



HAL
open science

L'art des années 2000 - Quelles émergences ?

Jacques Amblard, Sylvie Coëllier

► **To cite this version:**

Jacques Amblard, Sylvie Coëllier (Dir.). L'art des années 2000 - Quelles émergences ?. 2012. hal-02314603

HAL Id: hal-02314603

<https://hal.science/hal-02314603>

Submitted on 15 Oct 2019

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

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

L'art des années 2000

Quelles émergences ?

sous la direction de

Jacques Amblard

Sylvie Coëllier

JP
PUP
PI

ARTS

Le père de Michael Jackson
chante Back to Black de Amy Winehouse
pour vous

ARTS

série théorie et pratique des arts
dirigée par Sylvie Coëllier

Chantal ZHENG et ZHENG SHUN-DE, dir., *Art nouveau et céramique architecturale asiatique*, 176 p., 2012.

Étienne JOLLET et Claude MASSU, dir., *Les images du monument de la Renaissance à nos jours*, 316 p., 2012.

Gérard MONNIER, *Artistes, Société, Territoire. Les arts en Provence et sur la Côte d'Azur au XIX^e et au XX^e siècles*. Peinture, sculpture, photographie, architecture, 192 p., 2012.

Natacha PUGNET, dir., *Les doubles je(ux) de l'artiste*, 178p., 2012.

Odile BILLORET-BOURDY et Michel GUÉRIN, dir., *Picasso Cézanne. Quelle filiation ?*, 188 p., 2011.

Sylvie COËLLIER et Louis DIEUZAYDE, dir., *Art, transversalités et questions politiques*, 254 p., 2011.

Jean-Claude LE GOUIC, dir., *Le dessin dans la peinture. La griffe de Georges Noël*, 188 p., 2010.

Céline AUBERTIN et Alain CHAREYRE-MÉJAN, dir., *Esthétiques de l'arbre*, 230 p., 2010.

Michel GUÉRIN, dir., *La cause de la peinture*, études en hommage à Jean-Claude Le Gouic, 214 p., 2008.

Pierre BAUMANN, *Brançusi et Duchamp : Les hommes-plans sur les Colonnes sans fin et l'infrance*, 220 p., 2008.

Sylvie COËLLIER, dir., *Le montage dans les arts aux XX^e et XXI^e siècles*, 232 p., 2008.

Émilie MOTTE-ROFFIDAL, *Histoires sacrées, mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle*, 318 p., 2008.

Michel GUÉRIN, dir., *La transparence comme paradigme*, 334 p., 2008.

Michel GUÉRIN, *L'artiste ou la toute-puissance des idées, six chapitres d'esthétique*, 150 p., 2007.

Michel GUÉRIN et Pascal NAVARRO, dir., *Les limites de l'œuvre*, 382 p., 2007.

Louis DIEUZAYDE, dir., *Le langage s'entend mais la pensée se voit*, 196 p., 2007.

Martine VASSELIN, *Vivre des arts du dessin France XVI^e-XVIII^e siècle*, 378 p., 2007.

Alain CHAREYRE-MÉJAN, dir., *Des regards aux mots*, études en hommage à Jean Arrouye, 212 p., 2006.

Nathalie BERTRAND, dir., *L'Orient des architectes*, 194 p., 2006.

Delphine BIÈRE-CHAUVEL, *Le réseau artistique de Robert Delaunay*, 312 p., 2005.

Sylvie COËLLIER, dir., *Histoire et esthétique du contact dans l'art contemporain*, 258 p., 2005.

ARTS
Théorie et pratique des arts

L'art des années 2000 Quelles émergences ?

sous la direction de
Jacques Amblard et Sylvie Coëllier

2012
PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE
Université d'Aix-Marseille

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91 – Fax 33 (0)4 13 55 31 80

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur www.univ-provence.fr/wpup

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

Les émergences au XXI^e siècle : quelles tendances communes d'un art à l'autre ?

JACQUES AMBLARD ET SYLVIE COËLLIER

Voilà une question difficile. Les arts gardent au moins certains éléments de leurs médiums propres. Ils conservent donc leurs micro-esthétiques induites par leur *pratique* spécifique. Encore ceci tend-il à s'amenuiser aujourd'hui. Les arts commencent non pas à fusionner entre eux – c'est encore trop tôt – mais à jeter des ponts intercatégoriels. Les arts plastiques, pionniers comme d'habitude, sont généralement installateurs « multi-media » durant les années 1990. Ils ont plus que conquis le son depuis les années 2000 : désormais, qui pourrait les différencier facilement, à tout coup, des expériences musicales acousmatiques ? Seules les institutions, en fin de compte, permettent de trancher et d'abord les écoles : le fait qu'un artiste ait été formé aux Beaux-Arts désignera un plasticien, s'il a tout appris au Conservatoire, alors on le dira musicien. Il y a aussi les institutions de production de l'art : un plasticien continuera, encore, à se produire dans les galeries, les expositions, les foires, un musicien dans une salle de concert, un cinéaste plutôt dans une salle de cinéma.

Mais de ces us, précisément, les artistes s'affranchissent même, peu à peu. Des porosités, très lentement, apparaissent entre les catégories institutionnelles. Les cinéastes Abbas Kiarostami et Victor Erice ont conçu des vidéos (*Correspondances*, 2007) exposées dans un lieu d'art contemporain (le centre Pompidou). Réciproquement, *Femmes sans hommes* (2009) est une série d'installations vidéo réalisées par une plasticienne, Shirin Neshrat, qui devient un « film de cinéma » présenté à la Mostra de Venise. Le fait que *Sonik cube* de Yann Orlarey soit une œuvre à la fois musicale et plastique n'est pas le fait extraordinaire. Le multi-media est un phénomène déjà ancien. Le fait nouveau est déjà qu'il ait été produit par un musicien (et non un plasticien installateur, rompu depuis longtemps à ce genre d'exercice) ; il est surtout institutionnel : cette œuvre a été exposée dans le hall des Beaux-Arts de Lyon, non dans celui d'un festival de musique. Tout se passe donc comme si les expériences du Bauhaus, durant les années 1920, puis en un sens de Black Mountain College dans les années 1950, tendaient à s'étendre, lentement, insensiblement, aux (pourtant) *lourdes* institutions de la société entière. Et les *happenings* de Black Mountain College réunissaient des artistes qui gardaient leurs casquettes respectives. Aujourd'hui, c'est du mélange, de l'échange des casquettes qu'il est question. Et le Bauhaus était un

laboratoire spécifique. L'enjeu des années 2000 est plus vaste. Encore une fois, il concerne des syncrétions – certes balbutiantes – étendues à la société entière dans ses lieux d'exposition ou de spectacle.

Les catégories mais aussi les individus commencent à se dissoudre dans le paysage artistique. La transcendance de l'art, d'origine romantique¹, se remet en question. La notion d'Auteur s'affaiblit à mesure. Il semble naturel, dès lors, que les duos, trios, les collectifs de « créateurs » aient tendance à se multiplier. Les compositeurs « savants » (issus du Conservatoire de Paris) Benjamin de la Fuente, Benjamin Dupé et Samuel Sighicelli conçoivent *Sphota* en 2000. Il s'agit d'une « compagnie d'invention musicale », sur le modèle du théâtre ou du groupe de rock, où chaque compositeur, fait nouveau, renonce à sa souveraineté, à la reconnaissance potentielle de son « génie » personnel, pour le succès de l'ensemble. Le collectif d'acteurs de théâtre TG Stan s'associe non pas pour fonder une énième compagnie mais pour concevoir la mise en scène ensemble, sans metteur en scène (sans individu fédérateur imaginé comme « drapeau », réserve mystérieuse et impénétrable d'idées, puissance d'invention *privilegiée*, transcendante). Les duos de plasticiens fleurissent, ainsi Géraldine Py et Roberto Verde, Fabien Giraud et Raphaël Siboni, Daniel Dewar et Gregory Gicquel. Être deux, c'est peut-être renoncer plus encore à son « émergence propre » que dans un collectif plus vaste, où la visibilité de tel ou tel individu peut surgir: on sait qui a composé telle ou telle chanson dans le groupe des quatre Beatles, mais qui saura jamais les « mérites créatifs respectifs » de Géraldine Py et de Roberto Verde dans leurs œuvres communes?

Or, si on s'associe aujourd'hui peut-être plus volontiers, entre « créateurs », c'est aussi comme la castration symbolique nécessaire, eût dit un psychanalyste, pour se faire une place, difficile, dans le marché de l'art, désormais titanique, effrayant brasseur d'argent. « L'union fait la force », se dit-on sans doute, face à ce phénomène de gigantesque *marchandisation*, étroitement corrélée à la *mondialisation* de l'art. Si le théoricien marxiste Fredric Jameson titrait en 1984 *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*², notre postmodernité actuelle (au-delà de la tentative postmoderniste des années 1980), peut-être universelle³, semble donc avoir généralisé le phénomène à l'art dans son ensemble. Dès lors, comme le formule Nicolas Bourriaud, pour l'artiste « un paradoxe s'attache à cette mission historique,

1 Jean-Marie Schaeffer pense que c'est « le mouvement romantique [qui fut] le lieu de genèse de la sacralisation de l'Art ». *L'art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 345.

2 Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, éd. des Beaux-Arts, 2007.

3 Judith Lochhead remarque en 2002 que le terme « postmoderne » est de plus en plus employé pour qualifier la « période actuelle », celle du nouveau siècle. *Postmodern music. Postmodern thought*, New York, London, Routledge, 2002, p. 4.

qui devra s'effectuer contre cette mise au pas que l'on nomme « globalisation », et non pas dans son sillage⁴ ». Le philosophe Alain Badiou, en 2000, préfère formuler ce problème inextricable en ces termes : « Tout le problème est de savoir aujourd'hui ce que c'est qu'un art non impérial »⁵. Jeff Koons et Damien Hirst représentent, pour l'opinion, notamment pour Michel Houellebecq⁶, cet art complice, lui, des lois de la finance. Selon Ben Lewis, Hirst a fait partie d'un groupe d'investisseurs financiers qui ont acheté pour 100 millions de dollars, en août 2007, sa propre œuvre *For the Love of God*, cela pour maintenir sa cote sur le marché de l'art⁷. Il semble qu'une véritable esthétique musicale savante soit le produit, aujourd'hui, directement, des maisons de disque classiques⁸. Ceci rappelle cette autre véritable esthétique du *curator* d'exposition qui s'impose désormais dans les arts plastiques. Le cinéma se rapproche de ses produits dérivés : on assiste à la multiplication des films « issus » de jeux vidéo, de même que les jeux vidéo issus de films prolifèrent.

La mondialisation, corrélée à la marchandisation sur le modèle de la globalisation financière, touche également, fatalement, l'ensemble des arts. Ici, comme souvent, les plasticiens montrent l'exemple. Dès les années 1990, Gabriel Orozco, avec d'autres dans doute, confectionnait le prometteur archétype de l'artiste « nomade⁹ ». Aujourd'hui, le Thaïlandais Rirkrit Tiravanija, né en Argentine, formé aux États-Unis, est exposé à la plupart des manifestations artistiques mondiales. Les tournages de cinéma se délocalisent¹⁰ (parfois pour des raisons financières), l'internationalisation de la distribution des films s'élargit¹¹. Le plasticien belge Wim Delvoye ironise sur l'aspect financier du phénomène en délocalisant ses célèbres cochons tatoués en Chine. Les musiciens émergents dans les circuits avant-gardistes ne sont plus néces-

4 Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 18.

5 Le philosophe poursuit ainsi : « C'est bien une question qui est indiscernablement une question politique et une question esthétique. Une des raisons de la difficulté de l'art aujourd'hui est l'extraordinaire faiblesse de l'invention politique contemporaine. L'espace général de résignation dans lequel l'humanité est installée à cet égard, l'absence de projets, de sorte que l'art est toujours tenté de porter un retrait plutôt qu'un projet – cela reflète la situation d'ensemble. » Alain Badiou, *Utopia 3. La question de l'art au 3^e millénaire*, Sammeron, GERMS, 2002, p. 27 (discussion).

6 Le héros de *La carte et le territoire* (Paris, Flammarion, prix Goncourt 2010), dès l'amorce du roman, est occupé à peindre une scène représentant Koons et Hirst « se partageant le monde de l'art ».

7 Il s'agit de cette œuvre célèbre, réplique en platine du crâne d'un homme mort au XVIII^e siècle, incrustée de 8601 diamants. L'opération financière est révélée dans le documentaire *L'art s'explode*.

8 Ceci sera développé au début du texte de Jacques Amblard, dans le présent ouvrage.

9 Ce concept de « nomadisme » est développé dans l'ouvrage de Nicolas Bourriaud, *op. cit.*

10 Notamment des films indiens sont tournés à l'étranger (Londres, San Francisco, Singapour, Paris). *Copie conforme* (2010) de l'Iranien Kiarostami est tourné en Italie et son prochain film sera probablement tourné en Corée.

11 Après s'être ouverts à l'Afrique et au Moyen Orient les écrans européens s'ouvrent à l'Asie, à l'Inde, au proche Orient, à l'Amérique Latine...

sairement nés en Occident, comme en témoigne le succès de la compositrice coréenne Unsuk Chin.

Le fait singulier est moins encore qu'Unsuk Chin soit coréenne qu'elle soit, simplement, une femme. Il semble qu'une émergence de l'art féminin ait lieu, fatalement, par la levée progressive de l'aliénation culturelle de ce dernier. En d'autres termes, les femmes émergent sans doute, moins parce qu'elles se « réveilleraient soudain » que parce qu'on finirait simplement, peu à peu, par oublier un peu de les aliéner et leur accorder, ainsi, davantage de visibilité. On notera, à travers les exemples ci-après, que cette émergence est particulièrement sensible en France. Ce qui est remarquable est moins – même s'il s'agit d'une première étape – ce premier catalogue grand public *Women Artists* (2001) publié par Taschen, ni cette première grande exposition historique aux États-Unis, *Whack!* (« women artists... » au P. S. 1 en 2007), ni même son équivalent au Centre Pompidou (*Elles@*, du 27 mai 2009 au 21 février 2011¹²). Car ces expositions *collectives* sanctionnent encore, implicitement, l'art féminin comme celui d'un groupe singulier, d'une « minorité intéressante ». Il est plus symptomatique que Louise Bourgeois, à elle seule, inaugure la Turbine Hall en 2000, qu'Annette Messager obtienne le Lion d'Or à la Biennale de Venise en 2005, qu'on assiste à une rétrospective de la Serbe Marina Abramović au Moma en 2010. C'est surtout que, pour des artistes – françaises – plus jeunes et décomplexées (plus sûres de leur *auctoritas* esthétique) comme Dominique Gonzalez-Foerster (née en 1965) ou surtout Tatiana Trouvé (née en 1968), on ne songe plus à dire, pour qualifier leur travail mondialement reconnu, « pratique de femme ». Il semble que la chanson française voit fleurir une génération de bricoleuses d'apparence plus naturelle, plus androgyne, moins « glamour » que les courtisanes chantantes d'autrefois. Et Camille, Anaïs, Jeanne Cherhal ne laissent plus aux hommes le monopole des pratiques techniques (composition, voire mixage sonore). Quelques femmes chefs d'orchestre ou chefs de chœur, par ailleurs, ont le vent en poupe depuis quelques années (Emmanuelle Haïm ou Laurence Equilbey notamment). Si le cinéma féminin reste minoritaire, une émergence se précise dans le genre documentaire ou post-pornographique (souvent militant, *queer* ou trans-genre¹³).

On comprend, d'un exemple à l'autre, que les émergences sont souvent des phénomènes de percées issus d'efforts sous la contrainte. Les contraintes sont financières et/ou culturelles. C'est donc, peut-être encore, une stratégie face à la contrainte écrasante de la mondialisation mercantile que certains artistes empruntent cette nouvelle esthé-

12 Cette exposition vient particulièrement bien à point, après que la commissaire d'exposition Christine Macel a prétendu à propos de *Dyonisiac* (2004), qu'elle venait de monter, que les artistes femmes y étaient moins intéressantes que les hommes.

13 Citons deux exemples emblématiques, le documentaire *Entre nos mains* de Mariana Otero (2010) ou le film pornographique « trans » *One night stand* (2006) d'Émilie Jovet.

tique qu'il est difficile de qualifier en un mot. Il s'agit d'une démarche non seulement minimaliste mais d'apparence humble, chiffonnière, parfois miniaturiste, humoristique, enfantine, bénéficiant notamment d'une appréciable économie des moyens (notamment financiers). On pourrait parler, ici, de « petite esthétique » ou « d'esthétique du petit ». On évoquait déjà ci-dessus le très jeune duo Géraldine Py (née en 1986!)/Roberto Verde. Ce duo présente, dans son exposition au titre révélateur *Facile à faire* (Aix-en-Provence, 3 bis f, 2010) des installations miniatures issues d'objets de récupération, des bricolages poétiques avec des petits riens trouvés. Le cinéma, comme le texte de Caroline Renard le développe¹⁴, conçoit aujourd'hui des « pocket-films » dont l'esthétique est *petite* à plusieurs titres. Le format de visualisation et le temps sont limités, l'équipe de tournage est réduite (à une personne), le projet est d'apparence humble, dans l'ultra proximité, comme pris sous l'œil détaillant d'un enfant. Dans *Fear thy not* (2010), Sophie Sherman filme notamment des herbes à bout de bras (sans le contrôle de l'œil derrière la caméra), comme un enfant « désœuvré » les regarderait en détail (en fermant un œil) et chante elle-même une comptine de façon singulièrement intimiste, humblement régressive. Le « ludisme » pensé par Étienne Kippelen¹⁵, à propos des musiques actuelles, convoque également l'enfance de façon décomplexée, comme une nouvelle *auctoritas* face à un monde financier d'adultes irresponsables. Le théâtre de Novarina « explore la dimension de l'enfance et du jeu de l'enfant comme modalité d'approche et de découverte des objets, du langage et du monde¹⁶ ». Et le fait que les arts plastiques développent parfois le contraire, aujourd'hui, qu'une « petite esthétique », des œuvres gigantesques (dont l'œuvre monumentale *Leviathan* d'Anish Kapoor, présentée du 11 mai au 23 juin dans la verrière du Grand Palais, semble un exemple récent), ne fait peut-être que confirmer, par la contraposée, cette nouvelle dialectique humilité/mégalomanie.

Est-ce encore une stratégie de résistance, ou d'évasion désormais nécessaire, que cette nouvelle tendance de « spiritualisation naturelle » de certaines œuvres? Aujourd'hui certains artistes montrent (ou font entendre) un nouveau rapport (plus naturel et lui aussi décomplexé) à « l'au-delà ». Il ne s'agit plus seulement de critiquer les doxas religieuses ou d'affirmer une soif de croyance, mais parfois de *pratiquer* la spiritualité sur le terrain de l'art. On peut alors parler de fusion art/spiritualité. Plus symptomatique encore que l'exposition *Traces du sacré* (Centre Pompidou, 2008), la revue *Frieze*, dans son numéro de novembre/décembre 2010, affiche en couverture *Believe it or not: Religion versus spirituality in contemporary art*¹⁷. L'article de Dan Fos y commente la rétrospective précitée de Marina Abramović au Moma, et

14 Voir son texte dans le présent ouvrage.

15 *Idem*.

16 Citation de Louis Dieuzayde dans un séminaire à l'université de Provence en 2010.

17 *Frieze*, bimestriel important, est, si l'on veut, l'équivalent d'*Art press* en Angleterre.

notamment la performance « *The Artist is present* » où une personne du public, une par une, reste les yeux dans les yeux avec l'artiste, qui transmet « l'aura de l'art », ou « de la force spirituelle ». Et l'éditorial du numéro souligne comme nous une possible spiritualisation émergente¹⁸ aujourd'hui. L'artiste brésilienne Tania Alice Feix¹⁹ illustre pour nous plusieurs émergences actuelles, le fait qu'elle soit une femme, qu'elle pratique son art dans un pays émergent et qu'on parle d'elle en Occident (mondialisation), qu'elle fasse partie d'un *collectif*. Mais surtout, ce dernier ne se contente pas, parmi d'autres performances plus profanes, de *représenter* des méditations bouddhistes dans des lieux publics : les artistes, convaincus, *méditent* sur la place publique, directement, sans distanciation avec cette pratique. De même, *Freude*, œuvre pour ainsi dire testamentaire de Stockhausen (2005) n'est pas une musique liturgique conventionnelle, ni mystique en général. C'est une pièce *actrice* qui, lors de sa création avec le maître vêtu de blanc (le « gourou »?) montre ses deux harpistes également de blanc vêtues, des fleurs à la chevelure, chantant « *Veni creator spiritu* » et jouant comme deux Eurydice sur la harpe orphique, au cours de ce qui ressemble autant à un darshan ésotérique synchrétique qu'à un concert. Là encore, il n'est pas question de critique ou de représentation (de double) mais de pratique spirituelle directe qui entend faire descendre l'Esprit Saint dans la salle. Seul Giacinto Scelsi, au xx^e siècle, eût déjà pu imaginer un tel mélange art/bénédiction active. Marc Texier pensait alors justement qu'il composait la « musique du troisième millénaire²⁰ ». Certaines pièces de Romeo Castellucci ou de Claude Régy (ainsi *Comme un chant de David*, 2004) se centrent sur le sacré de façon singulière, dans un rapport qui dépasse la critique ou l'adhésion. Ils « s'emparent du divin en tant qu'innommable²¹ ». Le cinéaste thaïlandais Apichatpong Weerasethakul, dans *Tropical Malady* (2004) ou *Uncle Boonmee* (2010), esthétise le surnaturel (notamment le fantôme d'animal) comme un élément naturel de sa vie, quotidien, peu extraordinaire, bien loin des vieilles conventions du cinéma fantastique. « *Le XXI^e siècle sera spirituel ou ne sera pas* », fait-on dire (abusivement) à Malraux. Le festival italien de « cinéma et spiritualité », apparu en 1996, semble réaliser cette prophétie par son titre eschatologique : *Tertio*

18 On peut y lire : « Pourquoi la recherche d'un certain accomplissement spirituel persiste-t-il dans l'art séculier ? L'idée que l'art n'aurait rien à voir avec la foi ou la religion est-elle un mensonge que nous nous faisons à nous-mêmes pour cacher qu'en fait nous mourons d'envie de croire en quelque chose ? Est-ce parce que la subjectivité de l'art offre le supplément idéologique parfait au capitalisme ? Est-ce que Dieu préfère l'abstraction moderniste ou bien la peinture de la Renaissance italienne ? Y a-t-il une vie après la mort avec une boutique de cadeaux qui vendrait des cartes postales de Rothko ? ».

19 Voir son texte dans le présent ouvrage.

20 Voir un article paru en feuilleton dans les numéros 2 à 5 de *Musica Falsa*.

21 Ce sont les termes de Louis Dieuzayde. La question de la foi (problématique) de Castellucci ou de Régy n'est pas en cause ici. Même si foi il n'y a pas, le choix des thèmes est intéressant quand on songe qu'il ne saurait être question ici de simples critiques de la religion.

Millenio, bientôt suivi par le festival européen du cinéma de la spiritualité, apparu en 2003²². On pourrait déplorer que, dans plusieurs de ces exemples, l'Occident ne puisse venir à ces thèmes que prudemment : par le biais de boucs émissaires, d'approches minoritaires. « L'indigène-femme » Marina Abramović gagne peut-être sa rétrospective, en partie, parce qu'elle se charge de prendre la casquette problématique *à priori* (éventuellement dangereuse : nouvelle) d'un drôle d'« art spirituel ». La femme s'y comprendrait alors mieux en tant que traditionnelle prêtresse, pythie (espérons que ce ne soit pas le cas). De même « l'indigène Apichatpong Weerasethakul » (car la mondialisation de l'art reste orchestrée par l'Occident et son colonialisme persistant, comme le déplore Nicolas Bourriaud²³), peut-il, lui aussi, prendre à bon compte le rôle du naïf « victime de ses croyances culturelles » (bouddhisme et taoïsme dans le cas du cinéaste thaïlandais). Et Tania Alice Feix serait-elle aveuglée, se dira l'Européen « rationnel », par le réalisme magique de la culture sud-américaine, bien illustré par l'œuvre romanesque de Gabriel García Márquez ? L'exemple de Stockhausen est, lui, plus clairement scandaleux, plus « franc » et donc plus scabreux. La rationalité y est remise en cause sur son propre terrain. L'Allemand fait figure de renégat de l'esprit « sérieux » germanique (qui se base sur des « preuves » ou du moins sur des autorités, des transcendances irréfutables), esprit d'ailleurs largement inspiré par la pensée allemande des XIX^e et XX^e siècles (philosophie kantienne de la transcendance et science). Ce caractère de renégat émergea d'ailleurs après le 11 septembre 2001, quand Stockhausen déclara soi-disant (c'était en réalité une invention de journaliste) que les attentats constituaient « la plus grande œuvre d'art jamais réalisée ».

On eût pu évoquer, ici, les œuvres d'art multiples inspirées de l'attaque du World Trade Center. Une re-politisation s'ensuivit-elle ? Pas nécessairement. Il eût fallu examiner, également, les nouvelles technologies. Mais quelles synthèses en faire quant à tous les arts ? Internet serait peut-être l'outil technologique qui les concernerait tous. Mais force est de constater que les arts virtuels (musicaux ou visuels), ne convainquent pas encore, n'émergent guère au-delà du principe de leur seule nouvelle existence.

On pourrait encore remarquer quantité de dérives actuelles, issues encore de la marchandisation, dérives spectaculaires (langoustes géantes de Koons, nombre d'œuvres de Murakami), modistes (ainsi les sculptures de robes sans corps d'Orlan), *design* (Hal Foster nous dit tout à ce sujet²⁴), musicales festives (parades et autres fanfares suivant volontiers les nouveaux happenings), omni-vidéastes, dérives issues souvent de ce que Guy Debord appelait depuis près de cinquante ans notre société du

22 Ces informations, ainsi que tous les autres exemples de cinéma sont donnés par Caroline Renard.

23 Voir à ce sujet l'article de Jacques Amblard, deux notes en introduction.

24 Voir Hal Foster, *Design & crime*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008.

spectacle²⁵, aujourd'hui relancée par Internet et ce « nouveau spectacle de la planète fêtant son unification ». Hal Foster le résume bien : « La "culture visuelle" représente notre monde contemporain de grand spectacle, envahi par les marchandises et les technologies visuelles, l'information et le divertissement. En tant que description de la société, ce point semble suffisamment clair : la domination de l'image y est peut-être sans précédent²⁶ ».

On aurait également pu tenter de théoriser, aujourd'hui, un nouveau rapport – ironique, innocent, amnésique? – à l'histoire. L'art ne serait plus alors moderne, ni postmoderne. Post-postmoderne? Ou rien, désormais. L'érudition n'est plus obligatoire pour l'artiste. On « met à plat » volontiers, sans souci de hiérarchie, d'exactitude, de valeur. L'art – notamment dans sa « petite esthétique », sa pose régressive (non pas réactionnaire) imaginée ci-dessus – se chargerait de brouiller malicieusement pour finalement oublier le vieux monde saturé d'histoire, d'esthétique, de dates, de culture. Il mélangerait tout, égaliserait tout en dernier ressort, à l'instar du moteur de recherche *Google*, l'un des grands symboles des années 2000. Ou il réviserait à l'envi (selon sa fantaisie, son nouvel humour), notamment le modernisme. Ce seront là les propos de Sylvie Coëllier, d'Hélène Meisel et de Pénélope Curtis. Laissons d'ailleurs, désormais, à nos auteurs, le soin d'entrer dans les détails, ou dans leur propos tout différent.

25 Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.

26 Hal Foster, *op. cit.*, p. 115.

PANORAMAS

Modifications apparues dans les arts plastiques depuis 2000

SYLVIE COËLLIER
Aix-Marseille Université

Modifications in the Visual Arts since 2000

In terms of transformations in art theory or practices, little of note has occurred since the beginning of the new millennium, but an unprecedented growth of the art market has led to an increase in the number of works presenting art as a commodity adding social distinction to its possessor (Koons' or Murakami's works for instance). These often huge-sized pieces of work favor unitary and mnemonic forms, easy to exchange and publicize in the media in a world dominated by reification (a notion theorized and then extended to cultural phenomena by Fredric Jameson). An interesting phenomenon however – and probably one of the most remarkable facts of the first decade of the new millennium – is the growing visibility of women artists. Although the power of the art market is inevitable, some art practices constitute forms of resistance, notably the works of most women artists. Their artworks are often not as spectacular as men's. They often render visible the fabrication process, which is the very thing reification tends to mask. Rather than creating highly finished and seductive products, artists like Tatiana Trouvé and other promising young women lay open the production process so that the visual or verbal narratives of their works invite spectators to recognize and grapple with the synthetic world in which we live.

Ce mot du titre, « modifications », m'a paru rendre le plus justement le constat que beaucoup auront fait à propos de cette décennie. Celle-ci en effet n'aura suscité aucun mouvement artistique, n'aura fait naître aucune nouvelle orientation théorique¹. Aucun des phénomènes que je vais exposer n'émerge au cours des dix dernières années. Pourtant cette décennie aura vu se cristalliser un certain nombre de changements antécédents qui aboutissent dans les années 2000 à des situations inédites. Ce qui apparaît particulièrement marquant au début de la décennie (et qui semble peu faiblir ensuite) c'est la puissance à laquelle parvient le marché de l'art, une puissance liée à la financiarisation généralisée de nos sociétés, et qui a des incidences sur les stratégies que mènent les artistes afin de parvenir à une reconnaissance peut-être plus financière et médiatique qu'historique. Je tenterai d'analyser comment la production artistique se règle sur ou réagit à la mondialisation culturelle et économique dont ce marché est

1 Nous pouvons reprendre à cet égard l'image de « vaguelettes » choisie par Nicolas Bourriaud : « Dans la marée culturelle contemporaine, les vagues ne se recouvrent plus l'une l'autre avec force, dessinant des creux et des crêtes ; à l'inverse, une infinité de vaguelettes échouent sur la grève d'une actualité où toutes les tendances cohabitent sans animosités ni antagonismes [...] Rien ne tranche, car rien ne nous engage réellement », *Radicant, pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, 2009, p. 94.

l'écho et à la « réification² » qui la travaille intrinsèquement. Un autre phénomène m'a paru devoir faire l'objet d'une attention particulière : la présence accrue des femmes artistes dans les expositions. Rien de réellement émergent là encore, et surtout, rien de spectaculaire ; toutefois la montée de la représentation féminine dans les années 2000 est indéniable. J'ai choisi d'en rendre compte à travers des œuvres qui exercent une certaine résistance à la réification ou aux pressions du marché. Les femmes artistes n'ont pas le monopole d'une telle résistance : plus d'un artiste homme, moins médiatisé que ceux qui ont œuvré dans le sens attendu du marché, font montre d'éléments critiques à l'encontre de la force de son système. Mais la critique elle-même prend, nous le verrons, valeur marchande en art. Malgré tout, on peut penser que dans l'ensemble, les artistes femmes, demeurant moins favorisées par le marché en question, adoptent plus facilement des attitudes critiques à l'égard de la réification mondialisée. C'est ainsi que j'ai voulu faire apparaître leur représentativité.

Le marché de l'art *contemporain* a atteint une dimension sans précédent au cours de la décennie 2000, parallèlement à la mondialisation du capitalisme dont il apparaît comme un symptôme. Un bref retour historique précisera quelques ressorts du phénomène. Comme il est induit dans le livre de Serge Guilbaut *Comment New York³...*, les États-Unis, n'ayant pratiquement pas de passé artistique indépendant du modèle européen avant la seconde guerre mondiale, ont soutenu avec beaucoup de moyens l'expressionnisme abstrait, ce premier mouvement purement américain. Contrairement à ce qui se passait en Europe, la contemporanéité artistique fut directement associée à l'identité culturelle américaine. Ce phénomène s'est confirmé avec le Pop art, tandis que les États-Unis devenaient la première puissance financière mondiale. Warhol manifeste alors le passage d'un milieu restreint de collectionneurs à une clientèle issue d'une classe moyenne plus anonyme. Il rassemble une culture où l'art, l'argent et la marchandise sont valorisés à égalité, mais à laquelle s'opposent toutefois d'autres tendances des années 1960 et 1970, américaines et européennes (happenings, fluxus, art conceptuel, art corporel, *Arte povera*, etc.). Cependant, pendant l'ère Reagan/Thatcher, c'est-à-dire à partir de la dérégulation des marchés mondiaux et de la financiarisation favorisée par la puissance accrue des ordinateurs, la demande en art contemporain s'accroît, en s'accompagnant d'un retour specta-

2 Ce terme marxiste de réification développé par Lukács est plus spécifiquement emprunté ici à Fredric Jameson dont nous suivons les hypothèses concernant la relation entre le développement économique mondialisé et les productions culturelles. Voir Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'américain par Florence Nevoltry, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2007, en particulier p. 436 *seq.*

3 Il est presque inutile de rappeler la remarquable analyse de la construction historico-économique de la reconnaissance de l'art américain faite par Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne, expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide* (1983), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1988.

culaire de la peinture (*transavanguardia* italienne, « néo-fauves » allemands, « *bad painting* »). D'une manière générale, les œuvres se présentent bientôt en unités déplaçables, commercialisables, entreposables, et en catégories bien repérables (peinture, dessin, photographie⁴). Le monde des amateurs s'ouvre largement à celui des spéculateurs. De plus, au cours des années 1980, le désir de « distinction⁵ » gratifié par la possession d'objets de luxe connaît une accélération, de part et d'autre de l'Atlantique, comme en témoigne le phénomène des marques (dont se sert avec un humour cynique Sylvie Fleury avec ses *Shopping bags* [1990] par exemple⁶). L'art contemporain, déclaré jusqu'alors difficile, est d'autant plus facteur de distinction. Toutefois, la première guerre du Golfe et la crise de 1992, avec ses milliers d'emplois perdus, portent un coup à la confiance économique accordée à l'art contemporain. Le marché s'effondre. Conjointement, des formes d'art n'engageant que peu d'investissements financiers apparaissent; l'art relationnel favorise les « attitudes » (Gabriel Orozco demande à des personnes habitant près du Moma de mettre des oranges à leur fenêtre, 1993); d'autres œuvres utilisent des matériaux sans valeur intrinsèque (les « fins de fête » de Claude Lévêque, de 1996); certaines sont généreuses (Gonzalès-Torrès requiert des galeries que ses bonbons et ses posters soient offerts). En Angleterre toutefois, les artistes, ayant subi les restrictions du gouvernement Thatcher (les artistes anglais exposaient alors en France⁷), ont dès 1988 pris contact avec le monde des affaires sous l'impulsion de Damien Hirst et du publicitaire Charles Saatchi, ce qui s'est concrétisé par le succès des Young British Artists, les YBA⁸. Londres devient au cours des années 1990 un grand marché à l'instar de New York (mais pour

4 Ces remarques proviennent de la lecture de la chronique du marché de l'art du magazine *artPress*. L'apparition de magazines tel que *Galleries*, disparu dans les années 1990 avec la crise, est un autre effet de la poussée du marché au cours des années 1980.

5 Ce terme emprunté à Pierre Bourdieu (*La distinction*, Paris, éd. de minuit, 1979) a été notamment utilisé pour une exposition, *Un art de la distinction*, 7 juillet-14 octobre 1990, l'Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain, Meymac. La manifestation rassemblait un certain nombre d'œuvres critiques ou ambiguës vis-à-vis de la marchandise et du désir de prestige (Koons, Clegg et Gutmann, Armleder, Bijl, Levine, Steinbach, etc.)

6 Sylvie Fleury dépose derrière la porte de la galerie des sacs censés provenir de ses achats de luxe dans les boutiques où, en tant que femme élégante amateur d'art contemporain, elle dépense son argent en vêtements, parfum et bijoux.

7 Communication de madame Nakov, « *Situations de la sculpture contemporaine* », Journée d'études au MamcMusée de Strasbourg, le 12 juin 2010.

8 YBA: Ce surnom de ces artistes à la fois « oppositionnels et entrepreneuriaux » a été donné par Simon Ford, dans « *Myth making* », *Art Monthly*, mars 1996, après l'exposition de 1995, *Brilliant!* et avant celle qui les fit connaître internationalement, *Sensation*, 1997, cat. exp. Rosenthal, Norman, Adams, Brooks, Royal Academy of Arts (Great Britain), Saatchi Collection. *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. April 1998. Thames and Hudson. London. Parmi les artistes nommons les frères Chapman, Tracey Emin, Marc Quinn, Marcus Harvey... Voir par exemple *Wikipedia: YBA* version anglaise, ou bien <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/young-british-artists.htm>.

les raisons historiques énoncées plus haut, les Américains représentent toujours la majorité des collectionneurs). Et tandis que certains voyaient la valeur de leur collection réduite au dixième, ce succès démontrait à quelques hommes d'affaires que la prise de risque vis-à-vis de l'art contemporain (et non plus moderne) pouvait augmenter d'autant le prestige de l'acquéreur qui avait su faire le bon choix et user des bonnes stratégies. Aujourd'hui Saatchi peut exhiber de très mauvaises œuvres dans sa galerie de 6 500 mètres carrés — l'ancien palais du Duc d'York — : il est le modèle du mécène contemporain pour les touristes et les écoles de l'Angleterre qui viennent par cars entiers la visiter.

Comme l'explique Richard Schiff (historien à l'Université du Texas) dans *Argent*, un ouvrage au titre révélateur proposant une exposition sur ce thème⁹:

Par rapport à leur valeur marchande, les œuvres d'art sont faciles à stocker; il est moins difficile d'entretenir un million de dollars d'œuvres d'art qu'un million de dollars de pousses de soja. Cela fait de l'art un objet d'échange presque aussi commode qu'un bijou, un instrument monétaire ou de l'argent liquide. [...] L'argent, en quantité suffisamment importante, confère [...] un certain statut mais, à valeur égale, celui que donne l'art est vraisemblablement bien supérieur. [...] Une œuvre d'art d'un million de dollars a plus de valeur pour la société, et donc pour celui qui la possède, que tout autre chose qui vaudrait le même prix¹⁰.

À l'approche de 2000, les affaires reprenant, le modèle de Saatchi séduit; les hommes d'affaires retrouvent le goût de faire de l'art contemporain un champ d'investissement, de gain et de prestige. Ils n'oublient désormais ni de se doter de conseillers, ni d'user de stratégies de médiatisation (la vente de la *Nona Ora* de Cattelan en est un exemple¹¹). Le marché lui-même travaille à son image et à son attractivité. C'est en 2000 que la déjà très célèbre foire de Bâle inaugure « Art Unlimited, un espace d'exposition pour les œuvres monumentales des artistes présentés dans les galeries et contribuant à la spécificité et à l'aura de la manifestation¹² ». En raison du 11 septembre 2001, l'extension de cette foire à Miami est repoussée d'un an (seulement). Mais depuis 2002, *ArtBasel in Miami* offre toutes facilités aux collectionneurs des États-Unis, lesquels représentent toujours la moitié du marché mondial. Londres ouvre sa propre foire d'art contemporain en 2003, *Frieze* (du nom de la revue qui avait accom-

9 Katy Siegel et Paul Mattick, *Argent*, Paris, Thames & Hudson, 2004. L'ouvrage se présente comme une exposition sur livre, suivie d'une discussion, ce qui explique le ton oral.

10 *Ibid.*, p. 18.

11 La *Nona Ora* de Maurizio Cattelan existe en 2 exemplaires, vendus chacun 80 000 \$ lors de leur création en 1999. L'un des exemplaires a été acquis par F. Pinault. Sachant que l'autre collectionneur allait remettre en vente son exemplaire, Pinault fit exposer le sien en Pologne, où la figure du pape renversée d'un météorite fit particulièrement scandale, faisant monter les enchères de la vente à 2,7 millions de dollars chez Phillips à New York en 2004. Si cela bénéficia à une autre personne, le bruit et le prix ont donné du prestige à la collection Pinault.

12 Annonce de l'événement sur le site de la Foire de Bâle. www.artbasel.com; consulté en août 2011.

pagné les YBA). En 2005-2006 Fernanda Feitosa lance SP-Arte, la Foire de l'art de São Paulo, qui peut ainsi accompagner sa biennale bien connue (dont la première avait eu lieu en 1951). En 2005 est inaugurée la première foire de Pékin, devenue en 2010 le troisième marché du monde, devant la FIAC à Paris. Celle-ci dynamise sa manifestation, à partir de 2000, par l'attribution du prix Marcel Duchamp (sur le modèle du prix Turner¹³). La FIAC s'est élargie depuis 2007 d'un marché plus accessible, pour collectionneurs débutants et moins fortunés, *Slick*, qui connaît un succès certain. Tous ces événements manifestent le triomphe du marché, à peine égratigné (à ce jour¹⁴) par la crise de 2008.

Mon but toutefois n'est pas sociologique. Comme je l'ai dit plus haut, plusieurs hommes d'affaires collectionneurs d'art contemporain tirent habilement parti de leur contact avec les artistes en usant de stratégies qui feront retour sur leur nom. Il suffit de penser, en France, aux collections concurrentes de Bernard Arnault et de François Pinault. Cette situation entraîne différentes tactiques de la part des artistes, lesquelles ont d'évidentes incidences sur leur production. On se souviendra peut-être de l'insistance avec laquelle Pinault voulut un cadre grandiose pour la première rétrospective de Koons (dont il possède un nombre certain d'œuvres) : ce fut Versailles (2008). Arnault et Pinault possèdent des œuvres de Takashi Murakami, lequel est précisément exposé à Versailles au moment de notre premier colloque (novembre 2010). Une brève analyse visuelle donnera une idée de la relation que cet artiste établit entre l'art et le pouvoir, désormais économique. L'une de ses sculptures, *Tongary-Kun* (*Mister Pointy*, 2003-2004¹⁵), a été visiblement choisie pour établir une résonance visuelle avec le plus grand salon du château, dit Salon d'Hercule. Ce dernier est orné de marbres chamarrés dominés par un immense plafond, peint par François Lemoyne entre 1733 et 1736 et représentant *L'Apothéose d'Hercule*, soit un indiscutable éloge du pouvoir royal. Lemoyne, un artiste aujourd'hui plutôt oublié excepté d'un petit nombre de spécialistes, fut alors promu Premier Peintre du roi Louis XV et applaudi comme le nouveau Le Brun (qui fut le Premier Peintre de Louis XIV et dont le talent est aujourd'hui relativisé). Ce contexte contribue à déclarer *Tongary-Kun* comme une œuvre de même fonction (et de même valeur ?) actualisant l'hommage aux détenteurs des pouvoirs d'aujourd'hui, décidément économiques. Les dimensions imposantes du plafond et de la sculpture (*Tongary-Kun* fait 7 m de hauteur) et leur esprit rococo traduisent l'exubérante expansion du pouvoir. Le foisonnement compliqué des traits

13 Le prix Turner a été créé en 1984 par la Tate modern (à l'origine, pour les œuvres dites conceptuelles). Le prix Duchamp est le prix des collectionneurs. L'œuvre lauréate est ensuite exposée au Centre Pompidou.

14 Dernier constat, le 30 décembre 2011.

15 *Tongary-Kun*, 2003 - 2004, est en fibre de verre, acier et huile, acrylique et peinture uréthane, et mesure 700 x 350 cm. *Tongary-Kun* traduit *Mister Pointy*, nom de la sorte de baguette magique (épaisse et tordue) qui a été offerte à Buffy pour vaincre les vampires dans la célèbre série télévisuelle *Buffy et les vampires...*

et des couleurs favorise une réception de la virtuosité des artistes et de leur atelier et — ce qui est loin d'être à négliger — de la somme de travail spécialisé opéré au service du prince¹⁶. La centralité phallique de l'œuvre de Murakami, sa verticalité, la façon presque menaçante dont la large tête domine, tout impressionne. Comme on sait, Murakami ne cache pas qu'il conduit une entreprise économique-artistique. En dévoilant ses intentions, il parle dans les mêmes termes que ses collectionneurs qui ne voient plus, semble-t-il, que l'art qui les flatte. Il est possible que ces derniers accueillent des valeurs « spirituelles » de l'œuvre puisque la sculpture est une figure religieuse synchrétique (ce qui montre le consensus voulu par l'artiste, et la classique association entre religion et pouvoir – et magie). L'avantage de Murakami sur le Moyne, c'est qu'il a usé de son libre arbitre pour se mettre au service du prestige et du pouvoir, ce qui lui confère non seulement de l'argent, mais indéniablement plus de pouvoir en retour que n'en avait un peintre au XVIII^e siècle.

