exposition même, gommé — ce qui rend l'œuvre proprement insignifiante et incompréhensible, comme on lui en fera alors injustement le reproche. Elle entraîne aussi des pratiques conservatoires et documentaires de la part des institutions qui ne conservent en lieu et place des œuvres de type « *happenings* » que la trace documentaire dûment informée. La réponse que propose Daniel Buren à ce risque de gauchissement de son travail passe ainsi préventivement par la notion de « photo-souvenir », qui s'éloigne de son usage commun : « *Ce que réussit la photo-souvenir, écrit Buren, c'est bien d'empêcher le Musée d'acquérir ce qui ne lui est pas destiné, tout en indiquant — pièce à conviction — que l'œuvre a bien existé, l'extirpant d'un oubli total qui n'aurait pas manqué de s'instaurer et dont seul le Musée aurait pu alors profiter. En ce sens, la photographie sert, comme le Musée, à conserver. Cependant les deux types de conservation sont bien différents. L'un déforme explicitement, édulcore et restitue, à travers un autre medium qui jamais ne s'expose, une information à décrypter au sujet de... L'autre, plus subtilement, déforme plus encore, tout en gardant, à peu près, les apparences de l'objet qui s'y expose. Le premier est, par rapport aux problèmes de la conservation et du souvenir, un palliatif du second, mortel, lui, s'il s'appropriait, sous prétexte de conserver et d'exposer, in extenso, ce qui lui échappe pour ne lui avoir jamais été destiné* »¹⁹. Ce rapport entre le Musée et la photographie (et aussi avec l'art abstrait) comme prédation de la nature et déni de représentation au profit de la présentation de sa figure, de son *Spectrum*, est l'objet des *Museum Photographs* du « photographe » allemand Thomas Struth, photographies qui peuvent être lues comme une forme de régression infinie de la logique muséale ou encore comme résistance à l'effet muséal de la photographie, ou à l'effet documentaire du musée. Ces photographies, qui ne sont du reste guère différentes d'une déjà longue série de photographies de différents photographes sur le regardeur regardé ou le visiteur au musée, accèdent, quasiment par leurs seuls dimension et accrochage aux cimaises de lieux institutionnels, à une dimension critique et presque démonstrative que n'ont pas la plupart des photographies mentionnées, où prime l'anecdotique voire, précisément, le « pittoresque ».

Cette tension inhérente à la notion d'installation a été ressentie aussi par les responsables d'institutions muséales, qui répliquent par des pratiques et des formules inédites de rapport entre le musée et les artistes installateurs (au-delà de l'avantage financier qu'elles présentent pour l'institution). La collection du musée d'art contemporain commence par exemple à se bâtir autour de ces œuvres commandées spécifiquement pour un lieu, et il s'instaure un jeu complice de l'installation dans ces nouveaux musées, qui sont aussi des centres d'art contemporain, en tentant de concilier les deux termes antinomiques de l'installation. Comme le souligne Jean-Marc Poinot à propos de ce renversement du rapport traditionnel de l'art et du musée, au lieu de manipuler et de transformer les monuments constitués en autant de documents historiques, le « nouveau musée » inverse cette procédure et sélectionne dans la masse des documents de l'histoire de l'art en constitution ceux dont ils feront des monuments²⁰.

Mais le travers de cette pratique réside — en dépit ou à cause de l'intervention de l'artiste en son sein, y compris de l'artiste qui pratique le *land art* et qui traite le musée comme un « site spécifique » — dans la transformation d'un lieu d'expositions temporaires en espace muséal protégé afin que le propos de l'installation demeure perceptible pour le visiteur, entraînant le musée d'une contradiction d'ordre épistémique à une contradiction d'ordre muséologique. Ce défi à la notion de musée que représente le « musée d'art contemporain » prend la forme du « Musée de l'installation »²¹ qui traite à son tour le musée comme un « site spécifique » et qui appelle une « muséologie de point de vue »²². Les artistes, quant à eux, sont très heureux en règle générale d'offrir ainsi des œuvres qui, non seulement ont pour destinataire naturel le musée (premier temps de l'art de musée), mais ne trouvent quelquefois leur sens et leur inscription en tant qu'œuvre qu'au musée (deuxième temps de l'art de musée), et dont ils s'assurent ainsi qu'elles trouvent leur place au musée dès avant leur réalisation dans un partenariat avec le musée (troisième temps de l'art de musée). Il est symptomatique que l'on ne compte plus les interprétations et les expositions du musée par les artistes²³. Ce fut, du reste, Harald Szeemann qui désigna la section 13 de la *Documenta 5* de Kassel, en 1972, du terme de « Musée d'artistes » (*Museum von Künstlern*), où étaient présentés le *Musée d'art moderne, département des Aigles* de Marcel Broodthaers, le *Museum of Drawers* d'Herbert Distel, la *Boîte en valise* de Marcel Duchamp, le *Mouse Museum* de Claes Oldenburg, le *Eating-Art* de Daniel Spoerri, l'*Armoire* de Ben Vauthier. Gilbert Lascault organisa, l'année suivante, une exposition intitulée *Cinq musées personnels* — ce qui fait également référence au concept szeemannien des « mythologies individuelles » —, avec des travaux de Jean-Marie Bertholin, Christian Boltanski, Joël Fischer, Thomas Kovachevich et Annette Messenger.

Il est toutefois à remarquer que cet appel du musée pour des artistes dont le travail transcende voire ignore l'espace traditionnel — du double point de vue de la démarche conceptuelle et de la présentation concrète — est dommageable pour l'œuvre comme pour sa saisie. Il en va ainsi de l'art minimal et conceptuel, qui trouvent plus naturellement leur espace dans la revue d'art, ou, pour le *land art* et l'art monumental, dans le tissu urbain ou rural, voire même pour certaines formes d'art événementiel, sur « CD-rom », video-disque ou compact-disque interactifs²⁴. Le « Musée imaginaire » et les usages sociaux et artistiques qu'il induit trouve dans la forme du « Musée digitalisé » un prolongement naturel. Après tout, pour ces formes d'art, la présentation au musée ne compense qu'en prestige institutionnel ce qu'elles perdent en « confort de vision », puisque ce sont de toute façon des photos et autres traces vidéo qui y sont montrées — contraignant en plus le conservateur ou l'artiste lui-même à pervertir par une mise en valeur esthétique de ces documents, par un accrochage aussi incongru que superfétatoire, l'esprit qui préside à leur réalisation. Peut-être y aurait-il là un indice à trouver de ce que la traversée du miroir muséal promet, désamorçant la spectacularisation et la pétrification de la mémoire vive dont nous avons besoin pour rendre le futur possible, le passé à sa vie et le présent à son advenir.