La stratégie de Jeff Koons est assez différente. Lui aussi montre, comme chacun sait, une grande habileté vis-à-vis du monde des affaires. À cet égard ses adaptations successives ne manquent pas de nous éclairer sur quelques mécanismes du marché. Il faut rappeler l'insuccès de sa première exposition, très (trop) conceptuelle, de 1979¹⁷ : c'est ensuite que Koons devint courtier. Le succès lui sourit quelques années plus tard, en 1986 (*Rabbit*) ; il s'épanouit avec l'exposition *Banalité* (1988), et devient quasi populaire avec le scandaleux *Made in Heaven* (1989-1991). *Puppy* fait consensus en 1992, date à laquelle la crise de confiance en l'art contemporain devient patente. Koons alors cesse d'intéresser le milieu artistique aux aguets de pratiques émergentes. En 1996, l'artiste conçoit son *Balloon dog* qui ne donne pas de tour nouveau à sa production, ni ne lui confère de succès notable. Mais lorsque l'œuvre, agrandie, est exhibée en 2001 à Venise dans la collection Pinault, Koons redevient l'un des deux artistes les plus cités au monde. La convergence entre la reprise économique, le retour de confiance en l'art contemporain, le passage du *Balloon Dog* à l'échelle monumentale et la stratégie de Pinault est manifeste. Dans le film réalisé sur l'artiste en 2002¹⁸, *Un homme de confiance* (un titre qui ressemble à une publicité pour banquier), un passage est consacré à ce « chien-ballon ». On y voit à quel point sa fabrication dans une petite entreprise a fait l'objet de soins : des ouvriers manifestement triés sur le

16 Les divers communiqués de presse accompagnant la présentation de l'œuvre n'oublient jamais le travail artisanal fourni : « On reconnaît dans le caractère poussé du détail la marque de fabrique de l'atelier de Takashi Murakami. Des milliers de couleurs sont utilisées, et pour cette œuvre, quatre ans de travail furent nécessaires ». Voir Murakami dans www.chateauversailles.fr/index.php?option=com. Site consulté en août 2011.

17 Koons présentait ses aspirateurs sous vitrine éclairée de néons, avec des implications traitant du ready-made, renvoyant à Duchamp (des « respirateurs ») et à Warhol, montrant la valeur excessive de l'exposition, de son rapport à la marchandise, à la mort (pour les aspirateurs couchés).

18 Présenté sur DVD en 2007.

volet polissent le métal, peaufinant la surface jusqu'au miroir. Le film montre également un grand *Balloon Dog* chez son collectionneur grec Dakis Joannou, sur le parvis de sa vaste maison. L'homme savonne amoureusement la sculpture tandis que ses surfaces convexes renvoient le reflet grossi de son visage, au centre d'une galerie de pilastres mixant architecture antique et contemporaine. Koons sert le narcissisme du collectionneur. La reprise du thème du chien, déjà magnifié dans le *Puppy*, cet « animal » gentil, amusant, attendrissant, aux allures de jouet, suggère qu'il importe à Koons. Ne dit-on pas que chaque œuvre d'un artiste est aussi un autoportrait? Le gentil chien aime le maître. Toutefois s'il s'agit d'une projection de l'artiste, il est intéressant de voir comment ce dernier retourne à son profit l'allégeance de l'un pour l'autre, car le savonnage rend explicite la soumission du collectionneur à l'œuvre qui le domine. Jeff Koons inverse cyniquement la relation entre maître et serviteur. L'artiste se construit un système d'auto-protection (quel artiste sympathique!) lui conférant un indéniable pouvoir, plus dissimulé que chez Murakami, plus individuel aussi, car l'artiste japonais n'est pas avare de partage avec les artistes coopérant à son entreprise.

Il serait intéressant de comparer les attitudes de Koons et de Murakami avec celle de Damien Hirst mesurant la valeur de l'art à celle du diamant auprès du même type d'investisseurs/collectionneurs avec son fameux crâne (*For the Love of God*, 2007). Gageons que nous y retrouverions des caractères communs. De même, un certain nombre d'œuvres de la décennie montrent des propriétés analogues à celles des deux artistes – le squelette géant *Habibi* d'Adel Abdessemed, (2004, chez Pinault), ou le blockhaus mis à jour à Scheveningue (2009) par Cyprien Gaillard (prix Marcel Duchamp 2010), ou encore de l'éléphante de Daniel Firman (*Würsa*, 2006-2008, qui efface ses autres œuvres). Ce sont des icônes qui délivrent des images mnémoniques, elles sont de dimensions imposantes ou possèdent un caractère stupéfiant (le crâne de Hirst a 8 601 diamants, l'éléphante tient sur sa trompe...); elles exhibent une finition demandant un investissement non négligeable de travail sans que celui-ci paraisse laborieux. En bref: elles impressionnent. Les artistes très sollicités ne résistent guère à l'idée de réaliser une telle pièce et plus d'un nouvel arrivant s'efforce d'en présenter une afin d'en recevoir les répercussions médiatiques. Les grandes institutions entrent dans ce système en exposant les œuvres moins négociables, plus difficiles de ces mêmes artistes. Leur nom gagne en prestige, ce qui aura des répercussions concrètes sur les œuvres plus vendables. À Paris, Monumenta au Grand Palais a exposé récemment une œuvre gonflable d'Anish Kapoor plus imposante encore que son *Marsyas*, réalisé selon un principe analogue pour le Hall de la Turbine à la Tate Modern¹⁹ – cette institution inaugurée en 2000. Pour ces œuvres

19 « Pour la première fois dans les Unilever Series, un artiste utilisera la longueur entière du gigantesque Hall de la Turbine, qui mesure 155 mètres de long, 23 mètres de largeur et 35 mètres de haut. *Marsyas* comprend trois cercles d'acier joints par une membrane de PVC d'un seul pan. Deux cercles sont

gigantesques, l'apport des grandes entreprises est proprement inévitable. Les grandes manifestations annuelles de la Tate Modern se font sous le nom des *Unilever series*, selon l'entreprise qui finance des installations comme le *Weather Project* d'Olafur Eliasson (2003-2004) ou les grands toboggans de Carsten Höller (2006-2007).

Ce qui est fondamentalement différent dans le marché de l'art vis-à-vis de ses vagues précédentes, c'est qu'il accepte désormais toutes les formes, y compris les plus conceptuelles²⁰ : la liberté des œuvres des années 1990 vis-à-vis du consumérisme de l'art a été absorbée, avec le soulagement des artistes, qui doivent bien vivre. Lorsque les œuvres ne sont pas « iconiques » formellement, elles peuvent le devenir par d'autres moyens : leur capacité de médiatisation demeure l'une des meilleures valeurs économiques. Si la façon de choquer a changé²¹, scandaliser une partie du public reste un excellent procédé pour retenir les médias. D'autre part, comme le constate Katy Siegel dans *Argent*, « le marché veut et achète l'art qui semble critiquer le capitalisme²² », ce qui confirme des analyses déjà anciennes sur le fait que ce système absorbe et recycle sa critique pour en faire du profit (de tels constats ont été à nouveau publiés en 1999 dans *Le nouvel esprit du capitalisme*²³). Le cas de Santiago Sierra est exemplaire à cet égard, puisqu'il exploite manifestement les personnes qu'il emploie à des tâches pénibles tout en respectant le taux légal de rémunération ou un équivalent. Cela renvoie le public à son acceptation de l'exploitation capitaliste du travail. Le collectionneur se dédouane-t-il de cette exploitation par le fait de payer pour la conscience (pas même bonne) qu'il en retire ? Quant à Tino Seghal, il a parfaitement réussi sa carrière par sa critique des médias en refusant que ses œuvres soient photographiées ou reproduites de façon quelconque. En retour, cette négation de la médiatisation au profit de l'expérience vécue de « situations » entretient la condition élitiste de l'art. Tino Seghal est entré chez Marian Goodman, l'une des plus importantes galeries du monde.

Je parlerai plus brièvement de la mondialisation de l'art à propos de laquelle il est difficile d'avoir une juste perspective. Du côté du marché, l'occidentalisme domine toujours au cours des années 2000. Les choses changent toutefois rapidement, car il est frappant de constater aujourd'hui à quel point *Art at the turn of the millenium*,

positionnés verticalement, à chaque extrémité de l'espace, pendant qu'un troisième est suspendu parallèlement au pont du Hall. Semblant calée dans la place, la géométrie générée par les trois structures d'acier rigides détermine la forme générale de la sculpture, un passage de la verticale à l'horizontale et un retour à la verticale... ». www.tate.org.uk/modern/exhibitions/kapoor/En cache. Ma traduction.

20 C'est ce qui ressort de l'intervention de l'artiste Rainer Ganhal dans *Argent*, *op. cit.*, p. 183.

21 Voir dans cet ouvrage l'article de Pierre Saurisse.

22 Kathy Siegel, *Argent*, *op. cit.*, p. 192.

23 Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999. Voir entre autres, l'introduction générale « De l'esprit du capitalisme et du rôle de la critique », p. 36-90 et « À l'épreuve de la critique artiste », p. 501 *sq.*

une édition Taschen de 1999²⁴, accueillait peu d'artistes non occidentaux. En 1989, l'exposition de Jean-Hubert Martin, les *Magiciens de la Terre*, avait fait date en mêlant artistes contemporains occidentaux et non occidentaux, dont beaucoup avaient alors une pratique traditionnelle: un mandala tibétain faisait ainsi écho au *Mud Circle* de Richard Long. À sa suite, le marché ne s'est que très modérément ouvert aux pratiques traditionnelles même lorsqu'elles empruntaient des normes « collectionnables » (les aborigènes australiens ou le Béninois Cyprien Tokoudagba se sont mis à peindre sur toile sur le conseil de collectionneurs, par exemple). Cependant des biennales sont nées hors Europe/États-Unis/Brésil ou ont gagné en notoriété: biennale d'Istanbul (1987), de Dakar (1990), de Gwangju (1995), de Shanghai, (1996). On fit alors rapidement remarquer que l'on retrouvait partout le même type d'œuvres, occidentalises. Il faut à cet égard préciser que la mondialisation économique sur le modèle du système capitaliste occidental, se propageant à une vitesse renversante, a logiquement des incidences sur la culture. Dans la mesure où l'art est une forme de réflexion sensible sur la situation humaine par rapport à sa mémoire culturelle mais aussi à son présent, il est cohérent qu'il réponde par des formes similaires lorsqu'il traite de problématiques communes à différentes parties du monde (développement urbain, consommation, paupérisation, etc.). Il reste toutefois évident que le marché privilégie, parmi les artistes non occidentaux, ceux qui se sont installés en Occident (Anish Kapoor, Ghada Amer, Rirkrit Tiravanija...). On peut noter aussi que cette situation est en train de se modifier en regard des artistes chinois (et coréens). Car ceux qui se sont installés aux États-Unis ou en France (Cao Guo Qiang, Huang Yong Ping, Pei-Ming, Chen Zhen, Wang Du...) ont familiarisé le regard occidental à leur pratique grâce à un mixte entre dispositifs contemporains et formes relatives à leurs traditions (le réalisme socialiste avait déjà requis une telle adaptation). Ai Wei Wei, désormais connu également pour des raisons politiques²⁵, est né en Chine en 1957. Il a vécu de 1982 à 1993 aux États-Unis et il est revenu ensuite dans son pays d'origine où il demeure malgré les difficultés rencontrées. Il peut ainsi être considéré comme représentatif d'une transition. Invité des *Unilever series* en 2010-2011, il crée *Sunflowers Seeds* dans le Hall de la Turbine. L'œuvre a une forme à la fois familière pour le public de l'art contemporain occidental et porteuse de contenus de type symbolique tels que les utilisaient les lettrés chinois²⁶. Cent millions de graines de tournesol en porcelaine peintes à la main sont étalées au sol, inscrivant l'œuvre dans la continuité des installations d'Andre et de Long, reprises par Gonzalès-Torres – bref, dans une

24 Uta Grosenick, Burckhard Riemschneider (dir), *Art at the turn of the millenium*, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, 1999.

25 Entre le colloque (le 20 novembre 2010) et la re lecture du présent texte, Ai Wei Wei a été arrêté en avril par les autorités chinoises, puis finalement relâché le 22 juin 2011 quoiqu'assigné à résidence.

26 Précisons ici que son père est un poète très connu en Chine.

filiation occidentale incluant le spectateur dans une étendue qualifiée par l'espace et le matériau. Ici, c'est précisément le matériau, et son iconographie, qui renvoient à la culture chinoise, supplémentés d'une information textuelle et d'une vidéo²⁷. Celle-ci montre que l'artiste s'est adressé à des ateliers traditionnels de la petite ville de Jingdezhen où les empereurs commandaient leurs porcelaines. Les millions de graines de tournesol, nécessitant le travail de miniature et de peinture à la main de 1600 personnes sur plusieurs années, représentent donc à la fois une transmission culturelle et son dévoiement dans la répétitivité qui a fait de la Chine « l'atelier du monde ». Le film insiste sur les aspects très artisanaux de toute l'entreprise et ainsi les valorise : on voit des machines rudimentaires de bois activées par l'eau de rivière pour piler le kaolin, chaque phase du travail est rapportée, chaque geste minutieux dans l'atelier, mais aussi chez soi en famille ou en groupe, avec des arrêts et des reprises accordés à la vie domestique. À un moment, Ai Weiwei parle de son choix iconographique :

Dans la sphère politique, toutes les peintures avaient des graines de soleils. Chaque fois que le Président Mao était en vue, il y avait des fleurs de soleil autour de lui ; cela signifiait que le Président Mao était le soleil et que tous les gens ordinaires loyaux envers le parti étaient des fleurs de soleils²⁸.

La phrase est suggestive : quel est le rôle des graines ? La réponse est visuelle. Comment ne pas voir dans les millions de petites porcelaines qui criss(ai)ent sous les pieds le peuple chinois que l'on piétine²⁹ ? La signification politique vaut alors pour un spectateur chinois comme pour un européen, lequel a l'image vertigineuse de la population chinoise au travail, ici exhibée pour l'Occident.

Il est assez notable que les vidéos informatives sur le travail d'Ai Weiwei ou de Jeff Koons comportent chacune une partie réservée à la production. Le film est dans les deux cas un « récit autorisé », autrement dit, il tente d'exercer un contrôle (relatif) de l'artiste sur l'interprétation que la critique ou le public fera de l'œuvre. La question de la production est centrale à la notion de réification, laquelle aujourd'hui touche notre perception, notre imaginaire et nos jugements par son extension aux productions dématérialisés : la réification culturelle domine notre époque postmoderne, écrit Fredric Jameson³⁰. À cet égard, le théoricien voit dans l'« effacement des traces

27 La vidéo est visible sur le site de la Tate modern : www.tate.org.uk/modern/exhibitions/universeries2010/Ai_wei_wei_video. L'information qui suit provient du discours d'Ai Weiwei sur la vidéo. Rappelons qu'en raison du danger que pouvait causer la poussière de porcelaine soulevée par les pas des spectateurs, la Tate dut interdire de marcher sur l'œuvre

28 Site cité. Vidéo d'Ai Wei Wei à 9' 40.

29 Le crissement est audible dans la vidéo.

30 Jameson, *Le postmodernisme, op. cit.*, p. 436 et suivantes.

de production³¹ » un sûr agent de la réification en question. La complexité technologique nécessite (autorise) une hyperrationalisation économique au cours de laquelle tout matériau premier est divisé, analysé, retransformé en produits de synthèse dont le consommateur ignore la source. Le produit technologique fini et soigneusement présenté (*designé*) déculpabilise – par exemple « d’avoir à penser aux femmes du Tiers Monde chaque fois que [nous] allum[ons] [n]otre traitement de texte³² ». Cette « réification dans son sens *packaging*-consommateur est très fonctionnelle pour une société qui veut oublier ses classes³³ » précise encore Jameson. La conséquence en est de nous exclure de la compréhension de ce qui nous entoure (comment fonctionne vraiment un ordinateur? comment se fabrique un téléphone portable? Un blockbuster?) « Ainsi le plus souvent renonçons-nous à comprendre notre monde proche pour demeurer dans la fascination ou le rejet³⁴ », conclut le théoricien. Dans quel but, alors, les films de Jeff Koons et d’Ai Weiwei montrent-ils le processus de production?

Chez Koons, nous l’avons dit, l’effet du travail des ouvriers spécialisés au service du *Balloon Dog* est de faire comprendre au spectateur que sous son apparence de jouet, de baudruche gonflée, l’art est le résultat d’un haut investissement³⁵. Koons s’adresse, comme il le faisait de façon critique dans les années 1980 avec ses objets de distinction en acier inoxydable, à une classe sociale qui en veut pour son argent. L’artisanat de luxe resitue la hiérarchie sociale sans effet de culpabilisation: le film montre le plaisir du travail bien fait et non le labeur (il ne s’intéresse pas à l’extraction du métal, ni au travail en sidérurgie, etc.). Le but d’Ai Weiwei est tout différent: il montre « l’atelier du monde » depuis l’extraction du kaolin sorti de la terre sur des wagonnets jusqu’à la phase d’exposition en passant par toutes les étapes artisanales de la production et du rapport économique. Dans le même mouvement, il fait apparaître une forme vivable du labeur (la convivialité du travail en groupe ou en famille), un modèle traditionnel, jusqu’à un certain point satisfaisant. L’artiste désigne en même temps le hiatus entre la peinture de chaque item un par un et les millions de grains indifférenciés réunis dans le Hall de la Turbine comme mesure de l’éloignement confortable entre la production délocalisée et la consommation.

Le *Balloon Dog* et les graines de soleil touchent un autre phénomène concernant la production. Le postmodernisme et Baudrillard nous ont familiarisés avec la notion de simulation. Le *Balloon-Dog* d’acier ressemble à un ballon gonflé qui ressemblerait à un chien et les graines de soleil pourraient nous casser les dents. Nous avancerons ici

31 *Ibid.*, p. 438.

32 *Idem.*

33 *Ibid.*, p. 438. « L’intérêt d’avoir [son] objet-monde, avec des murs autour de [soi] dans un éloignement assourdi ou un silence relatif, est d’oublier un moment tous les Autres innombrables. »

34 *Ibid.*

35 Le communiqué de presse de Murakami a évidemment le même but. Voir ci-dessus note 16.

que plus qu'une simple simulation, ces œuvres exhibent (éventuellement plus que n'en avaient l'intention les artistes) à quel point la production aujourd'hui nous éloigne des matériaux originaires tout en les imitant. À cet égard il semble que l'on puisse lier la disparition des traces de production à la perte du contact avec la matière naturelle. Je décrirai cette perte au moyen d'une œuvre de Berdaguer & Péjus de 2010, *Double insu*³⁶, qui me semble particulièrement efficace à expliciter l'hyperinflation de la simulation du naturel. Elle se présente sous la forme de deux ampoules médicales entrelacées. Le contenu de chacune a fait l'objet d'un scénario mis au point par un laboratoire pharmaceutique. Dans l'une des ampoules, la substance incolore provoque un « ralentissement idéomoteur³⁷ » ; dans l'autre, le liquide (tout aussi incolore) donne une perception accélérée du temps. Ainsi, les deux doses prises ensemble doivent procurer la perception artificielle d'un temps « normal ». L'œuvre est une métaphore de la transformation en simulacre de nos espaces naturels les plus fondamentaux, jusqu'au fond de notre psychisme. Le temps que Kant pensait comme une forme *a priori* de toute expérience est devenu une qualité négociable sous une forme réifiée. Cela ressemble à du temps naturel, mais c'est un produit de synthèse.

Un certain nombre d'artistes, hommes et femmes, ont commencé à réagir contre la réification au cours de la décennie passée. Certains refusent de s'inscrire dans le spectacle ou encore se réfèrent à l'histoire de l'art du xx^e siècle non pour procéder à un recyclage de l'ancien sous des effets de nouveau, mais pour en analyser les conséquences ou en raviver la dynamique. J'ai choisi quelques exemples de ces phénomènes de résistance dans le travail d'artistes femmes afin de rendre compte dans le même mouvement de leur représentativité grandissante.

Bien que l'exposition d'œuvres d'artistes femmes se développe de façon presque spectaculaire, ces dernières sont toujours moins présentes que les hommes sur la scène artistique (et leurs œuvres moins chères globalement) : bien peu d'entre elles bénéficient de ces commandes gigantesques que nous avons évoquées précédemment. Il faut pourtant reconnaître que les grandes institutions ont eu à cœur de mettre plus d'une femme à l'honneur au cours de la décennie. Louise Bourgeois a inauguré les *Unilever series* de la Tate Modern en 2000 et Dominique Gonzalès-Foerster y a montré son travail en 2008, après Rachel Whiteread (2005) et Doris Salcedo (2007). La même Dominique Gonzalès-Foerster et Annette Messenger ont bénéficié d'une belle représentativité à la Documenta de 2002 ; Messenger a été invitée – avant Boltanski – au Pavillon français de la Biennale de Venise en 2005, où elle a obtenu

36 L'ensemble *Double Insu* a été présenté à la première biennale de Rennes. Cette œuvre résulte d'un scénario chimique mis au point avec Biotrial Research, (ce scénario prend forme dans la double ampoule dans laquelle se trouvent les deux principes actifs).

37 Texte émis par Biotrial Research, sur le site des artistes : www.cbmp.fr/

le Lion d'or. Sophie Calle a occupé le pavillon en 2007. La même année la première grande rétrospective d'art fait par les femmes (de 27 pays): *WACK! Art and the Feminist Revolution*³⁸ fut organisée à Los Angeles. Après l'exposition *Dionysiac* toute mâle de Christine Macel (2005), le Centre Pompidou s'est rattrapé avec l'exposition *Elles* (2009-2011). Toutefois aucune artiste femme n'a encore pu bénéficier du Palais de Tokyo dans sa totalité ainsi qu'il a été accordé à un Loris Gréaud de 29 ans. Aucune artiste femme n'a eu à 30 ans le prix Marcel Duchamp comme ce fut le cas pour Cyprien Gaillard³⁹. Ce prix en revanche a certainement offert à Tatiana Trouvé une belle visibilité (en 2007), car depuis elle est non seulement dans une grande galerie parisienne mais également dans l'une des plus riches galeries américaines. C'est une revanche à l'endroit des artistes hommes sortis au cours des mêmes années de l'École nationale d'Art de Nice et qui avaient rapidement acquis une notoriété⁴⁰. Il est à remarquer que Trouvé a obtenu cette reconnaissance avec un travail jouant d'une échelle restreinte, et donc de proportions anti-spectaculaires, avec une utilisation des coulisses, de l'espace dissimulé derrière les cimaises, d'une lumière atténuée. J'ai montré ailleurs comment son travail ne niait pas l'histoire, c'est-à-dire ne concourrait pas à ce que Jameson appelle une « anomie temporelle » caractéristique du postmodernisme⁴¹, mais au contraire la rechargeait en repensant des principes sculpturaux issus (entre autres) d'*Arte povera*, inventant ainsi sa voie à partir d'une transmission choisie⁴². D'autre part, dans ses œuvres, il n'est pas rare que le processus de produc-

38 Voici l'explication que donne la commissaire d'exposition de WACK!, Cornelia Butler, pour le choix de son titre: « Bien que WACK! ne soit pas un acronyme, c'est un geste à l'endroit de nombreux groupes d'activistes et de communautés politiques nés dans les années 1970 et dont les activités étaient ciblées sur les problématiques et la production culturelle des femmes – y compris la Coalition des Travailleurs de l'Art [*Art Workers Coalition*] (AWC), les Femmes Artistes en Révolution [*Women Artists in Revolution*] (WAR); la coalition pour l'Action des Femmes [*Women's Action Coalition*] (WAC); la conspiration terroriste internationale des femmes venue de l'enfer *Women's International Terrorist Conspiracy from Hell* (WITCH); le rassemblement des femmes pour l'art [*Women's Caucus for Art*] (WCA); et femmes, étudiantes et artistes pour la libération de l'art des noirs [*Women, Students and Artists for Black Art Liberation*] (WSABAL). La connotation violente et sexuelle de WACK sert à renforcer l'idée d'affrontement du féminisme à l'encontre du système patriarcal, tandis que le sous-titre joint est destiné à mettre en lumière l'intersection entre féminisme et art, ce qui est la « raison d'être » de l'exposition et la source de son potentiel révolutionnaire. » *Wack! art and the feminist revolution*, Los Angeles, The museum of contemporary art, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2007, p. 15. Ma traduction. L'exposition, initiée par le Musée d'art contemporain de Los Angeles, représentait le travail de cent vingt artistes.

39 De 2000 à 2010 inclus, le nombre des artistes nommés pour concourir a été de 45. Parmi ces quarante cinq artistes on compte sept femmes. Mais il est vrai que trois d'entre elles ont eu le prix (Dominique Gonzalès-Foerster, Carole Benzaken et Tatiana Trouvé).

40 Par exemple: Michel Blazy, Philippe Ramette, Philippe Mayaux.

41 Fredric Jameson, *op. cit.*, voir par exemple p. 60-62.

42 Sylvie Coëllier, « Tatiana Trouvé, une poétique de l'énigme », *20/27 Revue de textes critiques sur l'art*, n°3, 2009, p. 200-219.



1 - Émilie Perotto, *Avec des si je coupe du bois (le fétiche)*, pendentif en argent massif, 73 x 8 x 1 mm, chaîne en argent de 60 cm, 8 exemplaires, Éditions P, 2009. Photographie Denis Prisset.

tion soit mis en tension avec des objets aux allures d'artefacts industrialisés. Un *Polder* de 2007 montre par exemple une sorte de meuble d'allure anonyme, au mutisme minimaliste rendu mystérieux par la diffusion d'une lumière froide (un néon non visible, à la façon d'un certain *Untitled* de Robert Morris de 1966). De ce meuble part un tuyau (industriel, phallique) conduisant à des tréteaux soutenant des languettes de finition, autrement dit menant à des traces de fabrication, à des éléments d'atelier. La précarité des languettes, en équilibre sur les tréteaux, oppose ainsi les moyens manuels et artisanaux aux énergies de sources invisibles qui régissent notre économie (éclairage, chaîne du froid, de la chaleur, etc.).

Il faut mentionner au passage qu'un décalage différencie les œuvres des artistes femmes exposées dans les années 1990 du travail artistique des femmes émergeant dans les années 2000. Des premières, on montrait la culture féminine : œuvres avec couture, vêtements, peau, corps ; les secondes s'emparent de l'outillage mécanisé. Ainsi en est-il de Delphine Reist avec son *Étagère* (2007) par exemple, une vitrine minimaliste exposant des ponceuses, perceuses et autre petit matériel, ou encore d'Émilie Perotto, née en 1980. Cette dernière travaille ostensiblement à la scie sauteuse, qu'elle a fétichisée avec humour en pendentif (ill. 1). Une grande part de son travail montre le processus de production : on voit clairement le passage de la scie sur les planches ou bien les trous de la perceuse transformant une surface plane en un conglomérat de rugosités (Photo 2). L'artiste fait ainsi ressortir la texture du matériau qu'elle privilégie, un simili-bois reconstitué à partir de sciure et de colle



2 - Émilie Perotto, *Un duel au soleil (Rejeu Revanche)* détail, 2007, 275 x 153 x 78 cm, bois médium, aggloméré, hêtre, métal, peinture martelée, collection FRAC Poitou-Charentes.



3 - Émilie Perotto, *La black sculpture*, 2007, 115 x 39 x 39 cm, bois aggloméré, mélaminé, roulettes, collection particulière. Photographie Émilie Perotto.

qu'on appelle communément « médium ». Lorsque l'artiste désire un volume, elle agglomère plusieurs planches et opère ensuite une découpe dans la masse, ce qui met en évidence les différentes strates du bois transformé (ill. 3). Elle suspend par ailleurs les restes au mur, à la façon dont le bricoleur range soigneusement ses outils dans son garage, ou bien elle les recycle en nouvelles sculptures (*Solutions de stockage, 2004...*), (ill. 4). De ce fait, l'artiste montre aussi l'économie de récupération, tandis que le volume fait d'aplats superposés fait écho à la conception de projets tridimensionnels par ordinateur, puisqu'on dessine ces derniers à l'aide de filtres successifs, les uns par-dessus les autres. Ainsi l'artificialisation de notre rapport au monde apparaît dans des objets d'une « nature » de synthèse, et dans le trouble de notre perception qui ne saisit plus la densité des choses sinon sous la forme d'écrans empilés. En raison de sa forte présence matérielle, du processus montré, la sculpture est un évident contrepoint à la dématérialisation que nous proposent les écrans. Dans certaines œuvres, l'artiste, opérant des incursions dans le passé de la pratique sculpturale – par exemple avec *Sculpture pour frigo* (à poser sur un réfrigérateur, donc), (ill. 5) une œuvre rappelant à la fois Henry Moore et Bertrand Lavier –, fait se confronter l'histoire de cet art à notre perception actuelle, en reposant la question de la proximité physique, de la place des œuvres dans le monde de la consommation. Comme précédemment, il n'y a pas renoncement à l'industrialisation (pas d'opposition de type retour à la taille directe d'un bois authentique). Émilie Perotto propose surtout une forme d'enquête sur la « nature » de notre environnement.

Par ailleurs, en opposition au caractère iconique qu'aime le marché, des démarches complexes incluant une dimension imaginaire, narrative ou poétique se développent. Bettina Samson fait ainsi des sculptures qui se complètent de différents dispositifs (les pièces fonctionnent seules et/ou les unes avec les autres). *The Tunguska Event* (ill. 6) de 2010 en est un exemple⁴³. C'est un ensemble comportant une grande photographie, *Nuclear dust 3* (tenue au mur par aimantation), qui « résulte de l'exposition, sans aucune source lumineuse, d'un plan-film négatif à de la poussière de Pechblende, un minéral naturellement radioactif⁴⁴ ». Éclaircie sur les bords latéraux, la surface sombre présente une dispersion de points et un petit noyau central clairs et évoque un photogramme d'étoiles. Sur un autre mur se tient une petite reproduction noir et blanc, *Reconstitution de la chute radiale des arbres, années 1960* (ill. 7), qui montre une maquette constituée de petits polygones, le tout ressemblant à la photo d'un relief d'art cinétique. La sculpture la plus importante, la *Robe du chamane* (ill. 6), occupe une position centrale. C'est une retombée de lanières de cuir de rennes plus ou moins teintées et allant « du noir au gris clair bleuté en passant par différentes

43 Nous décrivons l'œuvre telle qu'elle a été présentée la première fois en septembre 2010, manifestation Art-O-Rama, Marseille.

44 Pour les citations jusqu'à la note suivante : échange de courriel avec l'artiste, 6/11/ 2011.



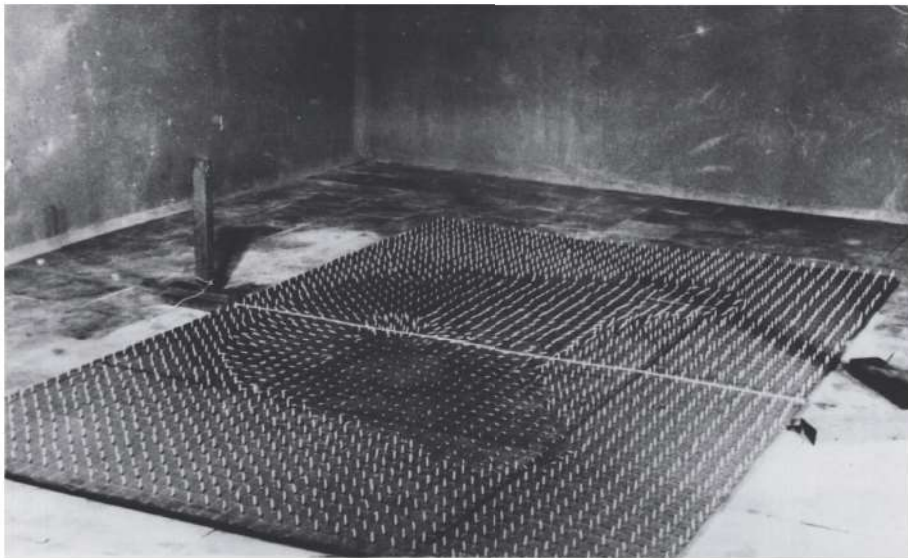
4 - Émilie Perotto, Exposition *À cette occasion*, Entrepôt-vitrine Beau Window, Le Confort Moderne, Poitiers. Photographie Emma Reverseau



5 - Émilie Perotto, *Sculpture pour frigo*, 2009, 49 x 61 x 130 cm, topan, réfrigérateur. Photographie Émilie Perotto



6 - Bettina Samson, *The Tungusta Event*, 2010.



7 - Petite photo encadrée, *Reconstitution de la chute radiale des arbres*, années 1960.



8 - Sculpture avec les couteaux et le mors, *Sans titre*.



9 - Mélèze penché, *Trajectoire finale de l'astéroïde de la Tunguska traduite dans l'inclinaison et l'orientation d'un mélèze*.



10 / 11 - Boîte en bouleau renfermant des fragments d'iridium, *Iridium*.

nuances de brun » ; à côté, sur un socle, d'étranges instruments de métal, *Sans titre* (ill. 8), composés d'un mors, de rubans et d'un jeu de lames. Sur un autre socle, une jardinière contient un petit arbre mort penché : *Trajectoire finale de l'astéroïde de la Tunguska traduite dans l'inclinaison et l'orientation d'un mélèze* (ill. 9). L'installation comporte par ailleurs un coffret de bouleau ouvert dans lequel repose, sur la teinte ocre jaune d'une peau de renne tannée, une ampoule contenant des parcelles de matière brillante. La pièce s'intitule *Iridium* (ill. 10/11). Des écrits au sol complètent le tout (avec un texte imprimé à disposition pour rendre l'information plus aisée) : *Témoignages ewenki-toungouses sur l'explosion d'un objet céleste en Sibérie centrale le 30 juin 1908*. On y apprend que l'événement de la Toungouska correspond à la chute d'un astéroïde (ou à l'explosion d'une comète) dans un lieu retiré de la taïga

sibérienne peuplé d'éleveurs de rennes nomades pratiquant le chamanisme. Bien que l'événement ait été ressenti assez loin, il ne fut étudié que dix-neuf ans plus tard par une expédition scientifique russe. On observa alors les arbres, dont les troncs morts étaient couchés ou inclinés sur un rayon de plus de vingt kilomètres. Les scientifiques recueillirent alors les témoignages de la population locale. Dans la partie écrite de l'installation, Bettina Samson a relevé « qu'une tribu evenk, subissant l'explosion de plein fouet, a attribué l'explosion au pouvoir légendaire du chamane d'une tribu adverse, Magakan, qui aurait invoqué le dieu du tonnerre pour envoyer ses oiseaux de feu ». L'un des textes reproduit décrit « une séance chamanique très impressionnante menée (dix-huit ans plus tard) par le fils de Magakan, Spiridon, qui fait appel au pouvoir de son défunt père à plusieurs reprises au cours de celle-ci » lequel aurait attribué l'explosion aux esprits. Plus tard, dans les années 1960, des scientifiques ont retrouvé des micro-sphérules de métaux lourds (dont, selon certaines recherches, de l'iridium) à l'intérieur des arbres. L'iridium est un minéral extra-terrestre que l'on a retrouvé dans les mêmes strates archéologiques que les dinosaures, ce qui soutient l'hypothèse de la relation de leur extinction à un événement de cet ordre. L'iridium 192 est utilisé en curiethérapie.

Le récit est donc fondé sur des faits réels (dates précises, reproduction d'un plan de reconstruction de l'impact à partir de traces effectives). On peut retrouver ces renseignements sur la plate-forme Internet qui laisse, dans ses apories (car plusieurs hypothèses se contredisent), le champ à la construction imaginaire ou fantasmatique (comme on sait les rumeurs y circulent). L'œuvre s'étaye par ce biais d'une caution scientifique qui devrait la relier au réel mais qui repose sur de l'impalpable, comme l'explosion elle-même. Nous saisissons dans l'œuvre de l'histoire documentée (la reproduction des polygones), notre quête des origines de l'univers (l'iridium), nos angoisses de destruction de la planète (l'histoire de l'astéroïde, l'iridium, *Nuclear 3*), nos utilisations morbides et salvatrices de la science (l'explosion nucléaire, la radioactivité). Les deux photographies sombres, le petit mélèze mort dans sa jardinière noire, le coffret d'iridium dont on ne sait si le contenu est précieux ou dangereux, les instruments du chamane évoquant la contrainte ou la douleur font sourdre de l'ensemble une violence contenue et une grande mélancolie. La Sibérie, les écrits au sol, le chamane, son « costume » de lanières de cuir retombant et qui ne cache pas ses traces de production renvoient indirectement – mais immanquablement – à Beuys, à sa volonté de soigner le monde.

L'installation de Bettina Samson m'apparaît comme une métaphore de ce que nous vivons en ce début de millénaire et me servira de conclusion. L'une des hypothèses concernant l'événement de la Toungouska fut qu'il engendra en Europe plusieurs années de sécheresse avec pour conséquence l'engagement convaincu des populations dans la Première Guerre mondiale. Si nous comprenons cet événement



ponctuel sur un plan métaphorique, nous pouvons constater – scientifiquement – que quelque chose s’est produit, une sorte d’explosion peu ressentie à son origine par la majorité des hommes, mais dont les conséquences ne cessent d’annoncer un potentiel destructeur semblable à ce qui mit fin aux dinosaures. Les couteaux qui tranchent et le mors qui contrainst, la robe et les instruments du chamane –, les valeurs spirituelles que ce personnage représente (celles que défendait Beuys) représentent – ils ici la voie de la salvation? Bien que centrale, la robe a une allure de dépouilles. La société des Toungouses, aujourd’hui prise dans la mondialisation économique (comme tous les peuples), est en voie de dislocation. Si l’art recherche à travers l’histoire, scientifique et artistique, les raisons de notre situation actuelle, l’analyse que propose cette œuvre se fait peu d’illusions sur les conséquences encore à venir.

D’une façon générale, les œuvres les plus exposées de la décennie montrent que la force de récupération du système économique réifiant (lui-même comme une longue explosante ou l’événement de la Toungouska?) est telle que dominant les productions qui servent ou qui se sont servies de la financiarisation. Au mieux les artistes nous incitent-ils à reprendre en main notre environnement. Avec humour, parfois.

La musique des années 2000 et l'obsession de la fusion

JACQUES AMBLARD
Aix-Marseille Université

The Music of the New Millennium and the Obsession with Fusion

This text attempts to provide a panorama of the emerging tendencies in music of the 21st century. The discussion in this article centers on the prominent notion of "fusion", which seems to concern more or less the whole range of musical novelties in the general context of an obviously fusional globalized world. Syntheses (fusions) occur most notably in the domains of high and popular culture: this connection to which we have become accustomed over the past two centuries has today found new expressions through the introduction of the DJ into high quality contemporary music, the recurring theme of infancy in opera, a "saturationism" inspired by electric guitars, and the obsolete futurism of the echo, reminiscent of the popular legend of the "Year 2000", that turning point which never really materialized.

Notre siècle a commencé avec un mythe, celui de l'an 2000. Or, cette légende futuriste, fable de science-fiction *per se*, semblait naître au *xx*^e siècle d'un espoir de promesses technologiques, de découvertes du cosmos, de réflexions philosophiques vertigineuses, comme il apparaissait dès 1968 dans le film de Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey*. Pour l'art du *xxi*^e siècle, la « réalisation » très parcellaire, frustrante, de ce fantasme historique était susceptible, au moins, de re-convoquer les anciens historicismes propres aux divers modernismes du siècle précédent et, par suite, de raviver la foi dans le progrès de l'art. Ou, au contraire, elle pouvait charrier des craintes millénaristes, associées aux nouveaux problèmes que l'écologie soulevait ou à l'idée de la *fin de l'histoire* imaginée par le philosophe américain Francis Fukuyama après la chute du bloc soviétique, idées toutes potentiellement contagieuses dans les milieux de l'art¹. Ou encore, Internet, vitrine attrayante, marchande, infiniment diversifiée, d'un monde globalisé, a-t-il engendré un éclectisme absolument géographique et anhistorique (irresponsable devant l'Histoire), dans la lignée des postmodernismes des années 1980? Judith Lochhead

1 « Avec la fin de la bipolarité USA-URSS, celle de l'Histoire était venue : c'est du moins ce que prétendit le philosophe américain Francis Fukuyama, dans un texte qui, peu après l'ouverture du Rideau de Fer, eut un énorme retentissement. » Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 12.

remarquait en 2002 que le terme « postmoderne » était de plus en plus employé pour qualifier la « période actuelle », celle du nouveau siècle².

Il semble finalement que l'an 2000, en tant que fable optimiste, n'a pas vraiment eu lieu et que c'est le 11 septembre 2001 – son antithèse sombre, si l'on veut – qui l'a remplacé en tant que jalon de l'histoire effectif. Cette tragédie, corrélée à certains néoconservatismes politiques dominants en Occident, a conduit les journaux, entre novembre et décembre 2009, à dresser un sombre bilan des années 2000. Il s'agissait de la « décennie de l'enfer » selon le *Time magazine* américain ou de la « décade perdue » selon l'allemand *Der Spiegel*. « La décennie fut celle des conservatismes » écrivait *Libération* le 31 décembre 2009. Or, l'an 2000 semblait pourtant promettre autre chose (l'opposé) qu'une quelconque démarche conservatrice. Il n'eut donc pas lieu.

Ce contexte obscur, en première analyse, sembla pourtant profiter au monde de la musique. Comme le chantait Alain Bashung en 1995, sardonique: « Ma petite entreprise connaît pas la crise ». Entendez par là que cette entreprise – la musique (populaire) – va jusqu'à *profiter* de la crise. Elle est un palliatif, un dérivatif oublié durant les périodes troubles de l'histoire³. Quoi qu'il en soit, un certain vent de liberté esthétique sembla souffler sur les années 2000, tant dans les cercles savants que populaires. Quant au petit monde de la musique savante, cette liberté semblait notamment permise par un certain nombre de décès parmi les grandes figures des avant-gardes du siècle précédent. Si « l'avant-garde » n'existe guère plus aujourd'hui, c'est déjà que ses vieux protagonistes sont morts en masse et sans descendance. Ce fut le cas pour Stockhausen en 2007, Ligeti en 2006, Berio en 2003, Xenakis en 2001. Cage et Messiaen, en ceci précurseurs, avaient déjà disparu en 1992, Nono en 1990. Boulez, encore vif, semble cependant s'être retranché de la tribune esthétique des compositeurs (dont il n'est pas certain, dès lors, qu'elle existe encore) et manifester une relative bienveillance, désormais, pour les créations diverses de ses jeunes collègues, voire une absence de réaction. Le compositeur n'a plus créé d'œuvre, par ailleurs, depuis sa dernière version de *Dérive 2* (1988, 2002, 2006). La place paraît libre.

L'ouverture esthétique ressemble à l'ouverture sur le monde. Peut-être celle-ci inspira-t-elle d'ailleurs partiellement celle-là. Comme en ce qui concerne les autres arts, la mondialisation s'applique aussi à l'esthétique. Nicolas Bourriaud explique en profondeur le nomadisme artistique actuel dans son ouvrage *Radicant – Pour une esthétique de la globalisation*⁴. Les musiciens, eux, semblent pour le moment plus sédentaires que ces plasticiens occidentaux qui s'installent dans des pays en voie de

2 Judith Lochhead, *Postmodern music. Postmodern thought*, New York, London, Routledge, 2002, p. 4. Déjà cité en l'introduction du présent ouvrage.

3 On avait déjà pu vérifier, dans un tout autre contexte historique, que l'*ars subtilior* déployait ses ailes au tournant des XIV^e et XV^e siècles, soit durant les pires années de la Guerre de Cent Ans.

4 Nicolas Bourriaud, *op. cit.*



développement, notamment à Mexico. Mais au moins les lieux de concert associés aux avant-gardes musicales s'ouvrent-ils à des compositeurs non occidentaux. Ces derniers ne sont plus considérés musiciens nationaux (exotiques pour l'Occident) mais internationaux et valorisés selon une esthétique occidentale-mondiale unitaire, en principe. L'ouverture vers l'est, en musique, est la plus visible pour le moment. On remarque aujourd'hui, par exemple, le Libanais Zaad Multaka, le Chinois Tan Dun, la Coréenne Unsuk Chin. Les Latino-Américains émergent moins rapidement. Mais comme on le remarque dans le domaine des arts plastiques, ces nouvelles émergences ne sont guère encore possibles que dans la mesure où ces nouveaux artistes, « poliment invités⁵ », gagnent l'Occident⁶.

La postmodernité : un âge d'or pour l'esthétique industrielle ?

Ces dix dernières années ont vu l'avènement d'une activité singulière et innovatrice de l'industrie du disque. Ce processus, d'apparence festive, enthousiasmante, libératrice, a constitué l'une des émergences les plus évidentes, car à grande échelle, quant au monde de la musique des années 2000. Il ressemblait à un âge d'or. Il s'agit de l'émergence d'une esthétique ressemblant au postmodernisme des années 1980, prônant pluralité, « liberté », mais cette fois d'une esthétique d'apparence universelle car d'origine industrielle. Cette esthétique fêtait – fête encore – la mondialisation comme on fêterait la chute des frontières, les auto-retrouvailles de la planète désormais unie. Mais la chute des frontières profite, en premier lieu, on le sait, au capital. Un pas de plus serait franchi, désormais, dans la marchandisation de l'art (dont il question dans tout cet ouvrage, phénomène réellement omni-artistique), dans ce que Fredric Jameson nomme *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*⁷. Mais c'est au-delà du constat de Jameson, c'est un pas de plus : les artistes n'ont plus besoin d'être postmodernistes, c'est la société, convaincue – l'industrie notamment – qui serait désormais postmoderne dans son ensemble, ce qu'internet symbolise très bien et que Judith Lochhead remarquait⁸.

5 « L'effet pervers réside dans le fait que l'on arrive à considérer implicitement les artistes non occidentaux comme des *invités* avec qui il faudrait être poli, et non comme des acteurs à part entière de la scène culturelle. », *ibid.*, p. 30.

6 « Rares sont les artistes provenant de pays "périphériques" ayant réussi à intégrer le système central de l'art contemporain en continuant à résider dans leur pays d'origine. », *ibid.*, p. 12.

7 Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2007.

8 Voir note 2.

Mais une esthétique industrielle serait-elle possible? Oui si « la culture et l'économie ne font désormais plus qu'une », comme le remarque John Seabrook en 2000⁹. De fait, ce phénomène est sinon nouveau, du moins définitivement clair. Il consisterait en la possibilité, désormais, pour les maisons de disque, d'inventer leur propre esthétique, pour ainsi dire indépendamment des compositeurs. Il s'agirait de produire non pas de nouvelles œuvres mais de nouveaux arrangements. Les arrangeurs coûtent moins cher, ils sont plus anonymes (donc plus manipulables) et leurs entreprises sont moins risquées (puisque l'œuvre souche qu'ils modifient est déjà connue, évaluée par la firme en amont). Le CD *Mozart l'Égyptien* (1998) se vend à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires. Il engendre donc une suite, comme dans l'industrie cinématographique: *Mozart l'Égyptien 2* (2006). Le style est résolument postmoderne: *hybrideur* de Mozart et d'une hypothétique musique traditionnelle arabe. Comme le formulent Michael Hardt et Toni Negri:

Le postmodernisme est de fait la logique par laquelle le capital opère [...], car il constitue une excellente description des schémas capitalistes idéaux de la consommation de biens, à travers des notions telles que la différence, la multiplicité des cultures, le mélange et la diversité¹⁰.

Mais ici, encore une fois, c'est davantage que le postmodernisme, c'est la postmodernité où le capital agit désormais à découvert, sans le truchement du compositeur. Insistons. Ce ne sont plus les hybridations imaginées, dans les années 1980, par les compositeurs postmodernistes dans leurs œuvres propres, mais celles d'une époque non plus partiellement postmoderniste mais postmoderne et donc finalement celles des « producteurs », soit des acteurs financiers de ladite époque. « Ce que le postmoderne nomme hybridation consiste à greffer sur le tronc d'une culture populaire devenue uniforme des "spécificités" la plupart du temps caricaturales, comme on parfume avec différents *flavours* synthétiques les sucreries industrielles¹¹ ». Qui est l'auteur de cette nouvelle musique? Mozart? La tradition arabe? L'arrangeur Hugues de Courson, dont le nom ne figure qu'en petit sur la couverture? L'auteur semble plutôt la firme elle-même, *Virgin Classic*. Le traitement de Mozart y est légèrement irrespectueux¹². Ce n'est donc plus tant la sacralité de l'art, de la culture, de la musique savante du

9 John Seabrook, *Nobrow [indistinction], the culture of marketing, the marketing of culture*, Knopf, New York, 2000, p. 18.

10 Michael Hardt et Toni Negri, *Empire*, Paris, UGE (10/18), 2004, p. 196.

11 Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 22.

12 Par exemple, la page 4, qui hybride le Concerto pour flûte, finit par tordre la mélodie mozartienne en y faisant figurer des secondes augmentées, truisimes mélodiques arabisants.



passé qui transparait, et ceci est une nouveauté, par rapport à la fin du xx^e siècle¹³. Ce qui semble célébré semble un âge d'or de « liberté », disons de libéralisme esthétique.

Les firmes utilisent les arrangeurs mais aussi, plus simplement encore, les instrumentistes. Des « disques d'interprètes » fleurissent. Là encore, on fête la nouvelle « liberté esthétique » notamment permise par l'abandon relatif du terrain par les avant-gardes. La firme Naïve, à travers le violoniste virtuose Laurent Korcia, dans le CD *Doubles jeux* (2006), propose la *Sonate* de Debussy (1916-17), mais aussi un arrangement du grand thème des *Parapluies de Cherbourg* (comédie musicale entièrement chantée de Jacques Demy, 1964), le *Minor swing* (de Django Reinhardt et Stéphane Grappelli), ou encore une version de la mélodie de Massenet, *Élégie* (1875), interprétée par le chanteur pop Jean-Louis Aubert. Musique savante, jazz, pop, le mélange esthétique y est souhaité maximal, il célèbre une « ouverture d'esprit » qui aboutit, de façon corollaire, à une ouverture du marché. Mais là encore, les œuvres ne sont jamais contemporaines. Seuls les arrangements sont d'aujourd'hui. L'industrie culturelle s'aperçoit que les œuvres déjà écrites sont en nombre suffisant pour produire une infinité d'exégèses « en liberté ».

Le spectacle *Best of Mozart* (créé le premier juin 2008 au Théâtre Tambour Royal à Paris), à ce titre, était emblématique. Point n'est besoin que Mozart (ou un compositeur contemporain) ne produise de nouvelle œuvre scénique. On *compile* un spectacle avec les meilleurs airs du Salzbourgeois. Au passage, l'irrévérence est décidément nouvelle. On ne produit de *Best of* que lorsqu'un groupe pop est daté, sur la fin, cerné : *circonscrit* par la culture. La culture, à travers son industrie, entend enfin clairement supplanter l'art, en quelque sorte, vivre, curieusement, à la fois sur lui et sans lui. Le choix du Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, celui de programmer la *Clémence de Titus* encore en 2011, nous rappelle, à l'opposé, le vieux culte plus aveugle propre au xx^e siècle : tout ce qu'écrivit Mozart est précieux, même cet opéra écrit en trois semaines au mois d'août 1791, mineur en rapport des quatre chefs-d'œuvre scéniques (les trois opéras sur des livrets de Da Ponte et *Die Zauberflöte*). Dans un cas, Mozart compte, dans l'autre un esprit *fun*, éventuellement mercantile, greffé encore sur lui. Que deviennent alors les compositeurs contemporains ?

Nouvelles synthèses de la musique savante

Or, force est de constater que la musique savante n'échappe pas à la fascination pour l'entropie (l'inexorable mélange), pour l'hybridation, plus généralement pour

13 Dans un autre texte, on tentait de montrer que la fin du xx^e siècle, matérialiste en apparence, dissimulait encore ce qui ressemblait à un polythéisme, culte aux « grands génies », multiples, de notre « culture ». Voir « L'œuvre esthétique comme limite de l'œuvre. Une œuvre éthique ? », dans *Les limites de l'œuvre*, sous la direction de Michel Guérin et Pascal Navarro, Aix-en-Provence, PUP, 2007, p. 245-253.

la *synthèse*. Pour filer une métaphore hégélienne, le temps semble moins celui des fortes thèses modernistes, ni des franches antithèses postmodernistes, que des vastes synthèses postmodernes. Si l'on veut, le modernisme tentait d'aller de l'avant, le postmodernisme en arrière (selon une analyse grossière), et l'actualité postmoderne emprunte désormais les chemins de traverse. Elle conçoit moins le temps, moins l'avant et l'après qu'une mise à plat générale, une mise en surface. Le géographique, en somme, prime désormais sur l'historique. L'an 2000, s'il a eu lieu, vaut alors en tant qu'écrasement eschatologique. Fin de l'histoire ? C'est peut-être au moins l'*alourdissement* considérable de l'histoire, comme lestée par le nouveau millénaire avenant. Le grand récit historique semble alors d'autant plus difficile à relever que le grand récit géographique de la globalisation, lui, sature l'air du temps. L'immense spectacle de la mondialisation, relayé par Internet, semble donc s'imposer jusqu'à l'esprit des artistes (dont les musiciens). Et d'après Hal Foster, de ce « spectacle, ils sont moins les critiques que les *surfers*¹⁴ ».

Les synthèses sont de tout bord. Elles aboutissent à ce qu'on pourrait appeler un *centrisme* esthétique assez généralisé, en tout cas émergent. Pour préciser la topique hégélienne ci-dessus, nombre de musiciens, aujourd'hui, ne cherchent plus la thèse moderniste atonale, ni l'antithèse postmoderniste néotonale, mais la synthèse postmoderne qui consiste, de façon assez périlleuse, à écrire ni de façon tonale, ni atonale : sur le fil, entre les deux.

Parfois, on aboutit même à des juxtapositions curieuses. On se souvient de l'hypermodernisme du musicien anglais Brian Ferneyhough, manifesté durant les années 1980 en réaction implicite au postmodernisme. Or, dans *In nomine a tre* (2001), le Britannique commence par faire entendre une monodie modale (autrefois strictement impossible dans son esthétique), puis soudain une polyphonie strictement atonale. En d'autres termes, Ferneyhough se livre à une synthèse hâtive, sommaire (une juxtaposition). Il ose coller un idiome tonal à son ancienne manière propre, opposée, atonale. Dans la musique savante aussi, semble donc poindre un âge d'or esthétique, celui d'un « tout est possible ». Pour filer un parallèle avec les arts plastiques, il y a là une révision du modernisme (comme dans les exemples montrés par Penelope Curtis) mais cette fois aussi du postmodernisme, dans la même œuvre, de façon paradoxale.

Le *Concerto hambourgeois*, achevé en 2003, l'une des dernières œuvres de Ligeti, se livre également à une synthèse, mais plus organique. Le langage est globalement modal (donc si l'on veut dans la lignée du dernier style du Hongrois, initié durant les années 1980, teinté de postmodernisme). Mais le cor solo, utilisant ses harmoniques naturelles, joue subtilement « faux » et inocule ainsi une malicieuse et minimale atonalité, ainsi qu'une truculence braillarde qui rappelle un primitivisme d'origine

14 Hal Foster, *Design & crime*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008, p. 38.



moderniste (stravinskienne). Ligeti, lui aussi, mieux encore que Ferneyhough, a moins ici inventé le XXI^e siècle que synthétisé le XX^e. C'est pourtant une démarche émergente du XXI^e siècle, qui rappelle les processus d'*inventaires* propres aux arts plastiques (déjà développés durant les années 1990 et que Jacques Rancière remarque en 2004 dans *Malaise dans l'esthétique*¹⁵). Gardons nous d'y voir une stagnation. Il y a là une invention transversale, trans-esthétique, dont il faudra examiner un jour si elle suit le mot d'ordre de l'industrie culturelle (« tout est possible aujourd'hui ») ou si elle justifie ce dernier, en amont, et dans ce cas pourquoi ?

Nouvelles entropies savant/populaire.

Le mélange du savant et du populaire, quoi de plus banal ? Mais depuis l'après-guerre, la musique contemporaine avait pris du retard dans cet exercice. On s'en aperçoit aujourd'hui, *a posteriori*, c'est-à-dire quand elle commence à combler ce fossé. Les arts plastiques, dès les années 1960, souhaitaient « se rapprocher de la vie quotidienne », de la politique (1968 venait à grands pas). Ils entendaient relier art de galerie et art de rue. Les expériences américaines de la *beat generation* avaient quelque chose de populaire. Mais la musique contemporaine, en Europe, ne s'était pas tant « compromise », elle, mis à part quelques assouplissements du langage, surtout à partir de 1965, aboutissant au retour des cordes, de l'orchestre dans sa profondeur romantique¹⁶, à certaines rares alliances entre musique électroacoustique et musique pop¹⁷. Finalement, le rapport de Pierre-Michel Menger, en 1980, témoigne du retrait persistant du « marché » de la musique contemporaine¹⁸. En est un symptôme le longtemps inamovible protocole

15 *Op. cit.*, Paris, Galilée, 2004, p. 74.

16 C'est l'époque où l'orchestre, non pas comme réservoir de timbre ou puissance, mais en tant que *résonance* est redécouvert par l'ensemble des avant-gardes. *Lontano* (1967) de Ligeti ouvre la porte au fameux *Sinfonia* (1968) de Berio, ou la même année au *Livre pour cordes* de Boulez (qui rompt avec huit années de silence orchestral). « O king », extrait de *Sinfonia*, est justement célèbre pour ses résonances et les contaminations de celles-ci d'une zone à l'autre de l'orchestre. Hugues Dufourt raconte que ce nouveau souci de l'« espace », dans l'orchestre, fut un « recours face à la crise des années 68-70. [...] Crise du langage musical » (« Timbre et espace », *Le timbre, métaphore pour la composition*, Paris, IRCAM, Christian Bourgois, 1991, p. 272).

17 La *Messe pour le temps présent* (1968), de Pierre Henry et Michel Colombier, en témoigne tout particulièrement, comme d'ailleurs son titre l'indique, en un sens.

18 Dans ce rapport impitoyable figure notamment ce témoignage anonyme d'un « Compositeur né en 1945 » : « ce qui m'ennuie dans ma position de compositeur, c'est que les concerts de musique contemporaine comme ceux de l'Itinéraire n'intéressent que les gens du métier. Les ¾ de la salle sont constitués de gens que vous connaissez, des compositeurs, des interprètes, c'est la société autophage, ce sont des circuits fermés ; ce qui est regrettable, c'est que cette musique n'est pas... en fait une certaine esthétique n'est pas essentielle, les gens n'en ont pas besoin. [...] Je me sens agacé par cette tribu de gens qui s'entendent, qui n'ont pas la franchise de dire que la musique qu'ils entendent de leurs collègues ne leur plaît pas, parce que chacun n'aime que sa musique dans cette sorte de communauté

de concert « classique ». Dès lors, jusqu'à la fin du xx^e siècle, les caprices fantaisistes du pianiste autrichien Friedrich Gulda tranchaient à bon compte¹⁹. Or, aujourd'hui, les compromissions ne sont plus à craindre puisque les valeurs s'égalisent, la tolérance esthétique s'affiche infinie. Comme le résume Nicolas Bourriaud, « dans un univers postmoderne, tout se vaut²⁰ ». Ou encore: « La globalisation entraîne la neutralisation des espaces²¹ », et des esthétiques, ajouterait-on volontiers. C'est encore « l'indistinction » (« *nobrovo* ») évoquée par John Seabrook²². Or gardons-nous de penser que cette neutralisation est entièrement d'origine consumériste. Il y a certainement dans cette tendance eschatologique à la « fusion finale généralisée » quelque chose de plus mystérieusement nécessaire, de plus historique qui, peut-être, dépasse l'économie et la mondialisation financière, n'en déplaise aux exégètes de Marx. Il y a certainement une raison, une stratégie, au-delà d'une simple lassitude, pour que philosophie, politique, esthétique s'avouent battus (comme le déplore Alain Badiou²³) et n'existent plus guère, en tout cas, en tant qu'*organes de résistance*, permettant alors à la fatale entropie de neutraliser les espaces, comme à son habitude, mais aujourd'hui de façon infiniment plus rapide, comme dans une progression exponentielle en phase terminale. De fait, le fantasme d'une *fin* participe de l'air du temps, peut-être initiée par un pessimisme d'origine écologique et généralisé, aboutissant à une mise à distance du monde, peut-être plus saine, utile qu'on ne le croit.

Mais voici un exemple d'hybridation des musiques savante et populaire. Franck Bedrossian, Raphaël Cendo, Yann Robin et le Russe Dmitri Kourliandski constituent la nouvelle génération de compositeurs savants qui, depuis les années 2000, s'intéressent aux sons saturés. C'est pour le monde de la musique contemporaine une nouveauté certaine, même si le résultat sonore ne semble pas si neuf puisqu'il est, en un sens, attendu, imaginé, fantasmé au sein de l'horizon d'attente du public²⁴ depuis longtemps. Il ne s'agit pourtant pas d'employer des guitares électriques. Les sons saturés, ici, sont souvent ceux des bois de l'orchestre. Mais il est clair, pour l'oreille,

d'auto-consommation ». Pierre-Michel Menger, *La condition du compositeur et le marché de la musique contemporaine*, Paris, La documentation Française, 1980, p. 101.

19 C'est l'un des rares pianistes « classiques » (universellement reconnus) à avoir osé apparaître en récital vêtu d'une chemise à fleurs. Ce simple fait, bénin, choque à excellent compte (c'est dire son utilité historique). Le fait que le pianiste ait composé des variations sur *Light my fire* des Doors, ou qu'il ait régulièrement introduit des improvisations jazz entre ses parties de récital, paraît curieusement moins audacieux.

20 Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 97.

21 *Ibid.*, p. 83.

22 John Seabrook, *op. cit.*

23 Alain Badiou, *Utopia 3*, p. 27, déjà cité en introduction du présent ouvrage, note 3.

24 On reprend ici le concept de Jauss développé dans *Pour une esthétique de la réception* (Paris, Gallimard, 1978).



que le rock est déjà passé par là (ce que Bastien Gallet appelle une force²⁵ mais qui est aussi une limite), voire que le primitivisme du *Sacre du printemps* (1913) ne fait que rencontrer un nouvel épigone. Mais peut-être aujourd'hui s'agit-il moins d'inventer que de *réaliser* de vieilles idées, idées d'ailleurs fusionnelles. *Transmissions* (2002, pour basson et dispositif électronique) engendre une atmosphère scabreuse, obscène, ce qui pour une musique est étonnant et nouveau. Voilà ce que toutes les musiques de hard rock et autres tendances de « métal » les plus « trash » n'ont jamais pu faire entendre. Mais on savait que le rock *souhaitait* s'approcher de cela. Et le fait qu'un art choque, en général, est rien moins que nouveau. C'est là le problème des saturationnistes, indiscutablement *réalisateurs* audacieux mais dans le même temps à la traîne du point de vue de l'esthétique, comme leur époque, tels de curieux néo-modernistes qu'on eût davantage imaginé prospérer durant les années 1960, juste avant que le rock lui-même ne pense à l'outrage – effectivement intéressant – de la saturation.

Les nouvelles hybridations entre monde savant et populaire se font aussi par le truchement des DJ et autres plasticiens « turntablists ». Là aussi, c'est un retard qui se comble peu à peu, cette fois institutionnel. Les salles de concert étaient autrefois dédiées à telle ou telle esthétique (savante ou populaire). Aujourd'hui cette dichotomie se nuance très lentement, non pas par pure « ouverture d'esprit » des programmeurs, mais aussi selon la marchandisation postmoderne évoquée ci-dessus. Le Grand Théâtre de Provence, typiquement postmoderne, lui (ouvert en 2007), programme musiques savante et populaire (certes populaire « sage ») mais parce qu'il vit peu de subventions et doit remplir ses caisses. En tout état de cause, l'exemple du DJ eRikm, qui remixe du Grisey et du Varèse en temps réel, à la Cité de la Musique en 2006, est selon nous émergent. Là encore, quoi de plus normal? Car il s'agit bien, en principe, d'une démarche savante, raffinée, au moins selon les canons esthétiques des arts plastiques dont eRikm se réclame d'ailleurs. Mais même à la fin du xx^e siècle, le poids institutionnel qui écrasait des lieux comme l'IRCAM ou la Cité de la Musique était encore tel que ces mélanges bénins, alors, étaient jugés inutiles, de mauvais goût. ERikm raconte d'ailleurs que les musiciens de l'Ensemble Intercontemporain, qu'il remixait, étaient venus, pour certains, en pantalon de cuir noir, sentant bien que quelque chose de nouveau – de scabreux – se passait et qu'il s'agissait de s'harmoniser (maladroïtement) avec cela.

De multiples œuvres savantes d'aujourd'hui mélangent langage contemporain et son pop. De fait, la nouvelle hybridation réelle, fusionnelle, emprunte, du pop, non pas le langage (tonal, bien connu), ni le rythme (dont les postmodernistes anglo-saxons s'étaient déjà emparés durant les années 1980). Elle pille désormais ce qu'il

25 « La force de Franck Bedrossian et de Raphaël Cendo est d'avoir opéré la remédiation dans l'écriture instrumentale contemporaine du bruit assourdissant de la pop music [...]. Bastien Gallet, « Franck Bedrossian et le problème du son-événement », in Franck Bedrossian, *De l'excès du son*, Paris, Ensemble 2e2m, 2008, p. 42.

a de plus personnel, ses textures, son son. Dans son opéra *The Second Woman* (2011), Frédéric Verrières alterne ou mêle chant et formation de chambre classiques et chant pop (avec son accompagnement électrifié), de façon fluide, continue, organique: c'est là la nouveauté. Les deux coloraturiers répondent aux accents plus crus de Jeanne Cherhal, chanteuse-bricoleuse typique des années 2000 et du renouveau féminin de la chanson française (bien incarné par les célèbres Camille et Anaïs). L'enjeu ici n'est plus de piller la source populaire, comme le faisaient Stravinsky et Bartók, pour finalement jouir de son butin dans son quant à soi, mais bien de préparer une fusion future, une synthèse réelle de deux mondes qui, à terme, n'en feront à l'idéal plus qu'un.

On évoquait ci-dessus un non-lieu (celui de cet an 2000 dont il n'eût pas été certain qu'il eût réellement lieu). Les arts, eux, l'ont pourtant illustré partiellement, appelé de leurs vœux alors même qu'il était déjà derrière eux. Ces illustrations ont souvent pris la forme de caricatures futuristes, à dessein naïves ou amusantes: populaires. Les baskets apparues sur le marché autour de l'an 2000, avec leurs couleurs en dégradés futuristes bleutés, partiellement translucides, ressemblant à des vaisseaux spatiaux « faits d'une matière inconnue », symbolisent cette maigre réalisation, ici sur le terrain du design, d'un fantasme de science-fiction éternellement inassouvi, ajourné. En musique, on en trouve un équivalent avec le retour parfois caricatural de la résonance, de la profondeur du son, d'effet « *space* »: qui évoque le cosmos. Ce retour a d'ailleurs légèrement précédé l'an 2000 et a continué par la suite. Là encore, l'effet semble facile, rêveur, astronomique et concerne pourtant la musique savante. Le Chinois Tan Dun, dans son *Water concerto* (1999), nous fait entendre des instruments de facture nouvelle, certes, mais surtout très résonants (inspirés sans doute de quelques chants de baleine). Si l'on ajoute le protocole particulier de concert (qui se libère peu à peu, comme on l'évoquait plus haut), les musiciens plongés dans une pénombre bleue, c'est finalement un effet non pas seulement aqueux, mais mieux: cosmique qui s'en dégage. Même Boulez, dès l'amorce d'*Anthèmes 2* (1997), pour violon et électronique, s'autorise un effet d'écho abyssal qui évoque un univers de science-fiction. L'atmosphère engendrée, jugée vulgaire par les puristes, lui a d'ailleurs été reprochée en son temps. Or, par la suite, cet effectif précis (un instrument à corde soliste associé à un dispositif électronique – comprenant un effet d'écho) résonne encore durant les années 2000, toujours rêveur, romantique par sa texture (donc populaire), tel un naïf hommage désespéré à cet an 2000 si vite passé sans laisser la moindre trace. Citons, *Partita I*, de Philippe Manoury, pour alto et électronique (2006), ou *Double bind* pour violon et électronique (2006-2007) de la très émergente compositrice coréenne Unsuk Chin. Ces deux œuvres, naturellement, ne boudent pas non plus quelques passages de résonances électroniques vertigineuses. Pourquoi se seraient-elles montrées plus royalistes que le roi (plus sèches que l'œuvre « *space* » de Boulez)?



Le fait que, du point de vue des compositeurs, des programmateurs culturels, l'on ne craigne plus aucune vulgarité (postmodernité oblige), voire qu'on recherche celle-ci avec malice, hédonisme galopant, « sans complexe », permet aussi de se rapprocher du thème – encore populaire – de l'enfance. C'est là le « ludisme » imaginé judicieusement par Étienne Kippelen²⁶. Les livrets d'opéra, de surcroît, se permettent désormais volontiers une dramaturgie simple voire naïve, efficace. Ils s'inspirent même parfois de contes populaires. Il n'est qu'à se souvenir de Lachenmann (ici précurseur) et de sa *Petite fille aux allumettes* (1996), puis chronologiquement du *Wintermärchen* de Philippe Boesmans (2003-2004, d'après Shakespeare), d'*Alice in wonderland* (2004-2007) d'Unsuk Chin, de *Das Märchen* (2006-2008), d'Émanuel Nunes. Certes ces démarches, on s'en doute, ne sauraient être facilement taxées de béotiennes : l'opéra de Nunes est d'après Goethe, celui de Boesmans d'après Shakespeare, *Alice au pays des merveilles* – on le dit – ne s'adresse pas aux enfants et le conte d'Andersen choisi par Lachenmann est une cruelle satire politique. Mais les contes pour enfants ont toujours eu des paratextes multiples, d'une part, et d'autre part, si Pierre Boulez écrivait bientôt un *Vilain petit canard* (ce qui serait étonnant mais donc pas impossible aujourd'hui), il y aurait là de toute façon un fait singulier, en regard de l'esprit plus cérémonieux du siècle précédent. Les arts plastiques avaient déjà montré la voie durant les années 1990, avec le *Puppy* (1992) de Koons ou les divers nounours de Mike Kelley ou Mac Carthy. C'est peut-être là l'une des formes de l'esthétique du jeu dont parle Jacques Rancière²⁷.

La valorisation de l'enfance est fatale car relative. Quand il a été désormais prouvé que l'adulte, totalement inconséquent, puéril, détruisait la planète, l'enfant fait alors figure de sage, au moins par défaut. Par ailleurs, ce dernier, depuis la seconde guerre mondiale, n'a fait que renforcer peu à peu son *auctoritas*. La thèse de Françoise Dolto, en 1939, puis le développement après guerre de ses travaux, montraient la considération croissante d'une société pour la philosophie innée (la métaphysique) de ses progénitures. « C'est un scandale pour l'adulte que l'être humain à l'état d'enfance soit son égal²⁸ », voire son supérieur aujourd'hui. Par ailleurs, la pose enfantine est peut-être celle de l'artiste, du musicien notamment, qui affirme ainsi son irresponsabilité politique, dans une société qui démissionne précisément à formuler des grands récits collectifs²⁹ et aurait tendance à laisser à l'art, désormais, le monopole encom-

26 Voir son article dans le présent ouvrage.

27 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 74.

28 Dolto écrit encore : « Nous avons un mythe de progression du fœtus, de la naissance à l'âge adulte, qui fait que nous identifions l'évolution du corps à celle de l'intelligence. Or, l'intelligence symbolique est étale de la conception à la mort. » *La cause des enfants*, Paris, Laffont, 1985, 13.

29 Alain Badiou ironise justement à ce sujet : « Il faut vivre dans notre village planétaire, laisser faire la nature, affirmer partout des droits naturels. Car les choses ont une nature qu'il faut respecter. [...] »

brant de sa conscience. L'art se doit sans doute de refuser cet écrasant cadeau et se dire innocent. En tout état de cause, on a vu en introduction que les « petites esthétiques » (ou « esthétiques du petit »), aujourd'hui, n'émergent pas seulement en musique mais dans une partie significative de l'ensemble des arts.

Il eût fallu évoquer les tentatives de certains musiciens, aujourd'hui, sur le modèle des installations plasticiennes, de sortir de leur médium traditionnel (sonore). Il s'agit encore de paradigme fusionnel. Mais alors on manquerait de place. On renverra le lecteur à quelques remarques en introduction de cet ouvrage, ou à d'autres textes³⁰.

L'économie de marché, par exemple, est naturelle, on doit trouver son équilibre, entre quelques riches malheureusement inévitables et des pauvres malheureusement innombrables. » *Le siècle*, Paris, Seuil, 2005, p. 249. Mais certes, répondrait Nicolas Bourriaud : « Comment prendre la Bastille si elle est invisible et protéiforme ? » (*op. cit.*, p. 66).

30 Voir notamment « Politique et musique sous quelques rapports transversaux », in *Arts, transversalités et questions politiques*, sous la direction de Sylvie Coëllier et Louis Dieuzayde, Aix-en-Provence, PUP, 2011, *in fine* (p. 197-200).

La scène comme drame des perceptions

LOUIS DIEUZAYDE

The Stage as a Drama of Perceptions

In the contemporary theatre scene, to see, to hear, to understand are nowadays radically subject to dramatization processes. If working on perceptions has of course always existed in the history of theater as an aesthetic means to intrigue/intricate the spectator into the represented fiction, it seems that this procedure is no longer simply used as a prop but now forms the very center of drama, thereby becoming the first and most essential "intrigue". Our discussion examines the relationship between these theatrical techniques and the effects of globalization and the postmodern era.

L'article qui suit tente de répondre frontalement aux questions qui ont présidé à cet ouvrage : quelles sont les « émergences » que l'on peut relever dans l'art du début du XXI^e siècle ? Comment juger de ces dernières autrement que par la sensation que se présente à nous quelque chose qui répond à notre présent et qui nous en donne pour ainsi dire des nouvelles ? Comment construire la théorisation d'un dénominateur commun de ce qui pourrait être qualifié d'émergent dans les productions scéniques ? Le « tourment » que posent ces questions contraint à trancher dans la multiplicité des formes théâtrales afin de saisir électivement quelques gestes scéniques, ceux qui paraissent justement les plus décisifs dans cette séquence de notre histoire. Mon expérience de spectateur m'incite en fait, depuis plusieurs années, à formuler cette hypothèse : la scène théâtrale n'opère plus vraiment la mise en perception d'un drame, elle est devenue directement et littéralement le lieu d'agencement et d'exposition d'un drame des perceptions. Voir, entendre, comprendre sont dorénavant radicalement soumis à des processus de dramatisation. Si le travail sur les perceptions a bien sûr toujours existé dans l'histoire du théâtre comme moyen esthétique d'*intriguer* le spectateur à la fiction représentée, il aurait quitté la fonction de moyen pour devenir l'objet même du drame, il en constituerait maintenant l'intrigue première et essentielle. Ce serait dans cette modalité de recherche que prendraient figure sur la scène les effets de l'époque postmoderne et de la mondialisation ainsi que la tentative de leur mise en perspective.

Le concept de *depthlessness*, – d'« absence de profondeur » –, forgé par le philosophe et théoricien de la culture étasunien Fredric Jameson¹, est susceptible d'éclairer cette proposition. Jameson use de ce terme pour nommer les procédures délibérément superficielles qu'engage l'art postmoderniste afin de rendre compte des objets et des phénomènes de notre temps. Par ce *depthlessness*, il ne ferait pas uniquement, du moins dans ma lecture, une critique négative de l'art actuel, il caractériserait ainsi les *stratégies* s'employant à produire des surfaces pour analyser ces mêmes surfaces. L'art s'opposerait de cette façon à l'expression d'une intériorité et procéderait à une régression en acte des instances du discours, de la logique, du sens. Pour Jameson, cette absence de profondeur serait le résultat de la culture de l'image et du simulacre mais également du prolongement des théories de la seconde moitié du vingtième siècle, essentiellement de la réception américaine de la pensée française, – la *French theory* – et de la critique du sens qu'elle comporte. Cet effet serait aussi accompagné par l'affaiblissement de l'historicité dans la sphère tant publique que privée, par le privilège donné aux « intensités » sur les affects et enfin par les relations souterraines mais constitutives entretenues avec les nouvelles technologies, figures d'un nouveau système économique mondial.

Cet ensemble de données aurait donc généré un art qui cherche dans la superficialité à exprimer ce qui nous arrive en interrogeant avant tout la façon dont cela nous arrive, dans sa modalité perceptive, donc. C'est cette nouvelle attitude *esthétique*, assumant une certaine forme de négativité², qui privilégierait que soient dramatisées non plus les interprétations du monde mais ses perceptions mêmes.

Dans le champ théâtral, la montée à l'avant-scène de ce nouveau type de drame s'orchestre parfaitement avec une certaine dilution du *théâtre* dans l'assomption désormais mondialisante des « arts de la scène ».

1 Fredric Jameson (1991), *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Ensa de Paris, 2007, p. 40. Jameson montre entre autres comment le capitalisme dans sa période la plus avancée (post-industrielle, multinationale, de services et de communication) s'est étendu à la sphère culturelle, celle-ci ne constituant plus dès lors un domaine autonome.

2 C'est cette négativité tenace qui fait dire à un Alain Badiou supposant que l'art a besoin d'un temps politiquement actif pour élaborer son renouvellement et qu'il est actuellement dans une période de creux : « Je ne pense pas que nous soyons dans une grande période artistique. Je pense que nous sommes dans une période certes intéressante, ramifiée, discordante. Mais c'est une période de recherche et d'obscurité, en l'attente d'événements fondateurs – qui, comme toujours, ne sont pas calculables à l'avance. » Alain Badiou, entretien avec Fabien Tarby, *La Philosophie et l'événement*, Paris, Germina, 2010, p. 93.

Les arts de la scène dans la mondialisation

L'expression « arts de la scène », officialisée depuis peu, marque la promotion de formes transversales favorisant le montage de plusieurs médiums : performance, théâtre, musique, chant, danse, marionnettes, arts plastiques, écriture sonore, arts numériques, documentaire... Tout porte à croire que ces formes, non sans ambiguïtés, résultent de ce que la mondialisation a fait naître. Les « arts de la scène » nomment donc une nouvelle catégorie suffisamment élastique et floue pour accueillir la singularité de chaque proposition scénique dans les réglages spécifiques qu'elle pratique. Cette expression met surtout en avant le concept de « scène » qui recouvre, voire soustrait, celui de théâtre. Le concept de « scène » ne garde du « théâtre » que son dispositif : espace et temps séparés, co-présence acteurs/spectateurs, collectivité assemblée dans un même lieu, frontalité, élaboration d'un « fictif » qui ne passe plus par la construction d'une fiction reconnaissable.

Une même question se répète d'ailleurs souvent devant certaines réalisations : en quoi est-ce encore du théâtre ? Sans doute peut-on postuler qu'il y a *théâtre* à partir du moment où s'opère une mise en mouvement de ces médiums, lorsqu'un processus s'expérimente au sein de ces présences visuelles, sonores, lumineuses, chosales, humaines, etc.³. Quand, lors même d'une intense déliaison des éléments scéniques, quelque chose comme une dramaturgie ou une dramatisation peut se donner à saisir. Je pense ici à la racine étymologique du mot grec *drama* signifiant action, siège probable de toute opération poétique. L'action à représenter (traditionnellement, la fable préexistante mise en scène et jouée) cède la place à l'action *de* représenter, privilégiant ainsi le présent du plateau et les matérialités scéniques qu'il agence et *dispose*, dans le sens plasticien du terme. Le verbe *représenter* perd ici sa valeur de substitution à un référent externe, au profit d'une valeur d'intensification des matérialités présentes et du drame perceptif plutôt autarcique qui s'opère en elles et entre elles.

Il faut noter que ces transversalités ont un succès mondial car elles peuvent dépasser la frontière des langues par ce montage des perceptions qu'elles mettent en scène. Ainsi leur volonté de dépasser tout genre et discipline mime d'une certaine façon le flux conquérant du capitalisme culturel qui met à profit n'importe quelle association imprévisible en jouant d'un effet de surprise. Cela ne saurait cependant faire écran à ce qui motive ces gestes scéniques : confronter le spectateur aux perceptions visuelles, sonores et langagières, *dramatiser ce rapport*, et, dans le meilleur des cas, donner au spectateur à penser la relation qu'il entretient avec ces perceptions si

3 Michel Guérin situe ainsi l'action de la scène : « La scène conjugue polémiqnement l'emplacement et le déplacement. *Skéné* signifie la tente et l'adjectif *skénitès* veut dire nomade, vagabond. [...] Le spectacle range les objets côte à côte, tandis que la scène communique son rythme, son geste de camper/décamper, aux images. » *L'Espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2008, p. 24.

marchandisées et invasives dans l'expérience sensible ordinaire, et, enfin, lui rendre cette relation (de nouveau) *pensable*⁴.

La scène transversale

Une part du théâtre contemporain s'occupe de mettre en scène ce qu'on pourrait appeler un *malaise dans les perceptions*. Jameson se penche sur ce phénomène lorsqu'il parle d'une « distraction structurale du sujet⁵ », désignant par là l'état fragmenté de l'expérience perceptive et sensorielle du sujet occidental contemporain, livré aux flux de visibilités et de productions sonores qui le traversent constamment par le biais de multiples médiums. Ce sujet serait comme distrait de lui-même et absorbé par un sensible externe, soumis à des intensités sans attaches subjectives et, finalement, impersonnelles. En conséquence, un des gestes scéniques actuels serait de travailler une *intensification du sensible*, de rouvrir ce sensible tant consommé aux possibilités d'une expérience esthétique. Le risque est néanmoins toujours posé de reproduire et de mimer de façon virtuose la manipulation marchande et digressive des perceptions.

Suely Rolnyk tente, dans les lignes qui suivent, de cerner ce qui serait de l'ordre de nouvelles politiques de la subjectivité :

Les interventions artistiques qui gardent leur puissance politique sont celles qui travaillent la manière par laquelle les tensions du capitalisme culturel affectent le corps de l'artiste. C'est cette qualité de relation avec le présent que ces actions visent à susciter chez ceux qui sont prêts à les vivre. Cela ne veut pas dire que la recherche formelle y soit secondaire ou dispensable. Au contraire, la rigueur formelle de l'œuvre est ici plus essentielle et subtile que jamais, car elle devient indissociable de sa rigueur en tant qu'actualisation des sensations créatrices de tensions. Et leur pouvoir de libérer l'expression et ses images de leur utilisation perverse sera d'autant plus grand que leur langage sera précis. [...] En d'autres termes, ce que ce genre de pratique peut susciter chez ceux qui la reçoivent n'est pas simplement la conscience de la domination et de l'exploitation (sa face extensive, visible, macropolitique) comme le fait l'activisme. Ce qu'elle peut plutôt convoquer est l'expérience de ces relations de pouvoir dans le corps lui-même (sa face intensive, inconsciente, micropolitique) qui interfère dans le processus de subjectivation là où celui-ci devient captif et impuissant. On acquiert ainsi une plus grande acuité dans le sens d'une pratique de résistance effective. [...]

4 Marco Baliani, metteur en scène italien pourtant inscrit dans le sillage de Brecht et investi dans une recherche de théâtre-récit, approche ces données en ce sens : « L'on peut encore approfondir le problème de la dramaturgie parce que le problème de la perception réapparaît. Si Brecht était encore vivant, je crois qu'il se soucierait beaucoup de la perception. [...] Il me semble qu'on peut poursuivre ainsi le travail de Brecht sur le théâtre épique en se confrontant d'une part au problème de la perception ; de l'autre au problème du drame. » : « Le récit », Conversation avec Marco Baliani, par Oliviero Ponto di Pino (extraits), *Revue Friction*, n° 16, 2010, p. 125.

5 F. Jameson, *op. cit.*, p. 184.

Actions artistiques qui font du politique un aspect de leur propre poétique et qui atteignent par conséquent la dimension sensible de la subjectivité et non sa conscience⁶.

Si Rolnyk pense ici aux propositions artistiques, performatives, de l'Amérique latine, ce qu'elle pose comme combinaison entre poétique et politique me semble pouvoir s'appliquer à certaines réalisations transversales européennes.

Si l'on veut bien accepter que le travail des perceptions engage une modification des hiérarchies sensibles et constitue de nouvelles manières d'être affectées, c'est alors à de nouveaux tours et détours du langage que nous assistons.

Dans un article intitulé « Le geste entre défiguration et figure », Hélène Harmat décrit de façon très pertinente ce type de glissements; notamment en évoquant *La chambre d'Isabella* écrite et mise en scène par Jan Lauwers :

Les dialogues des acteurs-danseurs, les commentaires de Lauwers présent en scène, les séquences jouées dans le style théâtral le plus traditionnel y sont entrecoupés de séquences dansées dont le lien avec la narration n'est pas toujours visible, où le geste soudain change totalement de signification et vaut strictement pour la façon dont il découpe soudain l'espace, le "nettoie" même en quelque sorte de l'histoire, déracine l'imagination pour l'ancrer sur la scène et dans le corps des acteurs. Ainsi, la narration quitte la forteresse langagière pour aller inoculer aux gestes une dramaturgie propre, non psychologique, liée à l'espace, à la manière du "nouement" et du "dénouement" labaniens, qui sont de pures tensions créées par le corps en mouvement, et n'ayant besoin d'aucune intrigue pour instaurer un ressenti dramatique. Le geste est alors considéré comme un mode de réinvestissement de la dimension narrative, sans pour autant chercher à se substituer au langage⁷.



Benoît Gob et Ludde Hagberg dans *la chambre d'Isabella*, spectacle de Jan Lauwers, Needcompany.

Cette description, subtile, indique, me semble-t-il, que nous avons beaucoup séparé et opposé les diverses formes que prend le langage. Par la contamination de la danse et de l'image, par exemple, c'est comme si la logique narrative s'était déplacée du texte dans le mouvement scénique, créant des images, une dramaturgie visuelle et

6 Suely Rolnyk, « Fureur d'archives », dans *Qu'est-ce que le contemporain ?*, textes réunis par Lionel Ruffet, Paris, éd. Cécile Defaut, 2010, p. 156-157.

7 Hélène Harmat, « Le geste entre défiguration et figure », dans *Pantomime et théâtre du corps*, sous la direction de A. Rykner, Rennes, PUR, 2009, p. 226. J'ajouterais que dans cette réalisation des séquences chantées font un travail analogue à celui décrit ici.

une « sensation de discours ». On assiste alors à une superposition de la signification et de la sensation, quasi indémêlables dans leurs divers embrayages, qui peut déplacer notre acception du langage et du procès de la signification.

La transversalité instaurée sur la scène nous pousse ainsi à penser les alliances, impures, qui peuvent se produire entre ces formes. De ce fait, certaines distinctions ne tiennent plus. Dans son *Petit manuel d'esthétique*, Alain Badiou tissait une claire ligne de partage entre la danse et le théâtre⁸. Il posait la danse comme un événement de la pensée avant la nomination, « la danse mimerait la pensée encore non décidée, ce serait une pensée native ou infixée ». En revanche, disait-il, « le théâtre est la conséquence d'une nomination jouée ». Il qualifiait également le corps dansant comme anonyme, et le corps actoral comme pris dans une imitation, saisi par un rôle.

Il semblerait alors que chez Lauwers, le théâtre aurait régressé vers la danse dans le sens où des séquences dansées effacent la nomination ou l'imitation et recréent une sorte de pensée native. Les mots et la fiction « inoculent » dans les corps en mouvement une autre façon, silencieuse et anonyme, de se dire ; ils délivrent leurs effets et leurs enjeux sur les corps.

Les effets de la crise du langage et de la discursivité

Ce travail intensif sur les perceptions s'exerce dans une phase où le langage est probablement en crise. Si, en effet, la scène est rendue muette (chez Roméo Castellucci) ou si le texte est séparé de l'acte d'énonciation (phrases projetées sur un écran et non plus proférées ni jouées dans des réalisations de Rodrigo Garcia), c'est qu'une méfiance s'est formée envers le langage, à entendre ici comme discours, *logos*, parole raisonnée et articulée, porteuse d'un sens. Les effets pervers de la communication instrumentalisant et marchandisant le langage dans nos sociétés, l'auraient usé jusqu'à la trame.

Boris Groÿs circonscrit ainsi ce phénomène :

Tant que l'homme vit dans les conditions de l'économie capitaliste, il reste fondamentalement muet parce que son destin ne lui parle pas. Lorsque le destin ne parle pas à l'homme, celui-ci ne peut pas non plus lui répondre. L'activité économique est anonyme et ne peut être résumé en mots. [...] Dans le capitalisme, le langage fait lui-même office de marchandise, c'est-à-dire qu'il est, à l'origine, muet. On reconnaît le succès des discours critiques ou contestataires au fait qu'ils se vendent bien – et leur échec au fait qu'ils se vendent mal. Dès lors, ces discours ne se distinguent en aucun cas de toutes autres marchandises qui ne parlent pas non plus – ou qui parlent uniquement lorsqu'elles font leur propre réclame⁹.