L'édification par Jean Tinguely, dans les jardins du *Museum of Modern Art* en 1960, d'une sculpture explosive qui s'auto-détruisit en trente minutes de « *mythe pur qui devait finir à la poubelle* »²⁵ m'apparaît emblématique au titre de manifeste d'une quête d'un espace de déploiement de l'art hors les murs du musée. Encore le lieu de la manifestation, jardin de l'académie, anti-chambre du musée, augurait-il d'un difficile départ de l'espace du musée. Des artistes se sont attachés plus directement à analyser l'effet d'institution du musée comme médiation active dans le monde de l'art, et ce, dans et par leur pratique d'artistes. On songe immédiatement aux noms de Daniel Buren, de Michael Asher, de Marcel Broodthaers et de Hans Haacke, mais on pourrait leur ajouter ceux de Dan Graham, de Lawrence Weiner, de John Baldessari, de Joseph Kosuth et bien d'autres. Cette constellation marque bien la génération d'artistes dont il s'agit, et replace immédiatement le type de problématique qu'ils ont développé dans le contexte de contestation culturelle des années soixante et soixante-dix. La particularité de ces artistes a été en effet de faire porter leur réflexion et de focaliser leur pratique sur certains aspects bien spécifiques du fonctionnement du monde de l'art moderne et contemporain, un peu à la manière de la sociologie au demeurant, à partir de l'institution centrale et, jusqu'alors « supra-fonctionnelle », de ce monde : le musée d'art moderne. La limite et le paradoxe le plus flagrant de cette entreprise de démystification systématique — et cela leur sera du reste reproché par leurs farouches

opposants qui les taxeront de collusion avec l'institution — tient au fait qu'elle ne prend véritablement son sens que par rapport à l'institution muséale. La critique — ou la mise en lumière — du mode de fonctionnement, des procédures de légitimation, de la logique institutionnelle et de l'espace muséal demeure tributaire de celui-ci, et c'est vrai de toute une part de l'art contemporain visant la décontextualisation ou l'indexicalisation de l'art, comme le *land art*, ou de sa fraction critique, comme l'art conceptuel. Hors du musée, beaucoup de ces propositions perdent leur opérativité et sombrent dans l'anecdotique, voire — un comble pour ces artistes — dans le décoratif et l'insignifiant.

Ainsi, depuis 1965, Daniel Buren met en évidence, rend visible, par des dispositifs spatiaux (popularisés par le recours à ses fameuses « bandes ») les conditions spatio-temporelles d'existence et de déploiement de l'œuvre d'art dans son cadre institutionnel ; Michael Asher, depuis 1969, a indiqué la délimitation de l'activité artistique par des déplacements d'objets, de services et d'espaces de musées et de galeries ; Marcel Broodthaers, jusqu'à sa mort survenue en 1976, a montré comment le musée s'approprie et acclimate des objets d'art hétérogènes dans son propre « Musée des Aigles », fictif mais néanmoins réel, où le rôle de l'artiste et celui du conservateur sont en quelque sorte inversés ; Hans Haacke enfin, pour nous en tenir à ces quatre artistes, dresse et publie systématiquement et impitoyablement depuis 1970 le substrat et les bases d'exploitation économiques (l'« infrastructure ») des institutions culturelles prétendument neutres et désintéressées — cette « dénégation de l'économie » qui est au principe du champ artistique d'après Pierre Bourdieu, et il n'est pas surprenant que ce dernier se ait longuement dialogué avec l'artiste dans un livre d'entretien²⁶, dès lors qu'ils partagent cette même conviction que la liberté de l'art et de la science (et plus fondamentalement du sujet) ne peut être postulée mais doit se conquérir contre les déterminations sociales qui pèsent sur elles de tout le poids symbolique de leur non dit²⁷. Il est à ce propos amusant de relever qu'en 1972, Haacke, en une « enquête-œuvre », effectua sur le public d'une de ses expositions new-yorkaise une enquête sociologique qui rappelle celle menée par l'équipe de Bourdieu²⁸. Comme l'écrit Hal Foster, « *C'était le désir de dévoiler ce faux idéalisme qui a initialement conduit ces artistes à son "corps mystique" : le musée moderne, car il était devenu clair que son rôle proclamé de "préservation, d'enfermement et de refuge"* [Buren, « *Function of the museum* », Artforum, 1973] conditionnait en réalité la production artistique, la prédisposant à se conformer à une idéologie de la transcendance et de l'autonomie. Contrairement à l'argument qui veut que l'art d'avant-garde se soit efforcé de détruire l'institution artistique [cf. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, important essai paru en 1974, qui ne tient aucun compte des artistes engagés dans la critique institutionnelle, que nous avons mentionnés ici], ces praticiens soutinrent que les artistes modernes ne l'avait pas comprise — ses conditions de production, d'exposition et d'échange. Ainsi Buren déclara-t-il en 1970 : "L'art du *xx*^e siècle dépend toujours de l'art du *xix*^e siècle, dès lors qu'il a accepté, sans accrocs, son système, son mécanisme et sa fonction (Cézanne et Duchamp compris) sans révéler l'un de ses principaux alibis, et qu'il est allé jusqu'à accepter le dispositif d'exposition comme allant de soi. [Duchamp, précise en note Foster, a peut-être "accepté" ce système mais il était indubitablement conscient de sa fonction. Dans *La Boîte en valise* (1936-41), collection miniaturisée de ses œuvres, il a, de fait, et anticipativement, acclimaté [acculturated] allégoriquement son propre art dans son propre musée.] Pour ces artistes, la transformation de cette institution revient à dévoiler ses "alibis", travail auquel s'appliquèrent Haacke et Broodthaers, et à révéler son dispositif, ce à quoi se sont attachés Buren et Asher. » Foster conclut en énumérant les limitations inhérentes à ce type de démarche : « Il est limité, en premier lieu, par son attention même au cadre institutionnel, qui détermine sa production en dépit de son intention critique ; par sa posture déconstructive, ce travail réduit son potentiel transformateur. Ensuite, exposé en galerie ou au musée, cet art est souvent rapporté aux formes d'art courantes (la peinture sur toile pour Buren et la sculpture pour Asher) ; quoique résiduelles, ces catégories n'en continuent pas moins à agir alors même que sont démontrés leur arbitraire logique, leur charge idéologique et / ou leur obsolescence historique. Sur un plan différent, la "scientificité" de cette pratique tend à évacuer les discriminations sociales et sexuelles dans son exposé des limites du dispositif artistique (là se situe sans doute le plus flagrant apport de la révision des artistes féministes) ; elle ne peut non plus prendre en compte le système de

circulation des œuvres après l'exposition — les processus par lesquels elles deviennent des signes discriminants. [...] En fin de compte et concrètement, cette pratique court le risque de se voir réduire, dans la galerie ou au musée, d'un acte de subversion à une activité d'exposition, ses œuvres appréhendées non tant comme une dénonciation de la séparation de la culture et de la pratique sociale que comme une autre de ses manifestations, et l'artiste, moins comme un analyste déconstructiviste de l'institution que comme son "expert". »²⁹

D'autres artistes court-circuitent la logique muséale, non plus sur le registre de la dénonciation des effets d'institution et d'exposition, mais en se jouant des catégories épistémiques et taxinomiques mises en œuvre par le musée et l'installation. C'était déjà, et encore, le propos de Duchamp et à sa suite de Broothaers dans leur « régression infinie », dans les termes de la logique, de la catégorie du musée. Cela peut emprunter la voie de la constitution d'un musée obsessionnel ou celle de la confusion délibérément entretenue entre musée et cabinet de curiosités, qui semble exercer sur de nombreux artistes contemporains une véritable fascination, ou celle encore d'une interférence de l'œuvre dans l'ordre du discours et de l'herméneutique : ainsi, dans le désordre, les installations de Christian Boltanski, les propositions de Jean Le Gac, les facéties de Ben, ou de Claes Oldenbourg avec son *Mouse Museum* et de Marcel Broothaers déjà cités, de Daniel Spoerri ou de Guillaume Bijl... Jean Clair en dressait le diagnostic qui me paraît toujours pertinent : « *Comme si le musée ici était en train de s'ingérer en lui-même, non seulement parce qu'à la faveur de cette espèce d'emboîtement successif, de phénomène de boîtes-gigognes, [...], l'institution semblait se redupliquer elle-même à l'infini en se prenant comme objet de son propre discours, mais encore parce qu'ici le musée semble lui-même se mettre en scène [...]* Comme si donc, ici, cette "mise en abîme" de l'institution muséale signifiait qu'une image télescopée à l'infini d'une perspective, le musée était en train de s'effacer de notre horizon culturel »³⁰.