8 Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée » et « Thèses sur le théâtre », *Petit manuel d'esthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 91-119.

9 Boris Groÿs, *Le Post-scriptum communiste*, Paris, éd. Libella - Maren Sell, 2006, p. 8-9.

Le langage est frappé de suspicion. On peut supposer alors que les arts de la scène constituent momentanément une réponse artistique à cette mainmise sur le langage et au désarroi qu'elle provoque. Ils privent la scène de parole (mais non du sonore), ou bien ils réduisent cette dernière en nous confrontant à un montage des perceptions et des sensations qui invente des chemins de langage buissonniers. L'émergence d'un théâtre plastique trouverait là son fondement, en se tournant vers les procédures de la pensée plastique, ces dernières relevant moins du *logos*, de la logique discursive que d'une dialectique des formes dont on peut postuler l'affinité avec la *Darstellung* freudienne : la mise en figurabilité des pensées lors du travail du rêve¹⁰.

Une autre stratégie, semble-t-il, consiste à faire du langage lui-même non plus un outil d'expression mais la matière même d'une perception que la scène isolerait et explorerait. On peut apprécier ainsi le travail de Valère Novarina et de Claude Régy, pourtant opposés sur bien des points mais tous deux noués à ce que le premier appelle justement « le drame de la parole ». Par des chemins tout à fait différents, voire même antagonistes, ils cherchent à faire de la scène le lieu d'une expérimentation de l'écoute de la langue qui nous remettrait en contact avec l'acte de la locution, du cheminement de la parole et, par ce biais, avec les mécanismes quasi physiques du fonctionnement du langage que l'acteur restituerait et dégagerait. Le travail sur le visible scénique y est donc naturellement porté au plus haut point afin de permettre les conditions de cette perception.

Novarina parle ainsi du théâtre comme l'endroit d'une « linguistique prise sur le vif¹¹ » et comme d'un outil optique pour « entendre penser le langage » et « voir ce qu'on avait jamais vu ». Claude Régy déclare travailler sur « la théâtralité inhérente au langage » dans un espace scénique épuré des signes usuels de la théâtralité.

Ces deux poètes de la scène visent une sorte de compréhension du langage par la chair, notamment par le rythme inhumain qu'ils confèrent à l'acte d'énonciation, et par une sorte de dissection des mécanismes de l'acteur livré au procès poétique de la langue, elle-même poussée dans ses retranchements et délogée de ses acceptions courantes d'instrument. Tous deux expérimentent cette question que pose Claude Régy : « Qui peut dire ce qui se passe dans le corps de l'acteur qui parle¹²? » Et l'on pourrait ajouter : dans le corps du spectateur-auditeur. Il s'agit-là de nous

10 Je renvoie le lecteur à l'ouvrage déjà cité de Michel Guérin, *L'Espace plastique*, particulièrement au chapitre « Pensée logique, pensée plastique », p. 95-104. Je me permets de le renvoyer également à une publication récente de ma part : « La scène sous le battement de l'image », dans *Arts, transversalités et questions politiques*, sous la direction de Sylvie Coëllier et de moi-même, Aix-en-Provence, PUP, 2011, p. 103-115.

11 Valère Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 162.

12 Claude Régy, « Un maximum d'intensité de langage », *Revue Théâtre/Public* n°189, *Théâtre Oracle*, un cahier orchestré par Henri Meschonnic, juin 2008, p. 7.

remettre en contact avec la langue comme part constituante du sujet parlant, la langue comme la matière même dont nous sommes pétris. Il y a dans cette radicalité le geste d'une résistance effective à sauver la langue et pour ainsi dire à lui rendre la parole. Si ces démarches poétiques ont pris leur essor bien avant l'an 2000, elles n'en gardent pas moins de nos jours leur pertinence et constituent une source d'inspiration pour tous ceux préoccupés par le devenir du langage.

La tentation documentaire

De nombreuses recherches ont élu la dimension documentaire comme *autre* du théâtre auquel ce dernier doit se confronter. Elles inventent en ce sens des formes qui brisent la mutité esthétique et qui retissent une relation avec notre séquence historique, sans tomber dans l'activisme politique ou dans la naïveté du témoignage prétendument authentique. Dans les propositions les plus convaincantes, s'élabore un dispositif scénique mêlant fiction et réalité, et plaçant la question de la perception théâtrale au cœur de ses enjeux.

Il en va ainsi de la réalisation *Sophia Cargo*, conçue par le metteur en scène Stefan Kaegi de la Compagnie Rimini Protokoll dont je rapporterai ici le dispositif à travers l'analyse de Romain Jobez et de Christina Schmidt¹³.

Les spectateurs sont embarqués à Paris, au Parc de la cité universitaire, dans un camion conduit par deux chauffeurs routiers bulgares dont c'est bien le métier et la condition de vie. Ainsi que les nomme la Compagnie Rimini Protokoll, ceux-ci sont des experts ou des *spécialistes du quotidien*, à même selon elle de mettre en partage leur expérience.

Le camion est équipé de trois rangées de gradins. En face des gradins, se trouve un écran où vont être projetées trois vidéos les unes à côté des autres, soutenues par la discussion discontinue des deux conducteurs en cabine qui parlent entre eux ou s'adressent directement aux spectateurs en racontant leur vie. La cabine, filmée, est d'ailleurs séquentiellement retransmise en direct.

Une dimension fictionnelle se constitue, faisant « croire » aux spectateurs qu'ils voyagent de Sophia à Paris grâce au mouvement du camion qui a pris la route et grâce aux vidéos qui montrent des paysages des pays traversés : Bulgarie, Serbie, Slovaquie, Italie et Suisse, ou bien diffusent aux spectateurs des informations sur ces pays. Les vidéos respectent le mouvement du camion : quand il accélère, les images défilent ; quand il s'arrête à un feu rouge, les images s'immobilisent. À cela s'ajoute un texte

13 Romain Jobez et Christina Schmidt, « Le Théâtre en voyage », *Revue Théâtre/Public*, n°194, *Une nouvelle séquence européenne ? Aperçus*, septembre 2009, p. 57-61. Je tiens à préciser que je n'ai pas assisté à cette performance mais que j'ai trouvé dans cet article un compte rendu minutieux et une analyse suffisamment pertinente du dispositif pour en tirer quelques enseignements.

projeté sur la paroi vitrée qui livre des informations factuelles sur la société de transport qui employait auparavant les deux camionneurs et dont le PDG a été condamné pour avoir fait justement travailler de manière illicite des chauffeurs est-européens.

Vers la fin du trajet, un bout de vitre laisse voir le paysage réel qui défile et qui, selon les auteurs de l'article, apparaît comme pour une première fois, révélant des lieux périphériques de Paris qui ne sont que des espaces de transit. L'arrêt momentané sur un parking permet que s'engagent des échanges, réels et non joués, entre les deux chauffeurs et leurs collègues venant de différents pays, échanges retransmis en direct aux spectateurs en état d'invisibilité. Le camion achève son voyage de deux heures à Rungis, où sont livrées aux spectateurs des explications sur le fonctionnement du lieu, marché de gros exemplaire du vertige relatif à la circulation des marchandises.

Cette scène mobile semble mettre en adéquation la forme d'un dispositif avec le thème politique traité. Une critique circonstanciée et immanente du capitalisme s'y exerce sans mise en discours ni didactisme. Les auteurs de l'article concluent: « Ce spectacle ne se contente pas de transporter simplement un message idéologique car il fait de la perception, à travers un dispositif visuel en mouvement, une question politique¹⁴ ». Les spectateurs sont à la fois traités comme des marchandises que l'on transporte d'un endroit à l'autre et comme des témoins impliqués à plus d'un titre dans l'expérience de vie de ces camionneurs. S'opère, par ce biais, l'intrication singulière d'une passivité subie (courante, de type télévisuel) et d'une mise en situation sensible (jeu sur la confusion fiction/réalité, appréhension en acte de ces segments d'existence) propre à s'opposer à la banalisation des reportages. Une macropolitique – la cartographie d'une réalité visible, dicible et informative – se confronte de cette façon à une micropolitique, c'est-à-dire aux tensions produites par cette cartographie sur les corps (ceux des « acteurs du quotidien » et ceux des spectateurs embarqués¹⁵). Ce frottement au quotidien, ainsi mis en perspective, ferait émerger chez le spectateur le diagramme d'une réalité sensible, invisible et indicible qui se donne alors à éprouver.

La première version de *Cargo Sophia* eut lieu à Bâle en 2006, puis des versions similaires s'adaptèrent à plusieurs villes européennes (Paris, Berlin, Avignon, Dublin, Strasbourg) pour finir en 2009 par celle d'*Asia Cargo* (Tokyo, Singapour).

Cette flexibilité montre bien le caractère transportable et adaptable, à chaque ville ou pays, de ce dispositif de regard dans l'espace mondialisé des transports marchands.

14 *Ibid.*, p. 61

15 Sur la définition et la distinction des notions de macro et micropolitique, le lecteur pourra se référer à l'article précédemment cité de Suely Rolnyk, « Fureur d'archives », *op. cit.*, p. 158-162.

L'exaspération du jeu

Depuis au moins une décennie, un mouvement de réaction et de dissidence s'est également formé envers les transversalités dominantes quant au sort qu'elles octroient à l'être en scène. À l'encontre de leurs aspirations à oblitérer le jeu de l'acteur au profit de figurations visuelles ou de nouvelles alliances entre les langages du corps (théâtre, danse, performance et chant), une certaine *re-théâtralisation* de la scène a été l'objet de maintes recherches. Ainsi s'inscrit un retour vers le face à face élémentaire acteur/spectateur, dans l'amplification de la perception du jeu et parfois dans une célébration du pouvoir ludique de la théâtralité. Un intérêt revitalisé s'est attaché à la présence actorale comme manifestation ambiguë de la vie, là où tant d'écrans nous en promettent un accès virtuel. C'est ce que posait, de façon engagée mais relativement binaire, Hans-Thies Lehmann dans l'avant-dernier paragraphe du *Théâtre postdramatique*:

C'est la structure de la perception transmise par le média qui fait que, entre les images isolées reçues, et tout d'abord entre l'émetteur et le récepteur de signes, on ne distingue ni de rapport ni de relation énonciation/réponse. Le théâtre, par contre, pourrait réagir à cet état de fait, grâce à une politique de la perception qui serait à la fois une esthétique de la responsabilité. [...] Le théâtre constitue par essence une pratique qui peut se centrer sur *l'implication réciproque d'acteurs et de spectateurs dans la création théâtrale d'images* et peut ainsi renouer le fil rompu entre la perception et l'expérience vécue. Une telle expérience serait non seulement esthétique mais en même temps éthique et politique¹⁶.

Ce postulat ne relève-t-il pas de l'ordre la croyance? Il incite en tout cas les opérations théâtrales actuelles à ne plus se constituer comme outils d'expression d'une langue poétique, d'un discours critique, d'une mise en regard du monde mais bien plutôt à se prendre elles-mêmes comme l'énigme de l'enquête. Le primat du jeu y est réaffirmé au point de pouvoir passer, de composante naturellement primordiale, au statut d'objet essentiel de la représentation. Comme si ce qui était un *moyen* s'était transformé en *fin*, comme si la fonction du théâtre était devenue d'exhiber ses caractéristiques, essentialistes, propres. Et comme si ces caractéristiques étaient en elles-mêmes de nature suffisamment politiques pour donner une assise critique à ce qui s'exerce sur le plateau.

Dans bien des productions de la dernière décennie, c'est le fait même de jouer, ce sont les rapports de construction/déconstruction, à vue, du jeu de l'acteur et donc l'instabilité des relations entre réalité et fiction qui constituent l'enjeu central. Cette tendance est soutenue par l'affaiblissement contemporain des notions de personnage et de fiction qui a mis en avant, dénudé le travail de l'acteur et fait souvent aujourd'hui de son corps un lieu modulatoire où s'interpénètrent de manière très fluide fiction et

¹⁶ Hans-Thies Lehmann, « Épilogue », *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 292.

réalité. Les acteurs font en effet souvent surgir et disparaître en alternance un « effet de personnage » dans un constant vacillement identitaire ou même existentiel. On assiste à des battements rythmiques d'incarnation et de désincarnation, dans un creusement réciproque de l'acteur et de l'instance fictive qu'il émet et démet sans cesse. Le plateau devient ainsi le lieu de la désarticulation et de l'analyse en direct du procès du jeu et d'une sorte de « clignotement » du fictif qui s'imprime dans les présences¹⁷. Cela donne l'impression d'assister à des *making of*, à des séances de répétition qui refuseraient de se boucler en une représentation achevée et autoritaire où l'instance fictionnelle aurait « définitivement » pris corps, pour mieux exposer et interroger les ferments de la *mimesis*. Une certaine inflation de procédés d'épicisation règne donc.

Dans certains cas, cette démarche ouvre les textes et les met dans une tension opérante et éclairante avec la réalité présente du plateau, celle d'acteurs pris dans la singularité non formelle de leur corps et de leur voix, et celle de spectateurs clairement pris en compte comme petite collectivité momentanée en instance d'adresse. J'ai notamment à l'esprit certaines réalisations des TG STAN. Ce groupe d'acteurs explore une façon de jouer tour à tour extrêmement distanciée et incarnée, alternant une prise et une déprise du rôle, pleinement à vue et résolument caricaturale. Une telle modalité à la fois irrégulière et abusive du jeu pousse à bout la « logique » du personnage et la fait sortir de ses gonds, ce qui permet, par le biais du comique qui surgit, une écoute très concrète des textes et de leur dimension politique (en particulier des textes de Thomas Bernhard). Cette façon de « jouer aux éclats », ainsi qu'on le dit du rire, entraîne une lecture matérialiste de l'œuvre, propre à dégager ses procédures et ses enjeux d'écriture¹⁸.

Néanmoins, dans de nombreux autres cas, comme l'ont remarqué certains critiques – notamment Christophe Triau dans un article titré justement « L'illusion ludique¹⁹ » –, cette démarche de sur-distanciation (outrepassant l'élaboration de Brecht) exhibe un constant décalage des signes qui ne sont plus au service d'une fable ou d'un processus mais viennent se donner en spectacle pour eux-mêmes. Ainsi que l'écrit cet auteur :

Une telle conception du théâtre se montrant en train de se faire à vue, et cherchant à conjurer sa dimension de représentation par l'affichage des signes et l'énergie visibles

17 «Le personnage mine donc autant l'acteur que celui-ci déconstruit le personnage.» commente par exemple Hélène Harmat. « Le geste entre défiguration et figure », *op. cit.*, p. 221.

18 Il aurait aussi fallu évoquer une toute autre voie de recherche de l'acteur. Celle que mène par exemple la metteuse en scène Marie-José Malis de la compagnie la Llevantina qui semble réhabiliter, dans une modalité affirmative et donc non déconstructive, la conjugaison pertinente de l'énonciation et de l'incarnation. On peut y saisir une aspiration à ce que le jeu de l'imitation fonde à nouveau la manifestation sensible d'une pensée en acte.

19 C. Triau, « L'illusion ludique », *Revue Théâtre/Public*, n° 194, *op. cit.*, p. 33-38.

de sa réalisation comme acte performatif au présent et en présence, est désormais devenue monnaie courante.

Et il conclut plus loin :

Montrer en permanence la théâtralité ne servirait pas tant un théâtre critique qu'une communion dans la jouissance de la théâtralité et d'une distance (ironique) partagée. Drôle de paradoxe que celui d'une telle *illusion ludique*, donc, qui rechercherait l'adhésion et aspirerait à produire une immédiateté (celle du partage festif) au moyen d'une distance (ironique) partagée²⁰.

Quoiqu'il en soit, un certain « malaise dans le jeu » paraît bien frapper la scène qui se veut toujours et avant tout *théâtrale*. Ce malaise impose de sonder à nouveaux frais la spécificité de son médium dans une période, complexe, où tous les arts se sont à mis à jouer entraînant ainsi à la fois une extension et un affaiblissement de la fonction ludique. Jameson note également l'appauvrissement du jeu, en tant qu'expérience alternative, dans le champ culturel. Le jeu serait l'objet de nouvelles industries de masse, chargé de processus d'endoctrinement idéologique complets et eux-mêmes intégralement organisés :

Autrefois, le jeu concernait les enfants qui tenaient lieu, dans une société plus ancienne, de ces représentants plus lointains de la Nature comme le sauvage. Mais là où les enfants sont eux-mêmes pris en main, organisés et intégrés à la société de consommation, l'enfance pourrait bien avoir perdu sa capacité à suggérer ou à représenter des idées comme le jeu, idées qui passaient pour communiquer la liberté en mouvement en tant que forme active d'auto-invention et d'autodétermination²¹.

À plus d'un titre, actuellement, « jouer » ne va plus de soi et le jeu de l'acteur, en tant que techniques artistiques, doit sûrement chercher à se démarquer des pratiques ludiques courantes surexploitées pour trouver les formes de sa pertinence historique.

Il semblerait ainsi qu'un intense chantier sur les perceptions se soit ouvert sur la scène contemporaine, livrant à son procès potentiel les données constitutives de notre expérience sensible, surexploitées dans la logique culturelle du capitalisme actuel : l'image, les possibles du corps, le langage, le document, le jeu... Au-delà des pertinences ou des virtuosités purement formalistes, c'est la réduction du geste théâtral à l'examen de la modalité problématique par laquelle le monde nous parvient et nous façonne qui constituerait le principal trait émergent à l'orée du XXI^e siècle.

Ce serait alors dans cette reprise en main des perceptions sur la scène mais aussi dans les textes²², dans leurs reconfigurations portant rupture et écart, que pourraient

²⁰ *Ibid.*, p. 37.

²¹ Jameson, *op. cit.* p. 222.

²² Il faudrait dans un autre temps examiner les écritures théâtrales sous cet angle. L'auteur allemand Roland Schimmelpfennig semble par exemple faire un tel travail en partant de réalités stéréotypées

s'inscrire de nouvelles subjectivations, émerger de nouvelles politiques de la subjectivité. Ce serait, et je rejoindrai ici Jacques Rancière²³, dans cette mince marge de manœuvre, d'ordre plutôt micropolitique, que pourraient s'extraire des formes de la domination, tissées dans l'expérience sensible ordinaire commune, des façons dissensuelles de sentir et de penser : des façons propres à faire surgir d'autres paroles, d'autres sens et affects et, peut-être aussi, d'autres modes d'actions.

Problématisant les formes qui se veulent engagées et critiques, Jacques Rancière porte en effet surtout son attention à celles qui partent d'une relation égalitaire avec le spectateur et qui parviennent à « constituer justement une espèce de sphère d'expérience qui est en rupture par rapport aux logiques de domination ». Il précise :

Ce qui compte justement c'est de se désadapter, de se dés-identifier par rapport à un mode d'identité, par rapport à un mode d'être, de sentir, de percevoir, de parler qui justement colle à l'expérience sensible ordinaire telle qu'elle est organisée au cœur de la domination. [...] C'est cela que veut dire émancipation²⁴.

Les formes de domination ont-elles jamais autant pénétré la texture du sensible ? C'est en tout cas dans cette texture-là que les gestes d'art paraissent débattre ou combattre leur époque.

tout en dilantant progressivement la sphère perceptive aux limites du fantasmatique et du fantastique. Il réussit par ce biais à saisir par l'imagination, donc à subjectiviser, les effets concrets de la mondialisation chez des êtres soumis aux aliénations ou même à l'horreur économique mais qui leur résistent en leur opposant des lignes de fuites subjectives. Il parvient ainsi à combiner l'analyse de formes de *désorientation* et la résistance effective que les êtres portent à leur rencontre. Ce processus est remarquable dans un de ses derniers textes : *Le dragon d'or*, Paris, L'Arche, 2010.

23 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

24 J. Rancière, « Critique de la critique du "spectacle" », dans *La Revue Internationale des Livres et des Idées*, 02/07/2009, url: <http://www.revuedeslivres.net/articles.php?idArt=360>

Du je de l'autobiographie aux jeux de l'autofiction: « la littérature-moi »

MICHEL BERTRAND
Aix-Marseille Université

From the « I » in Autobiography to the Games of Autofiction: The Literature of the Self

*Literature in the first person, that is generally speaking a writing of the "I" in relation to the romance of the self, is, along with "world-text", one of the most representative forms of postmodern aesthetics. Referring to the first definitions of autofiction proposed by Serge Doubrovsky, some writers – half-novelists, half-autobiographers – play games with their "I", using the word as a literary technique and as a form of self-derision. Playing with the generic blurring of boundaries implied in this exercise, they hide behind artifice in order to better reveal their identity. This playful overstepping of the crisis of the subject that characterized the modern novel from the Fifties to the Eighties actually represents, beyond provocative exhibitionism, an authentic existential questioning which aims to transcend narcissism and offer new narratives built on a new discursive pattern. However, the tiredness of this hybrid genre at the end of the first decade of 21st century, the fact that former proponents of the genre have now distanced themselves from this *modus faciendi*, and the banalization of the term "autofiction" which can now refer to all forms of writing using narratives governed by the rules of "true-lying", all raise the following question: is autofiction likely to become a new literary genre or is it only the ephemeral outgrowing of an already multi-faceted literature of the "I"?*

Alors que les écrits scripturaux du Nouveau Roman et les expériences textuelles de *Tel Quel* démontrent peu à peu les limites d'un discours spécifiquement autoproducteur, Alain Robbe-Grillet stupéfait les tenants de cette esthétique quand il écrit en 1984 dans *Le miroir qui revient*: « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu¹ ». Lors d'une conférence qu'il donne en 1986 à l'ENS, il justifie la pertinence de cette déclaration fracassante en démontrant que « [...] la notion de travail sur le texte [...] n'est pas en contradiction avec l'invasion du texte par l'autobiographie, mais [...], au contraire, est probablement en rapport avec elle² ». Ces textes sont fondateurs d'un développement inattendu du Nouveau Roman recentré sur le moi, que l'auteur des *Romanesques* dénomme la Nouvelle Autobiographie. Cette orientation, en offrant une voie nouvelle au

1 Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 10.

2 A. Robbe-Grillet, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi », conférence à l'ENS, juin 1986, repris dans Alain Robbe-Grillet, *Le Voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 252.

Nouveau Roman, établit nettement que l'inflexion de cette esthétique vers le postmodernisme ne saurait faire l'économie de la littérarité.

En 1977, en quatrième de couverture de *Fils*, Serge Doubrovsky proposait déjà le terme d'autofiction pour définir la spécificité de son récit : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction³ [...] ». La convergence de ces démarches, émanant de « romanciers » désireux de faire disparaître les frontières artificielles qui séparent le discours autobiographique, tenu pour véridique, et le récit romanesque, qui serait par contraste pure fiction, va conférer une place centrale dans cette première décennie du XXI^e siècle aux textes que Philippe Gasparini caractérise globalement par leur autonarrativité.

En interrogeant les diverses postulations du « je » à l'intérieur de cette production dont seule la première personne du singulier constitue un véritable dénominateur commun, puis en questionnant la nature et les fonctions des divers jeux avec le je qui président à la composition de ces textes, il me sera loisible d'établir comment et pourquoi cette « littérature-moi » constitue un solide îlot de résistance face à l'offensive que déploie contre elle une « littérature-monde », qui la combat d'autant plus vigoureusement qu'elle la méconnaît.

Le je en jeu

Comme l'a établi Isabelle Grell, le terme « autofiction » apparaît pour la première fois sous la plume de Serge Doubrovsky dans un brouillon de *Fils*, intitulé *Le Monstre*. Relisant dans son automobile après une séance chez son analyste le carnet dans lequel il note ses rêves, le héros-narrateur imagine que ses rêves puissent devenir une fiction qu'il écrirait dans son auto :

[...] si j'écris dans ma voiture
mon autobiographie
sera mon AUTO-FICTION⁴

Le concept générique naît donc du croisement d'un jeu de mots et d'une définition métatextuelle, de la rencontre de la psychanalyse et de la critique littéraire, de l'adéquation d'une forme et d'un contenu et de l'association de deux antonymes au sein d'un terme oxymorique.

3 Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, Quatrième de couverture.

4 Isabelle Grell, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction ? », dans Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007, p. 46.

Ces notions vont progressivement s'infléchir au long du parcours critique et romanesque de l'œuvre écrite par S. Doubrovsky. Dès *Le Livre brisé*⁵, publié en 1989, il abandonne toute référence à la psychanalyse, lui substituant la pratique de l'auto-analyse. Puis, en 1992, il déclare se refuser à « toute théorisation supplémentaire [...] sur la nature d'un "genre" (qui n'en est peut-être pas un⁶) ». Selon Philippe Gasparini, les emprunts de S. Doubrovsky à ses modèles littéraires permettent de définir les caractéristiques de son écriture autofictionnelle : l'importance dévolue au monologue intérieur et à la spontanéité verbale, le refus de toute forme de causalité et surtout le recours systématique à la fragmentation de l'écriture, reflet par excellence du moi fragmenté qui constitue l'épicentre du texte⁷. Concédant que toute autobiographie ne peut être que fictive, il situe la distinction entre les deux genres au niveau du statut qui est celui du locuteur : « On a besoin de l'autofiction pour démocratiser l'autobiographie⁸ ». Et, prenant acte du caractère aléatoire, arbitraire et ludique qui caractérise la littérature postmoderne, il range le genre au sein de ce courant : « Disons que c'est une variante « postmoderne » de l'autobiographie⁹ [...] ».

Toutefois, ce terme, qu'il avait inventé pour son usage propre afin de démontrer la nouveauté de sa démarche littéraire, remporte un succès tel qu'il échappe progressivement à son créateur. Il intéresse en premier lieu les théoriciens de l'autobiographie qui l'examinent par rapport à ce sous-genre hybride qu'est le roman autobiographique. Philippe Lejeune constate que, la frontière étant mince entre l'autobiographie et le roman autobiographique, il n'y a aucune place disponible sur l'échiquier littéraire pour y insérer cette catégorie, qui de ce fait ne saurait en constituer une. Jacques Lecarme, lui, décèle derrière le néologisme un domaine intermédiaire entre ces deux genres, domaine au sein duquel il range tous les ouvrages qui lui semblent associer le pacte romanesque et la triple identité de l'auteur, du narrateur et du héros, propriété dont Lejeune a établi la pertinence dans *Le Pacte autobiographique* pour définir les récits de ce type : « L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle¹⁰ ».

5 S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.

6 S. Doubrovsky, « Textes en main », dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions et Cie, Actes du colloque des 20 et 21 novembre 1992 à Nanterre*, Université Paris X-Nanterre, *RITM*, n°6, 1993, p. 207.

7 Voir Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008, p. 216.

8 S. Doubrovsky, « "Inventer un langage de notre temps" », *Le Monde des livres*, 26 mars 2010, p. 3.

9 S. Doubrovsky, « L'autofiction selon Doubrovsky », entretien avec Philippe Vilain, dans Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p. 212.

10 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1996, p. 23-24.

Si dans *Moi aussi*¹¹, P. Lejeune concède que le récit autobiographique recouvre dans les faits la fiction du moi, plus profondément Gérard Genette dans *Palimpsestes*¹² y perçoit une fictionnalisation du moi. En accord avec J. Lecarme, il préconise d'adopter le terme lorsqu'au sein d'un même texte sont associés les pactes romanesque et autobiographique : « [...] un narrateur identifié à l'auteur y produit un récit de fiction homodiégétique, communément baptisé, depuis quelques années, "autofiction"¹³ ». Vincent Colonna stipule toutefois qu'à ces facteurs externes soit adjoint une exigence de littérarité du texte pour que ne soient pas inclus à l'intérieur de cette catégorie générique des récits de vie au sein desquels seul importe le contenu. Chloé Delaume reprend cette critique communément émise à l'encontre de ce domaine, parce que le plus grand nombre le perçoit comme un simple réceptacle des plaies et bosses infligées par la vie à un individu : « [...] dans la plupart des cas, l'autofiction est un label de vécu, pas une marque d'innovation formelle, d'expérimentation de la langue¹⁴ ».

Dès la fin du xx^e siècle, le terme « autofiction » s'impose, au détriment de tous ceux qui sont proposés de manière alternative, dont par exemple l'appellation « Nouvelle Autobiographie » qu'emploie Robbe-Grillet, pour désigner l'ensemble de la palette des écrits intimes. Les catégories qui prévalaient précédemment – autobiographie, mémoires, journal... – apparaissent soudain surannées. Au sein d'un fatras définitionnel confus voire contradictoire, émergent néanmoins quelques lignes de force : Jean-François Lyotard¹⁵ souligne le caractère postmoderne d'une écriture caractérisée par sa fragmentation et d'une composition relevant de l'improvisation ; Philippe Forest relie ces deux aspects qu'il perçoit comme une carnavalisation du roman, procédé dont l'intérêt réside selon lui dans le fait « [...] de ne pas céder entièrement à cette illusion de vérité et de produire un texte bien plus problématique quant à son sens¹⁶ ». La présence de remarques métatextuelles dans les textes autofictionnels et de textes autofictionnels dans les métatextes critiques de l'auteur-narrateur-personnage entérine l'absence de toute démarcation opérée entre théorie et pratique à l'intérieur du domaine. Ainsi Chloé Delaume proclame-t-elle dans ses récits comme dans son essai sur l'autofiction : « Je m'appelle Chloé Delaume et depuis moins d'une décennie je suis un personnage de fiction¹⁷ » ; « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction¹⁸ ».

11 P. Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986.

12 Gérard Genette, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

13 G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2004, [1991], p. 159.

14 Chloé Delaume, *La Règle du je*, Paris, PUF, coll. « Travaux pratiques », 2010, p. 57.

15 Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.

16 Philippe Forest, *Le Roman, le réel*, Nantes, Pleins Feux, 1999, p. 68.

17 C. Delaume, *La dernière fille avant la guerre*, Paris, Naïve, coll. « Naïve sessions », 2007, p. 8.

18 C. Delaume, *La Règle du je, op. cit.*, p. 5.

Au terme d'un essai retraçant la chronologie de l'appellation, de ses applications et de ses implications, Philippe Gasparini, qui avait quelques années auparavant consacré un essai au roman autobiographique, constate que l'autofiction est plus proche de l'autobiographie que du roman autobiographique, et propose une définition du terme qui possède le mérite de faire en 2008 le point sur la question :

Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience¹⁹.

Mais, comme il le confie à C. Delaume, le terme renvoie trop spécifiquement à l'autofabulation pour s'avérer producteur d'un large et fructueux champ littéraire. Aussi lui préfère-t-il le concept d'autonarration, mis en place dès 2005 par Arnaud Schmitt : « Le terme "autonarration" me semble préférable pour regrouper tous les textes contemporains qui travaillent sur l'identité narrative de l'auteur²⁰ ». A. Schmitt, en substituant au mot « fiction », susceptible de donner lieu à des interprétations contradictoires, le terme « narration », qui étant plus neutre élargit le spectre des représentations, place *de facto* le domaine au sein du champ littéraire : « Se narrer, s'autonarrer consiste à faire basculer son autobiographie dans le littéraire²¹ ». Ainsi, l'ouverture prônée par Gasparini est-elle *ipso facto* effectuée : « Le concept d'autonarration ne désigne pas un genre mais la forme contemporaine d'un archigenre, l'espace autobiographique²² ».

Aussi, par sa capacité à unifier toutes les postures du je mises en jeu par les fictions, délibérées ou involontaires, rédigées ces dix dernières années, le concept d'autonarration instaure-t-il une opposition frontale entre les textes repliés sur le sujet et ceux orientés vers l'objet. Toutefois, le traitement dévolu à ce sujet, sujet de l'énonciation devenant sujet de l'énoncé, ou sujet de l'énonciation se prenant pour objet de l'énonciation, ne peut plus en la circonstance constituer en soi un trait pertinent.

Les jeux du je

De ce fait, si cette tendance unificatrice peut elle aussi apparaître déceptive, en ce sens où elle réunit sous un même vocable des pratiques qui ne procèdent pas aux mêmes jeux et ne sont pas guidées par les mêmes enjeux, l'on peut retenir le concept

19 Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, p. 311.

20 P. Gasparini, cité par Chloé Delaume, *La Règle du je*, *op. cit.*, p. 43.

21 Arnaud Schmitt, « Auto-narration et auto-contradiction dans *Mercy of a rude stream* d'Henry Roth », dans Yves-Charles Grangeat et Christian Lerat (dir.), *L'autorité en question*, Annales du CLAN, n° 29, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2005, p. 181.

22 P. Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, p. 312.

global de « fictions de soi », que Bruno Blanckeman distingue au sein du roman français contemporain des « fictions vives » et des « fictions joueuses » et qu'il subdivise en « autodictions » – « [...] en écrivant, le sujet se met à jour, au jour, et naît à la langue » – « autoscriptions » – « *l'autoscription* pourrait désigner ce mouvement d'une *intimité narrative* qui puise aux foyers pulsionnels élémentaires et entretient leur énergie dérivée » – et « autofabulations » – « l'autofabulation constitue une histoire inventée qui énonce l'intime [...] par la levée fictionnelle de certains mouvements intrapsychiques²³ ». Il range dans la première catégorie les œuvres d'Annie Ernaux et d'Hervé Guibert, dans la deuxième celles de Pierre Bergounioux et de Pierre Michon et dans la dernière celles de Philippe Sollers et de Pascal Quignard.

Or, parmi ces écrivains, il n'en est aucun pour considérer que leurs textes ressortissent à l'autofiction. Annie Ernaux, par exemple, affirme n'injecter aucun élément fictionnel à l'intérieur de ses écrits autobiographiques. Elle caractérise son écriture d'autosociobiographique, en ce sens où elle est l'expression d'un moi traversé par le monde :

[...] qu'il s'agisse du refus de la fiction et de l'autofiction, de la vision de l'écriture comme recherche du réel, une écriture se situant, au risque de me répéter, « entre la littérature, la sociologie et l'histoire²⁴ ».

Le je qu'elle met en jeu joue à l'évidence un jeu trop dangereux pour que l'enjeu textuel puisse être perçu comme ludique. Dans la synthèse que constitua le texte des *Années*, paru en 2008, relativement aux fragments de vie contenus dans chacun des récits émiétés de son existence publiés depuis *La Place*, elle établit *in fine* la visée qu'elle assigne à tous ses ouvrages : « Ce qui compte pour elle, c'est au contraire de saisir cette durée qui constitue son passage sur la terre à une époque donnée, ce temps qui l'a traversée, ce monde qu'elle a enregistré rien qu'en vivant²⁵ ». Toutefois, l'implication autosociopolitique du projet n'interdit pas le recours aux jeux perecquiens, sous la forme des « Je me souviens » qui encadrent le récit chronologique.

Chloé Delaume est l'un des rares écrivains à revendiquer le terme d'autofiction pour désigner ses écrits et ainsi homogénéiser ses pratiques d'écriture hétérogènes. Elle ne dissimule pas la déception qui fut la sienne, lorsque l'on contesta cette appellation à *Dans ma maison sous terre* : « L'autofiction : pas mon genre, pas mon camp, pas mon étiquette, ne convient pas. Il faudrait que vous inventiez un autre mot²⁶ ». Et pourtant, depuis son premier roman, elle est un personnage de fiction, dont le patronyme, emprunté à Boris Vian et à Antonin Artaud, la situe *de facto* dans le champ littéraire. Comme elle le confesse elle-même, elle a poussé le jeu autofictionnel jusqu'à

23 Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, 2002, p. 119, 129-130 et 144.

24 Annie Ernaux, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003, p. 80.

25 A. Ernaux, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008, p. 238.

26 Chloé Delaume, *La règle du je, op.cit.*, p. 34.

se métamorphoser en un être virtuel. Dans *Corpus Simpsi*, elle devient un personnage de jeu vidéo, un *Sims* téléchargé sur son blog, que d'autres peuvent s'approprier, manipuler à leur guise et introduire à l'intérieur de leur propre monde virtuel. Mais, pour n'être pas réelle, l'expérience n'en est pas moins traumatisante : « On a durant huit mois bien trop joué avec moi, ressorts brisés et des épingles plein la poupée. J'ai mal. À nouveau, mais différemment²⁷ ». La souffrance de l'avatar submerge la personne, qui ne perçoit d'issue que dans une treizième tentative de suicide.

Si l'être de chair s'est dépossédé de sa substance au profit du personnage de fiction, ce n'est pas afin d'établir une frontière étanche entre la vie et la littérature, mais pour conférer sa véritable signification à la célèbre formule d'Arthur Rimbaud : « Je est un autre ». À l'évidence, le jeu est dangereux, car il implique que le moi ancien soit détruit afin de doter le je nouveau d'une totale autonomie : « Anne est morte, je crois. Peut-être qu'elle avait raison, que je n'aspirais qu'à la tuer, elle était tellement encombrante, j'ai sûrement préféré tricher²⁸ ». Mais ce jeu n'est pas gratuit, il est politique selon Chloé Delaume, car il manifeste la résistance de l'individu face au rouleau compresseur d'une mondialisation qui ne daigne faire état de la personne que sous la forme d'une unité intégrée au sein d'un ensemble qu'elle peut manipuler à son gré. Aussi, bien que recourant à d'autres voies que celles employées par Annie Ernaux, Chloé Delaume revendique elle aussi le caractère politique de sa démarche : « Écrire le Je relève de l'instinct de survie dans une société où le capitalisme écrit nos vies et les contrôle²⁹ ».

Ce jeu, qui met en jeu le je, atteint toutefois ses limites, et par voie de conséquence le genre de l'autofiction lui-même, lorsque le je de la vie empiète sur le territoire communément réservé à la fiction. En 1995, Camille Laurens publie *Philippe*, récit autobiographique relatant la perte de l'un de ses enfants. En 2007, Marie Darrieussecq fait paraître *Tom est mort*, roman décrivant les souffrances d'une mère dont le fils est décédé. D'un côté la vie, de l'autre la fiction, donc. Toutefois, en dépit de la différence générique qui permet d'opérer une distinction catégorielle entre les deux ouvrages, C. Laurens accuse M. Darrieussecq d'avoir procédé à un « plagiat psychique » de son propre texte. Le drame se déroule en deux actes. C. Laurens fait paraître dans *La Revue littéraire* un article intitulé « Marie Darrieussecq ou le syndrome du coucou » déclenchant les foudres de Paul Otchakosky-Laurens, l'éditeur des deux écrivaines, qui publie en réponse une tribune dans *Le Monde* qu'il conclut ainsi : « Et nous continuerons tous notre travail. Sans Camille Laurens, que je ne souhaite ni ne puis

27 *Ibid.*, p. 88.

28 C. Delaume, *La dernière fille avant la guerre*, *op. cit.*, p. 107.

29 C. Delaume, *La Règle du je*, *op. cit.*, p. 78.

évidemment plus publier³⁰ ». Le second acte se joue au début de l'année 2010, quand paraissent simultanément un roman autofictionnel de C. Laurens et un essai critique consacré par M. Darrieussecq au phénomène du plagiat. Dans *Romance nerveuse*, « écriture de soi », formulation qu'elle juge préférable à celle d'autofiction, C. Laurens met en scène une héroïne-narratrice dénommée « Laurence R., alias Camille L. » qui revient sur son éviction des éditions P.O.L et exprime à quel point l'événement fut lourd de conséquences pour elle, puisque pendant plus d'un an elle ne put plus écrire. Dans *Rapport de police*, qui élargit les perspectives du fait vécu au phénomène plus général de l'accusation de plagiat, M. Darrieussecq confesse néanmoins qu'elle a « [...] passé deux ans à écrire ce livre au lieu de [se] consacrer au roman [qu'elle avait] en tête. Le plagiat en lui-même ne [l'intéressait] pas, mais il en allait de [son] honneur d'écrivain³¹ ».

Ainsi, même lorsque l'autofiction n'est pas explicitement convoquée, elle demeure le soubassement d'écrits fictionnels ou métafictionnels qui puisent leur matière au sein de l'existence. Est-ce que seule une mère qui a perdu son enfant peut relater la perte qu'elle a subie et évoquer la souffrance qu'elle a éprouvée ? Existe-t-il une déontologie de l'autofiction, qui, parce qu'elle transforme la vie en fiction, dénie à la fiction toute compétence pour s'emparer d'affections dont la vie a démontré l'extrême souffrance qu'elle suscite chez les êtres qui y sont confrontés ? Le jeu deviendrait alors un jeu cruel, et celui qui le pratiquerait en privilégiant la fiction au détriment de l'expérience apparaîtrait comme un bourreau aux yeux de celui qui ne recourrait à la fiction que pour atténuer les blessures infligées par la vie. Paul Otchakosky-Laurens souligne l'ambiguïté inhérente à ce jeu pervers : « [...] j'ai le sentiment que Camille Laurens, en confondant l'individuel et l'universel, illustre une possible impasse de l'autofiction³² ».

Enjeux de la littérature du moi

Il n'en demeure pas moins qu'aujourd'hui la référence à l'autofiction apparaît incontournable, en dépit ou plutôt grâce au flou définitionnel qui entoure cette notion et qui, de ce fait, permet de ranger sous une même étiquette tout texte mettant en fiction le moi de son auteur. Dans leur grande majorité les auteurs classés au sein de cette catégorie refusent cette intégration, préférant recourir à d'autres vocables pour spécifier la nature de leurs textes : « traité de mémoire » pour Jacques Roubaud,

30 Paul Otchakosky-Laurens, « Non, Marie Darrieussecq n'a pas "piraté" Camille Laurens », *Le Monde des livres*, 31 août 2007, p. 2.

31 Marie Darrieussecq, in Raphaëlle Rérolle, « Marie Darrieussecq publie un essai pour défendre son "honneur" d'écrivain », *Le Monde des livres*, 8 janvier 2010, p. 5.

32 P. Otchakosky-Laurens, *art. cit.*

« roman vécu » pour Philippe Forest, « surfiction » pour Raymond Federman... Il est toutefois indubitable, comme le remarque P. Gasparini, que l'autofiction, conçue comme un exercice conjoignant le jeu sur le je et l'exigence de la littérarité, possède le mérite de conférer une valeur esthétique indéniable au genre autobiographique, qui auparavant faisait figure de parent pauvre à l'intérieur de la littérature : « C'est en contrebande, dans les valises du roman, que l'autobiographie est entrée dans le champ littéraire où elle était interdite de séjour³³ ».

Néanmoins, les avis divergent lorsqu'il s'agit de situer le phénomène sur un axe temporel. Pour certains, cette pratique d'écriture, sans être bien évidemment désignée par le terme d'autofiction, ressortit à un mode d'expression attestée de longue date. Pour d'autres, le néologisme reflète l'orientation postmoderne qui caractérise l'écriture fictionnelle à partir des années quatre-vingt. Comme le résume P. Gasparini, « L'engouement suscité par ce mot a éveillé l'intérêt de la recherche pour une catégorie autrefois ignorée ou méprisée³⁴ ». Afin de créer une catégorie nettement distincte de celle du récit autobiographique, doit-on ériger la sincérité en ligne de partage ? À ce titre, seule la narration de faits que relate l'auteur-narrateur comme relevant de son expérience propre, alors que l'évidence infirme la validité de son propos, serait habilitée à constituer un texte en autofiction. P. Lejeune cite en exemple *Le Gâteau des morts*, œuvre au sein de laquelle « Dominique Rolin raconte [...] l'agonie et la mort de Dominique Rolin au mois d'août 2000, en nous livrant son monologue intérieur³⁵ [...] ». Remontant dans le temps, G. Genette oppose dans le même esprit les « vraies autofictions » – « [...] dont le contenu narratif est, si j'ose dire, authentiquement fictionnel, comme (je suppose) celui de la *Divine comédie* [...] » – aux « fausses autofictions » – « [...] qui ne sont « fictions » que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses³⁶ ». De fait, il est impossible que D. Rolin puisse relater sa propre mort ou que Dante, non seulement ait parcouru les différents cercles de l'enfer, mais de surcroît en soit revenu pour écrire son *odyssée*.

Jouant de ces catégories empruntées au réel que sont le vrai, le véridique, le vérifiable, et le vraisemblable, Chloé Delaume les confond au sein d'une même autofabulation qui confère ainsi toute légitimité à la fiction. Dans *Les Mouffettes d'Atropos*, elle raconte qu'emportée par sa fureur, après avoir tué sa rivale, elle l'a dépecée, a cuisiné les diverses parties de son corps, puis a fait ingurgiter le plat qu'elle avait préparé par son époux volage. Des cas d'anthropophagie étant régulièrement rapportés par la chronique judiciaire, rien ne s'oppose à ce que le texte puisse être tenu pour véridique. L'héroïne s'amuse de cet état de fait, et comme si la première

33 P. Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 240.

34 *Ibid.*, p. 12.