Notes

1. Harry et Cynthia WHITE, *La Carrière des peintres au XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991. Raymonde MOULIN, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », dans : *Sociologie du travail*, n° 4, 1983.
2. Howard S. BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988. Raymonde MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1993. Anne CAUQUELIN, *L'Art contemporain*, Paris, P.U.F., 1992.
3. Pierre BOURDIEU, « Les trois états du capital culturel », dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 30, novembre 1979, pp. 3-6.
4. Jean-Marie SCHAEFFER, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992.
5. Jean-François LYOTARD, *Les Transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977. Thierry DE DUVE, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984.
6. Marc LE BOT, « Margelles du sens ou les musées de Marcel Duchamp », dans : *Marcel Duchamp, L'arc*, n° 50, 1974, p. 12.
7. Marc LE BOT, *loc. cit.*, p. 9.
8. Pour un compte rendu historique de l'« affaire », lire « L'impressionnisme au musée » de Pierre VAISSE, dans : *L'Histoire*, n° 158, septembre 1992, pp. 6-14.
9. Jean CLAIR, « Érostrate ou le musée en question », dans : *Revue d'esthétique*, n° 3/4, 1974, *L'Art de masse n'existe pas*, Paris, U.G.E., p. 187.
10. Hubert DAMISCH, « Le musée à l'heure de sa disponibilité technique », dans : *L'Art contemporain et le musée, op. cit.*
11. Daniel VANDER GUCHT, « L'institution muséale à l'épreuve du marché de l'art moderne », dans *La Mise en scène de l'art contemporain*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990

12. Jean-Marc POINSOT, *L'Atelier sans mur*, Villeurbanne, Art édition, 1991, p. 208.
13. Jan HOET, « L'Art ne se commente pas », dans : *L'Expression*, n° 4, 1990, p. 31.
14. Yves MICHAUD, *L'Artiste et les Commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
15. Mario PERNIOLA, *Énigmes. Le moment égyptien dans la société et dans l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995, pp. 104-105.
16. Entretien avec Jean-Christophe AMMANN, « Francfort. *Museum Für Moderne Kunst* », dans : *Art Press*, n° 158, mai 1991, pp. 39-41.
17. Achile BONITO OLIVA, « Le Marché est une œuvre d'art », dans : *Libération*, 19 octobre 1984.
18. Harald SZEEMANN, *Écrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée, 1996, pp. 18-19.
19. Daniel BUREN, *Photos-souvenirs 1965-1988*, Villeurbanne, Art édition, 1989.
20. Jean-Marc POINSOT, *op. cit.*, se réfère ici à la distinction que fait Michel FOUCAULT entre document et monument dans son introduction à *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
21. Michaël PETRY, dans : *New Museology*, Londres, Academy Editions, 1991, p. 15.
22. Jean DAVALLON, « Le musée est-il vraiment un média ? », dans : *Publics et musées*, n° 2, décembre 1992, pp. 99-124 ; du même auteur : *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*, Paris, CCI-Centre Georges Pompidou, 1986.
23. cf. par exemple A.A. BRONSON et P. GALE (eds.), *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983 ; *Histoires de musée*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1989.
24. cf. William RUBIN, « Le concept de musée n'est pas infiniment extensible », dans : *Artforum*, 1974, pp. 51-55, repris dans : *L'Époque, la mode...*, *op. cit.*, pp. 406-408.
25. Jean Tinguely dans : *Art Press*, n° 131, décembre 1988.
26. Pierre BOURDIEU et Hans HAACKE, *Libre-échange*, Paris, Le Seuil / Presses du réel, 1993.
27. cf. Hans HAACKE, « Museums, Managers of consciousness », dans : *Art in America*, février 1984, pp. 9-17 ; entretien dans : « Haacke : pas de Cartier », *Libération*, 22 juillet 1986, p. 24 ; Inès CHAMPEY, « Hans Haacke : jeu de l'art et enjeux de pouvoir », dans : *Liber*, n° 8, décembre 1991, pp. 1-4.
28. Pierre BOURDIEU, Alain DARBEL et Dominique SCHNAPPER, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1966.
29. Hal FOSTER, « Subversive Signs », dans : *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985, pp. 101-103, ma traduction.
30. Jean-Marc AVRILLA, « Le musée réfléchi », dans : *Feux pâles*, Bordeaux, Capc / Musée d'art contemporain, 1991, pp. 121-127.

Lunatiques, fantasques, distraits, imprévisibles et incontrôlables, à la limite de l'autisme, à la marge de la société, à la poursuite obsessionnelle et compulsive d'un rêve impénétrable pour le commun des mortels, tour à tour ridicules et magnifiques, l'artiste et le savant paraissent, dans notre imaginaire collectif, pareillement habités par une folie géniale et inquiétante qui les détache des contingences matérielles du monde ordinaire. Ces représentations communes ont alimenté la pléthore de personnages archétypiques qui émaillent la littérature enfantine et populaire depuis le milieu du XIX^e siècle et qui ont durablement constitué en mythes modernes ces figures légendaires que sont le savant fou et l'artiste génial. La généalogie de cette mythologie, qui attribue à l'artiste comme au savant une inspiration tantôt divine — qui leur vaut dévotion populaire et protections princières et cléricales — tantôt diabolique — qui les mène à la prison ou au bûcher —, a été abondamment étudiée (1) et remonte aussi loin que l'invention de l'artiste, émancipé de son statut d'artisan, et du savant, troquant l'exégèse des textes canoniques pour l'expérimentation.

Cette histoire légendaire et dans une certaine mesure parallèle du savant et de l'artiste connaît une inflexion singulière et se sépare avec l'avènement de la société bourgeoise, libérale et industrielle du XIX^e siècle, qui voit triompher le rationalisme comme mode de compréhension, de gestion et de maîtrise du monde. La modernité qui s'accomplit là sous la forme d'une rationalisation durable du monde (bureaucratie, organisation scientifique du travail, spécialisation des savoirs, etc.) érige le scientisme en dogme, le positivisme en doctrine et le productivisme en morale. Tout germe, toute trace, toute velléité de savoir non positif ou de pensée non instrumentale sera dès lors taxé d'irrationalisme improductif à éradiquer. C'est ce moment que choisissent quelques artistes novateurs, se sentant à l'étroit dans le carcan du Salon, pour prendre le maquis et jeter aux orties leur respectable habit d'académicien. Loin d'être de dangereux révolutionnaires, ces enfants de la bourgeoisie, pour la plupart d'entre eux, vont inaugurer un mode de vie qui connaîtra à son tour une fortune légendaire sous le terme de « bohème » associée à la débauche, à l'impécunité et à l'incivilité. L'artiste sera identifié à la figure du saltimbanque (2), réactivant de plus belle l'idée de l'artiste sans foi ni loi et forgeant le mythe glorieux de l'artiste maudit (3) évoluant en marge de la société bourgeoise bien-pensante et industrielle, tout au contraire du savant, empreint d'honorabilité académique dans son rôle de professeur et jouissant de la considération de ses concitoyens reconnaissant sa qualité et son mérite d'ingénieur.

Cette opposition facile et factice entre le savant-notable et l'artiste-rebelle, entre le bistouri et l'oreille tranchée, a conduit depuis nombre d'artistes à rappeler que leur pratique artistique peut à bon droit se réclamer d'une démarche scientifique, invoquant l'ingéniosité d'un Léonard de Vinci déclarant que l'art est *cosa mentale*, l'enseignement des lois de la perspective, de l'acoustique et de l'anatomie dispensé dans les académies d'art, la science des pigments du peintre et de la mécanique des corps du sculpteur, ou tout simplement la pensée expérimentale revendiquée aussi bien par les artistes que par les savants (4).