35 P. Lejeune, *Moi aussi*, *op.cit.*, p. 65.

36 G. Genette, *Fiction et diction*, *op.cit.*, p. 161.

victime de cette mystification était précisément la victime de l'opération barbare, elle lui avoue mi-complice, mi-moqueuse : « Évidemment vous n'êtes même pas morte pour de vrai. Avouez que je vous ai bien eue³⁷ ». Ensuite, comme elle avait représenté avec un luxe de détails inouï le dépeçage de cette victime, elle procède au récit de son suicide en débutant par l'acte et en le concluant par le repas funèbre pris en commun par sa famille après son enterrement. Opérant sur les deux circuits, celui exogène de la référence au réel et celui endogène de la logique propre à son discours, elle établit combien est étroite la frontière qui sépare l'effectuation de l'imagination.

Donc, ce n'est ni la triple identité auteur-narrateur-personnage, ni la littéralité du texte qui peuvent s'avérer fondateurs du caractère postmoderne de l'autofiction. La spécificité actuelle du phénomène se situerait plutôt au sein de sa thématique. Contemporaine de la chute des idéologies qui innervèrent la majeure partie du xx^e siècle, héritière du soupçon généralisé affiché à l'encontre de tout mouvement collectif, représentative de la prédilection manifestée par l'individu à se replier sur lui-même, l'autofiction contemporaine se caractérise par l'exploration qu'elle effectue au plus profond de la douleur. Dépressions, dérélictions, souffrances, investissent ces récits du moi qui, afin d'étudier de la manière la plus précise et la plus profonde ces cancers de l'existence que sont l'inceste, la jalousie, la maladie, la mort d'un proche, recourent à la fiction pour prémunir leur auteur des effets destructeurs de telles introspections. Aussi le lieu dans lequel C. Delaume écrit ses textes s'apparente davantage à une salle d'opération qu'à un bureau d'écrivain : « Table de fixation, épingles, scalpel. Bibliographie, ciseaux et sonde cannelée. Récit³⁸ ».

Selon les détracteurs du genre, cette alchimie du verbe concoctée dans de vieux chaudrons au fond desquels l'on prépare les pires ragoûts s'apparente en fait à des recettes rudimentaires conçues par des cyniques à l'intention de naïfs. Un contenu mêlant artistement confidences, sexe et violence, une forme gouvernée par une langue crue émaillée d'afféteries les plus mièvres, tel serait le modèle de ces récits qui n'ont rien à dire et aucune manière pour le dire. Ce genre hybride, créé, pratiqué et défendu par des médiocres, pour se convaincre et convaincre autrui que cette médiocrité est littérature, constitue selon Pierre Jourde l'une des causes de l'avènement de cette « littérature sans estomac », qui s'est arrogée la première place à l'intérieur de notre actuelle république des lettres :

[...] l'effacement contemporain des frontières entre roman et autobiographie, qui a donné naissance à des genres hybrides tels que l'« autofiction », favorise l'équivoque, et l'identification émotionnelle du récit à la personne de l'écrivain. Il est dès lors plus

37 C. Delaume, *Les Mouffettes d'Atropos*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, [2000], p. 192.

38 C. Delaume, *La Règle du je*, op. cit., p. 83.

facile d'écouler le produit, quelle que soit sa qualité, en mettant en scène habilement l'auteur, en créant quelque scandale³⁹.

Encore ici la critique vise-t-elle l'étiquette sous laquelle l'on range indifféremment sans se préoccuper de leur qualité intrinsèque les productions les plus hétéroclites, non les œuvres singulières qui, bien que ressortissant au genre, recèlent indéniablement les propriétés susceptibles de leur permettre de prétendre à un statut littéraire.

L'offensive déclenchée en mars 2007 par un collectif de quarante-quatre écrivains en faveur d'une « littérature monde » en français, appellation destinée à remplacer celle de « francophonie », trop francocentrée et à ce titre méprisante envers des littératures qui ne sont pas produites en France mais utilisent la langue française comme véhicule d'expression. Comme la « littérature moi », la « littérature monde » situe son acte de naissance à la fin des années soixante-dix, et justifie son avènement tant par l'usure d'une littérature repliée sur elle-même que par l'effondrement des grandes idéologies. Toutefois, ni le manifeste, ni l'ouvrage collectif qui lui fera suite, ne mentionne l'émergence de deux voies parallèles dont l'une se referme sur le sujet quand l'autre s'ouvre sur l'objet. En plaçant le point de rupture entre un roman ancien, qui « [...] plutôt que de se frotter au monde pour en capter le souffle, les énergies vitales, [...] n'avait plus qu'à se regarder écrire. » et un roman futur caractérisé par « Ce désir nouveau de retrouver les voies du monde, ce retour aux puissances d'incandescence de la littérature, cette urgence ressentie d'une littérature-monde⁴⁰ [...] », les auteurs du manifeste situent précisément la fracture entre le repliement du roman sur lui-même et son déploiement vers des infinis sans cesse renouvelés. Pour eux, sans conteste, l'autofiction, loin de tracer son propre sillon, constitue un prolongement du roman formaliste des années soixante-dix. S. Doubrovsky fut l'un des animateurs les plus dynamiques de la nouvelle critique. A. Robbe-Grillet, en déplaçant le Nouveau Roman vers la Nouvelle Autobiographie, mit en évidence le lien qui unissait les deux mouvements esthétiques. Enfin, les scrupules d'ordre narratologique et les exigences de littéralité exprimés par les écrivains autofictionnels démontrent qu'ils demeurent les héritiers d'un système de références mis en place lors de la révolution critique des années soixante. À l'évidence, ceci explique cela.

À quel avenir est promis l'autofiction ? Ou plus exactement, est-ce que ce genre hybride, dont la marge de manœuvre entre l'autobiographie et le roman autobiographique est limitée et qui semble ne répondre à aucune définition précise, possède un avenir ? Nous l'avons vu, à l'exception notable de Chloé Delaume, l'ensemble des écrivains que l'on classe communément au sein de cette catégorie, récuse dorénavant toute référence à cette esthétique pour leurs œuvres. Serge Doubrovsky, le créateur

39 Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, coll. « L'Alambic », 2002, p. 17.

40 Collectif, « Pour une "littérature-monde" en français », *Le Monde des livres*, 16 mars 2007, p. 2.

du terme qui s'était mué au fil des ans en gardien du temple, a dès 2005 admis l'artificialité de la notion: « [...] toute autobiographie est une forme d'autofiction et toute autofiction une variante de l'autobiographie⁴¹ ». Et déjà, il lui déniait toute perspective future: « [...] l'autofiction aura eu sa vogue. Je ne crois pas qu'elle soit éternelle⁴² ». Aujourd'hui, il n'établit plus de distinction entre l'autobiographie et l'autofiction, se bornant à ranger la première catégorie au sein de la seconde – « l'autobiographie est toujours, en fait, une autofiction⁴³ » –, puis, inversant la perspective, à assigner une mission à la notion qu'il a créée au sein de l'espace autobiographique – « on a besoin de l'autofiction pour démocratiser l'autobiographie⁴⁴ ».

Camille Laurens, qui ne fixe pas de limites à l'expérience, parce que selon elle « c'est l'affaire de toute une vie », prédit que dans l'avenir l'autofiction jouira de la reconnaissance qui lui est légitimement due: « Gageons pourtant que tomberont un jour ces préjugés puritains et que l'autofiction portera haut ce qui est la raison d'être de la littérature: un rapport passionné à la vérité insaisissable du monde⁴⁵ ». Mais, comme Christine Angot l'avait fait avant elle, elle classe elle-même son dernier ouvrage, *Romance nerveuse*, parmi les romans, et ne le considère pas *stricto sensu* comme une autofiction.

Toutefois, le mouvement de l'autofiction, qui est né et a connu son essor dans le champ littéraire, a progressivement investi le domaine propre à d'autres formes artistiques. Récemment, la revue *Image and Narrative* a procédé à un état des lieux:

Par exemple, on peut évoquer les travaux de Larry Clark, Nan Goldin, Cindy Sherman, Sophie Calle dans le domaine de la photographie; mais aussi l'œuvre graphique de Robert Crumb, Joe Sacco, Art Spiegelman, Marjan Satrapi, Lewis Trondheim; ou encore les films de Jean-Luc Godard, Nanni Moretti, Federico Fellini ou Atom Egoyan. Plus spécialement, on peut penser aux travaux multimédia de Dave McKean ou l'œuvre de Felix Gonzalez-Torres⁴⁶.

On peut aussi ajouter à cet inventaire des performances combinant l'activisme urbain, la danse contemporaine et la musique électronique, comme l'atteste *Auto-fiction*, le spectacle créé au Mutek festival de Montréal en 2009 par le chorégraphe Milan Gervais. Cette œuvre composite associant trois danseurs et une automobile est présentée ainsi par son créateur: « Cette performance puise son inspiration de faits historiques, de portraits de réalités quotidiennes, fictives et fantasmées qui entourent l'univers de l'automobile⁴⁷ ». Un site Internet, autofiction.org., recense régulière-

41 S. Doubrovsky, « L'autofiction selon Doubrovsky », *art. cit.*, p 211.

42 *Ibid.*, p. 212.

43 S. Doubrovsky, « Inventer un langage de notre temps », *art. cit.*

44 *Id.*

45 C. Laurens, « Affronter l'épreuve du vrai », *art. cit.*

46 *Image and Narrative*, vol. VIII, novembre 2007.

47 Pascal Beauchesne, *Auto Fiction: Times Square Alliance for Public Arts*, <http://pascalbeauchesne.wordpress.com/2010/08/27/auto-fiction-times-square-alliance-for-public-arts>



ment les diverses productions émanant de tous les arts réalisés dans ce domaine. Le prix Hasselblad décerné cette année à Sophie Calle ainsi que le succès remporté par l'exposition « True stories » au Hasselblad Center de Göteborg démontrent l'attrait qu'exerce aujourd'hui, tant auprès du public que parmi les spécialistes du monde de l'art, l'esthétique autofictionnelle. Donc, au-delà des pratiques intertextuelles et intergénériques qui caractérisent le récit autofictif, il semble que ce soit au sein d'un espace intersémiotique ne fixant ni limites, ni frontières aux associations opérées que se situe l'avenir de l'autofiction.

Un état des lieux : l'écriture du moi

PENELOPE CURTIS

An I(n)ventory: The Writing of the Self

Using autofiction to frame her approach to today's works of art, the author looks back to her past as a curator and director of exhibitions of sculptures in order to share her experience and give a critical view. Starting with two works which were created before 2000 but are considered innovative – Dan Graham's Skateboard Pavilion and a photograph by Jeff Wall showing a janitor cleaning the large glass window of the Pavilion of Mies van der Rohe in Barcelona before the opening to visitors – the narrator describes a tendency among young generations of sculptors to revisit the glass panel, the showcase, the transparent and hygienic volume that is emblematic of modernist architecture. These young artists – men but mostly women – bring together past and present through a 20th century lived as the past but at the same time present in current architectural structures. These artists actually act as shameless appropriators of the signs of the past, yet they invest these structures with questions of gender and body, using them in a way which disturbs the modernist purity symbolized by the glass. The artists thus develop a critique of modernity while at the same time laying claim to a cultural inheritance that they try to make more human.

Des femmes et des histoires... Penelope Curtis, directrice de la Tate Britain – la première femme nommée à ce poste – a choisi d'encadrer le texte de sa communication au moyen d'une auto-narration, peut-être tissée d'autofiction, à la manière (glisse-t-elle ci-après) de Sophie Calle, Chloé Delaume ou Dominique Gonzalès-Foerster... On y apprend ainsi qu'elle a vécu à Paris (pour ses études?), qu'elle aime la sculpture et le musée Rodin, et que de cette institution émane la nostalgie d'un monde passé, peut-être trépassé. Plus qu'un goût pour la sculpture on saisit bientôt que Penelope Curtis possède une compétence reconnue en ce domaine comme dans l'art actuel. De fait, après avoir été responsable d'un centre d'art à Liverpool, elle a dirigé pendant quinze ans l'Institut Henry Moore, où ont été remarquées ses expositions sachant allier la sculpture du xx^e siècle (et de la fin du xix^e) aux extensions les plus contemporaines de cet art. Dirigeant la Tate Britain, une institution vénérable pleine de chefs-d'œuvre classiques (mais où se délivre le célèbre Turner Prize), Penelope Curtis ne traduit-elle pas ici son sentiment mélangé, mais aussi son ambition indéfectible de nouer à nos préoccupations présentes ce qui semble ne plus signifier pour nous? Comme les artistes du xxi^e siècle qu'elle nous montre, et qui revisitent les strictes structures modernistes pour y glisser de l'imperfection humaine, Penelope Curtis introduit ici du narratif et du subjectif dans une analyse et un jugement assez expérimenté pour délivrer de l'objectivité.

(Sylvie Coëllier, pour l'introduction et la traduction de l'anglais)

Elle descendit du train à la gare de Lyon et prit une rame qui ne lui était pas familière afin de gagner l'Assemblée nationale. En mettant le pied sur le quai, elle n'était pas sûre de la direction à prendre. Elle choisit la rue de l'Université. Celle-ci était imprégnée d'une association : celle d'un couple qui, à peine marié, avait choisi d'attendre que leurs tapis aient été tissés en Chine pour emménager dans leur appartement. Avant que les tapis fussent finis, leur mariage échoua. Ils ne vécurent jamais ensemble.

Dans la douce pluie persistante du jour assombri de novembre, elle tenta de retrouver la rue où elle avait vécu toute une année vingt ans plus tôt. Elle erra un peu, de plus en plus mouillée, plutôt fatiguée, mais en fait assez heureuse de passer du temps à être simplement un peu perdue.

Les rues étaient presque inchangées, leurs grands murs gris jaune aussi tranquilles et lourds qu'à l'accoutumée. L'atmosphère était un peu étouffée, comme si elle avait été enveloppée dans du coton ou de la charpie ; elle était douce et austère, sèche et pourtant un peu humide. La plupart des boutiques qu'elle avait connues étaient fermées, mais les Quatre Dauphins, où elle avait acheté un roman d'amour quand elle avait été amoureuse, était toujours là. Les livres, avec leurs couvertures françaises élégantes, fragiles, étaient dressés dans la vitrine comme si le temps ne s'était jamais écoulé.

Elle prit une chambre dans un petit hôtel qu'en dépit de sa modestie, elle n'aurait jamais pu s'offrir quand elle vivait ici. La petite rue, entre vieillesse et chic, avait toujours été bien trop chère pour une étudiante qui passait à cette époque de l'état de « mademoiselle » à celui de « madame ». Sa chambre n'était pas prête. Elle laissa donc ses bagages à la réception pour aller au musée Rodin.

La petite fenêtre – qui avait été laissée dans le mur près des grilles – avait été comblée. Le musée avait maintenant une avancée vitrée ressemblant à tant de kiosques de vente, mais les touristes faisaient toujours la queue sous la pluie pour prendre leur billet. Elle montra sa carte, sauta la queue et fut à l'intérieur, pour voir l'exposition d'un autre sculpteur de renom auquel elle avait longtemps été associée. Moore dans Rodin, Moore et Rodin, deux réputations outrepassées avec lesquelles il était difficile de se colleter. Même l'apparente intimité de certaines œuvres – des petits modèles, des objets trouvés, la réinvention répétée de chaque répertoire de formes, de matériaux – semblait insaisissable.

Dans le musée lui-même peu de choses avaient changé. Les sculptures étaient toujours posées au hasard, sur des socles de type différent, de couleurs et de matériaux dissemblables apparemment sans raison. C'était encore la pagaïe, toujours en mauvais état, bourré de monde. C'était encore réel, encore vieux, encore dans cet ancien hôtel particulier toujours décalé. Lui aussi était dans des tons gris crème, quasi monochromes. Ses fenêtres nuageuses, ses miroirs brumeux et son parquet inégal renvoyaient à l'ensemble un charme mélancolique et familial, qui la ravissait et la déprimait tout à la fois.

Elle avait l'habitude d'acheter son pain rue de Bretagne. Elle habitait en face du musée Rodin. Les portes étaient toujours là, exactement les mêmes, avec la même peinture sombre. Elle avait l'habitude de s'asseoir dans le jardin du Musée, de marcher et de tourner autour de l'*Ugolin* ravagé de faim, avec ses enfants assis au milieu d'un bassin circulaire. Cette fois elle se trouva un siège dans le nouveau café du jardin, prit une soupe à la tomate et au basilic, seule, comme elle l'était habituellement dans les musées. Elle songea au passé.

Elle pensa aux musées de sculpture qu'elle connaissait, à ceux où elle avait travaillé. Elle songea à quel point leur impact – aussi impressionnant fût-il – était connecté à d'autres lieux : ceux où des monuments étaient érigés, où des copies de plâtre re-présentaient des sculptures, où se tenaient des tombes de gens célèbres et d'inconnus. C'étaient les épines qui survivaient, les restes d'autres vies. Elle comprit, finalement, que ce qui faisait résonance avec le musée Rodin, c'était la mort.

Le colloque à Aix-en-Provence, pour lequel elle avait pris le train ce matin-là, avait été nommé « Le XXI^e siècle : un état des lieux ». Des spécialistes avaient, de façon plus ou moins diserte, tenté de donner un résumé des formes d'art des dix dernières années. À côté des disciplines principales (la littérature, la musique, l'art), il y avait des aperçus empiriques d'autres média plus particuliers (quoique mineurs) tels que les *pocket-films* ou les éditions d'artistes. Les artistes étaient comparés à des historiens dans une « soupe culturelle ». Les œuvres, leurs auteurs et leurs critiques étaient décrits en termes de poursuite, de chasse. Elle entendit parler de témoignages, de lacunes, d'œuvres concordantes. Surtout, elle entendit parler de fiction et de déception.

Elle eut plaisir à entendre parler du ludisme dans la musique récente, de la brièveté de celle-ci, de son style enfantin. Elle accueillit favorablement l'idée de « *camp* » et de la réactivation d'œuvres comme clé interprétative. Le sens d'une sorte de décalage intrinsèque, de technologies obsolètes, d'anachronismes délibérés, sonnèrent juste avec sa propre expérience de la pratique artistique contemporaine. W. G. Sebald montra sa silhouette plus d'une fois, ainsi que Shakespeare. Auto-fictions, auto-fabulations, auto-narrations : Chloé Delaume, Marie Darrieussecq, Claire Fontaine, Dominique Gonzalès-Foerster, Sophie Calle... des femmes et des histoires.

Elle-même avait fait une communication sur le verre. Quand on lui avait demandé de préparer le colloque, elle avait commencé à visiter les galeries et les foires, en cherchant à voir, avec une neutralité délibérée, ce qu'elle pouvait découvrir. Et ce qu'elle vit était du verre. Le verre était la table rase originelle, le plus inerte et le plus répétable des matériaux, et il proliférait. Et ses associations, elle le savait très bien, étaient hautement spécifiques.

Elle commença son sommaire par deux visuels : l'un de Dan Graham, le *Skateboard Pavilion* [le Pavillon de Skate] et l'autre de Jeff Wall, *Morning cleaning* [*Nettoyage du*

matin] au pavillon de Barcelone. Ni l'un ni l'autre n'était du XXI^e siècle, mais les deux avaient influencé ce qui se passait et les deux l'avaient influencée, elle. En fait, son expérience du Pavillon de Mies van der Rohe à Barcelone l'avait amenée à écrire un livre sur les pavillons¹, à rencontrer Dan Graham et à être déconcertée par son intérêt pour son signe astrologique. Elle était Vierge – Dan Graham aimait les Vierges – mais elle aurait plutôt préféré réfuter l'association de ce signe avec la notion de propre, même si sa recherche l'avait ramenée à cette voie vitreuse procédant du principe de propreté.

Laissez-moi commencer par deux œuvres du XX^e siècle et non du XXI^e, car ce sont deux œuvres qui ont été très importantes pour ces dix dernières années. Je commence par Dan Graham avec l'un de ses nombreux pavillons – celui-ci, c'est le *Skateboard Pavilion [Le Pavillon de Skate]* – car il me semble que le travail qu'il a effectué depuis maintenant trente ans a été immensément important pour repenser les formes de la sculpture. C'est un bon point de départ parce que ce *Pavillon* est intéressant aussi pour ce qui se passe à l'intérieur – une activité qui concerne la jeunesse, la performance, le plaisir. Mais ce *Pavillon* est aussi en rapport avec la saleté : on voit des graffitis sur les murs ; cependant, au-dessus de l'espace destiné à la performance, il y a ce dais de verre, très propre. Dan Graham met ici en place une combinaison entre lieu et événement, regardeur et regardé, sujet et objet, et cela me semble être une synthèse très concise de ce qui vient de se passer au cours de la dernière décennie.

Ce *Pavillon* est de 1989. L'autre œuvre que je veux vous montrer a été réalisée juste avant le millénaire, en 1999. C'est un travail plutôt célèbre de Jeff Wall que vous connaissez peut-être déjà. Cela s'appelle : *Morning Cleaning at the Mies Van der Rohe Foundation in Barcelona [Nettoyage du matin à la fondation Mies van der Rohe à Barcelone.]* C'est une pièce fascinante pour moi en partie parce que j'ai beaucoup travaillé sur le *Pavillon de Barcelone* lui-même, en me demandant quels pouvaient être les souhaits de Mies lorsqu'il l'a conçu, et aussi parce que j'ai concentré beaucoup de mon attention sur la sculpture que vous pouvez apercevoir à travers la fenêtre, au fond. Mais ici il s'agit d'une œuvre à part entière de Jeff Wall, une production artistique nouvelle non documentaire. C'est une photographie construite. Wall attire notre attention sur l'idée que ce bocal de verre – le Pavillon –, en tant que vitrine, doit être nettoyé. Il doit être conservé propre : nous voyons l'homme de ménage au travail avant que le bâtiment ne soit ouvert au public. Donc, nous retrouvons ce récipient de verre et un contenu, et une relation entre la vitrine vide et l'acteur à l'intérieur. Je pense que Mies van der Rohe (ce bâtiment date originellement de 1929, et donc, nous sommes plutôt en train de regarder du modernisme classique) – que Mies a vraiment gagné une forte présence au cours de cette dernière décennie ; de toute évidence, il soulevait déjà l'intérêt des architectes depuis une cinquantaine d'années. Bien que ce pavillon n'ait pas été aussi célèbre à son ouverture, il l'est rapidement devenu après sa destruction. Il a été reconstruit en 1989 au moyen de nombreuses photographies. Et au cours des dix dernières années, c'est extraordinaire à quel point il a réapparu dans des œuvres d'artistes contemporains, à quel point il est devenu une icône au vrai sens du mot, en regard de ses qualités et des thématiques qu'il apporte à la sculpture et à d'autres types d'art.

1 Penelope Curtis, *Sculpture 1900-1945* (1999), *Patio & Pavilion: the place of sculpture in modern architecture*, Getty Publications, 2007.

Il y a deux ans, alors qu'elle travaillait dans une autre structure, elle avait organisé avec une collègue un séminaire sur la vitrine, et un intervenant plutôt brillant avait cartographié cette voie vitreuse pour sa communication, et l'avait marquée comme sienne. À cet effet, il avait pointé Damien Hirst et les frères Chapman. Depuis cette période, Hirst en était venu progressivement à représenter pour elle un véritable obstacle à la sculpture anglaise et sa vitrine une barrière contre laquelle on se confrontait rudement.

Tant d'œuvres récentes semblaient s'affronter à Hirst, fut-ce de biais, en absorbant, en déconstruisant ou en étendant son vocabulaire... Elle n'aurait jamais accroché un Hirst à la Neue Nationalgalerie de Berlin, ce temple de l'art réalisé par Mies. Les jeunes artistes exposés là avaient été si prompts à s'en emparer et à admettre leur dette à l'égard de l'architecte. Il semblait que ce fût seulement maintenant que les artistes pussent faire leurs ces monuments, en s'appropriant leur modernisme, en faisant d'eux l'échafaudage de leur travail. C'était seulement maintenant qu'ils pouvaient être iconoclastes².

Donc pour donner quelques exemples de cette fascination pour le verre, je montrerai des œuvres qui ont été exposées à la Neue Nationalgalerie et à la Biennale de Berlin il y a deux ans. Le bâtiment est de Mies van der Rohe et pour beaucoup d'artistes il s'agissait d'observer son vocabulaire portant sur l'écran de verre ou la baie vitrée. Voici une œuvre de Goshka Macuga, une artiste polonaise qui vit à Londres³; elle s'intéresse non seulement au vocabulaire de Mies van der Rohe mais aussi à sa collaboratrice Lilly Reich et dans cette œuvre, *Haus der Frau*, il est évident qu'elle cherche à retrouver la femme dans l'homme... Bien qu'il soit ici très difficile de les voir en reproduction, il y a deux panneaux de verre successifs dans cette œuvre. Nous retrouvons un cadre très neutre avec quelques objets plus sales contre le « *ground zero* » du verre, et peut-être faut-il dire qu'il n'existe probablement pas de support plus neutre que cet écran de verre.

Voici Monika Sosnowska, une autre artiste polonaise fascinée par le modernisme en Europe de l'est depuis la chute du mur de Berlin. Elle montre habituellement son travail à Paris. À la Neue Nationalgalerie de Berlin, elle a combiné écran de verre et son. Elle a utilisé très littéralement la relation entre les quatre écrans de verre et le haut-parleur, ce fond très neutre et la possibilité de re-jouer, de re-présenter le modernisme à travers le son.

Beaucoup de ces artistes sont des femmes⁴. Elles se seraient donc mises à re-placer la forme féminine dans l'espace masculin de l'architecture. Quoi qu'il en soit, ce qu'elles

2 Voir les films de Gerard Byrne, qui rejouent les débats ayant eu lieu sur les bâtiments à l'époque, les collages de Marko Lulic, combinant monuments de la Yougoslavie communiste et danse moderne, David Malkovic, qui déconstruit le vocabulaire architectural, ou encore les ballets « constructivistes » de Pil et Gallia Kollektiv.

3 Goshka Makuga a été parmi les quatre nominés du prix Turner en 2008. On peut voir la reproduction de l'œuvre, exposée à la Tate modern, sur le site de la galerie Andrew Kreps, New York.

4 À Goshka Macuga et Monika Sosnowska, il faut ajouter Tatiana Trouvé, Cathy Wilkes, Rosalind Nashasibi, Lucy Skaer, Ruth Proctor, Sadie Murdoch, Dorit Margreiter, Thea Djordaze, Alicja Kwade.

ont fait, c'est remettre du corps dans cette architecture. C'est pourquoi j'ai commencé par Dan Graham et Jeff Wall, ces deux grands artistes de la performance.

Doris Margreiter est surtout connue pour ses films et donc je ne la représente pas complètement en vous montrant ce photogramme, mais il est typique de son travail dans la mesure où l'artiste s'est focalisée sur les bâtiments iconiques de la modernité à Los Angeles. Ceci est un bâtiment dessiné par John Lautner qui a été utilisé dans de nombreux films, dans des publicités et dans toutes sortes de productions de science-fiction. C'est un bâtiment du début des années 1960, une période exerçant une attirance spéciale auprès des architectes qui recherchaient ce qui n'avait pu être fait en 1939 et qui le devenait dans ces années. En ce moment, c'est une période où l'on revisite le modernisme d'après guerre. Et dans cette œuvre, Doris Margreiter utilise l'architecture de la maison presque comme si cette dernière était une actrice. Par exemple, les écrans que vous voyez devant vous sont des fenêtres coulissantes qui se meuvent, s'ouvrent et se ferment à la vue. Et le film, qui est court – je crois qu'il dure huit minutes – se focalise entièrement sur le rôle de la maison elle-même. Elle semble vide d'habitants. L'ensemble est difficile à dater car la maison comme presque tout le mobilier sont des années 1960, mais les objets appartiennent au nouveau propriétaire, et sont des années 2000. Nous voyons donc à nouveau une sorte de décalage, et cela nous rappelle qu'un bâtiment moderniste continue de vivre, qu'il existe selon différents cadres temporels. À un moment dans le film, il y a une brève interruption, une intervention; on voit une troupe de performeurs de Los Angeles, un groupe d'hommes et de femmes transgressifs, travestis. On les aperçoit juste un instant, comme s'il s'agissait d'une intervention subliminale dans la tranquillité de la maison moderniste. Et il me semble que c'est l'écran, la vitrine, qui caractérise encore ici de la façon la plus claire ce qui s'est passé en sculpture ces dix dernières années. C'est quelque chose que l'on peut relier à une scène de théâtre plutôt qu'à la sculpture monumentale. Il y a une humanisation de la sculpture, des grandes pièces du minimalisme, du modernisme.

J'ai remarqué à cet égard que beaucoup d'artistes réfléchissaient à la façon d'animer et d'interroger véritablement la sculpture moderne « classique » par la performance. Nous avons pu le voir avec *"Dram Queens"* d'Elmgreen et Dragset⁵. C'est un travail fascinant car on y donne voix aux sculptures. Et elles ont une voix particulière: celle de Barbara Hepworth aurait un timbre semblable au mien, Giacometti celui d'un vieux Suisse, et cetera. La sculpture a donc la voix de sa nationalité; mais pourquoi dois-je penser que Barbara Hepworth a un accent britannique? Giacometti ne peut-il parler américain? Il est assez intéressant de penser à une voix nationale en relation à telle ou telle forme.

Liam Gillick, avec ses écrans et ses dais transparents, lui aussi organise la *tabula rasa* de l'événement à venir en posant la question: « Que se passerait-il si ...? » Ses arrangements sont muets, mais perméables à l'infini. Florian Pumhösl nous offre les mêmes

5 Voir l'article de Damien Delille. L'œuvre a été montrée la première fois à Münster en tant que performance dont il a été fait un film. Ndd.: *Drama Queens* met en scène six archétypes de la sculpture moderniste aux prises avec les utopies dont ils étaient porteurs. Les sculptures sont animées et s'invectivent.



Sadie Murdoch, *Work-in-progress for modelling Charlotte Perriand*, 2006, photographie sur aluminium 130x95 cm. Courtesy the artist and Henry Moore Institute.

panneaux de verre mais les ramène à leur rôle d'accessoires modernistes : ils deviennent de fines structures décoratives ou volumétriques. En comparaison de ces exemples, ce sont les artistes femmes, et peut-être même les artistes lesbiennes et les homosexuels qui permettent que quelque chose se passe dans ces grands intérieurs vitrés.

En conclusion, je montrerai l'œuvre d'une artiste qui s'appelle Sadie Murdoch. C'est une commande que nous avons réalisée au Henry Moore Institute où je travaillais. Vous connaissez peut-être l'image car c'est une photographie publicitaire célèbre, mise en scène par Charlotte Perriand. Sadie Murdoch s'est installée elle-même sur une chaise longue dessinée par Perriand et Le Corbusier, et comme vous le savez probablement, cette chaise longue est attribuée au seul Le Corbusier. Charlotte Perriand est très souvent oubliée, bien qu'elle commence à réapparaître. Ici nous avons un processus plutôt complexe de couches superposées, de collages, avec Sadie Murdoch qui rejoue Charlotte Perriand. Murdoch a trouvé des vêtements s'approchant de ceux de Perriand et quelques objets-clés reliés au verre et à l'aspect fictionnel de l'ensemble. Le collier que Charlotte Perriand porte sur la photo originale est cassé et des morceaux évoquant le verre sont répandus au sol. C'est une photo en couleur et pourtant on ne voit que du noir et blanc. C'est pris avec une pellicule couleur : cela implique que l'artiste s'est maquillée de blanc et qu'elle a travaillé à effacer toute couleur. Elle a découpé les ombres originales et les a représentées par des feuilles d'aluminium sur la photographie, de façon qu'il y ait littéralement cette sorte de cristallisation et de

fragmentation de l'image originale qui la transforme en un jeu de miroirs et qui fait que rien n'est exactement ce qu'il paraît. C'est représentatif de ce que je voulais amener ici. Il s'agit d'une femme qui se re-place dans un espace masculin, il s'agit de la femme qui prétend être quelqu'un d'autre, il s'agit de l'acteur dans l'espace du modernisme, il s'agit d'une fiction où rien n'est comme cela semble devoir être.

Si les artistes plus âgés ont infiltré les grands espaces modernistes de l'entre-deux guerres en Europe, ou du Los Angeles d'après-guerre, ou encore du bloc soviétique⁶, les très jeunes démantèlent la boîte de magicien moderniste et nous offrent à la place ses composants les plus basiques : le panneau de verre et le pavé, comme chez Patrick Hill, Becky Beasley, Armando Andrade Tudela. Mais nous avons pu constater cela un peu avant, avec la série de John Latham, *God is Great [Dieu est grand]* qui résume, avec une précision aiguë, la combinaison entre le rien et quelque chose, le contenu et le rejet de celui-ci [ndlr : ce sont des pièces montrant la Bible, le Talmud et le Coran sur un lit de morceaux de verre]. En 2005, juste après les attentats terroristes de Londres, la Tate Gallery retira l'œuvre de son exposition de l'artiste parce qu'elle alliait du verre brisé avec un exemplaire du Coran. Cet hiver, soit cinq bonnes années après, la Royal Academy n'est toujours pas à l'aise pour exposer une autre version de ce travail, qui rassemble si intelligemment ses coups de poing.

De retour à l'hôtel, on lui donna sa clef; elle prit son sac et se rendit au dernier étage. Elle ouvrit alors les double-rideaux brochés, puis le voilage, et la fenêtre. La vue crayeuse et sans perspective était illuminée d'une jardinière de géraniums. Elle bloqua la fenêtre pour laisser passer un peu d'air. En bas, le réceptionniste n'était pas à son bureau mais dans la rue pour fumer. Comme elle grimaçait à cause de la pluie, il la pria de l'excuser de ne pas avoir de parapluie et lui suggéra un sac plastique. Elle déclina, peu sensible à son humour douteux, et s'enveloppa la tête d'un foulard. « Maintenant, dit-il, vous êtes comme une de ces femmes qui n'ont pas de sexe en-dessous. » Juste une plaisanterie...

Devant le Musée d'art moderne de la ville de Paris, il y avait une manifestation. De jeunes juifs soutenant Israël protestaient – autant qu'elle pouvait le deviner – contre la projection d'un film palestinien. Juste à côté, le Palais de Tokyo program-mait une exposition appelée *Fresh Hell*. Cela commençait avec cinq têtes de la façade de Notre-Dame détériorées pendant la Révolution française. En bas des escaliers, il y avait une présentation de Sophie Calle, avec des pierres tombales dédiées aux mères et un bouquet de roses blanches.

6 Nos modernismes, comme celui de Mies, ont été interrompus par la guerre. Dans les années 1950 et 1960, les artistes plus âgés reprisent ce qu'ils avaient tenté de faire dans les années 1930. Dans les années 1950 et 1960, les artistes de l'ancien bloc communiste avaient à faire avec une autre sorte de modernisme (plus lourd), et c'est cette forme-là de modernisme qui en ce moment attire les artistes de ces pays qui, comme la Grande Bretagne et l'Irlande, n'ont jamais eu vraiment de modernisme « classique », ou les artistes de d'Europe de l'est, qui ont trouvé un « sub-modernisme », non dissemblable à un intérêt équivalent pour le modernisme tropical de l'Amérique latine ou de l'Afrique.

Un peu plus loin en haut de la rue, dans ce qui avait été le Musée des Monuments français, les plâtres et les moulages de bâtiments médiévaux parlaient, indirectement, des lieux qu'ils représentaient et des années qui les séparaient de nous. Détruits ou sauvés pendant la Révolution? Vivants ou morts? Morts ou vivants? J'entends le fracas du pavé sur la vitre.

Elle repartit pour Millbank, où elle travaillait. Autrefois le foyer du plus grand pénitencier d'Europe; maintenant le lieu d'une galerie nationale et de la Tour de Millbank, le quartier général du parti conservateur. Elle entendit encore le verre qui se brisait. Elle vit les fenêtres protégées de planches. Paris venait à Londres⁷.

7 Le colloque s'est tenu du 18 au 20 novembre 2010. Millbank Tower a été attaquée par des manifestations étudiantes le 10 novembre et ces manifestations ont culminé exactement un mois plus tard lorsque l'augmentation des frais d'inscription universitaire a été votée par le Parlement.

Quoi de neuf dans les arts ?

PAUL ARDENNE

Faculté des arts - Amiens

What's new in the arts ?

The art of the 21st century is still indebted to the postmodernism of the 1980s: it rejects dogmatism, ideological statements, authority, and normalization defended by modernism. Instead, it is characterized by a mixing of signs and a constant replaying of their value, by inclusive poetics allowing all kinds of hybridizations – of mediums, of sources, of the roles taken by the artist. One can extract two aspects out of this postmodern condition of art: on one hand, the vagrant condition of the work of art, dedicated to an apparently unlimited expansion; on the other, the undefined figure of the artist. In this respect, some artists go as far as aestheticizing their own alienation vis-à-vis institutions, museums or the market, while others legitimate their individualism to the extreme, or multiply themselves into all sorts of roles, as does Paul Devautour for instance. The artist today does not achieve straightforward self-accomplishment but is composed of a multiplicity of trajectories, some of which go so far as to deny the need for creation itself.

Cette question, j'ai eu à me la poser récemment, du fait de l'écriture puis de la publication d'un livre, voici un an, *Art, le présent. La création plasticienne au tournant du XXI^e siècle*.

L'objectif de ce nouvel ouvrage : qualifier la création plastique contemporaine. En répondant à deux questions : 1, sur quoi débouche la mise en cause de la modernité esthétique en matière de création plastique, remise en cause qui avait caractérisé les années 1970-1990 ? ; 2, comment se profile la « forme » présente ?

Sachant toutefois que si quelque chose « change » dans l'art, ce sont bien les formes et la pratique artistique elle-même, l'intentionnalité de l'artiste, elle, se montrant à mon sens invariante – pour en inférer par la vulgate freudienne, quoi qu'elle soit critiquée, se constituer *causa sui*, s'autogénérer en vue de la captation de la reconnaissance d'autrui, nourrir son narcissisme.

En faisant bref, et sans pontifier, constatons que nous sommes entrés depuis un quart de siècle dans ce qu'on a appelé, d'un terme souvent discuté, la *postmodernité*. De quoi s'agit-il, et qu'est-ce que cela change, pour la culture et les arts en particulier ?

Les années 1980 ont enregistré dans le domaine culturel un soubresaut au moins, de l'avis à peu près général : la fin de la « modernité » entendue comme système de valeurs hégémonique. Initié par les Lumières, le moment moderne a suscité deux siècles durant une culture d'une exceptionnelle richesse. Celle-ci reposait sur trois

piliers: le culte jumeau de l'émancipation et du progrès, le désir d'un accomplissement de l'Histoire, la quête utopique du bonheur.

Les années quatre-vingt ébranlent-elles ces piliers? En partie, oui, en intronisant ce qu'on nommera bientôt après le philosophe Jean-François Lyotard la « condition postmoderne¹ ». La crédibilité dont bénéficient les valeurs modernes s'amointrit autour de 1980. Citons la désaffection envers le socialisme révolutionnaire que consacre, en 1989, la chute du Mur de Berlin, ainsi qu'envers le libéralisme économique, suscitant des réflexes antilibéraux militants². Encore, la poussée des intégrismes, et la re-sacralisation. Relevons aussi la pulsion anti-technique émanant des mouvements écologiques, et la répugnance manifestée envers appareils d'État et technocratie. Citons enfin, l'extrême souci de soi et la quête hédoniste.

Bref, la vulgate moderne fait de moins en moins l'unanimité, elle inspire ce doute qui se traduit bientôt par l'émergence – terme discuté, sans cesse redéfini – de la « postmodernité ».

Le moment postmoderne, s'il advient après la modernité (pour dire court, 1980 et après), lui doit encore beaucoup. Comme la modernité, il valorise le changement, le mouvement, la renégociation des valeurs.

À l'inverse de la modernité, cependant, il exècre le dogmatisme, le positionnement idéologique, l'autorité, la normalisation. Une culture spécifique en dérive, que distinguent sa tentation du désengagement critique ou politique, son goût de la déprogrammation, de la dérive stylistique et des métissages en tous genres. Sa fréquente légèreté conceptuelle, aussi.

Si la « dernière » modernité – celle des années 1960-1970, goûtant les énoncés conceptuels plutôt que les formes plastiques – avait pu donner l'impression de s'assécher et de précipiter le dessèchement de l'art, la contestation de la modernité aura eu pour effet inverse d'engendrer dans la foulée un formidable sursaut de créativité. Les années 1980, à rebours de la sclérose, inaugurent une relance intense de la création artistique, qui ne s'est plus démentie depuis.

L'art qui croît depuis lors se caractérise aussi par cette donnée, propre à la « condition postmoderne »: le brouillage croissant des signes, leur dé-hiérarchisation, une constante remise en jeu de leur valeur. Pour le dire autrement, le manque d'une « vérité » artistique certifiée, l'absence d'un dogme et de règles intangibles et définitives.

Tout un courant de la création plastique trouve là son inspiration. Cette incertitude quant au « sens » (qu'est-ce que l'art et *quand* surtout y a-t-il art ou non?),

1 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, éd. de Minuit, 1979; J.-F. Lyotard, *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, éd. Galilée, Biblio Essais, 1988, p. 108.

2 Notamment, l'altermondialisme, nébuleuse de mouvements alternatifs que caractérise leur anticapitalisme foncier, sur fond de regroupement « global » des oppositions.

épineuse question posée naguère par Nelson Goodman³) et à la fonction de l'artiste (qui est-il?, à quoi, à qui sert-il?) attise la réflexion. Elle contribue à multiplier les œuvres de contenu critique et analytique. Elle explique aussi l'irruption massive, très caractéristique, d'une *poétique d'inclusion*. L'artiste ne se cantonne plus forcément à un genre ou à un médium privilégié (« la » peinture, « la » vidéo, « l' » installation, etc.). De façon fluide et décontractée, il mène plus volontiers son affaire en usant de tous les médiums à sa disposition, parfois combinés (conception dite *mixed medias*).

Le champ de la quête créatrice de l'artiste, pas plus, n'est borné. Donner une forme au visible ou à son pendant, l'invisible, mission immémoriale de l'art, n'est plus depuis longtemps la préoccupation première des artistes plasticiens. Leur rôle, certes, peut encore consister à fourbir la société en formes cataloguées « Haut décor » ou expression du moi profond. De plus en plus souvent, il consistera aussi à accompagner la réalité dans la multitude de ses expressions concrètes, culturelles mais aussi politiques, sociales, économiques. L'artiste, en tant qu'acteur, endosse dorénavant de multiples habits. Celui du fournisseur d'images et de formes, classiquement. Mais ceux encore, à l'occasion, du médiateur culturel, du directeur artistique, du publiciste, du communicateur, du militant, du scientifique, du sociologue, du leader d'opinion, du cuisinier, de l'organisateur d'événements.

L'œuvre d'art au tournant du XXI^e siècle: celle-ci, le plus clair du temps, s'offre comme un condensé de tout ce qui « travaille », et le réel, et les consciences.

« Quel » art, donc, pour « signifier » le tournant puis le début du XXI^e siècle, pour dire court? Une offre profuse évoluant dans une forêt de symboles et de possibles esthétiques mouvants. Une création intense réglée sur ce critère poétique faisant dorénavant autorité, et qui irrigue pour une très large part le champ de l'art vivant – l'*expansion*. Comme le dit le curateur en art contemporain Bart de Baere⁴, l'art vivant, « *this is the Show, and the Show is many things* ».

Je structurerai ma réflexion en quelques brèves entrées, en me focalisant sur deux données principalement:

- L'irruption de la forme errante, voire erratique de l'œuvre d'art;
- la reconfiguration de la figure de l'artiste dans le sens de l'indéfinition.

3 Nelson Goodman, *Quand y a-t-il art* (1977), dans *Manières de faire des mondes*, trad. M.-D. Popelard, éd. Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Art », 1992.

4 Bart de Baere est le directeur du MuHKA, le musée d'art contemporain d'Anvers.

L'œuvre d'art : le temps des métamorphoses et de l'expansion

Voici un siècle, à la veille de la Première Guerre mondiale, Marcel Duchamp ouvrait avec le *readymade* un nouveau chapitre de l'art moderne. Un porte-bouteille, puis un tabouret surmonté d'une roue de bicyclette, une pelle à neige, une pissotière (la célèbre *Fountain*), le tout acheté dans le commerce, se voyaient érigés au rang d'œuvres d'art. L'artiste, simplement – mais aussi autoritairement, en s'arrogeant au passage le libre droit de disposer à sa guise de la notion d'« art » – en avait décidé ainsi.