La création artistique moderne et contemporaine, dont les conditions d'expression sont nécessairement expérimentales et réflexives suite à l'autonomisation consommée de la sphère artistique et la déconstruction des concepts d'art et de culture par les artistes eux-mêmes depuis près d'un siècle à présent, entretient ainsi des affinités procédurales avec l'épistémologie scientifique telle qu'elle se présente sous la plume de philosophes des sciences non positivistes (5). On ne peut en effet manquer de remarquer que la littérature et l'art modernes procèdent, à leur manière, d'un mode de connaissance du monde qui partage avec les sciences humaines le recours à l'observation, à l'expérimentation et à une certaine forme de modélisation. Mais là où la littérature, par exemple, propose des histoires exemplaires — au demeurant pas foncièrement étrangères aux types-idéaux ni aux récits de vie des sociologues —, les sciences de l'Homme procèdent par généralisations abstraites. L'art rappelle ici à l'esprit positiviste et scientiste qui subordonne encore l'expérience au concept, la nécessité de rapporter le concept à l'expérience personnelle et historique qui la fonde, c'est-à-dire précisément à la culture.

La réflexivité, fondée sur cette surconscience de l'ancrage culturel des concepts, devient alors la condition d'intelligibilité du monde, et fonde pareillement le projet compréhensif des sciences humaines et le projet de la modernité esthétique, de Baudelaire, Musil, Kafka... à Duchamp, Cage, Godard, etc.

L'art et la science, de ce point de vue, ou dans ce paradigme réflexif, ont en commun sinon le projet du moins la propriété de suspendre la doxa, la croyance communément partagée qui a valeur de vérité et se donne les allures de « la » réalité — comme dans l'injonction si souvent adressée à toute personne qui propose quelque chose de nouveau, d'original, d'audacieux ou tout simplement quelque chose d'autre que ce que nous connaissons : « soyons réalistes ». En revanche, la liberté (le discrédit aussi) de l'art par rapport à la science tient pour une large part dans le fait que l'art n'entend rien démontrer ni expliquer mais seulement montrer, c'est-à-dire faire voir, sentir et comprendre, que l'enquête artistique trouve son sens et sa finalité dans la quête elle-même et non dans l'administration de la preuve, que dans le processus d'essais et d'erreurs qui est au principe de la méthode scientifique comme de l'art, ce dernier n'en retient que les essais et considère les erreurs non comme des échecs ou des fautes mais comme des variations ou des propositions plus ou moins intéressantes.

Nul besoin dès lors pour l'artiste de singer le savant en enfilant sa blouse blanche ou en remodelant son atelier en laboratoire hi-tech, nul nécessité de produire des diagrammes ni de recourir à l'imagerie numérique en 3D. D'aucuns peuvent bien jouer et se jouer de la fascination qu'exercent sur nous les possibilités des technologies de pointe, intégrer dans leur pratique les dispositifs expérimentaux les plus sophistiqués ou continuer tout simplement à inventer les machines les plus folles et les plus improbables, il ne s'agit jamais là que de s'amuser, de détourner ou de désamorcer les effets symboliques (mais il est vrai non moins réels) d'une représentation de la science aussi stéréotypée que l'image d'Épinal de l'artiste. Cliché pour cliché, rien n'interdit en effet à l'artiste de jouer au savant, à l'industriel, au politicien, voire à l'artiste. Reste que ce qui fait un scientifique n'est pas son attirail de laboratoire, pas plus que la panoplie du peintre ne fait l'artiste mais bien, pour tous deux, la qualité de leur questionnement et la pertinence de leurs procédures d'investigation et d'intervention sur la réalité humaine dont ils ont à traiter. Ce qui peut s'accomplir, aujourd'hui comme hier, avec un crayon et du papier comme à l'aide des moyens techniques les plus sophistiqués. C'est toujours, en science comme en art, la question qui doit déterminer la méthode et non l'inverse.

À cet égard, s'interroger, pour un artiste comme pour un scientifique, sur ce que la science fait à l'humain autant que sur la manière dont l'homme produit de la science est crucial. Et cette interrogation, l'artiste ne peut évidemment s'empêcher de la lier à la question de la nécessité de son art. Non pas la vaine et insoluble question de la définition de l'art, que ce soit sous l'angle normatif (ce que devrait être l'art), nominaliste (ce qui se dit art) ou ontologique (quelle est l'essence ou la nature de l'art). Car la magistrale formule de Robert Filliou qui déclarait que « l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » devrait rendre définitivement obsolète la sempiternelle question de savoir si « c'est bien de l'art ». En revanche, croiser l'intuition expérimentale et les procédés poétiques de l'art avec les principes et les procédures discursifs de la science paraît une manière féconde de chercher « comment les choses pourraient être autrement qu'elles ne sont (ou paraissent être) » plutôt que de comprendre « pourquoi les choses sont (ou paraissent être) comme elles sont et pas autrement ». Ainsi, se demander ce qui arriverait si... est à la fois un classique point de départ pour une intrigue romanesque mais aussi un formidable moteur pour une recherche scientifique. Tout comme les contraintes de l'Oulipo, les associations libres du surréalisme, les stratégies obliques de Brian Eno, mille dispositifs perturbateurs du « cours normal des choses » ou d'hypothèses de travail qui fonctionnent comme autant de déclencheurs, d'énigmes qui amènent ces chercheurs que sont les artistes et les scientifiques à sonder, à réinterroger et à reformuler les équations de ce qui se donne pour notre réalité. Cette réalité à laquelle nous adhérons mais qu'il est sans doute plus urgent de nous réapproprier en la réinventant sur le registre de l'utopie, mais une utopie quotidienne, ordinaire, ni divinatoire ni totalisante. Plus exactement peut-être, suivant les termes de Michel Foucault, une *hétérotopie*, soit un lieu radicalement « autre » mais pourtant réel, un « ailleurs » incarné, une utopie à vivre et à expérimenter en faisant vaciller nos repères, nos jugements et notre perception (6).

Et quel autre lieu que notre esprit apte à établir des rapports entre les choses, quel autre siège topographique que notre corps doté de ses capteurs sensoriels pour prendre la mesure, explorer et comprendre l'expérience humaine ? Certainement pas le laboratoire voué à la reproduction expérimentale du même. On y teste fort utilement les théories et l'on y vérifie des hypothèses pour aboutir à une validation basée sur la répétition clinique d'un accident de l'histoire qui acquerra le statut d'un fait expérimental et accèdera à l'autorité d'une loi scientifique. Cette forme de la connaissance clinique de l'organisation, du fonctionnement et de la structuration du monde a été suffisamment critiquée pour son caractère normatif, fixiste et déterministe. Aucun savoir véritable n'est exclusif d'autres savoirs. Aucune vérité n'épuise la réalité, précisément parce que, d'une part, la réalité est perpétuellement en train d'advenir — pas de touche « rewind » ou « repeat » dans la vie —, et, d'autre part, le pari de l'humain consiste, me semble-t-il, à apprivoiser le monde (qui nous constitue et que nous instituons), à s'y mouvoir en lui découvrant une réalité à chaque fois nouvelle, autant qu'à vouloir maîtriser le monde en le rendant prévisible. L'artiste peut dès lors se dispenser d'emprunter la voie de l'expérimentation *in vitro* et s'autoriser, en toute légitimité, à pratiquer l'expérimentation *in vivo*, soit de s'exercer à la vie en accueillant l'autre comme une promesse d'existence.

Notes

1. Ernst KRIS et Otto KURZ, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, préface de E.H. GOMBRICH, trad. franç., Paris, Rivages, 1987. Rudolf et Margot WITTKOWER, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, trad. franç., Paris, Macula, 1985. Norbert ELIAS, Mozart. *Sociologie d'un génie*, trad. franç., Paris, Le Seuil, 1991.
2. Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Skira-Flammarion, 1983.
3. Nathalie HEINICH, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Minuit, 1991.
4. Max BENSE, « L'essai et sa prose », trad. franç., *Trafic*, 20, 1996. Theodor W. ADORNO, « L'essai comme forme », in *Notes sur la littérature*, trad. franç., Paris, Flammarion, 1984.
5. Paul FEYERABEND, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, trad. franç., Paris, Le Seuil, 1979. Bruno LATOUR, *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 1993.
6. Michel FOUCAULT, « Des espaces autres », *Archi-bref*, École d'architecture de l'Université de Genève, n° 48, automne 1984.

FIGURES DE L'ENGAGEMENT CITOYEN DE L'ARTISTE : ENTRE ACTIVISME POLITIQUE ET ART RELATIONNEL

J'ai publié récemment un petit livre à vocation généraliste sur le rapport de l'art et du politique¹. Ce thème n'a en soi rien de bien original puisqu'il a déjà fait l'objet d'innombrables commentaires, tantôt savants tantôt polémiques, sur le binôme « subversion et subvention », pour reprendre l'expression de Rainer Rochlitz², soit sur les relations de clientélisme et de collusion entre les artistes et le pouvoir et, dans le cas très singulier de la France, sur la politique culturelle censée transformer l'art contemporain en art officiel, mais aussi sur l'enseignement à tirer de l'échec proclamé des avant-gardes révolutionnaires. D'aucuns, comme Dominique Baqué³, considèrent ainsi que cette histoire des avant-gardes atteste de l'échec, voire de l'insanité de tout art politique — allant jusqu'à suggérer que le seul art politique qui ait jamais été efficace est l'art totalitaire — et voient dans le mouvement de Mai 68 la mise au tombeau de l'idée révolutionnaire.

L'échec des avant-gardes historiques à changer le monde par l'art est difficilement contestable, comme il est facile de pointer l'indigence de certaines productions artistiques contemporaines qui se donnent pour de l'art politique. Mais si je partage assez largement les analyses de Dominique Baqué sur l'épuisement (somme toute) des dispositifs critiques mis en place par une génération d'artistes aujourd'hui largement institutionnalisés, je récusé en revanche le constat selon lequel tout art politique serait voué à l'échec car il me semble qu'il repose sur des prémisses très discutables. Ce sont là, à mon sens, typiquement les effets de l'ignorance, délibérée ou non, de la signification symbolique de Mai 68 du changement paradigmatique survenu en art comme en politique au tournant des années 1970 qui l'amène, comme d'autres, à sous-estimer la réévaluation épistémique du propos politique en art. Quant au plaidoyer de Dominique Baqué pour un art du documentaire qui serait, lui, le véritable art politique d'aujourd'hui, il ne me convainc guère personnellement, dans la mesure où il me semble que la finalité de l'art excède le document. Au-delà du travail critique qui consiste, comme disait Bertold Brecht, à « dévoiler la causalité complexe des rapports sociaux⁴ », la plus-value artistique consiste précisément en sa vertu utopique qui nous fait prendre conscience que d'autres réalités existent, que d'autres rapports humains peuvent être engagés, bref, paradoxalement, que le sens de la vie excède toujours le sens de l'art; que l'art ne peut épuiser la vie, la peut la consigner mais peut en revanche contribuer à réinstaurer du sens.

Ainsi, l'enseignement à tirer des échecs tragiques et répétés des avant-gardes historiques instrumentalisées ou muselées par le pouvoir politique (constructivisme, suprématisme, surréalisme, futurisme, etc.) n'est peut-être pas tant que l'art politique soit un genre obsolète, inepte, inefficace voire néfaste, mais tient dans la nécessité pour les artistes, surtout s'ils sont engagés dans l'action politique, de ne pas soumettre la société à la souveraineté de l'art; en d'autres termes, de ne pas confondre le pouvoir de l'art et le pouvoir politique. Quand l'art prend le pouvoir, cela conduit inmanquablement à une forme de totalitarisme, comme en témoigne de manière hyperbolique et hystérique l'équation hitlérienne qui a consisté à soumettre l'humanité à une vision esthétique du monde. Mais le grand danger de « l'esthétisation de la politique⁵ » contre lequel nous mettais déjà en garde Walter Benjamin, peut aussi se manifester sous une forme insidieuse dans nos sociétés publicitaires. En effet, dans le cas de la propagande comme de la réclame, on assiste à la substitution de l'esthétique à l'éthique, de la conviction à la raison et de l'opinion publique à l'espace public. Or, si une vision artistique, une sensibilité se partagent, elles ne peuvent convaincre, et c'est précisément cette redoutable faculté de séduire autant que de faire lien entre une expérience individuelle intime et une communion dans une sensibilité collective — la communauté esthétique — qui intéresse au premier chef les industriels et les politiques. Or, la démocratie citoyenne est affaire d'argumentation et non de conviction, de débat et non de sentiment, elle a sans doute davantage besoin de dialogue et de concertation que de visions ni de leçons.

Ce glissement du politique vers l'esthétique auquel nous assistons, médusés, aujourd'hui procède d'un long mouvement historique qu'on appelle la modernité. La doctrine de la volonté popu-

laire, du bien commun ou de la communauté esthétique sont trois déclinaisons de cet idéal typiquement moderne de fusion du politique et de l'esthétique — voire de la subordination du politique à l'esthétique dans la mesure où l'esthétique doit inspirer l'*État culturel* selon Friedrich Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794). Comme le rappelle Christian Ruby qui vient de commettre 29 *Nouvelles lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*⁶ où il prend le contre-pied de Schiller, ce dernier était au demeurant fortement impressionné et imprégné des idéaux de la Révolution française. Cette Révolution dont on sait qu'elle a incarné les idéaux émancipateurs des Lumières dans l'esprit de Condorcet pour qui le progrès moral et intellectuel de l'humanité ne peut être assuré que par l'éducation généralisée et continue. Mathématicien, économiste et philosophe, Condorcet organisa l'instruction publique en France sous la Convention nationale qui, de 1792 à 1795, proclama la République et la dota de nombreuses institutions éducatives et culturelles, dont l'École normale supérieure, l'École polytechnique, le Conservatoire des arts et métiers, le Conservatoire de musique, le Muséum d'histoire naturelle et l'Institut de France. Dans son livre intitulé *Sur la nécessité de l'instruction publique* (1792), on peut lire cette belle profession de foi : « Quand bien même la liberté serait respectée en apparence et conservée dans le livre de la loi, la prospérité publique n'exige-t-elle pas que le peuple soit en état de connaître ceux qui sont capables de la maintenir, et l'homme qui, dans les actions de la vie commune, tombe, par le défaut de lumières, dans la dépendance d'un autre homme, peut-il se dire véritablement libre⁷ ? »)

Mais la Révolution française porte également le projet républicain d'un État qui applique souverainement la volonté du Peuple pour garantir la paix civile, l'ordre social et le bien commun. Ce sera l'objet du *Contrat social*, qui va unir tous les *citoyens également libres et librement égaux* pour constituer une entité sociale *souveraine*. Or, même si Rousseau affirme explicitement que la souveraineté ne peut être ni aliénée, ni déléguée, ni représentée (ce qui n'était possible que pour la petite communauté des Genevois mâles qui pouvaient s'assembler sur la place publique pour procéder aux votations à main levée), les Révolutionnaires de tout poil et leurs régimes qui se réclameront de ses idées vont exercer une forme de tyrannie au nom de cette souveraineté populaire, sensée être incarnée et garantie par le Comité de salut public sous la Révolution française, ou par les Soviets et le parti unique avec la Révolution bolchevique. Comme le notera Benjamin Constant (1776-1830), écrivain et homme politique français favorable aux idéaux de la Révolution française, « L'action qui se fait au nom de tous étant nécessairement de gré ou de force à la disposition d'un seul ou de quelques-uns [...] opprime le peuple comme sujet, pour le forcer à manifester comme souverain la volonté qu'elle lui prescrit⁸ ». Par ailleurs, le *Contrat social* se termine sur un chapitre dans lequel Rousseau souligne la nécessité d'instaurer une « religion civile » commune au plus grand nombre des citoyens afin de garantir et de pérenniser les valeurs républicaines. Cette « religion civile » va inspirer à Robespierre l'idée du « culte de l'Être suprême » décrété le 7 mai 1794 par la Convention nationale, et l'on voit bien dans toute la pompe républicaine la mise en place de cet *État culturel* qu'invoquait Schiller.