L'épisode du *readymade*, s'il n'a pas empêché les formes conventionnelles d'art de se perpétuer, pose néanmoins une question ontologique de taille. Qu'est-ce donc, à présent, qu'une « œuvre d'art », si sont balayées les notions de savoir-faire (la *tekhnè*), de beauté, de sublimation? Loin que le *readymade* ait sclérosé la notion d'œuvre d'art, il la fait au contraire éclater. La meilleure preuve en est ce constat, que tout un chacun formera s'il est familier des expositions d'art contemporain: l'œuvre d'art, à présent, ce peut être tout, son contraire et bien d'autres choses. Cherche-t-on des tableaux? On en trouvera, mais rarement préoccupés de beauté ou d'imitation. Des sculptures? Tout pareil, mais remplacées à l'occasion par des « installations » volontiers hétéroclites, par des « environnements ». À ce premier lot, ajoutons ce qui fait le fonds commun de la création plasticienne depuis les années 1950, d'une multiplicité sans pareille de formes et de gestes: *happenings*, performances, animations urbaines, forums d'artistes, œuvres interactives, création d'entreprises et de clubs de troc, marches et expéditions, épreuve de marathon prolongée de trois cents mètres, tentative de suicide à la roulette russe en public..., dans le désordre. Dans tous les cas, des *œuvres d'art*.

Autour de 1960, moment où la modernité artistique s'épuise en manifestes et en éphémères renouvellements stylistiques, l'artiste Dick Higgins forge le terme d'*inter-media*, et le musicien John Cage, celui d'*inclusion*. Ces deux vocables profilent l'œuvre future: une création faite de tout ce que compte la réalité, sans exclusive d'intention, de thème ou de forme. L'influence croissante et structurante de ces deux notions, « intermédia » et « inclusion », invalident jusqu'à l'idée de l'œuvre d'art comme objet. S'impose progressivement cette *protéiforme* (le vocable, néologisme devenu légitime, et non plus l'adjectif) qui qualifie aujourd'hui l'œuvre d'art plastique. L'hétérogénéité infinie des formes, en l'occurrence, rejoint l'hétérogénéité maximale des pratiques autant que celle des enjeux de création.

Héritière des ultimes expériences modernes, la diversité artistique enregistrée aujourd'hui doit à deux processus. Le premier est l'*antidogmatisme* foncier ayant fini par prévaloir dans l'univers artistique contemporain, acquis au terme de « dé-défini-

tions » (Harold Rosenberg⁵) toujours plus nombreuses et systématiques. Dé-définition, par exemple, de l'*affectation*. L'œuvre d'art comme objet de contemplation? Mais que contempler à présent, et comment, une fois que le spectateur est en face d'œuvres qui interdisent de voir (atmosphères de brouillard d'Ann Veronica Janssens), qui dilatent jusqu'à l'insupportable le temps de projection (Douglas Gordon étire le film *Psycho* d'Alfred Hitchcock sur vingt-quatre heures, et le long-métrage *The Searchers*, sur quatre ans et demi, le temps même de l'action narrée par le chef-d'œuvre de John Ford), qui distribuent les images sur de la fumée (Tony Oursler)...? Dé-définition, encore, de la *matière* censée qualifier ou définir l'œuvre d'art, démultipliée déjà à l'infini par le Land art ou le Sky art, rendue impalpable pour finir à force d'extension, entre « antiforme » valorisée par Robert Morris avec ses *Smoke Sculptures* de vapeur d'eau et développement des esthétiques immatérielles se véhiculant par Internet, faisant triompher dématérialisation puis immatérialisation. L'artiste allemand Jürgen Ostarhild, portraitiste, ne travaille que sur ordinateur. Les portraits qu'il met en vente ne peuvent être acquis que via son site Web, l'acheteur ne peut les stocker que dans son ordinateur, et ne les exposer que sur l'écran de celui-ci... La notion de « représentation », au regard d'une telle évolution, ne se périmé pas. La labilité contemporaine de l'œuvre d'art, en revanche, en éparpille, en fragmente, en éparpille le concept.

Le second processus à même d'expliquer la diversité de l'œuvre d'art propre à notre temps est le principe d'*importation*.

L'artiste fait entrer dans le giron de l'œuvre d'art, dans sa conception propre de l'art, ce qu'il veut. Poétique de l'accaparement, de l'appropriation, du sampling, dans une veine ouverte voici un siècle par le dadaïsme. Objets banals ou précieux, détournés ou non, univers technologiques et machines, formes diverses d'engagement politique, jeu avec les médias, la publicité, sessions de ramassage d'ordures sur une plage et de massage de pieds des passants dans une rue, recomposition d'œuvres déjà existantes retravaillées en toute indifférence à l'endroit du droit d'auteur...

Le concept d'œuvre d'art, et d'« art », *de facto*, s'étire dorénavant sans se rompre, comme un chewing-gum, à l'instar de l'espace cosmique selon la théorie du Big Bang. En son nom se tiennent réunis en fin de course, *tous légitimes*, un Jeff Koons qui expose des sculptures végétales géantes en forme de caniche, un Anselm Kiefer qui peint de grandes toiles d'histoire métaphoriques dans la manière classique où il est question de la double fin de l'Histoire et de la haute culture humaniste, un Joël Hubaut qui fait de l'auto-stop vêtu en mousquetaire près d'un supermarché appartenant à une chaîne de magasins dont le slogan commercial est « Les mousquetaires de la distribution », un Santiago Sierra qui fait creuser dans le sud de l'Espagne un champ de tombes à des travailleurs clandestins africains qu'il rémunère, un Pierre Joseph qui apprend

5 Harold Rosenberg, *La dé-finition de l'art* (1972), Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1992.

le japonais, un Olafur Eliasson qui reconstitue un vortex, une Sylvie Blocher qui organise à Sevran, en banlieue parisienne, un *Campement urbain* où les résidents de cette zone socialement déprimée et à fort quotient d'immigration sont conviés à venir profiter d'espaces d'isolement conçus pour eux, un Ricardo Mbarak qui décide de ne rien faire, un Laurent Tixador et un Abraham Poincheval qui creusent sous terre, pendant vingt jours et à raison d'un mètre par jour, en le rebouchant derrière eux, un tunnel, *entre autres*.

Comme l'a formulé Hans Belting avec sagesse (et en substance), « il faut bien vivre avec ce pluralisme de styles et de valeurs qui caractérise apparemment notre société – ne serait-ce que parce qu'il n'y a pas de sortie en vue ».

Bref, mise en place d'un art « *expanded* », voyant l'artiste toucher à tout, être partout, mettre de l'art dans tout.

Le critère d'« expansion » de l'art, très productif, reposant sur une combinatoire infinie des thématiques, des formes, des enjeux, façonne pour l'essentiel le visage de la création plastique des années 1980-2010 et, par rebond, celui de l'œuvre d'art – jusqu'à cet extrême, qui déjoue toute expertise, l'objet d'art non identifiable, le « Wani » (contraction de langage des initiales O.A.N.I.), dans la lignée légitimée du *Chef-d'œuvre inconnu* de Frenhofer dépeint par Balzac dans sa célèbre nouvelle. Si l'esthétique du « divers » triomphe, abolissant règles et critères au profit d'un traitement ouvert de l'œuvre d'art, c'est d'abord parce qu'il n'y a plus de Grande forme à même de dicter sa loi, à même de s'imposer encore comme la Vraie forme. C'est aussi parce que la notion même d'« art » est devenue un composant problématique de la culture : un être conceptuel fluctuant, insaisissable, en circulation, diffracté, jouant sans fin, tout à la fois, ses propres enjeux et ceux du monde.

C'est donc en toute logique que le champ des arts plastiques se révèle plus propositionnel que jamais – il ne peut plus en être autrement. La confrontation avec l'art d'aujourd'hui fait-elle l'effet d'un trop-plein, ou d'un fourbi ? Cet effet est normal. Il résulte d'une esthétique où rien n'est réellement fédéré, où rien ne s'avère propice à être conceptualisé de manière univoque. Le fractionnement des démarches consacre ici les notions de spécificité et d'idiosyncrasie. Il déclasse de concert, outre la qualification par le médium (la « peinture », la « sculpture », la « vidéo », la « photographie plasticienne », « l'installation », la « performance », l'« action »...), les notions de genre ou d'espèce (l'art « figuratif », « abstrait », « corporel », « technologique », « politique »...), dorénavant mal adaptées faute de circonscrire pour ce qu'elles sont bien des démarches artistiques.

Comme le pointe l'artiste anglais Victor Burgin, il est devenu anachronique de « définir la pratique artistique comme une activité artisanale, un processus consistant à fabriquer des objets raffinés dans un médium donné ». On la considérera plus opportunément, estime-t-il, « comme un ensemble d'opérations exécutées dans un

champ de pratiques significantes, peut-être centrées sur un médium mais certainement pas confinées par celui-ci. »

La reconfiguration de la figure de l'artiste

L'artiste, donc – au niveau de ses pratiques, reprécisons-le, et non de son intentionnalité profonde.

Bien sûr, il existe bien des artistes qui, travaillant conventionnellement, se qualifient de manière conventionnelle – des artisans portés à une aspiration sublimante, pour dire vite.

L'existence d'un système artistique tout-puissant (les « trois M », « Musée, Marché, Milieu »), sans nul doute, n'est pas sans engendrer aussi un nouveau profil d'artiste, l'« artiste d'institution » (l'heure, faut-il le rappeler, est massivement à l'industrie culturelle, pour qui l'art est un produit comme un autre, et le spectateur, d'abord, un consommateur). Le plus éclatant de ces effets pervers est l'incitation, pour l'artiste, à produire un art officiel, conforme à l'attente des acteurs institutionnels. Médusés par la puissance instituée, quelques artistes tacticiens ne vont pas manquer de concevoir leurs œuvres en fonction des attentes de cette dernière, un assujettissement qui en dit long sur leur conception du lieu où siège le pouvoir artistique, lieu dont eux-mêmes s'auto-excluent. Lors de l'édition 2005 de la biennale d'art contemporain d'Istanbul, Jakup Ferri, jeune artiste originaire des Balkans, présente ainsi une série de vidéos toutes basées sur le même thème: sa réussite artistique. On y voit l'artiste, seul ou en famille devant la caméra, s'adresser aux commissaires de la biennale et leur demander d'être compréhensifs et bons avec lui, et de l'aider dans sa carrière: « *Maybe some day I'll be chosen by some curator or by any other important person* », dit Ferri. Dans ce même esprit de sujétion de l'artiste à ses maîtres présumés, Tanja Ostojic enfonce le clou, jusqu'à l'obscène et l'exhibitionnisme, dans son cas. Lors du vernissage de la biennale d'art de Venise 2001, cette artiste serbe s'applique avec méthode à apparaître le plus souvent possible aux côtés du directeur artistique de cette dernière, Harald Szeemann. Toujours vêtue avec classe, souriant constamment, Ostojic donne le change au point que certains peuvent alors la croire la maîtresse attitrée du célèbre curateur suisse. Intitulée *I'll be Your Angel*, cette performance vaut à Ostojic une célébrité immédiate. La même Tanja Ostojic, à Rome cette fois, quinze jours plus tard, se distinguera de nouveau par une invitation équivoque lancée au commissaire d'une exposition qui débute dans la Ville éternelle: un dîner aux chandelles en tête à tête, le soir du vernissage et sur le lieu même de celui-ci, avant un bain relaxant pris en commun dans un jacuzzi installé pour l'occasion dans l'espace d'exposition (*Be My Guest*). Le commissaire acceptera le dîner mais déclinera le bain, où se glissera un de ses collègues, le

critique d'art Ludovico Pratesi, ainsi qu'un technicien, après que l'artiste, plongeant dans la baignoire entièrement dévêtue, a commencé à se masturber⁶...

Ce genre d'œuvres relève d'une poétique indéniablement victimaire. L'artiste, avec éclat, y signifie jusqu'à l'« esthétiser » sa propre aliénation. Seraient-elles à considérer au second degré, comment nier que de telles « créations » ne marquent au fer une dépendance au système, plus en tout cas que l'indépendance à son égard? Pour significatives d'une certaine inflexion de la création que soient les œuvres de ce type (elles relèvent de l'art dit d'« institution », voyant l'artiste faire son fruit non du monde mais de l'institution de l'art devenue son monde), leur valeur n'en reste pas moins anecdotique pour peu que l'on interroge l'art du point de vue de l'artiste autonome. Comprendre : l'art comme cette création qui est de concert une *création de soi*.

De quelque valeur que l'on crédite les intentions avouées d'un artiste, son « projet » créatif – et quand bien même sa tentation de produire une œuvre « intéressée » ne serait jamais négligeable –, on doit faire ce constat : il y a toujours peu ou prou, dans le mécanisme de la création, une personnalisation. Cette mise en jeu du corps de l'artiste est première. Elle anticipe l'effet que pourrait (ou pourra) produire tel ou tel déterminant extérieur. De manière obsessionnelle, l'artiste a l'œuvre au corps. Il est par excellence le « pratiquant » d'un monde réel d'où extirper vaille que vaille une figure, un scénario, une expérience de la présence. Parce que dans le cas contraire, faute de création, c'est le corps même qui vivrait du sentiment de ne pas exister. Parce que dans le cas contraire, tout bien pesé, le sentiment cruel et déstructurant de la défaite, de la mort même, s'instillerait dans la vie.

Extrême personnalisation, donc. Le désintérêt notoire que suscite l'art le plus radical ou novateur, pour une part, peut émaner de là : parce que cet art, par maints spectateurs, sera jugé trop personnalisé, trop auto-centré. Trop « subjectif » en quelque sorte pour appâter l'attention, pour susciter le sentiment d'une communauté solidaire d'artistes et de spectateurs unie dans un même destin culturel, et en quête d'un identique univers de formes. La subjectivation, ici, n'est pas sans engendrer des entreprises « solo », une symbolisation « micro » validant l'individualisme, le refermant sur lui-même au point de déranger – au point peut-être de nous chasser, nous spectateurs, du périmètre de l'art faute que nos préoccupations y soient celles des artistes, ou faute qu'elles le soient assez. Univers d'attitudes poétiques « archipéliques » (Édouard Glissant), cohabitant comme autant d'ilots dérivants.

Multiplie les démarches artistiques, multiplie les *figures* de l'artiste. Au point que l'on a pu, de cette multiplicité, jouer et s'amuser, comme le fera Paul Devautour dans les années 1980-1990 en créant des artistes « fictifs » (d'autres s'y essaieront

6 Sur ces « actions », voir Marion Ronca, « Le retour du je politique : quelques réflexions sur le travail de Tanja Ostojic », *ESSE*, n° 58, automne-hiver 2006, p. 24-28.

au même moment, à l'instar d'un Guillaume Bijl). Plutôt que de sacrifier à l'œuvre d'art personnelle et singulière, Paul Devautour (et Yoon Ja, avec laquelle cet artiste est lié dans le privé) décide ainsi de mettre sur pied une « écurie » de faux artistes représentatifs chacun d'un courant esthétique en vogue ou de conceptions artistiques renvoyant à l'histoire de l'art la plus récente. Le dénommé « J. Duplo », un des membres de cette phalange dont le travail évoque le minimalisme, utilise pour ses sculptures des briques... de marque Duplo. Dans la lignée du Pop art et du situationnisme, « Art Keller » détourne des bandes dessinées et en modifie les contenus. « Manuel Ismora », endossant la fonction du photographe objectiviste tendance École de Düsseldorf, inventorie en noir et blanc l'image répétitive de jeunes filles semi-dénudées, etc. Si les spectateurs sont bernés, ils n'en sont pas moins mis devant une habile *représentation* de l'art et de ses premiers acteurs par ordre d'apparition, les artistes. La collection d'artistes fictifs de Paul Devautour est résolument postmoderne. Derrière autant d'« artistes » dont chacun figure un des courants de la modernité infuse le sentiment de la fin de l'art (tout a été fait, recommençons), doublé de l'hypothèse, d'esprit conceptuel, de la spécialisation. Dans une société aussi complexe que la société démocratique, société « ouverte », dirait un Karl Popper⁷, société de la multiplicité esthétique érigée en possible, l'artiste ne saurait être qu'un acteur « multiplié ». Tout à la fois le maillon d'une longue chaîne et l'élément d'un jeu de rôles⁸.

L'artiste au tournant du XXI^e siècle? En vrai ou non, celui-ci se profile comme une figure ne pouvant décidément pas exister au singulier. Invoquer « l'artiste » avec le pronom défini, une fois pour toutes, comme s'il n'était que l'« artiste » et non quelqu'un en propre, un type et non un *être*, n'a en cela aucun sens, sauf à devoir rectifier tout de suite: tel artiste et non tel autre. Pareillement en termes de qualité et de représentation symbolique. Membre d'une peuplade que qualifient diversité identitaire et attitude caméléonienne, l'« artiste » ne saurait être dorénavant que multiple, aussi protéiforme en toute logique que la création plastique elle-même. L'artiste *et* la création? Une position poétique incarnée. Une activité, en conséquence, qu'on pressent différente pour chaque artiste, sans équivalent terme à terme d'une trajectoire d'artiste à l'autre. Et ce, cette activité se présenterait-elle comme le contraire de l'activité artistique telle que l'entend le sens commun, indécrottablement aristotélien, allant considérant que la vocation de l'art est la production *obligée* d'une œuvre. Le Français Pierre Mercier, ainsi, professeur dans une école d'art, n'a-t-il pas décidé un beau jour de considérer son enseignement comme une « œuvre », pleinement?

7 Karl Popper, *La société ouverte et ses ennemis*, Paris, Le Seuil, 1979.

8 Une rétrospective de la collection Devautour a été présentée lors de l'exposition *Martin Tupper*, FRAC Poitou-Charentes, Angoulême, 12 mai-2 septembre 2006.

Mes travaux récents [...] montrent que l'art, avant d'être la production d'objets fabriqués clairement identifiables, est avant tout un jeu libre, une activité intellectuelle en forme de résistance à la production ou à la promotion de marchandises. Pour cette raison, depuis longtemps, je considère le fait d'enseigner comme une activité artistique à part entière. Ma présence dans une école d'art est ma présence dans un de mes ateliers. L'enseignement et l'apprentissage qu'il peut induire sont donc essentiels, même si cette activité et les productions qu'elle entraîne n'ont pas pour public celui, plus officiel, des galeries, musées ou institutions académiques⁹.

Ce régime de requalification du concept d'œuvre d'art et par rebond, de celui de l'« artiste », relevons que l'artiste peut à présent le revendiquer sans risquer de déchoir – il s'est banalisé, est entré dans les mœurs. Ricardo Mbarak le confirme : invité en 2004 à la Biennale de Paris, cet artiste libanais décide pour l'occasion qu'il n'y présentera *rien*, quoiqu'il choisisse d'y participer à plein. Dans le catalogue de la « BDP2004 » (une exposition par ailleurs virtuelle, ne disposant d'aucun lieu de présentation, qui n'existe qu'à travers son catalogue et divers sites Web¹⁰), Mbarak se contente de faire porter cette unique mention, prenant à ses yeux valeur d'« œuvre » :

La date limite pour présenter un projet pour la biennale de Paris 2004 est arrivée et je n'ai toujours pas la moindre idée de la manière dont je vais y participer. J'ai un projet que j'ignore encore. J'ignore sa nature, sa forme, son contenu, son intention, son sens, sa valeur, sa catégorie, son modèle, sa matière, sa texture, son support, ses liens, ses couleurs, son public, sa critique, son contexte, sa façon, sa manière, son courant, son époque, son titre, son histoire, sa géographie, son esthétique...

J'ignore quoi présenter, quoi montrer, quoi formuler, quoi fabriquer, quoi créer, quoi exposer, quoi dire, quoi faire, quoi être... Tout ce que je sais, c'est que ma participation est ma volonté de participer, le reste m'échappe¹¹.

L'artiste ? – Le résultat du désir d'être artiste.

9 Cat. d'exposition *BDP2004 Biennale de Paris*, Paris, éd. Biennale de Paris, 2004, p. 262.

10 La Biennale de Paris n'est pas la résurrection des précédentes biennales de Paris, officielles celles-ci (dernière édition en 1985). Elle est la création (au sens strict : l'équivalent d'une œuvre d'art) de l'artiste roumain vivant en France Alexandre Gurita. Faute d'obtenir les soutiens officiels nécessaires pour monter ce genre d'événement (budget conséquent, mise à disposition de lieux d'exposition), Gurita décide que le catalogue sera le lieu premier de l'exposition. Celui-ci renvoie à des sites Web où l'on peut consulter en ligne l'œuvre des artistes participants, ou aux sites Internet de leurs galeries.

11 Cat. d'exposition *BDP2004 Biennale de Paris*, *op. cit.*, p. 256.

« La raison communicationnelle »

FRANÇOIS DECARSIN
Aix-Marseille Université

Communicationnal Reason

The recent explosion of diversity in musical composition, following the decline of the great collective movements of the Fifties (Serialism) and the Seventies (Spectralism), makes all attempt at evaluation a relative and precarious enterprise. An evaluation of the balance between invention and transmission now appears to be the only tangible criterion for study. The concept of "reason", in a strictly Kantian perspective, is used here to designate a totally experiential practice of the craft (music-writing) as well as the critical responsibility of the composer (after the experiences of disengagement in the form of random music, happenings, and so on). As for the term "communicationnal", it sums up the analytical methods by which thinkers can examine the functioning of the two formerly dominant musical currents and those of new generations. If the need to "imagine new beginnings" (Boulez) is no longer a priority, in most cases there remains the desire to "give imagination the impulse to think more".

À Zermatt, le Cervin, image pour enfants de la montagne absolue, se présente comme s'il était l'unique montagne de tout l'univers, et, sur le Gorner Grat, il apparaît comme maillon de la chaîne monstrueuse. Mais ce n'est qu'à partir de Zermatt qu'on accède au Gorner Grat. Il n'en va pas autrement de la perspective des œuvres¹.

Quel que soit le moment historique où on la contemple, l'expansion ou la diversification décuplée des esthétiques et des moyens compositionnels devient le premier problème auquel doit se confronter toute tentative de bilan, même provisoire. Aujourd'hui, cette expansion, quasi exponentielle depuis l'extinction de l'idéal de progrès et l'obsolescence de la binarité des jugements (réaction / avant-garde...), reflète directement cette parcellisation des savoirs que relevait déjà Lyotard dès les années soixante-dix. Sur le plan strictement musical, après la dissolution des grands courants porteurs de la deuxième moitié du XX^e siècle, même le praticien le plus expérimenté ne peut que s'en tenir au constat: « je repère des individus plutôt que des courants²... »

Après l'une des dernières explorations poussées du matériau que constitua le mouvement des musiques spectrales, la formule d'Adorno – « la rupture croissante entre l'intérieur et l'extérieur conduit à l'effondrement des conventions³ » a perdu

1 Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 259.

2 Pierre Boulez, « Pierre Boulez... et le bel aujourd'hui », *Diapason* n° 583, septembre 2010, p. 22.

3 T. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 271.

une grande part de sa portée dans la mesure où, au début des années soixante-dix, la primauté du principe de processus graduel sur les anciennes articulations thématiques et formelles élimine justement toute ambiguïté entre l'extérieur (les pratiques antérieures, y compris celle du sérialisme intégral) et l'intérieur (les nouvelles orientations). Le danger qu'il pressentait – « choisies ou décrétées, [les conventions] manquent ce que le sujet attendait d'elles⁴ » – ne sera plus dès lors une réalité inéluctable, l'affirmation d'un individualisme décomplexé face à l'histoire libérant en effet d'innombrables potentialités que l'on peut envisager en particulier sous l'angle de nouveaux types de conjonctions entre sauvegarde du métier le plus accompli et inclination vers une transmission par l'accessibilité ou, pour reprendre l'idée d'Habermas, entre raison et communication⁵.

La raison

Incontestablement, une mutation s'est accomplie entre l'élaboration personnelle du métier, depuis l'autodidactisme de Schönberg ou l'apprentissage artisanal de Stravinsky avec Rimsky-Korsakov (même si des cursus classiques comme celui de Debussy depuis de Conservatoire jusqu'au Prix de Rome restaient déjà les garants d'une réelle légitimité) jusqu'aux formations actuelles; l'acquisition de diplômes de haut niveau, et souvent cumulés, dans des domaines inédits (analyse, esthétique,) les passerelles avec des parcours universitaires dessinent une réelle extension de la rationalité qui se manifeste aujourd'hui clairement à travers la maîtrise de la pensée formelle comme de l'outil informatique et du timbre dont témoignent non seulement les œuvres mais aussi les textes des compositeurs.

Le premier paradoxe de cet accroissement des compétences techniques et culturelles est que celui-ci ne pallie nullement le manque relatif d'adhésion à quelque sens de l'histoire; aucun maître n'est systématiquement revendiqué comme phare – sinon par intermittence – mais aucune table rase n'est davantage visée, avec son risque inhérent d'académisme comme retombée quasi immédiate. Là encore, l'écart avec les années drastiques de Darmstadt, par exemple, frappe le compositeur ayant vécu l'hier et l'aujourd'hui :

Peut-être une telle plate-forme d'échange manque-t-elle aux jeunes compositeurs. [...] [Mais] assez vite [...] on s'est mis à débiter du « postsériel » [...] en pensant créer quelque chose de neuf. Attitude peut-être plus dangereuse que l'errance des créateurs actuels dans la jungle assez excitante je trouve, des styles et des langages⁶...

4 *Ibid.*, p. 271.

5 Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1988, p. 348 et sq.

6 P. Boulez, « Pierre Boulez... et le bel aujourd'hui », *Diapason*, *op. cit.*, p. 22.

Certes la situation n'est plus la même à plus de quatre décennies d'écart

[les compositeurs actuels] ne sont peut-être pas placés aujourd'hui dans un moment qui se prête autant à l'aventure qu'en 1945. [...] Et c'est, en un certain sens une difficulté, car les attitudes que j'observe chez certains jeunes musiciens, ne semblent pas les conduire à imaginer de nouveaux commencements, mais à essayer au contraire de profiter d'une certaine passivité⁷.

Le deuxième paradoxe se concentre dans l'indéfinition des tendances elles-mêmes, entre conséquence indirecte de la postmodernité (sensible dans leur rapport oblique à l'héritage comme dans l'éclectisme des moyens) et distance à l'égard de cette même postmodernité (ni jeu, ni ironie, ni nostalgie), refus de ces masques auxquels seraient réduits, si on les sauvegardait artificiellement, des conventions ayant perdu leurs réelles fonctions⁸.

Restent donc le métier, la responsabilité critique, et les nouvelles inclinaisons du côté de la volonté d'accessibilité.

La communication

Intelligibilité

Le commentaire d'un ancien compositeur spectral, pour qui l'important est devenu « la compréhensibilité du premier niveau de lecture » de l'œuvre, bien avant le fait de savoir si elle « sonne » ou non⁹, montre combien, depuis la fin des années quatre-vingts, l'écart s'est résorbé entre la nécessité esthétique de la spéculation et celle, contingente, de la transmission vers un public; mais en fait cette résorption s'est jouée plus généralement sur de multiples plans.

Le premier est la relativisation d'une complexité qui, dans les premières années du courant spectral (1970 – 1980), confina parfois à l'atonie, la virtuosité purement sonore ayant trop souvent pris l'ascendant sur la pensée formelle, ce dont les acteurs eux-mêmes ont pleinement pris conscience aujourd'hui. L'un des éléments immédiatement transmissibles reste le couple tension/détente, indispensable pour fonder une véritable perception du temps: « je me suis aperçu que dans toute œuvre, si je ne retrouve pas ce principe, je m'ennuie [...]. À l'époque héroïque on a voulu supprimer cela et on a souvent abouti à des pièces ennuyeuses¹⁰ ».

C'est dans cette même perspective que s'opère logiquement le transfert de la fusion de tous les paramètres dans une courbe formelle unique (forçant l'écoute globale) vers

7 P. Boulez, « La main et l'outil », *Incidences...* Pierre Boulez, éd. M.F., 2005, p. 184.

8 T. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 270.

9 Philippe Hurel, *Accent*, n° 11, 2000, p. 6.

10 *Ibid.*, p. 7.

la discontinuité, ce facteur essentiel d'intelligibilité de l'articulation de l'œuvre, et le retour à des réseaux thématiques forts voire à la mélodie, libérée dans la vocalité (Marc-André Dalbavie, *Mobiles*, 2001).

Enfin la force du nominalisme pour reprendre le terme d'Adorno, de la convention, de la tradition, retrouve une efficacité à laquelle avait renoncé la plupart des musiques des années 1970-1980. Si certains (Pascal Dusapin ou Wolfgang Rihm) poursuivent leur exploration des possibles ouverts par le genre du quatuor à cordes, d'autres en reviennent au concerto (Marc-André Dalbavie, Michaël Jarrell) et surtout à l'opéra (Michaël Jarrell, Philippe Manoury, Philippe Fénelon, Pascal Dusapin, Péter Eötvös, George Benjamin ou plus récemment encore Oscar Strasnoy); si la réticence face au terme lui-même est parfois patente (*La Petite Fille aux allumettes* de Helmut Lachenmann se veut une « action scénique » et non un opéra), le genre attire toujours, en autorisant l'écart par rapport aux pratiques traditionnelles, dans la mesure où il reste précisément le lieu de convergence de forces multiples (la scénographie, le texte). C'est précisément sur ce point que le rapport entre musique et incidences externes laisse émerger une dimension essentielle des musiques écrites au tournant du xx^e siècle.

Correspondances

Si, en effet, la modernité se définit prioritairement, à toute époque, comme l'exploitation maîtrisée du matériau dans son état le plus avancé (Adorno), le rapport immémorial de la musique aux autres domaines de la pensée ou de la pratique inscrit le tournant xx^e / XXI^e dans une continuité aussi forte que diversifiée.

La tendance aux hybridations, au métissage intègre les cultures non européennes dans leur essence et non plus dans leurs effets (Messiaen, Boulez) : l'inclinaison vers les rituels (George Benjamin) voire la magie (Thierry Pecou) se teinte alors, avec une certaine logique, d'une propension à la répétition, (*Outre mémoire* de ce dernier, 2006,) tandis que la fragmentation déjà évoquée peut trouver sa propre légitimation dans la métaphore du voyage à travers différentes contrées, ou couches sociales (*Along 101*, 2008, de Michaël Pelzel¹¹). Si l'intégration du jazz (Yan Maresz) n'est pas neuve, celle du heavy metal est plus significative (*Vulcano solo*, 2010, de Yann Robin), tandis que l'influence des sciences cognitives donne matière à l'œuvre de façon plus ou moins directement formalisée (*La Chambre aux échos*, 2010, de Michaël Jarrell¹²).

Enfin les rapports entre la musique et les autres arts continuent d'alimenter inlassablement l'invention : peinture (Jérôme Combier), cinéma (Thierry Escaich), littérature (Wolfgang Rihm), arts plastiques (Michaël Jarrell), théâtre (George Benjamin)

11 *Accent* n° 42, septembre 2010, p. 9.

12 *Ibid.*, p. 5.

etc. Si, sur ce point, le cours de l'histoire ne semble pas particulièrement bouleversé, la question qui ne cesse de devenir toujours plus critique est celle de la mémoire, entre savoir immense accumulé et des perspectives hypothétiques.

Mémoire – oubli

Sélective, détachée de toute nécessité historique comme de toute unité esthétique, la mémoire du compositeur reste forte, ineffaçable, et les conjonctions, éphémères parfois, peuvent alors être polymorphes, par la multiplicité de leurs points d'ancrage. Coexistent alors les références inattendues comme Varèse *et* le Schönberg du *Pierrot lunaire* (Michaël Jarrell), Boulez *et* le cinéma (Arnulf Herrmann), Stockhausen *et* le Sturm und Drang (Wolfgang Rihm) ou, plus récemment, la réécriture de la série de la *Symphonie op. 21* de Webern à travers des nappes sonores où elle se dissout (Marc-André Dalbavie, *Sinfonia*, 2009¹³).

Les résurgences du passé peuvent tout aussi bien induire des confrontations plus hétérogènes encore, surtout dans le champ des musiques sacrées (Thierry Escaich) voire les archétypes musicaux (Yan Maresz, *Sul segno*, 2004); plus orientée, elle force le retour d'un certain constructivisme (Dmitri Kourliandski)...

Au sein de cette multiplicité transparait le geste global d'une critique – adoucie – des courants antérieurs, en tout premier lieu de l'univers spectral (Marco Stroppa), mais aussi du monde actuel (Michaël Jarrell). Sur ce dernier point, l'écart avec les générations précédentes (Klaus Huber ou Maurizio Kagel) reste irréductible par la modération même des positions, conduisant ainsi à considérer les musiques écrites depuis une ou deux décennies sous un angle plus général.

Le principe de raison communicationnelle laisse en fait ouverte la question de l'intelligibilité comme critère suffisant *en soi* au regard de ce qui peut représenter la notion d'œuvre d'art; Kant avait déjà perçu combien l'imagination, « rivalise avec le prélude constitué par la raison¹⁴ » pour admettre que la poésie et l'éloquence « donnent à l'imagination un élan en vue de penser davantage, même si c'est de manière non explicitée¹⁵ ». Si, parfois, l'intuition semble s'effacer derrière

13 Une œuvre comme le *Concerto pour piano et ensemble*, 2009, de Thierry Pecou offre certainement une des meilleures synthèses de la situation actuelle de l'esthétique compositionnelle: Messiaen (piano), Stockhausen (vents), Ligeti (cordes), musiques répétitives, hybridations (cris), concepts de déterritorialisation tirés des « machines désirantes » de Deleuze, fondu dans une revendication ouvertement anticolonialiste. L'intelligibilité est fondée à la fois sur le propos sous-jacent (avec les effets s'y référant) et par la référence culturelle immédiate (qu'elle soit ou non consciente).

14 Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995, coll. « GF Flammarion », p. 301.

15 *Ibid.*, p. 302.



François Decarsin

une rationalité maximale – induite par la perfection du métier ou celle des outils les plus avancés et complexes –, elle continue de réaliser cette « heureuse relation [...] qui permet d'une part de découvrir des Idées pour un concept donné et d'autre part d'obtenir pour ces Idées l'expression [...] et [de] rendre universellement communicable ce qu'il y a d'indicible dans l'état d'esprit associé à une certaine représentation¹⁶ ».

L'enjeu reste actuel.

¹⁶ *Ibid.*, p. 303.

Le nouveau et l'inédit (moderne/postmoderne?)

MICHEL GUÉRIN
Aix-Marseille Université

The New and the Not-Yet Published: Modern or Postmodern?

Many debates on modernism and postmodernism disappoint our desire to understand what exactly is at stake because they contain too many equivocations and, while using the same words, do not mean the same things. This is the reason why the first part of this discussion describes – rather than defines – the history of what one might call “the modern age” or the “modern spirit” before attempting to identify what distinguishes (and at the same time links) “modernity”, “modernism” and “postmodernity” (aka the “postmodern” or even “postmodernism”). We do not intend to contribute to the so-called confrontation between the Modern and the Postmodern, two entities which can be distinguished only by an indefinite process of “modernization” begun a long time ago. A theoretical approach to these questions, one able to schematize two (historically) distinct acceptations of novelty, can be found in the opposition between the New (the novum myth) and the “Not-Yet Published”. The first is determined by offer and its pro-testation (presented as a counter-current), the second is determined by a demand conceived beforehand. There is thus little to astonish in the artistic logic of the not-yet published. Has repetition put paid to originality? Has kitsch smothered the avant-garde?

Je souhaiterais problématiser la différence de modalité, dans la relation au temps d'abord et à l'historicité, entre l'avènement d'une œuvre éprouvée comme « moderne » – voire « moderniste » – et l'événement d'un fait de l'art, tel qu'il se produit en régime de postmodernité. Une chose est la manière de survenir d'une œuvre dite *moderne*, une autre la façon de se présenter d'une œuvre à l'ère dite *postmoderne*. Voilà l'axiome, posé d'ailleurs avec valeur d'hypothèse.

Alors que le but que je me fixe est, modestement, de reconnaître les contours d'un questionnement et de tâcher à l'élaborer sans prévention (de fuir, en tout cas, autant qu'il est en mon pouvoir, la tentation d'une doctrine arrêtée), je dois convenir néanmoins que ce vœu d'innocence ou de naïveté est dans une large mesure un vœu pieux. Dans ma seule première phrase, que de présupposés, d'implicite, d'inflexions déjà au travail! Le choix des termes n'engage-t-il pas déjà la pensée au-delà de ce qu'elle souhaiterait, ne précipite-t-il pas des conclusions insuffisamment pesées? Car il n'est pas indifférent de parler, quand il s'agit de l'époque moderne, d'« avènement » et d'« œuvre », tout en évitant ces signifiants pour des phénomènes et des événements (les mots sont ici neutres à l'envi) qui s'inscrivent dans le monde de l'art de notre

époque. S'ajoute que le moderne appartient à l'histoire (et au récit ordonné), alors que nous baptisons à tort ou à raison « postmoderne » un état de choses complexe que nous vivons *maintenant* – dans ce mélange d'aveuglement et d'éclairages multiples qui caractérise notre absence de distance par rapport au présent. Sur les modernités et le modernisme, nous disposons de savoirs, en tout cas de partis pris et d'appréciations qui peuvent être discutés, comparés; tandis que nous sommes immergés, *pris* dans la situation postmoderne: outre que nous manquons forcément de repères (notamment chronologiques) et de critères, nos avis dépendent de l'ordre de réalité considéré (par exemple, l'architecture aux États-Unis), de tel ou tel habitus de penser (par exemple anglo-saxon ou français), voire de la langue (faut-il dire « postmodernité », « postmoderne » ou « postmodernisme » en traduisant *postmodernism*?)

C'est dire toute la difficulté de l'exercice – puisqu'on ne peut avancer, provoquer des questions qu'en s'étayant sur des positions de langage et des partis pris nominaux. Puisqu'on ne peut l'éviter, il importe d'en être conscient d'abord pour en tenir compte ensuite.

Admis, donc, que l'état d'innocence nous est refusé et que le chemin paradoxal vers la question passe par des axiomes, c'est-à-dire des propositions premières pour démarrer, il semble dès lors que la méthode indiquée consiste à pratiquer lucidement un nominalisme tempéré et à proposer une entente – fût-elle provisoire et de convention – sur les mots. Ce sera le premier moment de notre réflexion que de tenter de mettre en place un lexique.

Des Temps modernes à l'esprit moderne

Au sens le plus vaste, transhistorique et multiséculaire, est moderne un comportement dont la clef n'est plus à chercher dans la tradition. Un tel comportement, affranchi de toute autorisation préalable demandée à une instance, marque au contraire sa confiance à l'instant; il vaut implicitement éloge du présent. Il se distingue de surcroît par une capacité d'autonomie, au service non seulement d'un jugement mais en vue d'une opération; dans la spéculation du moderne, entre du calcul. Sous ces deux rapports, évidemment liés, on dira que l'homme moderne, en se libérant de l'envoûtement du passé (des ancêtres, de la magie, des mythes, des pères), a acquis l'aptitude de déclencher des actions efficaces dont il est, avec et par ses instruments techniques et mentaux, la cause. Les deux idées, encore une fois, sont fortement nouées l'une dans l'autre: le moderne est majeur *et* compétent, performant parce qu'émancipé.

Nous avons pris l'habitude de nommer *temps modernes* la période historique qui s'ouvre dès la fin du Moyen Âge (sans doute même plus tôt au regard de certains facteurs) et qui, nous enveloppant, se prolonge sous la forme paradoxale d'une *post-modernité*: la meilleure preuve – j'y reviendrai – que celle-ci appartient encore à la

vague séculaire, c'est qu'on n'a pas su trouver d'autre préfixe que « post » pour la particulariser. En somme, les temps modernes commencent *avant* leur incandescence à la Renaissance et continuent *après* la modernité – au sens où la postmodernité, autant et plus qu'une rupture, est, si l'on peut dire, la façon dont la modernité s'attarde et persévère (voire s'exagère) par d'autres moyens... et par les mêmes, aussi. Il s'est trouvé, à une époque donnée *en Europe*, qu'une conjoncture singulière s'est induite et renforcée par les effets en chaîne de phénomènes convergents relevant de plusieurs niveaux de la réalité socio-historique, dont ce qu'il faut bien considérer comme la construction d'une « mentalité » ou d'un « imaginaire ». J'emploie ici le vocabulaire des historiens des *Annales*, préférant d'ailleurs de loin le premier terme (boudé comme ancien par les auteurs d'aujourd'hui), philosophiquement plus clair. Qu'est-ce que le mental? La réponse vient de Marcel Mauss, qui donna à ses contemporains à méditer la notion qu'il avait forgée de « fait social total ». Le mental, c'est le total. Mentalité veut dire complexité. Il ne s'agit aucunement d'introduire une instance psychologique substantialisée parmi les facteurs ou les causes repérés par l'historien. La *mentalité*, au sens où l'entendent Marc Bloch, Lucien Febvre, et encore Fernand Braudel ou Georges Duby, ne désigne pas une instance transcendante, qui se trouverait « dans la tête des gens ». La mentalité renvoie à cet influx qui *pass*e et repasse à travers le réseau indéfiniment ramifié et renoué de la réalité sociale prise dans sa totalité complexe. Mentalité veut dire nodalité. Une formation sociale ne cesse de se nouer à elle-même en différant, reportant ou transférant les points de croisement des facteurs multiples qui inter-réagissent les uns sur les autres. En ce sens, le mental est toujours *déplacé*, il ne coïncide pas avec un lieu particulier, car il désigne au contraire la topologie même. Ce n'est pas une instance; ce serait plutôt une « extance »: la fonction médiatrice elle-même, en tant qu'elle ne se pose nulle part mais habite au contraire *l'entre*. L'influx est sans mystère et même sans contenu: il est seulement le fait de passer et repasser, de *nouer*. Son effet est d'induire et de renforcer l'*habitus*, il ne signifie rien d'autre que la corroboration et la mise en forme (l'orientation) de la contingence dans un certain sens: effet à la fois de répétition et d'altération, de structuration transhistorique et de disponibilité diachronique à l'événement, combattue par les forces qui résistent au changement, autant dire par l'inertie systémique. En ce qui concerne l'Europe des temps modernes, quels facteurs congruents paraissent déterminants, sachant que, même si une description exhaustive du complexe est hors de portée, il est raisonnable de considérer certains phénomènes comme plus importants?

Ce qui caractérise les temps modernes, c'est d'abord la concomitance de trois ordres de faits: le renforcement de l'État (central), le développement du capitalisme, l'alliance des techniques et du savoir scientifique. Là est l'origine de ce que

Norbert Elias¹ a appelé *La dynamique de l'Occident*, titre de l'ouvrage, désormais classique, qui fait suite à *La civilisation des mœurs*. La dissolution de la féodalité et la concentration du pouvoir d'État dans les mains du roi (Élias a décrit essentiellement le paradigme français) amènent des conséquences irréversibles. Tandis que la cour donne le ton et « fixe » la noblesse (Versailles sous le règne de Louis XIV), le gouvernement royal est l'agent public suprême, seul légitime à exercer sur ses sujets ces deux formes de violence que sont l'impôt et la police. Le roi récolte les impôts, affermés à des financiers (qui ne s'oublent pas au passage), commande à ses gens d'arme et lève l'armée qu'il envoie en campagne. Les « grands » peuvent se rebeller (la Fronde durant la jeunesse de Louis XIV), leur révolte est sans lendemain et c'est la bourgeoisie (emblématisée par un Colbert) qui se voue à administrer les affaires du roi. Parallèlement, d'abord en Italie et dans les Flandres, se développent les marchés (on parlait plutôt des foires) et prospèrent les banques (italiennes et allemandes); bref, la civilisation matérielle, comme dit Braudel, prend son essor et elle est déjà sur la voie d'une internationalisation. L'or du Nouveau Monde ravive une *cupiditas* que le Moyen Âge dénonçait. Si le roi est maître du pouvoir politique, il doit partager (au moins) l'économique et le train des choses, comme on sait, ira à marginaliser le politique par rapport au système capitaliste, auquel il ne sait ni ne peut commander (tout au plus peut-il infléchir). Bref, le pouvoir (au sens politique strict) et la puissance (économique/financière), distincts, sont condamnés à s'allier. Le roi est unique, les riches sont un collectif incernable. Il faut des ressources au prince, et la bride sur le cou pour les affaires. Les « grandes découvertes » et la série des entreprises coloniales qui caractérisent l'Europe durant la période des temps modernes, en même temps qu'elles exportent les rivalités de puissances en quête d'empire, installent un scandale de violence qui n'apparaîtra comme ce qu'il est qu'une fois passé (il y faudra du temps, des guerres et des revers) ce mélange de cynisme brutal, de bonne conscience hypocrite et de griserie aveugle qui caractérise la colonisation du monde par l'Europe, où un Peter Sloterdijk a cru voir l'épitomé de l'*histoire*².