En ce sens le politique se dissout dans l'*État esthétique* — qui peut à l'occasion prendre les accents nationalistes du « génie national » cher à Maurras ou du *Volksgeist*, le génie du Peuple, théorisé par Herder (*Une autre philosophie de l'histoire*, 1774) avant d'être récupéré par le nazisme. Soit dans une « esthétique généralisée » pressentie par Walter Benjamin qui s'inquiétait de ce qu'on puisse tout esthétiser, jusqu'à la misère, et théorisée par Jean Baudrillard⁹. La politique est alors affaire d'effusion, de consensus et d'adhésion. Et l'on voit bien aujourd'hui, avec la médiatisation et la spectacularisation de la politique ramenée à sa plus rudimentaire expression de populisme électoraliste (brosser l'électeur dans le sens du poil) que cette esthétisation du monde a fini de vider le politique de son sens en délestant l'électeur et en exonérant ses représentants de toute forme de responsabilité (ce sont toujours les « réalités économiques », l'Europe bureaucratique, la mondialisation, etc. qui sont donnés pour responsables, jamais les politiques qui pourtant font l'Europe, la mondialisation et les soi-disant « réalités économiques »). Quant au citoyen, on lui demande de voter « oui » ou « non » comme on plébiscite des candidats de concours télévisés ou d'émissions de télé-réalité : par sympathie — le capital-sympathie étant le critère déterminant dans un système électoral médiatico-politique.

Or l'autorité charismatique à laquelle réfère la sympathie n'est pas qu'au principe des sociétés totalitaires mais aussi des sociétés démocratiques postmodernes.

Et ce sont précisément les postmodernes qui décrétèrent la faillite des idéologies — les « mégarécits » disait Jean-François Lyotard¹⁰ — et donc l'équivalence de la droite et de la gauche, qui a annoncé la fin de l'histoire¹¹, voire la disparition de la réalité¹² dont le sens est alors désormais donné par le marché. Et c'est le postmodernisme qui préconisa le retour aux icônes et aux styles du passé ramenés à une sorte d'inépuisable répertoire de signes dans lequel les artistes, mais aussi les architectes, les designers, les publicitaires, etc. peuvent puiser à loisir et à leur meilleure convenance pour les associer librement et leur faire dire n'importe quoi puisqu'elles n'ont plus de sens prescrit : c'est ainsi que Picasso devient une voiture familiale, que le Che vend des jeans et que les SDF sont une source d'inspiration pour des collections de haute-couture ou des brevets de design architectural (un SDF qui ne manque pas d'esprit a ainsi demandé que son abri de carton soit classé Monument historique par l'Unesco¹³).

Il est pourtant une autre voie de sortie de la « modernité politique », pensée par des philosophes, avec ce que cette vision du monde comporte de dogmatisme, de naïveté, d'utopisme aussi, que ce que propose ce postmodernisme cynique qui accommode les restes des avant-gardes politiques et artistiques du xx^e siècle à la mode du marché et des médias. En effet, si l'on peut affirmer qu'*être moderne* (comme projet et non comme temporalité), c'est marcher dans le sens de l'histoire, adhérer à son époque et construire une communauté de sens, *être contemporain* (au-delà de son acception, moderne pour le coup, d'être actuel, d'être de son temps), c'est au contraire refuser de suivre l'esprit du temps comme un somnambule ou un irresponsable (pour citer deux titres de romans d'Hermann Broch¹⁴), d'adopter une posture critique par rapport à son temps : non pas pour lui tourner le dos comme les conservateurs et les réactionnaires anti-modernes, mais pour participer à sa co-construction en toute lucidité, en connaissance de cause et en endossant la responsabilité de cette écriture collective de l'histoire qui ne peut plus être cautionnée par une foi aveugle dans le progrès et le sens de l'histoire qui annonce des lendemains qui déchantent. C'est du moins l'ambition ou du moins l'enjeu de l'art qui se dit contemporain, et dont le propos est de nous amener sans trêve à nous remettre en question et à redéfinir notre rapport au monde, aux autres et à soi — ce qui désarçonne forcément le grand public, comme les amateurs éclairés du reste, qui y cherchent encore et toujours une délectation convenue, un sens prédonné ou un message univoque, mais certainement pas une question qui nous est retournée sous la forme d'une expérience existentielle inédite et qui constitue sa véritable qualité esthétique. (Je ne parle évidemment pas ici de qualité esthétique au sens du jugement de goût : chacun reste libre d'aimer ou non, d'apprécier ou non, et tout n'est bien entendu pas également réussi ou intéressant, mais j'entends « qualité » au sens de propriété de l'art contemporain : son caractère performatif, ce qu'il défait en nous et ce qu'il nous fait, et son caractère participatif sur lequel je reviendrai : comment nous faisons l'œuvre et comment l'œuvre nous fait — ou nous défait.)

On peut trouver les prodromes du *contemporain* ainsi défini comme projet dans ce qu'on a appelé la « modernité esthétique », pensée cette fois par des artistes au tournant du xx^e siècle, à Vienne et à Paris notamment. Le cœur de cette « modernité esthétique », c'est une avant-garde artistique qui porte sa charge critique contre l'institution de l'art elle-même dans un esprit qu'on pourrait qualifier rétrospectivement de « déconstructiviste » — je pense évidemment ici au dadaïsme de Tzara, Schwitters et Duchamp, et pas à l'embrigadement politique des avant-gardes historiques. Déconstructiviste donc, tant elle est nourrie de savoirs qui se constituent à la même époque et qui vont procéder, eux aussi, à un travail de sape critique de nos institutions et de nos croyances en en dévoilant les motifs insoupçonnés; dans le désordre : l'inconscient, la lutte des classes, la volonté de puissance, la libido, le désir mimétique, la peur de l'autre, etc. Cette coïncidence exceptionnelle à une époque donnée d'une posture scientifique et d'une attitude artistique, cette collision dans l'ordre épistémologique entre le mouvement de la connaissance et l'inflexion de la sensibilité constitue un moment de rupture, qu'on peut qualifier de révolution symbolique, avec les représentations du monde en vigueur et avec la *doxa*. On trouve des antécédents historiques de ces révolutions symboliques avec l'humanisme, la

réforme et la Renaissance; avec les Lumières, la Révolution française et l'art moderne; et peut-être avec Mai 68, les sciences humaines et l'art contemporain — c'est du moins la thèse que je défends dans mon livre.

Si l'on y songe, cette filiation entre la modernité esthétique du début du xx^e siècle et cette constellation homologique que je viens d'énoncer n'est guère surprenante : après tout, les penseurs critiques de la déconstruction (Lacan, Bourdieu, Foucault, Deleuze auxquels on peut ajouter les noms de Barthes et de Derrida pour rester dans le cadre hexagonal des auteurs du pamphlet significativement intitulé *La Pensée* 68¹⁵) sont bien les héritiers des penseurs du soupçon (Freud, Marx, Nietzsche) et les artistes qui ont renoué avec l'idée d'avant-garde critique dans les années 1960 et 1970 se revendiquaient bien plutôt du geste iconoclaste, démystificateur mais fondateur de Marcel Duchamp (celui des *ready-made* et de la *Fontaine*, entre autres), comme l'explique Hal Foster dans *Le Retour du réel*¹⁶, plutôt que de la mythologie romantique de l'artiste génial, tourmenté et asocial incarné par Van Gogh ou Pollock. C'est aussi le moment où l'on tente de repenser à nouveaux frais le rapport de l'art et du politique sous l'angle de la responsabilité civique et personnelle autant que sous l'angle de l'engagement militant, et où l'on remet en question les notions mêmes d'art et de politique.

En gros, on peut identifier deux paradigmes quasi antinomiques, en dépit de leur commune prétention à faire de l'« art engagé », qui se succèdent historiquement. Le monde intellectuel comme le monde artistique ont traversé ce moment-charnière de l'après-68 dans l'histoire des mouvements sociaux et des idées en substituant à un premier paradigme d'art politique, que j'ai qualifié dans mon livre de paradigme « absolutiste », un nouveau paradigme que j'ai appelé « relativiste ». (Le terme de relationnel rendrait plus exactement compte de l'esprit de ce paradigme — suivant l'utile clarification de Georg Simmel qui précisait que les sciences sociales sont moins « relativistes » que « relationnelles » — mais l'amalgame possible avec l'art relationnel tel que formalisé par Nicolas Bourriaud¹⁷ m'a incité à m'en tenir au qualificatif de « relativiste ». Rappelons au passage que le terme était utilisé par Fred Forest¹⁸ bien avant que Nicolas Bourriaud n'en fasse une marque déposée.) Pour le dire d'une formule, dans le paradigme absolutiste, « la politique est tout » pour les intellectuels qui adhèrent inconditionnellement au dogme du parti, comme « l'art est tout » pour les artistes qui entrent dans la carrière artistique comme on entre en religion, tandis qu'avec le paradigme relativiste « tout est politique » suivant le slogan de l'après-68 et « tout est art » suivant l'adage beuysien (souvenez-vous de son fameux « tout le monde est artiste ») et plus largement l'esprit du situationnisme et de Fluxus, de l'*arte povera* et de l'art sociologique dont procède directement l'art « relationnel » ou « contextuel¹⁹ » actuel.

La définition de l'art politique a ainsi subi une mutation radicale au tournant des années 1970 avec, pour dire les choses très rapidement, l'avènement d'une nouvelle acception du politique qui abandonne l'idée d'un pouvoir logé en un palais qui dicte sa loi pour des micro-pouvoirs qui infiltrent le corps social par capillarité et s'insinuent dans les relations les plus intimes et les plus quotidiennes²⁰. Cela a conduit au glissement du projet révolutionnaire vers une forme d'investissement de la communauté (tantôt sur son versant communautariste tantôt sur son versant communal), et, parallèlement, l'extension de la notion d'art au point de contester, réfuter ou dissoudre l'autonomie de la sphère artistique conquise de haute lutte par l'artiste moderne, amenant le public comme la critique à se demander « Est-ce bien de l'art ? » La mesure de cette rupture paradigmatique est donnée par les diverses réponses que font les artistes à cette question définitoire : de manière radicale, Joseph Beuys n'hésita pas à proclamer en un texte célèbre : « Par la présente, je n'appartiens plus à l'art²¹. » Plus sensible à la dialectique, Robert Filliou déclarait magistralement que « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art²². » Et Allan Kaprow, très zen, reconnaissait pour sa part que les expériences vécues d'« art qui ressemble à la vie » (*Life-like Art*) n'ont ontologiquement rien d'artistique et qu'elles pourraient tout aussi bien « être étudiées de manière plus appropriées par les sciences sociales, s'il fallait absolument les étudier²³ ». Mais sans doute la qualité artistique de ces expériences esthétiques tient-elle précisément, pour ces artistes, à l'adoption d'une posture résolument non scientifique et non idéologique alors même qu'elles prennent pour matériau le social : elles relèvent exclusivement de

l'expérience sensible et non d'expérimentations cliniques; elles sont exemplaires et non démonstratives; elles donnent à voir et à penser mais ne prétendent rien prouver; elles ne nous convainquent pas et ne nous émeuvent peut-être pas mais nous perturbent; elles empruntent la voie du transfert d'expériences sensibles (non réductibles au partage du sensible²⁴) et non de la transmission de savoirs ou de l'élaboration de doctrines.

La redéfinition consécutive du champ d'action de l'art conduit dès lors les artistes engagés à proposer des espaces d'expérimentation proches de ce que Michel Foucault a pu appeler des *hétérotopies*²⁵ plutôt que des *utopies* plus ou moins messianiques qui — comme tout messianisme en politique — ont toujours à voir avec une forme de totalitarisme (ne fût-ce que par leur visée totalisante). Au messianisme révolutionnaire des avant-gardes historiques ont donc succédé divers projets de réinvestissement et de réappropriation de l'espace public en engageant le dialogue avec la collectivité sous la forme d'interventions participatives et « relationnelles », et il n'est indifférent que ces pratiques d'intervention artistique — ces actions artistiques, comme disait Joseph Beuys — coïncident avec les interventions sociologiques préconisées par les tenants de la recherche-action ou de l'analyse institutionnelle dans ces mêmes années. Les actions artistiques comme la recherche-action en sociologie se résolvent dans la *praxis* émancipatrice d'un art sociologique qui entend intervenir dans l'espace social pour réactiver le réel dans un rapport de co-énonciation d'une réalité intersubjective.

C'est ainsi que l'artiste politique adopte désormais davantage un rôle de médiateur que de commissaire du peuple, de la même façon l'intellectuel charismatique de type sartrien, qui faisait figure de maître à penser, a fait place à l'« intellectuel spécifique », c'est-à-dire celui dont les positions politiques sont corroborées et fondées dans la spécificité de sa discipline intellectuelle, comme le préconisa Michel Foucault; ou à l'« intellectuel collectif » mis à l'honneur par les sociologues du collectif Raisons d'agir réunis autour de Pierre Bourdieu, qui renvoie à l'idée que l'engagement politique n'est pas seulement la manifestation d'une conviction personnelle de la part d'un citoyen qui se trouve être un intellectuel, mais l'expression politique de recherches sur le social conduites par la communauté scientifique. Le collectif est ainsi l'indice de cette nouvelle forme de conscience citoyenne qui transcende la figure charismatique romantique de l'artiste de génie et l'intellectuel maître à penser. On voit ainsi surgir des collectifs d'artistes qui ont pour dénominateur commun d'envisager leurs pratiques comme des « espaces d'activation politique ».

C'est là, à mon sens, que des artistes aussi estimables que Richard Serra et même, dans une certaine mesure, Hans Haacke, de même que nombre de jeunes artistes activistes, pèchent parfois par dogmatisme idéologique en reproduisant un modèle archaïque d'artiste politique donneur de leçon et parlant au nom des opprimés au lieu de collaborer avec eux. Et il faut également rester extrêmement vigilant à l'égard de pratiques artistiques dites participatives qui ne font intervenir le public que pour énoncer l'œuvre d'art au lieu de solliciter la dimension citoyenne de ce public pour l'amener au processus d'énonciation d'une qualité d'existence ou à l'exercice de sa citoyenneté. L'alibi du « public à l'œuvre » ne doit pas nous leurrer sur le caractère factice ou strictement ludique de ce simulacre de participation démocratique ou citoyenne. C'est là que l'esthétique relationnelle devrait se compléter d'une éthique relationnelle, comme le suggère Sylvette Babin dans un récent dossier de la revue *Esse* dans lequel Jean-Philippe Uzel s'interroge sur la pertinence du qualificatif « politique » pour désigner cet art participatif au sein d'une société qui a perdu de vue l'horizon d'un espace civique nécessairement conflictuel et problématique²⁶ et où Louis Jacob cherche, comme en réponse à cette interrogation, un horizon cosmopolite de la citoyenneté au-delà du politique classiquement défini par la recherche d'un hypothétique bien commun non problématisé²⁷.