Or, cette volonté de puissance de l'*État national-impérial* s'appuie sur trois piliers : ce n'est pas tout de s'identifier à la loi (*lex/rex*) et d'accroître son bien en le faisant circuler (le pouvoir *et* l'argent en marche vers la formule gagnante : le pouvoir *de*

1 Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation* (Bâle 1939) comprend deux parties. Elles sont disponibles en français en poche pocket sous les titres : *La civilisation des mœurs* (1974) et *La dynamique de l'Occident* (1975).

2 Peter Sloterdijk, *Le palais de cristal – À l'intérieur du capitalisme planétaire*, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Maren Sell, 2006. L'auteur y défend en effet la thèse, que « l'époque de la globalisation terrestre est la seule à pouvoir être qualifiée d'« histoire du monde » ou d'« histoire » tout court », p. 226. Il s'agit, précise-t-il, d'une « séquence d'événements relativement brève ; celle qui sépare 1492 – la date du premier périple de Christophe Colomb – et 1945 ou 1974, année où les dernières colonies portugaises se dissocièrent de la mère patrie à la suite de la Révolution des Œillets », p. 235.

l'argent), il faut aussi maîtriser la prévision des moyens qui permettront d'anticiper³. Le troisième pilier, on l'a compris, c'est celui qui se fortifie du mariage de la technicité et de la science. Par ce terme s'entend, non plus l'*ars* au sens médiéval (dans le *trivium* et le *quadrivium*), ni la *scienza* au sens de Léonard de Vinci (observation parfaite des phénomènes, où la peinture excelle), mais la mathématisation de la nature, bref la *physique mathématique* galiléo-cartésienne, inaugurée dans les toutes premières années du dix-septième siècle par la loi de la chute des corps. La volonté de puissance⁴ propre à l'*effraction des temps modernes* (sur fond d'un Moyen Âge qui à la fois « décline » – Huizinga – et se prolonge) n'est pas neuve quant à ses ingrédients. À cet égard, la « métapsychologie » chrétienne sait par avance et thématise depuis toujours ce qui meut les hommes; et elle peut apparaître *a posteriori* comme la critique temporelle d'un système qui favorise la cupidité, l'égoïsme et l'avidité de pouvoir⁵: dans le commencement même, violemment prometteur, du capitalisme, loge la question (transhistorique): en finirons-nous *un jour* avec lui, et quand/comment? Les composants du système « moderne », donc, n'ont rien de surprenant; au contraire, ils semblent même ouvrir en grand l'arène où pourra se déchaîner *ce qu'on sait pouvoir attendre de l'homme*; mais le phénomène nouveau, c'est l'accélération des tendances dues à leur renforcement mutuel. Sous cet angle de vue, ce qui fait histoire, c'est précisément la surdétermination et le dynamisme qui en découle. Tant la stabilisation politique (la centralisation « jacobine », parfaite par Napoléon, poursuit l'œuvre de la royauté) que l'extension du marché couvent une réalité destinée à devenir idole: le commerce. Au XIX^e siècle (avec des prémisses, surtout anglaises au XVIII^e), l'industrie s'induit comme le *précipité* normal, matériel et logique (inévitablement militaire), des

3 Il y a un *voir loin* dans la technique, en ceci qu'elle ne se limite pas à un savoir-faire (un « s'y connaître » dans la situation présente), mais comporte une évaluation de faisabilité. La puissance de l'acte est précédée par l'acte en puissance. Cet *Hinausséhen* (Heidegger) implique un savoir *dans* la technique et le bornage paradoxal de celui-ci: aussi loin qu'il puisse voir, il est aveugle, car la levée des *buts* influencés par les moyens obstrue la *fin*. C'est en quoi Heidegger – commentant dans *l'Introduction à la métaphysique* (trad. franç. Gallimard, 1967) les strophes célèbres du chœur d'*Antigone* de Sophocle qui présentent l'homme comme être prodigieux-et-inquiétant (*to deinon*) – pense la *tekhne* comme « activité violente du savoir » (p. 171) et le « technicien » (que chacun d'entre nous est plus ou moins) comme un *Gewalt-täter*, un être qui commet une *voie de fait* et qui, en « ouvrant » le monde (comme le soc de la charrue, dans le poème grec, fend la terre), place au commencement de son action d'homme une *effraction*: c'est toute l'équivocité de l'*aufbrechen* allemand, comme s'il ne pouvait y avoir d'aurore (*Tagesanbruch*) que rougie de sang et de honte (*Morgenröte*).

4 Je précise que l'usage que je fais ici de l'expression est purement descriptif et ne doit pas être compris comme une allusion à la notion nietzschéenne de *Wille zur Macht*.

5 À titre exemplaire, ce texte de Pascal, qui s'appuie sur l'Évangile selon saint Jean: « Tout ce qui est au monde est concupiscence de la chair ou concupiscence des yeux ou orgueil de la vie. *Libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi*. Malheureuse la terre de malédiction que ces trois fleuves de feu embrasent plutôt qu'ils n'arrosent etc. », *Pensées*, § 545 du classement Lafuma, Œuvres complètes, Paris, Seuil, 1963, p. 579.

progrès de la représentation et de l'ambition politiques, du commerce, des techniques et des sciences. La civilisation matérielle devient le monde industriel, avec son envers barbare, l'exploitation salariale et la lutte des classes d'une part, les guerres nationales pour la domination (des marchés, du monde) d'autre part. Ce monde s'impose d'autant plus qu'il ajoute à ses démonstrations de force (la domestication des énergies, la formulation scientifique de principes, l'endiguement des révolutions sociales) la persuasion du primat de la *vita activa* sur la *contemplativa*, de la valeur du travail (contre l'image du paresseux, parasite social), des réalités matérielles et sensibles (tangibles) sur les « spirituelles ». Ce mouvement de fond de la mentalité moderne, on l'a baptisé de différents noms : laïcisation, désenchantement (par exemple déchristianisation), dédivinisation (*Entgötterung*), perte des valeurs, nihilisme etc. Alors que la terre est en voie de mondialisation/globalisation, le monde apparaît pour la première fois sous le jour étrange et contradictoire d'une finité infinie, et, selon qu'on accentue l'un des côtés, on fait surgir le spectre d'une catastrophe (écologique/énergétique) ou au contraire la libération de nouveaux potentiels (génie génétique, transhumanisme, cyborg, colonisation de l'univers, etc.).

À ces trois piliers clairement identifiés depuis longtemps, l'évolution historique autorise sûrement à en ajouter un quatrième : l'augmentation de la population de la planète, qui atteindra les sept milliards d'habitants, avant, selon certaines prévisions, d'entamer une décroissance vers 2050. Les *masses* sont un déterminant essentiel de la vie moderne ; elles n'ont pas seulement une signification quantitative, elles désignent dans le même temps deux « valences » qui participent de leur chimie : l'*égalité* et l'*opinion*. Sous ce rapport, l'analyse par Alexis de Tocqueville, avant 1848 et sur le grand échantillon américain, des tendances de fond du siècle et du suivant témoigne d'une rare lucidité, car on a bien, dans les faits, constaté, pour le pire comme pour le meilleur, ce mouvement séculaire d'égalité des conditions⁶.

Sans nier que d'autres phénomènes entrent dans la composition des « temps modernes, il me semble que les quatre qui viennent d'être rappelés et brièvement analysés en constituent véritablement le socle et la structure. Ils donnent ensemble force d'évidence, comme je le suggérais d'abord, à l'équation : agir au présent = agir par soi

6 Le thème qui fait aujourd'hui florès du « creusement des inégalités » infirme-t-il le propos de Tocqueville ? Sans pouvoir répondre de façon certaine (car il n'est pas impossible que les formes spécifiques actuelles du capitalisme mondial financiarisé conduisent à un *appauvrissement* réel des individus *et masses* pour concentrer, dans les mains d'une oligarchie, une richesse proprement démesurée et insensée), il est clair qu'il convient d'élargir et de transposer à la planète entière une tendance analysée au niveau des individus et dans le monde occidental. L'observation qui résulte de cette perspective fait alors apparaître un déclasserement relatif de l'Occident, voire un déclin de l'empire américain, qui est l'autre face du fait général de l'aspiration de continents et de zones (naguère considérés comme en dehors de l'histoire et voués à stagner indéfiniment) à participer au concert cosmopolitique. En ce sens, l'hypothèse de Tocqueville d'une « égalisation » paraît valide au niveau des grands ensembles ethno-politiques.

(on se souvient que Kant faisait du *sapere aude!* – ose penser par toi-même! – la devise de *Aufklärung*). En substituant l'autonomie rationnelle (et le libre examen) à l'autorité (des Anciens et de leurs sentences érigées en dogmes), l'homme moderne fait le choix en toutes circonstances de l'*efficacité*, c'est-à-dire d'un mode de pensée opératoire. Le fameux principe de *falsification* énoncé par Karl Popper⁷ guide la « logique de la découverte ». Il permet d'évacuer le ressassement citationnel et l'encombrante rhétorique en préférant, à l'ornement de l'*ars bene dicendi*, le sens du problème. Qu'est-ce qu'un problème? C'est ce qui, *de ce qu'il est posé*, admet une solution. Mieux vaut un problème *ouvert* qu'une réponse illusoire à une fausse question. Le grec *problema* signifie d'abord obstacle; désigne ce qui barre le chemin. Poser un problème, c'est donc tâcher de lever à terme une difficulté réelle en la transposant dans le discours. On dit non sans raison qu'un problème bien posé est à moitié résolu.

Qu'en est-il, cependant, des lettres et des arts? Ce qui est ici frappant, c'est l'adaptation et la négociation qui ont précédé des attitudes offensives et hardies. Certes, tant les genres littéraires que picturaux ou musicaux ont longtemps vécu sur l'idée obsédante d'une *imitation* s'exerçant sur deux plans: on doit imiter les Anciens parce qu'ils ont mieux connu la Nature (des choses). Entendons: si l'art consiste dans une imitation de la Nature par des moyens propres aux disciplines, une bonne école est celle des Anciens. Les Classiques, c'est-à-dire les créateurs de premier rang, sont des maîtres dont l'art présent doit s'inspirer. Il ne fait aucun doute que jusqu'au XVIII^e siècle l'idéologie des arts est foncièrement conservatrice: pas de salut, sauf à regarder en arrière. Une chose est cependant l'idéologie dominante et déclarée, une autre chose la pratique. Les Renaissants ont beau chercher à imiter l'Antique, ils sont avec la statuaire grecque et l'architecture romaine bien plus dans une relation d'émulation que de restitution littérale; le latin continue de s'imposer pour nombre de lettrés de la péninsule, mais les œuvres qui comptent sont en langue vernaculaire⁸. L'ombre d'Anacréon et de Pindare (toutefois invoqués) n'empêche pas Ronsard d'écrire d'émouvants sonnets dédiés, poèmes d'amour pour lecteur d'aujourd'hui; tandis que Du Bellay écrit un des premiers « manifestes » avec sa *Défense et illustration de la langue française*. Racine s'inspire d'Euripide et place le sujet de ses tragédies

7 Principe que Socrate oppose déjà au discours des Sophistes: ce qui ne pourrait être prouvé faux n'a aucune chance d'être vrai. La véracité supporte et même exige la falsification. Sous ce rapport, la grande *falsification métaphysique* du Malin Génie dans les *Méditations* de Descartes élargit et radicalise l'ouvrage du faux (par le recours au personnage du *deceptor*), rend le doute hyperbolique, si bien que sera tenu pour principe assuré de la « science » ce qui s'en exceptera: le seul *cogito*. Aucune action de pensée n'est sans doute plus emblématique des temps modernes que la cartésienne et l'on pense à la juste intuition de Charles Péguy évoquant « ce cavalier français qui partit d'un si bon pas ».

8 Voir le chef d'œuvre de Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Bâle, 1869), Alfred Kröner, Stuttgart, 1988 (11^e édition).

dans des lieux et des époques reculés : reste, comme l'a montré H.-R. Jauss, qu'on lit et monte aujourd'hui au théâtre plus facilement son *Iphigénie* que l'irénique *Iphigénie auf Tauris* de Goethe, plus proche de nous dans le temps⁹. Un jalon important dans ce qu'on pourrait appeler la constitution de la conscience moderne en arts est évidemment, dans les dernières années du XVII^e siècle, la *Querelle des Anciens et des Modernes*, déclenchée par Charles Perrault en 1687. À l'apogée du classicisme (et alors que s'amorce le versant sombre¹⁰ du long règne de Louis XIV), est contestée l'exemplarité des Anciens et mis en doute un idéal de perfection soi-disant étranger aux vicissitudes des temps. Sans entrer dans le détail, il apparaît que cet épisode est le premier ébranlement de la « beauté universelle » prônée par les Classiques. Les Lumières et l'Encyclopédie, qui enseigneront le *relatif* et commenceront de construire l'idée d'*historicité*, marchent dans les pas de Perrault, de Fontenelle et de Bayle. L'idée est nettement dessinée désormais d'une spécificité des différentes époques, entraînant des notions distinctes de la beauté ; or, si Perrault répète à l'envi la sentence *veritas temporis filia*, il est loin encore d'une conscience historique « progressiste » que le seul XIX^e produira¹¹. Néanmoins, un argument de fond des Modernes, comme le remarque Paul Oskar Kristeller, aura été, en France et en Angleterre, « les dernières découvertes des sciences naturelles¹² ». Baudelaire, à bien des égards réfractaire à la mentalité progressiste, ne parlera-t-il pas du romantisme comme de « l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau » et de l'œuvre d'Eugène Delacroix comme de « la dernière expression du progrès dans l'art¹³ » ?

Pour que grandisse, en matière littéraire, une conscience moderne, il faudra que tombent trois citadelles « classiques » : l'imitation des Anciens (et de la Nature), la « police » d'un art poétique, la théorie (de la hiérarchie) des genres. À mon avis, le roman est le principal vecteur, du moins en Angleterre et en France, d'un *désordre* dans les Lettres témoignant du désarmement progressif de ces bastions. Littérature qui se moque de sa majuscule, littérature du présent et au présent, le roman veut plaire, non aux doctes et aux décrets qu'ils promulguent, mais au *gout* du public. Ce n'est pas un hasard si l'époque des Salons et de la critique (d'art), est aussi celle des romans qui connaissent une audience parfois européenne (tels *Pamela*, *Le Neveu de Rameau*, *La Nouvelle Héloïse* ou *Les Souffrances du jeune Werther*), celle encore d'essais esthétiques qui feront date, de l'abbé Du Bos à Baumgarten, Hume et Lessing, de Winckelmann

9 H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par C. Maillard, Préface de Jean Starobinski, « De l'*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe », Paris, 1978, tel Gallimard, p. 210 et sq.

10 Années de guerres et de vieillissement du roi. Une gravure anonyme de 1689, conservée à la Bibliothèque nationale, montre « Louis XIV se battant seul contre toute l'Europe ».

11 H.R. Jauss, « La "modernité" dans la tradition littéraire », *op. cit.*, p. 176.

12 Paul Oskar Kristeller, *Le Système moderne des arts*, trad. de l'anglais par Béatrice Han, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1999, p. 55.

13 Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Critique d'art*, Paris, Folio, 1992, respectivement p. 80 et p. 101.

à Kant et Schiller en passant par Shaftesbury, Diderot ou Burke – dressant tous le constat d'une autonomie de l'esthétique et d'une spécificité du jugement de goût indexé sur le plaisir, la liberté et l'imagination.

Le roman est indéniablement le mode d'expression *démotique*, car il est le reflet des passions actuelles et des contradictions sociales. Par rapport au grand genre, la tragédie en vers, c'est une littérature *triviale*; on connaît la définition qu'en donnera Stendhal à plusieurs reprises: « un miroir qu'on promène sur la route ». Dans le fait, parce qu'il ne s'inféode à aucune règle *a priori*, le roman est adapté au changement: il est le type d'expression littéraire voué à cheminer de conserve avec l'évolution socio-historique. Alors que l'art qui demande sa norme à un art poétique s'assujettit à des règles de composition et à un idéal de perfection, le roman, anticipant en cela le cinéma, vit *de* l'imperfection. Comme l'écrit le romancier Jacques Laurent (dans un essai dont l'*incipit* condense plaisamment une théorie: « Le roman n'est pas sorti de la cuisse de Jupiter »), « la perfection nie le roman [...], la respiration romanesque cesse s'il y a perfection des caractères ou de l'action¹⁴ ». Le roman est un des témoignages attestant que « l'Occident attribue une valeur intrinsèque au changement¹⁵ », dont une des espèces est l'*aventure* (elle peut, dans certains cas, être intérieure). Le roman joue jusqu'au bout le prosaïsme et le laïcisme, jusqu'à découvrir un nouveau mystère, d'ailleurs plein d'ironie, dans l'évidence naturelle de la prose¹⁶. C'est toutefois la consolidation, après la Révolution française et ses suites, d'une société industrielle produisant à la fois plus de *travail* et plus de *conflit*, qui suscite et inspire de puissants romanciers type Dickens et Balzac, alors que s'illustre l'Histoire (pensons à Michelet¹⁷, qui en appelle lui-même à Giambattista Vico pour exalter le destin « prométhéen » de l'humanité, objet et sujet de l'aventure temporelle). Le roman, caméléon à l'échine souple, apporte à l'écriture une *plasticité* jusqu'alors inconnue. La société se transforme, l'individu apprend à naviguer dans sa houle et s'emploie à rapprocher de son désir intime les objets, les êtres et les places que tous les hommes regardent peu ou prou comme enviables. L'essor et peut-être l'apogée du roman européen, de Jane Austen à Thomas Mann, d'Alessandro Manzoni et Walter Scott à Marcel Proust et de Stendhal à Jean Giono, sont directement liés aux infinies variations sur un motif et une « passion » d'époque, l'*ambition*. Amorcée dans le social, elle est loin de s'y réduire ou résoudre; elle prend son sens au contraire par la *sublimation*

14 Jacques Laurent, *Roman du roman*, Paris, Gallimard, 1977, p. 76.

15 *Ibid.*, p. 66.

16 Milan Kundera, *L'art du roman et Les testaments trabis*, Paris, Gallimard, 1986 et 1993.

17 Jules Michelet écrit, dans la Préface (1869) de son *Histoire de France*: « Je n'eus de maître que Vico. Son principe de la force vive, de *l'humanité qui se crée*, fit et mon livre et mon enseignement », édition abrégée, Paris, Robert Laffont et Club français du Livre (t. VI de la collection « Les grands monuments de l'Histoire »), 1971, p. 8.

qui la transfigure. L'ambitieux convoite plus un destin qu'un poste ou la fortune; il est en quête de signes honorables plus que de choses profitables. Entre les personnages qui peuplent les récits des siècles précédents, proches souvent des caractères de la comédie (ludions plus manipulés qu'agissants), et l'ambitieux stendhalien ou balzacien qui porte en lui une doctrine de l'homme, s'interpose la geste épique de Napoléon. Dans le fond et la forme, l'Ambition est une Imitation de la vie de Napoléon comme les vies chrétiennes ont voulu être des Imitations de Jésus-Christ¹⁸. Comme le proclamait Faust (dans le premier fragment de Goethe, l'*Urfaust*), « *im Anfang war die Tat* » (dans le commencement était l'action). Cette refonte iconoclaste de l'*incipit* johannique va moins à humilier le Verbe qu'à le doter lui aussi d'un ressort et d'une énergie à l'image de l'homme moderne. Commander, n'est-ce pas agir par le verbe? D'ailleurs, l'*action dans le symbolique* qui distingue la vraie ambition du vulgaire arrivisme ne tardera pas à déployer sa dramaturgie dans le champ de l'art moderne, car l'artiste, poète ou peintre, est précisément habité par le désir tenace de régénérer l'existence et de sauver son mystère en le confiant au monde des *formes*. Il n'est de haute ambition que formelle. C'est une des leçons qu'enseigne l'art moderne. Pendant un siècle et demi à peu près les « romans d'artistes » se multiplient au point de signaler à l'attention une sorte de sous-genre; parallèlement à l'histoire vécue, à ses événements et rencontres (heureux ou malheureux), se devine un drame intérieur¹⁹ d'une autre envergure: le combat avec l'ange de l'artiste ou la lutte contre ses démons (ou simplement ses faiblesses trop humaines). L'ambition est la plupart du temps déçue, abandonnée (Coriolis dans *Manette Salomon*), ou synonyme de faillite ou de mort (Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* ou Claude dans *L'œuvre*). Elle ne contredit pas le réalisme foncier (le désirable est désormais à portée du désir, puisque l'homme peut transformer le monde et se régénérer lui-même) qui est l'autre versant du romantisme; mais ce message a beau garder le cap de sa teneur générale, il n'en inclut pas moins de nombreux échecs de parcours. Pourquoi? Parce que la structure de l'ambition, qui, par un côté met le possible à proximité du réel (de la réalisation), implique, par l'autre côté, un mariage orageux du relatif et de l'absolu. Le désir, potentiellement infini – métaphysique – est forcé par les contingences spatio-temporelles à s'exercer à l'intérieur de limites, dont certaines se révèlent rapidement des obstacles insurmontables. Il n'en reste pas moins que l'ambition d'art, par quoi les Modernes ont cru pouvoir remplacer la transcendance religieuse, non seulement traduit la forme

18 Sur l'ambition comme « passion du siècle », voir Michel Guérin, *La grande dispute (Essai sur l'ambition, Stendhal et le XIX^e siècle)*, Arles, Actes-Sud, 2006.

19 Dans le domaine français, exemplaires sont des romans comme *Le Chef-d'œuvre inconnu* (Balzac), *Manette Salomon* (les Goncourt) et *L'œuvre* (Zola). Entre 1800 et 1950 (repères approximatifs), il est impossible de dresser une liste, même en s'en tenant à des écrivains majeurs, tels Thomas Mann (*Tonio Kröger*), Hermann Hesse, Henry James (Roderick Hudson).

suprême de l'ambition (chez Nietzsche en particulier), mais révèle que l'ambition en elle-même est un art (comme l'art d'aimer chez Ovide).

L'esprit moderne est pétri d'ambition. Sans doute, d'ailleurs, cette passion d'époque fait-elle écho à une autre passion des temps modernes, elle-même héritière de l'Antiquité: la mélancolie. Celle-ci a beau être, comme dira Schelling, « le sentiment des choses finies », elle n'est ressentie, justement, que par l'existant qui se sait à la fois infini dans son désir et borné dans sa capacité de le remplir. Le XIX^e siècle débute en fanfare dans l'enthousiasme d'une Révolution qui se mue en épopée de la volonté²⁰, mais il finit dans l'inquiétude, l'obsession de la décadence et le pessimisme. Après avoir marqué la réalité du sceau de symboles grandioses, il laisse place, à travers le symbolisme à la fin du siècle, à une retraite de l'esprit sur son pré carré, comme si la réalité ne cessait de lui infliger déception et démenti. Les premiers modernes avaient cru uniment au progrès par les Lumières, les plus tardifs se scindent entre les scientifiques et les artistes: positivisme (ne voulant connaître que des faits) et symbolisme (pétri d'« idéisme » et s'appliquant à distiller la sensation) bifurquent en cohabitant aux abords de 1900. L'esprit moderne, entre temps, s'est doublé d'une *âme moderne*. À ses certitudes, convictions et visées, il a superposé des interrogations, une façon de sentir n'aimant rien tant que se commenter, un goût du nouveau mélangé de doute dans l'avenir. De simple (relativement), il est devenu complexe, bâti de contrariétés; bref, il a forgé plus qu'un état d'esprit: une spiritualité – toutefois pour l'essentiel dé-divinisée. Celui qui, d'évidence, emblématise ce travail de l'esprit sur lui-même, non exempt de sape, n'est autre que Baudelaire, inventeur d'une « modernité » qui s'indexe depuis lors de son nom²¹ et, dans le fait, oscille entre Spleen et Idéal.

Modernité, modernisme et postmodernité

Il faut en effet attendre Baudelaire pour que, non seulement la « vie moderne » et la « modernité » soient thématiques pour elles-mêmes, mais pour que s'impose désormais une *sensibilité du (et au) présent* que les romantiques n'avaient fait que soupçonner, eux qui restaient encore prisonniers des « grands sentiments » et de leur rhétorique intemporelle. À la veille de 1848, soit plus de quinze ans après la « bataille d'Hernani », le poète critique d'art se livre à une tentative de détournement du romantisme (« histo-

20 Ce climat est bien rendu par la phrase initiale de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal: « Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur ».

21 Sur la modernité baudelairienne, je me permets de renvoyer le lecteur à mon livre, *Nihilisme et modernité*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003. Voir également « "Qui dit romantisme dit art moderne"... La question de la relation entre le romantisme et la première modernité... » in Anja Ernst/Paul Geyer (Hg.), *Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne* [Le romantisme: un mythe fondateur de la modernité européenne], Bonn University Press, 2010.

rique »): d'une part en assimilant « romantisme » et « art moderne », d'autre part en destituant Victor Hugo de son rôle de chef de file pour y placer Eugène Delacroix. Celui qui aurait pu n'être qu'un cadet attardé ou un épigone transi compte tenu de sa « situation²² » et du mode de *pathos* hérité de ses aînés, découvre – alors que l'âge artisanal et ses rythmes lents tombent en désuétude sous les coups de l'industrie, de la banque et de la Marchandise reine du monde – que même un temps aussi prosaïquement ingrat et délaissé par la Beauté que le sien n'est pas dépourvu, à qui sait voir et entendre, de sa « beauté particulière²³ ». Les sentiments sont comme les habits et comme la mode, ils sont « idiotiques » à chaque époque, leur charme se dissipe aussitôt si l'on cherche à les incorporer à des formules, à des généralités hors du temps; la rhétorique, qui se nourrit de lieux communs, à force de s'adresser à tout le monde ne parle à personne. Ce sera donc la tâche de la poésie moderne de remettre de la musique dans le langage, de retrouver le *chant*²⁴. Comme poète et comme critique, Baudelaire n'a de cesse d'affirmer la valeur de la *sensation*, matériau « psychophysique » subtil de l'art moderne, susceptible d'une interprétation aussi bien physiologique que spiritualiste, soit qu'elle indique l'insolite de notre vie de corps attaché à un espace-temps, soit qu'elle fasse signe vers le mystère, un ailleurs voire un au-delà. Alors que le sentiment (éloquemment formulé) est lisse et anonyme (ou appartenant à un Sujet quelconque), la sensation – ou encore l'impression – traduit l'impact événementiel qu'une situation *vécue hic et nunc* fait subir à ma sensibilité particulière. La vivacité, l'intensité, le choc même font ressortir le primat de l'expérience sur la culture livresque, de la poésie pure sur tout « art poétique », de la circonstance authentique sur la règle apprise. Ce sont là les ingrédients de la « modernité »: Baudelaire les articule plus nettement que tout autre en son temps, mais il a un prédécesseur auquel, d'ailleurs, il ne manque jamais de se référer, semi marginal comme lui-même, Stendhal. Le désinvolte auteur de *Racine et Shakespeare* (1823/1825) donne, comme on sait, du « romanticisme » une définition fondée sur l'actualité, triplement corroborée: actualité des œuvres, des mœurs et des passions. « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères²⁵ ». Visant l'abbé Delille et son « style arrangé,

22 Je fais référence au texte de Paul Valéry, dans *Variété*, intitulé « Situation de Baudelaire » *Œuvres 1*, Pléiade.

23 Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863/1868), dans *Critique d'art*, Folio, Gallimard, p. 343.

24 Paul Valéry: « La poésie de Baudelaire doit sa durée et cet empire qu'elle exerce encore, à la plénitude et à la netteté singulière de son timbre. Cette voix, par instants, cède à l'éloquence, comme il arrivait un peu trop souvent aux poètes de cette époque; mais elle garde et développe presque toujours une ligne mélodique admirablement pure et une sonorité parfaitement tenue qui la distinguent de toute prose », *Variété*, dans *Œuvres 1*, Pléiade, p. 611.

25 Stendhal, *Racine et Shakespeare*, chap. 3 « Ce que c'est que le romanticisme », Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1965, p. 62.

compassé²⁶ », Stendhal a ce cri du cœur: « Et l'on veut que cette poésie plaise à un Français qui fut de la retraite de Moscou²⁷! » Le « romanticisme » stendhalien, qui précède de peu le romantisme historique, anticipe aussi sur la « modernité » (postromantique) dont Baudelaire fera le motif central de son œuvre critique. Aucune proposition, d'ailleurs d'inspiration stendhalienne, n'est plus claire que celle-ci: « Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa *qualité essentielle de présent*²⁸ ». Bien entendu, l'énoncé ne signifie aucunement que, par son contenu particulier, ce présent qui est *mien* serait meilleur que les autres! Il ne s'agit pas d'idolâtrer le présent, mais de le préférer – mot de Stendhal²⁹ – par cette grande et simple raison qu'il m'est remis en mains propres, qu'il m'incombe d'en disposer, d'en prendre soin et de le cultiver, de le mettre en valeur. Bref, ce qui compte, c'est moins la soi-disant substance du présent que son *être-de-présent*. Le statut de cet axiome est ensemble éthique et esthétique. Ou plutôt il détermine l'esthétique de la modernité comme une éthique dont l'article capital et quasi unique est l'*obligation* due au présent. Obligation faite à l'écrivain ou à l'artiste, entendons-nous bien, non pas d'y adhérer en abdiquant sa conscience critique et son exigence personnelle, mais de le *donner à comprendre* – et d'abord aux contemporains, à ceux qui, précisément, n'ont d'autre choix que de le vivre tel qu'il est, dans ses espoirs comme dans la fin de non-recevoir qu'il peut opposer au désir. Ce n'est pas seulement l'importance de l'historicité, cette fois, qui est reconnue, c'est la valeur incomparable de l'*actualité*. Entre une âme intemporelle, que ne troublent pas les vicissitudes du temps, et une conscience si aiguë de la caducité qu'elle devance l'ouvrage de démolition du temps et voit l'avenir comme fabrique de passés, la modernité, telle que Baudelaire la conçoit, s'efforce, sous le signe du présent, de réaliser un équilibre – que je dirais transhistorique – entre ce qui a vocation à demeurer et ce qui est soumis à la loi du changement. « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable³⁰ ».

À partir de cette reconnaissance (de la valeur unique) du présent et de la détection de la part de beauté enfermée dans les habitudes et les costumes de « la vie moderne », se met en route l'essentiel de l'*éthos* moderne et, au-delà, moderniste. Pas d'art authentique qui ne puise dans la sensation particulière (en évitant le sentiment convenu, c'est-à-dire la « formule »), qui ne compte avec (et sur) la surprise, l'accident,

26 *Ibid.*, p. 104.

27 *Ibid.*, p. 68.

28 C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *loc. cit.*, p. 344. C'est moi qui souligne.

29 Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie* (1817), III, chap. LXVI (« La préférence est... inattaquable »), Folio, Gallimard, p. 232.

30 C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *loc. cit.*, p. 355.

voire le choc³¹ et qui, avant de se ramifier à l'Art, ne se réfère à l'existence actuelle, origine et fin du drame. Le thème benjaminien de la destruction (*Zerstrümmung*) ou liquidation (*Liquidierung*) de l'aura (*der Aura*) est coextensif à l'arrachement de la modernité par rapport aux transcendants, Vérité et Beauté. Il n'y a plus de Juge suprême, le temple du goût est désert et n'importe quel poétaillon peut pour s'amuser ramasser dans le caniveau l'auréole que le poète a laissé choir. Bien plus, Baudelaire tient un indice sûr de la nécessaire rupture entre le goût formé et la création actuelle : « le beau, écrit-il, est toujours bizarre³² ». Non qu'il cultive froidement cette bizarrerie ; celle-ci, plutôt, est l'effet de dépaysement (relatif) du nouveau par rapport à l'attendu. Bien avant André Breton, Baudelaire invite à explorer « le fantastique réel de la vie³³ ». Il comprend la dimension rythmique, hypersensible – j'allais dire « conductrice » au sens électrique – de la mode, et qu'il est impossible de séparer culture et parure, sensation et artifice, car désormais, c'est l'intensité qui prime sur on ne sait quelle vérité impavide. Toutes nos « vérités » sont des vérités senties, des vérités du temps, des éphémérides, des enregistrements de sensations ; des photographies en somme.

Et très vite cette attention au présent, que d'ailleurs la photographie documente autant qu'elle l'emblématise, tourne, par son intensité même, en guet et en quête de ce qui relance l'intérêt ou bien, plus probablement, cherche à exorciser l'ennui : cela s'appellera le Nouveau. Baudelaire est sans doute le premier à avoir substantivé l'adjectif dans l'acception esthétique-historique que lui donneront les époques suivantes³⁴. Dans *Nihilisme et modernité*, j'ai tenté d'analyser l'émergence et la teneur de cette *sensibilité* nouvelle, à la fois passive-réceptive et volontariste, qui est en partage aux époques modernes. Ce qui frappe, en effet, c'est, chez certains poètes, artistes ou essayistes à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, le mélange de *quiétisme* et d'*activisme* : ils attendent la révélation qui reposera, tout en se livrant à une frénésie d'action. Une autre façon de penser cette ambiguïté consiste à repérer dans le nihilisme l'envers (et, d'une certaine manière, la vérité) de cette course au *nec plus ultra* historique qu'impose le souci de la dernière mode, des formes nouvelles – avec en arrière-plan la crainte

31 Je renvoie ici aux études de Walter Benjamin sur Baudelaire. L'auteur souligne en particulier le courage de Baudelaire, qui aurait pu s'en remettre au confort des mythes ; au lieu de cela, il affronte la « perte d'auréole du poète » (titre d'un poème en prose du *Spleen de Paris*) et accepte le lot que l'univers marchand fait désormais à l'artiste – soit de ne pouvoir créer que sur fond d'une expérience-choc (*Chockerlebnis*). Voir Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, B. I-2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.

32 C. Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *Critique d'art*, *loc. cit.*, p. 238. La proposition est soulignée par Baudelaire.

33 C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *loc. cit.*, p. 357.

34 Je rappelle les deux derniers vers du poème des *Fleurs du mal*, *Le voyage* : « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ! »

d'être dépassé et à jamais privé de révélation: la phobie, pour mieux dire, d'être *historiquement annulé* et de voir invalidé son passeport pour l'apocalypse. Tout se passe en somme comme si l'esprit européen restait modelé par une confiance en la fin de l'Histoire (dans la *Zweckmässigkeit*) tout en éprouvant, à une cadence de plus en plus accélérée, l'inadéquation des avatars successifs qui cherchent à lui donner un visage. En condensant à l'extrême, il me paraît que la marque des époques modernes, de la révolution européenne de 1848 à la révolte du printemps 1968 qui essaime à travers tout le monde occidental, est une structure de *double bind*: on veut croire et on pratique avec assiduité l'art multiple de décevoir cette foi. C'est parfois dans le même homme (Ernest Renan étant à cet égard exemplaire) que cohabitent l'adhésion au Progrès et le soupçon de la « vérité triste » qui termine le débat de l'esprit aux prises avec le doute ou le désespoir. Dans son ouvrage devenu un classique, *Teoria dell'arte d'avanguardia*³⁵, Renato Poggioli dégage avec pertinence quatre traits qui caractérisent l'avant-garde: l'activisme, l'antagonisme, le nihilisme et l'agonisme³⁶. Ceux-ci se renforcent réciproquement, même si l'un deux domine dans tel ou tel mouvement (par exemple le nihilisme dans Dada). Comment ne pas voir la violence *au fond du désir* qui s'exprime ainsi dans l'idée même et le mot d'*avant-garde*? Le registre sémantique est bien celui de la lutte – et même, j'y reviendrai, de la lutte pour la reconnaissance. *L'agôn* (le combat, ou du moins la compétition) rythme la chevauchée (souvent le chevauchement³⁷) des mouvements d'avant-garde, dont il n'est pas indifférent qu'elle soit repérée dans le temps par deux guerres mondiales: Dada exprime en 1918 le refus d'une civilisation qui n'a trouvé pour se surpasser qu'une « Grande Guerre » et qui sort exsangue et démoralisée d'une débâcle symbolique sans précédent; en 1945, triomphe l'art américain, alors que New York³⁸ n'était, encore en 1930, qu'une lointaine province de l'art européen.

J'essaierai plus bas d'analyser la philosophie qui sous-tend ce qu'Harold Rosenberg a pu appeler « la tradition du nouveau ». Je m'en tiens pour le moment, précisément aux aspects qui expliquent l'*enchaînement* des avant-gardes. La logique d'enchères – de provocation compétitive – qui les force à se succéder en s'entre-chassant promet, au détriment des anciennes valeurs de la beauté (sérénité, symétrie, harmonie, long-

35 Renato Poggioli (1962), trad. *The Theory of the Avant-garde*, Harvard University Press (1968).

36 L'agonisme renvoie, selon Poggioli, à la jonction des idées de sacrifice et de consécration. La tendance agonistique signifie que l'artiste assume volontiers d'être la victime héroïque de sa tâche et qu'il s'éprouve au fort d'un combat désespéré comme une sentinelle attendant d'être relayée. C'est le sens, par exemple, de ce passage de la *Lettre du voyant* d'Arthur Rimbaud: « Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables: viendront d'autres horribles travailleurs, ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé », *The Theory of the Avant-garde, op. cit.*, p. 66 et p. 68.

37 Pensons à la concurrence entre cubisme et futurisme ou aux frontières (à la fois en termes de dates et de représentants) indéfinies entre surréalistes et dadaïstes.

38 Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996.

nimité), des valences qui seront désormais le code chimique du moderne: le *choc* d'abord, sur lequel insistent et Valéry et Benjamin, l'intensité, la vitesse, la tournure expérimentale de l'œuvre, d'ailleurs inséparable de l'*originalité*. Dès qu'il cesse de se penser monumental (bâti pour témoigner *sub specie aeternitatis*), l'art se tourne vers son existence empirique située et n'a d'autre choix que de se réfléchir en actes (en œuvres) comme activité *sui generis*. Paradoxalement, il n'assure son autonomie (et son autotélie) qu'en se testant en permanence: en d'autres termes par l'exercice de la négativité.

Or, si le modernisme, en tant que culture de l'être-moderne, milite pour le *Novum* – jusqu'à hausser quasi en mythe un réflexe ou un habitus dont la formule triviale pourrait être: « on va (enfin) voir ce qu'on va voir! » – c'est aussi et d'abord qu'il a perdu le contact avec la grande force équilibrante qui, jusqu'ici pondérait les entreprises humaines en leur assignant sens, limites, secours et recours: la Nature ne « répond » plus, elle s'estompe et deviendra un décor et un dehors, alors qu'elle fut matrice universelle, nature des choses (*natura rerum*). L'évolution du fait moderne, dans l'acception la plus large, pluriséculaire, est une dénaturation. En rompant avec la référence métaphysique, l'homme perd *eo ipso* le bénéfice d'une familiarité avec l'évidence sensible. En tous domaines, c'est à lui seul d'inventer la mesure et la norme, car il n'y a plus de repères naturels. Du coup, la transgression signifie moins une agression délibérée contre les règles et les convenances, que la conséquence d'un *défait* de la bonne mesure. Elle traduit la démesure moins en terme d'excès que d'absence. C'est le manque d'ordre réel (ontologique) qui contraint toute position neuve à paraître exagérée, qui nimbe la moindre affirmation d'un halo de provocation. L'artifice et le substitut oblitérent toujours plus une nature qui n'existe qu'à l'état de vestiges ou de fragments (parfois « reconstitués »).

À la fin du XVIII^e siècle, Kant ne doute pas de l'éminente supériorité de la beauté naturelle sur la beauté artistique, à laquelle adhèrent plus ou moins des fins intéressées (des buts extérieurs à la pure forme). Et c'est bien parce que la seule beauté naturelle est libre qu'elle conduit le penseur à considérer le producteur d'œuvres d'art comme émule de la nature. Le génie, en effet, non seulement est *une nature*³⁹, mais, à l'instar de celle-ci, il se distingue par sa capacité de *produire spontanément*, c'est-à-dire sans règles (appprises, appliquées, enseignées). Toutes les qualités qui font le génie – la générosité créatrice, la libre imagination, l'*originalité*⁴⁰ – contribuent à

39 En latin, deux degrés de la racine *gen* renvoient à l'engendrement: la forme *gen* et la forme (*g*)*na*. À la première série appartiennent *geno/gigno* (produire, engendrer), *genus* (race, genre), *generosus* (bien né), *gens* (famille), *genius* (divinité qui préside à la naissance, puis inclinations de naissance, d'où génie), *ingenium* (esprit); à la seconde *nascor* (naître), *natus-us* (naissance) et *natus-i* (enfant), *natio* (portée d'animaux, puis nation), *natura* (dispositions originelles d'un individu ou d'une totalité organique d'êtres formant, dans leur abondance, une unité harmonieuse).

40 La théorie kantienne du génie (*Critique de la faculté de juger*, § 46 à 49) condense et fonde philosophiquement des traits présents chez d'autres auteurs, au premier rang desquels Diderot et

l'éloigner du goût régnant. Au-delà de l'opposition du producteur et du consommateur (récepteur), le génie a tendance à bousculer ce qui est *reçu*, qu'il s'agisse d'idées, d'images ou de mœurs. Le génie est seul, parce qu'il est toujours naissant, il ignore la tardiveté, la lenteur des esprits rassis. C'est son imagination productrice qui le sépare – « la qualité qui distingue l'homme de génie de l'homme ordinaire et celui-ci du stupide⁴¹ » – de la plupart des autres hommes. Diderot, qui a en tête une topique commune à plusieurs auteurs dont Rousseau⁴², affirme : « Le génie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage⁴³ ». Ainsi, la sauvagerie du génie, c'est-à-dire son appartenance immédiate à la nature, fait de lui un être hors norme. Or, autant le génie de l'âge esthétique (lui-même lointain héritier du *furor animi* des Florentins), emblématise une modalité de la création dans laquelle, dit Kant, « la nature donne des règles à l'art », autant l'*originalité* moderne estampille un artiste dont la « naïveté » n'est plus le fort et qui s'emploie non sans tactique à se distinguer et à s'inscrire, fût-ce violemment, dans l'univers actuel des formes, avec le secret espoir de les « marquer », c'est-à-dire de « faire date ». Le génie est affaire de gènes, l'*originalité* de codes – car le rejet des conventions a pour arme offensive la volonté d'imposer un style comme on communique un code. Désormais, il faut *entrer dans le monde de l'art* et c'est, souvent, d'y pénétrer avec fracas après une expérience de déni ou de refus, qui forge les plus grandes carrières (sinon officielles, en tout cas historiques).

À bien des égards, l'*originalité* moderniste, dont un ouvrage fameux de Rosalind Krauss⁴⁴ analyse le « mythe », succède généalogiquement à la génialité préromantique. Non seulement, dans la description kantienne, l'*originalité* apparaît

Goethe (« démonisme » qui prolonge la période dite du « Geniezeit » et du Sturm-und-Drang des années de jeunesse, vers 1770). Kant parle notamment de la *schöpferische Freiheit* (liberté créatrice) comme d'un don de la nature, *Naturgabe*, et voit dans l'*Originalität* la première des qualités (*die erste Eigenschaft*) du génie.

41 Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, édition chronologique en 15 volumes des *Œuvres complètes* de Denis Diderot, Club Français du Livre, 1969, t. 3, p. 442. Voir également les phrases de conclusion de l'*Essai sur la peinture* : « De là l'incertitude du succès de tout ouvrage de génie. *Il est seul*. On ne l'apprécie qu'en le rapportant *immédiatement* à la nature. Et qui est-ce qui sait remonter jusque là ? Un autre homme de génie », *Œuvres complètes*, t. 6, p. 317. C'est moi qui souligne.

42 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, édition Charles Porset, Ducros, Bordeaux, 1968, chap. IX, p. 107. « Le sauvage est chasseur, le barbare est berger, l'homme civil est laboureur ». Donc : le nomade, le semi-nomade, le sédentaire. Ou encore : le chasseur-cueilleur, le pasteur, l'agriculteur fixé sur sa terre. Le sauvage, lui, vit dans la forêt (*silva*) au milieu de la nature.