On le voit, la participation n'est pas en soi un gage de démocratie; après tout, le consommateur comme l'utilisateur sont bel et bien des figures de la participation sociale. Pas plus que le regardeur ne fait le tableau, n'en déplaie à Duchamp; les principes d'une pragmatique de l'art ne peuvent se réduire à la métonymie tautologique de l'œuvre créée par son spectateur même. La performativité de l'œuvre d'art, son effectivité sociale, ne peut être réduite à l'émotion provoquée ni à l'interprétation suscitée. En revanche, on pourrait suggérer que la performativité de l'art consiste à introduire dans l'es-

pace social constitué de routines, d'habitudes, de croyances (et ce y compris le sens et le goût communs), un élément de stupéfaction qui suspend le jugement, interdit l'interprétation et nous rend étrangers à nos propres schémas d'intellection. Dans un second temps, afin de quitter cet état de stupeur, nous nous ressaisissons pour tenter de remettre en ordre notre monde de vie en mobilisant nos catégories habituelles d'entendement. Cette irruption inopinée de l'incertitude, de l'inédit, d'une altérité possible dans l'univers du familier pouvant ou non conduire à reconstruire différemment les communautés de sens et les catégories d'interprétation qui structurent notre existence sociale. Cet effet disrupteur est inhérent à toute production artistique, mais les formes d'art engagé — et tout particulièrement l'art sociologique — ont ceci de particulier, me semble-t-il, qu'elles fondent cet effet en un dispositif maïeutique d'intervention dans l'espace social.

À titre d'illustration et de conclusion, je citerais seulement, là où l'on pourrait évoquer des centaines d'exemples, l'artiste slovaque Roman Ondak qui a imaginé un dispositif consistant à diffuser sur une station de radio toutes les heures l'annonce suivante : « En témoignage de solidarité avec les récents événements dans le monde, nous vous invitons à ne pas interrompre l'activité qui vous occupe durant une minute²⁸. »

Notes

1. Daniel Vander Gucht, *Art et Politique. Pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Labor, « Quartier libre », 2004.
2. Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994.
3. Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.
4. Bertold Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art*, 2, Paris, L'Arche, 1970, cité in Charles Harrison et Paul Wood (s.l.d.), *Art en théorie. 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 550.
5. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » in *Essais (1935-1940)*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1983, p. 126.
6. Christian Ruby, *Nouvelles lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.
7. Catherine Kintzler, *Condorcet : l'instruction publique et la formation du citoyen*, Paris, Gallimard, 1984.
8. Benjamin Constant, *Principes de politique*, in *Écrits politiques*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1997, p. 316-317.
9. Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981; « La mode ou la féerie du code », *Traverses*, n° 3, octobre 1984; *Le Miroir de la production*, Paris, Galilée, 1985.
10. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
11. Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992.
12. Jean Baudrillard, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991; *Le Crime parfait*, Paris, Galilée, 1995.
13. Henri-Pierre Jeudy, *Les Usages sociaux de l'art*, Paris, Circé, 1999.
14. Hermann Broch, *Die Schlafwandler (1928-1931)* et *Die Schuldlosen (1950)*.
15. Luc Ferry et Alain Renaut, *La Pensée 68*, Paris, Gallimard 1995.
16. Hal Foster, *Le Retour du réel*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005.
17. Georg Simmel, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999.
18. Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, UGE, « 10/18 », 1977.
19. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du réel, 1998; Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002.
20. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975; *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
21. Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche, 1988.

22. Cf. Robert Filliou, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991.
23. Allan Kaprow, « L'expérience réelle », *Artforum*, décembre 1983, cité in *Et tous ils changent le monde*, Paris, RMN, 1993 .
24. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
25. Michel Foucault, « Des espaces autres », *Archi-bref*, École d'architecture de l'Université de Genève, n° 48, automne 1984.
26. Jean-Philippe Uzel, « L'art "micropolitique" est-il politique ? », *Esse*, n°48, 2003.
27. Louis Jacob, « Les pratiques artistiques-citoyennes : processus ou politique ? », n°48, 2003.
28. Roman Ondak in Dorothea von Hantelmann et Marjorie Jongbloed (s.l.d.), *I Promise it's Political. Performativity in Art*, Theater der Welt, Bonn, Dusseldorf, Duisburg, Cologne / Museum Ludwig, Cologne, 2002.

BIO-BIBLIOGRAPHIE

Docteur en sociologie et licencié spécial en gestion, je suis Chef de travaux à la faculté des Sciences sociales, politiques et économiques de l'Université libre de Bruxelles où j'enseigne la sociologie, notamment la sociologie de l'art et la sociologie visuelle. Je dirige le Groupe de recherche en sociologie de l'art et de la culture (GRESAC) et le Centre de Sociologie générale (CSG) de l'Institut de Sociologie de l'ULB ainsi que la *Revue de l'Institut de Sociologie*.

Mes thèmes de recherche relèvent essentiellement de la sociologie de la culture, de la communication, de l'art et de l'éducation. J'ai publié de nombreux rapports de recherches, articles et ouvrages scientifiques sur la création artistique, le musée, le patrimoine et le tourisme, mais aussi sur la petite enfance ou encore sur la passion amoureuse, entre autres sujets d'intérêt, et je prépare la publication d'une chronique à la fois politique et personnelle tenue à Jérusalem en 2004 et 2005.

Avec Nathalie Heinich et André Ducret, nous avons constitué, dès 1991, un Comité de recherche en sociologie de l'art au sein de l'AISLF et, dans la foulée, nous avons fondé la revue *Sociologie de l'art*, d'abord publiée aux éditions de La Lettre volée (que j'ai fondées à Bruxelles en 1989), puis à L'Harmattan. J'ai par ailleurs été le promoteur d'« Univers/cité des arts », programme d'interventions d'art sociologique à l'ULB, qui a débuté en 2004 et qui engageait des problématiques relatives à la démocratisation de la culture et à l'art public et, depuis 2007, je suis membre de la Commission consultative en arts plastiques du ministère de la Culture de la Communauté française de Belgique.

Ouvrages publiés à titre d'auteur :

L'Art contemporain au miroir du musée, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 1999.

Art et Politique. Pour une redéfinition de l'art engagé, Bruxelles, Labor, « Quartier libre », 2004.

La Jalousie débarbouillée. Éloge de l'incertitude amoureuse, Bruxelles, Labor, « Quartier libre », 2005.

Ecce homo touristicus. Identité, culture et patrimoine à l'ère de la muséalisation du monde, Bruxelles, Labor, « Quartier libre », 2006.

L'An passé à Jérusalem. Journal yerosalémitain (2004-2005), 2007 (à paraître).

Ouvrages publiés sous ma direction :

Art et Société, ouvrage collectif, contributions de Fr. Haskell, J. Leenhardt, N. Heinich, D. Vander Gucht, A. Ducret, P. Sterckx, L. Busine, J.-Fr. Octave, D. Cornil, Bruxelles, Les Éperonniers, 1989.

La Mise en scène de l'art contemporain (actes du colloque organisé avec André Ducret et Nathalie Heinich), ouvrage collectif, contributions de A. Verger, D. Vander Gucht, N. Heinich, B. Poche, A. Wallemacq, D. Bodson, R. Clignet, D. Joncheray, I. Conde, A. Ducret, M. Baudson, L. Busine, I. Brachot, A. Baronian, H. Daled, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.

Le Paysage à la croisée des regards (actes du colloque organisé avec Frédéric Varone), ouvrage collectif, contributions de D. Aubin, B. Feltz, J.-L. Génard, C. Grout, V. Juillerat, P. Knoepfel, S. Nahrath, S. Quériat, P.-Y. Soucy, S. Stoll, D. Vander Gucht, F. Varone, Bruxelles, La Lettre volée, 2006.