43 D. Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, *loc. cit.*, p. 483.

44 Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), trad. française, Paris, Macula, 1993. « L'artiste d'avant-garde, écrit Rosalind Krauss, a pris bien des visages durant le premier siècle de son existence : révolutionnaire, dandy, anarchiste, esthète, technologiste, mystique. Il a entonné quantité de crédos très différents. Il n'y eut qu'un seul invariant, semble-t-il, dans le discours de l'avant-garde : le thème de l'*originalité* », p. 135. Le mythe de l'*originalité* accompagne, ce n'est pas indifférent, le caractère de plus en plus problématique du concept de l'*original* du fait de la reproductibilité technique.

déjà comme « la première qualité » du génie, mais encore l'une et l'autre font l'apologie de la *production*, se situent au niveau de l'origine ou de la cause, non des effets: de l'agir de l'art plutôt que de la réception, plus ou moins passive (en tout cas « seconde » par situation). Clement Greenberg oppose avant-garde et kitsch à partir, d'une part de l'accentuation expérimentale de la production, d'autre part de l'adultération de la réception (correspondant à l'industrialisation et à la diffusion de masse de formules mécaniques et répétitives). « Si l'avant-garde, écrit le critique américain, imite les processus de l'art, le kitsch, lui, en imite les effets⁴⁵ ». L'avant-garde, en d'autres termes, regarde l'art du point de vue de l'offre, le kitsch sous l'angle unique de la demande. Le génie comme l'originalité exaltent donc clairement le processus créateur en lui-même. Ils invoquent également la singularité de l'œuvre, où un individu en quête de ce qui le dépasse a déposé le meilleur de lui-même. Mais l'originalité représente la bifurcation historico-culturelle du génie, tenant, lui, sa puissance, de la nature et de son universalité concrète irréfragable.

C'est pourquoi Kant, Schopenhauer, Coleridge, peuvent s'accorder sur un point essentiel: l'imagination géniale, loin d'être extravagante et artificieuse, est une sorte de *divination* (d'intuition vraie) qui autorise l'artiste à présenter (l'allemand *darstellen*) une Figure plus vraie que nature; Schopenhauer va jusqu'à considérer la réalisation du génie comme plus « objective » que n'importe laquelle de nos représentations (*Vorstellungen*), y compris scientifiques⁴⁶.

Baudelaire s'inscrit encore partiellement dans cette lignée, qui voit dans l'imagination (« mystérieuse faculté ») la « reine des facultés⁴⁷ » et compare le génie à l'enfance parce qu'ils voient l'un comme l'autre « tout en nouveauté⁴⁸ ». Cependant certains traits qu'il accentue préparent l'interprétation avant-gardiste de l'originalité. L'imagination, en effet, apparaît moins directement comme production que comme *excitation*, mise en branle et en relations de nos facultés productrices (« elle les excite, elle les envoie au combat »); le thème de la nouveauté supplante, ensuite, la nature, immémoriale, il se lie à celui de l'étonnement, du *bizarre*, de l'insolite; en présentant l'œuvre de Constantin Guys, Baudelaire s'apprête à « entretenir le public d'un homme singulier, originalité si puissante et si décidée, qu'elle se suffit à elle-même et ne recherche même pas l'approbation⁴⁹ ». L'éloge du dandysme, machine de guerre

45 Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » (1939), in *Art et culture* (recueil d'essais traduits en français), Macula, Paris, 1988, p. 22.

46 Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, III, § 36, PUF., Paris, 1966, p. 240. « Ainsi la génialité n'est pas autre chose que l'objectivité la plus parfaite, *die vollkommenste Objektivität* ».

47 C. Baudelaire, *Salon de 1859*, dans *Critique d'art*, *loc. cit.*, p. 280.

48 C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *loc. cit.*, p. 350.

49 *Ibid.*, p. 347. On sait que l'artiste tenait à son anonymat et c'est pour respecter ce souhait que son nom n'apparaît pas dans l'étude que Baudelaire lui consacre, qui ne conserve que l'initiale de son patronyme.

contre tout naturalisme, le besoin de la grande ville, de ses artifices et fantasmagories, le culte de l'apparence et de l'artifice, du masque et de la parure, le recours aux excitants – tout cela atteste une notion et une pratique des images et de l'imagination qui renvoient au monde vénal du commerce et de l'industrie, et non plus au don paisible de la nature. La solitude du génie romantique est une immersion au sein d'une nature prodiguant une consolation à base de vérité; celle du créateur moderne, en quête d'impressions et d'excitations, est peuplée et urbaine, elle cherche la rue et la foule. Rousseau était le Promeneur, Baudelaire sera le Flâneur, en attendant Aragon et son *Paysan de Paris* (1926) livré au « merveilleux quotidien » de la capitale.

Bref, l'imagination a de plus en plus l'allure de l'*innovation*. Elle est moins tournée vers des schèmes et des archétypes transhistoriques qu'occupée à l'arrangement expérimental (le collage et l'assemblage sont à cet égard largement paradigmatiques) de motifs, eux-mêmes secrétés par un environnement où l'artifice, la technique, la tendance décorative expulsent de plus en plus les derniers témoignages d'une nature en voie d'abolition. Sous ce rapport, la postmodernité ne met pas fin à ce processus de dénaturation, mais au contraire l'accomplit.

Si, donc, on tente de récapituler, on dira que la *modernité* (telle, pour l'essentiel, que Baudelaire la définit) sort du romantisme et relève le défi, devant le choc du monde de la Marchandise (du capitalisme triomphant) de cultiver une *sensibilité* nourrie des ingrédients équivoques du progrès industriel et technique: un idéalisme bafoué par le cynisme des rapports de force (qui croira à la fraternité après la violente répression de juin 1848⁵⁰), l'éclipse durable de la Nature et l'effritement des plus hautes valeurs (remplacées par le substitut universel de l'Argent), le développement, pour ainsi dire *épidermique* d'un réseau de sensations et d'impressions traduisant l'impact du monde extérieur sur les « nerfs » en lieu et place des « sentiments profonds », la coexistence troublante d'un sentiment de *décadence* concomitant à la marche du Progrès, de manifestations de mysticisme plus ou moins pathologiques sur fond de triomphe de la Raison et du positivisme etc. À travers ses ambiguïtés, ce que la modernité lègue aux époques suivantes (à travers la première, peut-être, des avant-gardes, le symbolisme), c'est le sens du présent ou, pour reprendre la formule si précise de Baudelaire, l'obligation éthique et esthétique de rendre justice à « la qualité essentielle *de* présent ». Telle est – et sera sous des modes distincts – la teneur de la modernité, du modernisme et de la postmodernité.

Il semble, deuxièmement, qu'on puisse peu ou prou superposer *modernisme* et avant-gardisme si l'on admet deux critères: une idéologie axée sur la valorisation de l'être-moderne comme tel, la quête du nouveau comme impératif formel et

50 Il n'est que de lire les lettres que le jeune Ernest Renan, témoin de ces journées, écrit à sa sœur Henriette; il y décrit, indigné, la « barbarie » imputable d'une bourgeoisie saisie d'effroi devant les « classes dangereuses ».

fonctionnel de la mise en action de l'art en tant qu'il participe lui-même d'un faisceau de dimensions de l'histoire humaine *en marche*. Si la modernité se définit comme sentiment immédiat de la valeur de présent, le modernisme redouble et réfléchit ce sentiment, le « médiatise » : il valorise l'état d'esprit (accompagné des comportements correspondants) qui valorise la valeur essentielle de présent. Le modernisme est ainsi le degré réflexif et volontariste de la sensibilité moderne, sa mise en œuvre systématique et, pour ainsi dire, la traduction syntaxique d'une sensibilité longtemps préemptée par l'aura symboliste.

La qualité de présent reste, tant que durent la logique moderniste et sa réflexivité propre, reliée à un sens que l'histoire dispense. Mon hypothèse, c'est que le « présentisme » contemporain traite le présent comme s'il existait en soi et pour soi, coupé organiquement du passé (qu'on peut ainsi répéter dans la distance – d'où, notamment, l'éclectisme et le pastiche) et de l'avenir, que trop d'incertitudes dissipent dans l'aléatoire⁵¹ et, en dernière analyse, suspendent (jusqu'à nouvel ordre). Quelle *valeur* peut avoir un présent désormais confondu avec le simple *fait* actuel? C'est là une des déclinaisons de la question posée par la postmodernité.

Tout se passe comme si le modernisme avait rendu l'âme, essoufflé, dans les toutes premières décennies qui ont suivi la fin de la seconde guerre mondiale, comme s'il avait péri d'une overdose d'histoire (c'est-à-dire d'historicisme). Or si, grossièrement, la modernité s'indexe sur le basculement de l'âge artisanal dans l'industrie, le modernisme sur le triomphe des sciences et des techniques, la postmodernité quant à elle est solidaire de la montée en puissance de la société informationnelle⁵². Ce ne sont plus des discours et des valeurs qui commandent, mais des calculs et des algorithmes.

Sachant que la convention de langage (d'une langue à l'autre) suffit souvent à expliquer plusieurs « degrés » du mot (postmoderne, postmodernité, postmodernisme), je préfère m'en tenir, par symétrie avec *modernité*, à *postmodernité*. Compte tenu du caractère très problématique de ces notions, il me semble qu'avant de se demander en quoi consisterait la revendication de « valeurs » soi-disant postmodernes, il est de bonne

51 Dans son dernier livre, publié peu après sa mort, *L'Homme précaire et la littérature*, André Malraux thématise ce qu'il appelle l'*Aléatoire* (titre de l'ultime chapitre de l'ouvrage). « On ne peut comprendre l'aléatoire si on le confond avec un scepticisme, parce que cette incertitude englobante règne au paradoxal sommet de certitudes limitées. Indéfinissable parce qu'incomparable [...] Or, si nous connaissons le destin que toutes [les civilisations] subirent en commun, nous savons aussi qu'aucune ne posséda une autre bombe atomique, ni un autre machinisme, ni l'héritage du monde. L'aléatoire est sans précédent ». Paris, Gallimard, 1977, p. 316 et p. 324. C'est moi qui souligne.

52 Voir Manuel Castells, *The rise of the information society*, traduction française en trois volumes sous le titre d'ensemble *L'ère de l'information*, Fayard, Paris, 1998 et 1999. Pour Jean-François Lyotard (*La condition postmoderne*, Minit, Paris, 1979), le postmoderne caractérise d'abord le devenir des savoirs à l'ère de l'information : les procédures l'emportent désormais sur les normes, le pragmatisme sur la doctrine (ou le système), les collectifs scientifiques sur les « savants » (individus), puisque, jusque dans les sciences, les grands récits fondateurs sont frappés d'obsolescence.

méthode de s'interroger sur la validité d'une hypothèse touchant l'*existence* même du fait postmoderne. Encore une fois, comme on l'a déjà pressenti : si ce fait est attesté, il ne vaut pas comme argument polémique contre la modernité et le modernisme ; bien plutôt il désigne une certaine façon de les prolonger, et si c'est par le truchement d'une *rupture*, celle-ci ne va pas non plus sans impliquer la continuité. En d'autres termes, affirmer que nous sommes (depuis plusieurs décennies sans doute, mais avec une conscience accrue) devenus postmodernes, c'est dire que nous venons *après* la modernité (au sens, cette fois, le plus large, incluant le mouvement des avant-gardes successives), que nous ne participons plus d'une « mentalité » qui a cessé d'être directement vivante et qui est passée de l'Histoire vécue à la documentation historique ; mais c'est signifier dans le même temps, que nous avons conduit la modernité vers un au-delà, vers son dépassement, autrement dit vers des performances que celle-ci n'imaginait pas qu'elle contenait : nous sommes aussi postmodernes par *surmodernité*, voire *hypermodernité*. Beaucoup de vaines polémiques sont désarmées dès qu'on dialectise ces équivoques – tant il est vrai qu'il ne s'agit pas, en la matière, d'opposer une idéologie à une autre, mais de comprendre comment peuvent s'articuler la perspective évolutive de longue durée et la considération rapprochée des *seuils*, dont certains paraissent si considérables qu'ils ressemblent à des points de non retour.

Les premiers observateurs, au sortir de la guerre, avaient concentré leur réflexion sur l'existence inouïe de la bombe atomique (sur fond de guerre froide bloc contre bloc) ; entre temps, des « révolutions » peut-être plus radicales ont eu lieu, souvent de façon congruente, principalement dans les domaines de l'information et de la génétique : dans les deux cas, il s'agit de « lire » la réalité (y compris celle de l'homme) pour pouvoir la « récrire », de la discrétiser pour être un jour en mesure d'agir sur elle en prenant les choses *à la racine*. On ne peut s'empêcher de demander : les sciences (cognitivistes) et les technologies ne sont-elles pas poussées par la prétention effrayante de « refaire la création » ? Les mutants, cyborgs et autres « posthumains » ne sont-ils pas désormais des personnages familiers de l'art contemporain ? Faut-il considérer comme chimère, dangereuse utopie, recherche scientifique l'activité des « transhumanistes », pariant en somme sur l'immortalité du corps humain, autant dire sur sa « réparabilité » indéfinie ? Ce qui rend à la fois l'actualité si gorgée d'elle-même et l'avenir si incertain, c'est ce que Malraux appelle l'*héritage du monde*. Si, selon l'écrivain, l'aléatoire qui forme l'environnement de nos esprits, est sans précédent, c'est que l'humanité actuelle n'a plus d'autre dehors que celui des galaxies. Elle ne peut plus se *comparer* avec les civilisations du passé dont elle recueille les vestiges parce que le monde qu'elle *actualise* d'un seul coup n'a pas d'autre bord que stellaire : il est indéfinissable (il faudrait qu'il eût un Autre, sinon un rival possible). De moins en moins dialogique au fur et à mesure qu'elle s'archive, la mémoire humaine est conduite à lisser les différences. Il est clair que la mondialisation (ou globalisation)

préfère la géographie à l'histoire: elle met tout sur la table (y compris les temps), elle homogénéise par la communication en temps réel des sociétés humaines qui ne voient pas diminuer la violence, mais constatent qu'elles n'ont pas de prise sur la résolution des conflits, parce que manque l'alternative politique et philosophique crédible qui, les traduisant correctement, permettrait d'en venir à bout. En 1950, plusieurs mondes (concurrents) étaient confrontés à la même menace (*la bombe*); plus d'un demi siècle après, un même monde (à qui font défaut aussi bien la formule de son unité réelle que celle de sa bipolarité potentielle et qui n'a donc ni amis ni ennemis) cohabite au quotidien avec *des* risques majeurs, dont la caractéristique principale est qu'ils ne sont pas accidentels, mais inscrits, j'allais dire enveloppés dans le programme de son fonctionnement industriel. Ce qu'Ulrich Beck a appelé « la société du risque » est en vérité une « *société de la catastrophe* »: l'état d'exception y est normal⁵³. À un univers dominé par la lutte des classes et/ou des États, succède un monde dans lequel la violence paraît n'être plus canalisée; tout se passe alors (en cela, cette violence « libre » correspond au « génie » de l'extrême capitalisme) comme si les discours autant que les pratiques s'éprouvaient indécidables – en somme plus qu'aporétiques: piégés⁵⁴.

Une suite de « manifestes » pour une réduction

Nous avons traité de la syntaxe du modernisme. C'est un enchaînement. D'autres (Benjamin, Aragon) ont dit: un enfer. Qu'est-ce que l'enfer? Le retour du Même sous l'apparence de l'Autre⁵⁵. Le vieillissement quasi immédiat du nouveau. Il nous faut maintenant essayer de pénétrer dans ce tourment.

Entre *Les Peintres cubistes* d'Apollinaire (1909 pour la première version) et les derniers manifestes du modernisme tardif (telle la fondation, par Pierre Restany, le

53 Ulrich Beck, *La société du risque* (*Risikogesellschaft*, 1986), Flammarion, Paris, 2001, Champs Flammarion, p. 143. J'écris ces lignes en mars 2011, dans ces jours marqués par le tsunami du Japon et la très grave crise qu'il a induite sur le site du centrale nucléaire. En toile de fond concomitamment: une résolution du Conseil de Sécurité des Nations Unies, arrachée *in extremis* pour contrecarrer la folie destructrice du dictateur libyen aux abois à l'encontre de populations entières.

54 Je renvoie au livre suggestif de Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste*, La Découverte, Paris, 2005 (édition de poche 2007).

55 Ce n'est pas coïncidence si le leitmotiv de l'éternel retour accompagne, sur fond de « décadence » et de pessimisme, les dernières décennies du dix-neuvième siècle – comme en prélude à la résurgence du « bel aujourd'hui », par exemple dans le *Jugendstil* et l'Art nouveau. Les trois « variantes » principales du thème sont celles d'A. Schopenhauer, de F. Nietzsche et de L.A. Blanqui, l'« *Enfermé* », écrivant en détention ce livre étrange qu'est *l'Éternité par les astres* (1872), Slatkine, Paris/Genève, 1996. Voir mon livre, *Le fardeau du monde* (*De la consolation*), Les Belles-Lettres – Encre marine, 2011. Le sens de la consolation, pourrait-on résumer, dépend de l'accent de la répétition: ce qui toujours re-vient est-il plutôt sous l'emprise du Même, voire de l'Identique ou sous le climat du Nouveau. Mais l'Autre de l'Autre ne revient-il pas (pour ainsi dire algébriquement d'abord) au Même?

26 octobre 1960 au domicile d'Yves Klein, du groupe des Nouveaux Réalistes), les mouvements avant-gardistes se succèdent rapidement et affirment leur originalité en recourant à la publication (fracassante ou confidentielle) de cet acte de naissance déclaratoire qu'on appelle un *manifeste*. Le ton et le style de ces proses parcourent tous les degrés d'un performatif qui ne recule ni devant l'infantilisme magique⁵⁶ ni devant l'emphase et le prophétisme. Il s'agit d'abord de créer l'événement, donc d'interpeller : ainsi, le manifeste de l'« art élémentariste », publié par Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Puni et Moholy-Nagy en 1921 à Leyde dans *De Stijl* n° 10, s'adresse t-il « Aux artistes du monde entier ! ». Le deuxième moment est l'affichage d'une position : nous aimons, nous exigeons, nous considérons... Celle-ci débouche rapidement sur une désignation baptismale : nous sommes au cœur magique du manifeste, là où le mot a force de chose, où l'adjectif (surréal/élémentaire) passe *substance* (surréalisme/élémentarisme). Ne reste plus qu'à repousser définitivement tout ce que la nouvelle entité disperse déjà comme miasmes : c'est l'aspect offensif et polémique du manifeste. Il y va de la vérité et de la justice au sein d'un même mouvement de révélation (de manifestation, précisément) qui soude le penser et l'agir. La *lutte* (finale) a une allure apocalyptique. Sur le fond, on a ici affaire à l'ultime développement, sous forme paroxystique, de l'*historicisme philosophique*. Avant d'avoir une dimension esthétique, poétique ou politique, le manifeste doit être reconduit à son acception philosophique hégélienne : c'est la manifestation (*die Offenbarung*) ou encore la représentation spectaculaire (*die Darstellung*), dans et par un certain sensible ayant revêtu une forme déterminée, de l'Idée. La justification du manifeste n'est rien d'autre que la contrainte de vérité : à tel moment de l'histoire, les choses sont tenues de prendre telles formes et l'artiste est l'avant-courrier chargé de leur ouvrir la voie. Ramené à son expression la plus simple, l'historicisme signifie un besoin de légitimation ou de justification : dans la mesure où l'Histoire a un sens, dans la double acception vectorielle et sémantique, elle équivaut à une explication. Elle déplie ou développe (à travers peuples, individus, formes, événements, etc.) un noyau idéal ; du coup, aucun fait n'est gratuit puisqu'il est commandé par le sens qui l'habite. C'est pourquoi les deux cordes sensibles que font vibrer les manifestes sont celles de la révélation et de la fondation. Le Nouveau se révèle vrai à travers sa raison d'être.

Aussi bien, l'historicisme moderniste – essentiellement téléologique en tant qu'il postule, le plus souvent de manière implicite, que le dévoilement progressif de la fin de l'art suit le rythme des fins dernières de l'Homme – apparaît comme l'héritier tant du *Streben* faustien que de la Négativité hégélienne. Dans ces deux Figures, contemporaines et « amies », l'« aspiration vers l'infini » (Baudelaire) oriente le désir vers

56 Au sens où Freud, dans *Totem et tabou*, écrit que l'enfant, le primitif et l'artiste ont en commun de croire en la « toute-puissance des idées », sens qui rapproche extrêmement les deux significations du latin *creare*, nommer et produire.

des « biens » qui s'échelonnent jusqu'à l'inaccessible Bien suprême, d'ailleurs indéfinissable, et prévoit, conséquemment, des approches successives de cet idéal différé. « *Es irrt der Mensch solange er strebt* » (l'homme erre aussi longtemps qu'il cherche) assène le Seigneur dans le Prologue de *Faust*. L'errance est partie intégrante de la quête de sens⁵⁷. Ou encore: l'erreur (par incomplétude ou explication controuvée) apparaît elle-même, dans la perspective d'une lente construction du Savoir, comme une fonction de vérité. On sait en effet depuis Platon qu'en admettant le faux on ménage l'accès du vrai: le principe de falsification de Karl Popper (ce qui ne peut être prouvé faux n'a aucune chance d'être vrai) est contenu dans des propositions décisives du *Sophiste*. La « relève » que l'Esprit, chez Hegel, est conduit à opérer de ses propres formes (et forces) – la fameuse *Aufhebung* – montre plus explicitement le lien intrinsèque entre vérité et *historicité*. La vérité est coextensive au devenir. Elle est donc sa perpétuelle *rectification* en cours de route: une approximation multiple pour se rapprocher toujours plus de la cible.

C'est dire, de surcroît, combien l'*expérience* ne cesse de croître en importance. Toutefois, il s'agit de moins en moins de l'« expérience vécue » (*Erlebnis/Erfahrung*), nourrissant des récits, distillant une sagesse anhistorique, et de plus en plus d'expérimentations ciblées, de tests, d'essais mesurés (*Experiment/Versuch*). L'expérience, ouverte à tout et limitée à peu tant que la vie humaine se tient à l'intérieur de l'« ancienne coordination de l'âme, de l'œil et de la main⁵⁸ » (d'origine artisanale), se spécifie et « technicise »; elle s'appauvrit sans doute sur le plan « sapientiel » parce qu'elle ne parvient plus à embrasser la condition humaine, mais elle gagne en pertinence en s'adjoignant des protocoles. Naguère, l'expérience signifiait une méditation infinie des limites de l'humanité; désormais, elle cherche, à travers une multiplicité de plans et de dispositifs, à repousser ces limites. À la vieille sagesse, tout en réserve, l'expérimentalisme moderne oppose son absence d'inhibition. Mieux encore, il ne s'interdit pas l'*effraction*, comme si les phénomènes ne pouvaient être *percés* à jour que par ce viol véracé⁵⁹. Sous ce rapport, les sciences et les arts, au sens large, trahissent, sans qu'il soit besoin de recourir à l'idée d'emprunt, des physiologies semblables, une sorte d'*allure* commune, comme d'ailleurs le supposait Apollinaire dans ses *Peintres cubistes*. Plus qu'un rassemblement qualitatif d'une sagesse immémoriale, l'expérience, au sens moderne, signifie une certaine *découpe* d'une phénoménalité de plus en plus « artialisée » et c'est pourquoi, sans mythifier un *Zeitgeist*, on ne s'étonne pas de trouver des ressemblances (et comme

57 Goethe, *Faust (Urfaust, Faust I, Faust II)*, édition établie par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Bartillat, Paris, 2009, p. 199. Sur le *Streben* faustien, voir l'excellente introduction de Jean Lacoste, p. 127 à 183.

58 Walter Benjamin, *Écrits français*, « Le Narrateur », Gallimard, Paris, 1991, p. 229.

59 Je ne peux, dans le cadre limité de cette étude, accorder toute la place qui lui reviendrait à « la question de la technique », telle, en particulier qu'elle domine depuis un bon demi siècle le champ de la philosophie depuis l'opuscule heideggérien et sa notion de *Gestell* (rendu en français par arraisonement).

des rimes) de structures, de rythmes et de modes (opératoires) entre des « disciplines » apparemment éloignées. Ce trait, essentiel à mon sens, des temps modernistes, devait être souligné. Globalement, le concept/percept d'*effraction* me paraît assez justement rendre la manière *pressée* de générations qui tiennent d'une main la violence et brandissent de l'autre la vérité. Celle-ci, il faut la forcer, y entrer de force, la précipiter, car on craint de rater le coche...

Or, la dimension expérimentale et « fractionnée⁶⁰ » des avant-gardes qui conduit à leur succession rapprochée et à leur rivalité, implique aussi la dissémination chronique de la révélation, en d'autres termes la répétition (en des sentences parfois très voisines) des annonces « dernières ». Si le contenu de la prophétie se dilue ou se trouble d'être partagé par trop de messagers autorisés, que reste-t-il alors de celle-ci? A-t-elle encore une teneur propre ou ne tient-elle qu'à sa forme et à sa position dans le cours du temps historique? Tous les manifestes protestent qu'ils disent – enfin! – le vrai de l'art et de la vie et qu'il n'est donc plus concevable, à dater du jour de cette publication d'en agir comme par le passé et comme si de rien n'était. Clement Greenberg tire, semble-t-il, plus ou moins consciemment, la conséquence de cette usure du fond, voire de cette dilapidation de « vérités » saccadées, par son habile théorie du *médium* permettant de concilier formalisme et historicisme. J'y reviendrai dans un instant.

On voit bien que ce qui précipite dans le modernisme – dans l'art moderne, à la fois conscient des valeurs qu'il porte et de sa valeur comme activité désintéressée, libre et *sui generis* – est un certain nombre de caractéristiques, dont plusieurs héritées de l'âge esthétique et du romantisme: l'ironie (même s'il y a une grande distance, par exemple, entre l'« ironie transcendante » d'un Schlegel et l'« ironisme d'affirmation » de Duchamp), l'autonomie et l'autotélisme⁶¹. Un auteur comme Georg Simmel, au tout début du *xx^e* siècle, thématise la « loi individuelle » de la création artistique, à peu près à l'époque où Kandinsky évoque la « nécessité intérieure ». Le texte suivant pourrait être contresigné par n'importe quel moderniste de n'importe quelle obédience: « Et ce sentiment que nous donne l'œuvre d'art de ne

60 W. Benjamin oppose à la maxime de la « première technique » – « une fois pour toutes » – celle de la « seconde technique »: « une fois n'est rien », ouvrant à toutes les espèces de la multiplication, de la correction, de la variation. Voir, *Écrits français*, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », § VI, *op. cit.*, p. 148. Tout se passe, au fond, comme si le paraître apaisé du grand art qui nous toise *sub specie aeternitatis* dissimulait une violence originelle: la souveraineté de la mort. L'art moderne, à l'inverse, réintègre dans son arène, la violence de la vie elle-même.

61 L'art est sa propre fin. Cette thèse s'écrit, depuis Kant et sa « finalité sans fin », de cent manières, que je ne songe pas à identifier, mais qui ont en commun de rejeter hors de la création et de la réception artistiques les intérêts, facteurs et déterminants qui ne seraient pas pris dans l'art lui-même. La doctrine de « l'art pour l'art » (Théophile Gautier), la notion mallarméenne de poésie (avec ses « arcanes secrets »), celle de l'art autonome élaborée par Theodor Adorno, l'« art-as-art » d'Ad Reinhardt, la théorie du « texte » (substitué au livre, au récit, au roman) qui a prévalu en France dans les années 60-70, voilà quelques avatars de l'autonomie, auxquels on peut ajouter l'art sans sujet ou l'art sans auteur...

dépendre que d'elle-même, du problème qu'elle s'est elle-même posé, ou plutôt: ce sentiment qu'elle fait elle-même surgir le problème qui, une fois posé, ne peut ni ne doit avoir d'autre solution que celle-là – c'est ce qui nous apparaît comme sa nécessité, c'est-à-dire son indépendance à l'égard de tout ce qui n'est pas elle⁶². L'art répond, certes, aux problèmes qu'il (se) pose; mais on n'imaginerait pas que la mise en œuvre (forme) de ceux-ci pût valoir une heure de peine si, tout en ne renonçant rien de son autonomie, elle ne faisait écho à une histoire plus vaste, si les fins de l'art ne résonnaient avec les fins de l'Histoire. L'art n'illustre pas l'Histoire, il n'est pas en service; toutefois, les problèmes artistiques dont il a seul l'initiative et qu'il élabore sur son terrain, auxquels il donne librement ces solutions (datées) qu'on appelle des *œuvres*, répercutent et transposent – découvrent *en les inventant* – les questions décisives de l'humanité historique à ce moment donné du temps: singulier, intermédiaire (médiateur) et, comme tel responsable (de l'avenir). Autonomie ne signifie donc pas gratuité. L'art peut être « engagé » sur le fond sans être le moins du monde « embrigadé » dans le discours ni ligoté dans la forme. On sait que c'est tout l'effort d'Adorno de penser ces tensions qui, d'un même mouvement, permettent qu'on estime l'art (reconnaisse sa dignité éthique et philosophique), tout en évitant les pièges de ce que j'appellerais sa *sécularisation confortable* (aboutissant au fétichisme, au kitsch et au mercantilisme des industries culturelles)...

Tant chez Adorno que chez Greenberg, se croisent trois courants principaux, dont la rencontre et la surdétermination constituent le cadre des problématiques du moderne: l'héritage de Kant en matière d'esthétique et d'éthique, la prise en compte de la politique dans sa seule forme philosophiquement pertinente, la révolution, et enfin l'attention aux déterminants techno-matériologiques de l'œuvre. Autotélisme de l'œuvre, autonomie de l'art, théorie du médium forment le triangle de la doctrine moderniste. L'œuvre se donne sa loi à l'intérieur de son propre processus; l'art, maître de sa forme, résonne librement avec l'obligation éthico-politique; enfin le mode d'existence de l'œuvre d'art (à l'ère de sa reproductibilité technique) ne saurait être accessoire, il apparaît au contraire comme un facteur d'infléchissement de la création et comme le nœud du fond et de la forme⁶³ – ce qui ne signifie pas que la « technique »

62 Georg Simmel, « La loi en art » [1918], in *Le cadre et autres essais*, trad. de l'allemand par K. Winkelvoss, Le Promeneur, Paris, 2003, p. 80

63 W. Benjamin écrit, dans *Der Autor als Produzent* (L'auteur comme producteur, 1934, Paris) que la technique (de l'auteur) est une question qui, traitée comme il convient (dialectiquement), permet de dépasser l'opposition stérile du fond et de la forme, que, pour le producteur, le « progrès technique est la base de son progrès politique », enfin (et la proposition est soulignée par Benjamin), qu'« un auteur qui n'apprend rien aux écrivains, n'apprend rien à personne », in *Gesammelte Schriften, op. cit.*, B II-2, p. 686, p. 693 et p. 696. Je traduis. L'intrication du technique et du politique (ou de l'éthique) est un leitmotiv de cette intervention parisienne de W. Benjamin à l'Institut pour l'étude du fascisme le 27 avril 1934.

en elle-même soit une « raison » suffisante, comme le soulignera Adorno en s'opposant, notamment, à Benjamin.

D'ailleurs, le médium ne désigne ni la technique, ni l'appareil, ni le matériau comme tels; il ne signifie, à dire vrai, rien d'« objectal », mais plutôt ce qui, dans une pratique d'art donnée, interdit de plaquer des idées ou des images sur un support-vecteur censément neutre. La création n'est pas une illustration, mais une redistribution complète de ses ingrédients hétérogènes en fonction des lignes de force indiquées par l'ensemble des conditions opératives. L'artiste consent, en quelque sorte, à enfouir une part de l'énigme dans le corps de l'œuvre, dans son « humeur », en tant qu'elle résiste affectivement à toute transcription abstraite du sens. Dans le médium interagissent des caractéristiques matérielles, des types de gestes et d'opérations, la nature des médiations (ce qui relève de l'appareil), des modes de pensée et de calcul, des rythmes et des scansionnements spatio-temporels, etc. J'appelle *médium* tout ce qui rapproche extrêmement la réalité et la *modalité* de l'œuvre. En d'autres termes: tout ce qui témoigne de la plasticité (donc de la déformation) à l'intérieur de l'intentionnalité artistique; ou encore: ce qui tend à renvoyer cette intention, attestée par le procès de l'œuvre, vers l'*a posteriori*. Une œuvre qui défère à son médium n'est pas celle qui se laisse dicter sa loi *a priori* par une technique, des matériaux ou un appareil; c'est celle qui dialectise intégralement ses phases ou ses stades du début à la fin. L'œuvre est une chose (*Ding* en allemand) causée ou « chosée » (*bedingt*), y compris spatio-temporellement. Elle ne peut prétendre à une *signifiante* (la *Bedeutsamkeit* hégélienne) qu'en s'arc-boutant dans et sur sa conditionnalité. Celle-ci authentifie celle-là, bien loin qu'elle la rende difficile ou impossible. La notion d'autonomie de l'œuvre n'est nullement incompatible avec sa conditionnalité. Le concept d'une œuvre inconditionnelle est une contradiction *in adjecto*.

La conception greenbergienne du médium, plus étroite (ou rigoureuse, si l'on veut), l'érige quasiment en un transcendantal interne du processus créateur. Le médium est spécifique, donc exclusif (il se définit plus ou moins de son opposition à un autre médium: par exemple la peinture *contre* la sculpture); il est pur (non mélangé d'un autre). Il s'impose à deux titres au créateur; d'abord celui-ci doit cultiver son médium, comme chacun entretient son propre jardin (à charge pour le voisin d'en faire autant avec le sien); ensuite, l'artiste éprouve, par-delà son activité présente, comme une tâche obligée de contribuer diachroniquement à la révélation du médium, dont la nature (l'essence?) requiert de traverser des étapes exploratoires. C'est ici que formalisme et historicisme se nouent, car la participation de l'artiste au dévoilement de son médium à la fois justifie son « maintenant », légitime son travail et brûle ses vaisseaux derrière lui. Là où il s'est avancé, ni lui ni aucun autre ne devront revenir; l'étape constitue un point de non-retour, ce qui a été fait ne saurait en aucun cas être refait. Il n'y a pas place pour le *remake* dans un agir historico-artistique commandé

par la logique stricte du médium⁶⁴. L'impératif de l'attention au présent est renforcé par la pression de l'avenir (et la hantise d'être reconduit à un moment révolu). Le moderniste est un rigoriste; il pratique une sorte de piétisme esthétique: il s'interdit de refaire, d'agir esthétiquement *conformément* à une formule (ou une recette) qui a déjà marché, il s'impose au contraire d'agir *par* pur respect pour la loi du médium. Une création n'est authentique qu'en tant qu'elle s'efforce, non seulement de ne pas ignorer les conventions ou prénotions qui la conditionnent, mais de pousser leur critique – c'est-à-dire leur inscription délibérée dans l'œuvre elle-même – jusqu'au seuil de conscience impliqué par l'époque. À la différence de la *généralité*, l'originalité moderniste est inséparable d'un savoir critique des conventions qui régissent quasi axiomatiquement un médium. Du coup, l'*innovation* qui la mesure (notamment en terme de radicalité) et l'atteste, en même temps qu'elle impose la pertinence codée de l'œuvre, s'assortit de considérants qui visent à révéler – pour ne pas dire démasquer – des conventions tenues jusqu'ici sous le boisseau. Créativité et négativité sont l'avvers et le revers de l'innovation moderniste.

C'est pourquoi la *manifestation* (les manifestes, concrètement) qui accompagne le mode d'existence des mouvements modernistes revêt une signification ambiguë. Car l'échelonnement des degrés supposés chacun apporter leur pierre à l'édifice, construire une grande Idée de l'Art Moderne, pourrait bien, plutôt qu'une addition ou sommation, n'être que le suspens d'une *soustraction*. Si l'art moderne en effet, comme Hegel l'avait compris, est voué à faire le deuil de sa naïveté, si la réflexivité déborde la sensibilité et même l'inhibe ou la relègue, si la pratique de l'art va de pair avec le savoir critique de ses conditions de possibilité, alors la dimension qui prime n'est pas celle de l'affirmation (en dépit de la forme déclaratoire ou protestataire), mais celle de la négation. La recherche de la vérité de l'art, en tant qu'elle traverse les zones (laissées ensuite désertiques) où se massent des ingrédients conditionnels frappés de désuétude à peine sont-ils reconnus, pratique, animée qu'elle est par la volonté d'aboutir au noyau, une méthode basée sur la *réduction*. Il ne s'agit pas simplement de « mettre entre parenthèses » (au sens de *l'épochè* des phénoménologues), mais carrément d'ôter du programme de l'œuvre d'art des dimensions convaincues d'être (devenues) adventices, surrogatoires, voire anecdotiques. Sans compter, dans certains esprits, le soupçon que ces épiphénomènes risquent d'occulter *le* vrai phénomène artistique. Manet prouve par le fait qu'on peut peindre des tableaux et des sujets sans recourir à la perspective classique, au modelé, au clair-obscur, à l'histoire etc.

64 Greenberg écrit: « Il semble que ce soit une loi du modernisme – une loi qui s'applique quasiment à tout art qui reste vraiment vivant aujourd'hui – que les conventions essentielles à la viabilité d'un moyen d'expression (*médium*) soient rejetées aussitôt reconnues », *Art et culture*, *op. cit.*, p. 226.

Or, il est possible, au-delà et depuis la « transgression impersonnelle⁶⁵ » de Manet, de maintenir une pratique picturale en se passant de sujet, de la palette chromatique (choix du monochrome), en travaillant à même le sol, voire en remplaçant le recouvrement d'une surface par des pigments par un substitut métaphorique... On en dirait tout autant de la sculpture. Quant à la photographie et au cinéma, par définition moins *encombrés* (d'histoire, de discours), ne nourrissent-ils pas d'abord le préjugé qu'ils peuvent, eux, se passer de préjugés? « Le cinéma est vrai. Une histoire est un mensonge⁶⁶ », écrit ainsi Jean Epstein en 1921, comme si une pure *opsis* allait délivrer le nouveau spectateur du vieil envoûtement de la *mimèsis*, de la fable ou du *muthos*; comme si le cinéma, dans la fraîcheur de sa naissance, allait parler le « pur » cinéma sans contamination des vieilles ficelles du récit.

Personne n'aura mené la réduction aussi loin que Marcel Duchamp, qui avoue en 1946, remontant quelque vingt-cinq ans en arrière: « Réduire, réduire, réduire était mon obsession⁶⁷... ». Celui qui se veut « anartiste » et prône un « art qui ne soit pas d'art », « inesthétique », a bien compris le vertige qui travaille l'avant-garde et il l'exprime, en particulier, sous la forme du ready-made: un art qui annule l'art (la *tekhne*), un acte d'ironie qui se sert de l'affirmation (la présentation dans l'espace et dans le discours d'un objet trivial et de série *comme* objet d'art) pour rendre perceptible le sens d'une négation. Dans le fait, le nihilisme est la doublure de l'historicisme. À force de compter sur le cours – forcé – de l'Histoire pour déclarer la vérité nue (rien que l'art! – débarrassé des *impedimenta* que le temps et l'habitude, la tradition ont soudés à son essence), le risque encouru est un jour de se trouver face au vide (l'art n'est rien). À partir du moment où la négativité s'emporte elle-même et démolit, détruit, décompose, démasque etc., ne parvient-elle pas à une étape critique où il semble qu'elle soit devenue impuissante à toute « relève », stérile? Lorsque la négation est dans l'impasse, faute d'être le truchement d'une *position* nouvelle, force est de constater ce qu'un critique américain (Irwin Howe) a appelé le « déclin du nouveau » (*decline of the new*). Dans le bilan qu'elle dresse du modernisme en 1984, Suzi Gablik, si elle présente une image peu glorieuse du postmodernisme, impute en grande partie ces défauts aux excès mêmes du modernisme. Pour l'« esprit postmoderne » (*the postmodernist mind*), « toute chose est vide en son centre » (*every thing is empty at the center*). Après la foi qui déplace des montagnes, voici venu le temps du

65 Selon l'expression de Georges Bataille, qui intitule ainsi un des chapitres de son *Manet*. « Seule l'exaltait la grâce, écrit l'auteur, d'entrer dans un monde de formes nouvelles qui le délivrât, et *les autres* avec lui, des contraintes, de l'ennui, des mensonges que le temps révélait dans des formules mortes », Skira, Genève, 1994, p. 23.

66 Cité par Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 7.

67 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe* (Écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet), Champs Flammarion, Paris, 1994, p. 171.

doute et de la déception (*disbelief and doubt*). Et l'auteur de résumer: « *The mood has changed from vehemence to decadence and weary cynicism*⁶⁸ » (l'état d'esprit est passé de la véhémence à la décadence et au cynisme fatigué). D'après l'auteur, le modernisme a lié son sort à un déséquilibre chronique – dû à une ruée éperdue vers le changement mythique – et a fini par détruire, non seulement la tradition, mais aussi l'art de la première avant-garde.

Or, on ne saurait comprendre le modernisme à l'intérieur d'une vision étroitement limitée à l'histoire de l'art, ni même comme un phénomène purement idéologique donnant le ton d'une époque. Il concerne une multiplicité de dimensions de la réalité sociale – travaillée par des transformations spectaculaires contrastant avec le monde ancien qui s'éclipse sans totalement disparaître. L'exaltation du Nouveau et la revendication des valeurs modernistes s'expliquent précisément par cette cohabitation temporaire de deux mouvements historiques de signe opposé: la lente obsolescence de l'âge artisanal, attaché à ses rythmes « ancestraux », et la montée en puissance de la technique et de ses effets industriels, de ses prouesses et records, de ses espoirs (et de ses craintes). Je souscris totalement à ces lignes de Fredric Jameson:

Pour le moment, on conclut que ce sens acéré du Nouveau dans la période moderne ne fut possible qu'en raison de la nature mêlée, inégale et transitoire de cette période où le vieux coexistait avec ce qui était alors en train de voir le jour. Le Paris d'Apollinaire comprenait à la fois les monuments médiévaux crasseux, les habitations Renaissance exiguës et les automobiles, les avions, le téléphone, l'électricité et les dernières modes vestimentaires et culturelles⁶⁹.

Le modernisme est une (assez longue) période du processus de *modernisation* et traduit l'inachèvement de celui-ci. De même que l'attente du Nouveau a faibli, de même a diminué la perception et donc la conscience du progrès. Balayer d'un même regard, vers 1910, un avion au ciel et une charrette à bœufs sur le chemin de terre est une expérience des temps modernistes, bâtie sur le contraste quotidien. Or, si nous ne voyons plus aujourd'hui le progrès, s'il fait beaucoup moins relief, ce n'est pas parce qu'il s'est relâché, c'est au contraire parce qu'il s'est répandu à l'extrême dans les capillaires de notre vie de chaque jour: parce qu'il est devenu routine, selon le mot d'Arnold Gehlen.

Ainsi, nous *n'attendons* plus l'avenir (le nouveau) ni ne discernons les marques du *progrès* technique parce qu'ils sont *déjà là*, inscrits dans notre « maintenant ». La fréquence et l'intensité de ces phénomènes les ont comme assourdis. En sorte que la postmodernité signifierait le paradoxe d'une hypermodernité dont la conscience de soi se serait estompée. Ce n'est pas le « socialisme », comme utopie générique des Temps modernes qui s'est réalisé (on connaît la triste histoire de l'auto-décreté « socialisme

68 Suzi Gablik, *Has modernism failed?* (le modernisme a-t-il failli?), Thames & Hudson, Londres, 1984, p. 114.

69 Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Duke University, 1991), trad. par Florence Nevoltry, éd. Beaux-Arts de Paris, Paris, 2007, p. 434.

réel », déboulonné de son socle de mortel mensonge en novembre 1989...), c'est à l'inverse le complexe de la réalité (informatiquement guidée) qui a absorbé, avalé la socialisation, l'a rabattue sur des fonctions internes au système en coupant les ailes de la croyance eschatologique et de l'espoir messianique. L'expérience du postmoderne, c'est d'abord celle de l'avortement des derniers nids de transcendance(s), dont l'Art moderne et la Révolution. Exprimé sous une autre forme : la société postmoderne globalisée n'a pas de dehors ni de surplomb (ni de surmoi), elle ne saurait être jugée (jaugée) depuis un promontoire critico-heuristique ; la dire « cynique » ne signifie pas grand-chose, dans la mesure où elle ne choisit pas de persévérer dans une immanence « attrape-tout » qui, sans doute, en même temps qu'elle met en échec les croyances – au premier rang desquelles l'historicité – et permet le déploiement sans inhibition de ce que j'appelle le capitalisme extrême, est foncièrement gouvernée par les technologies de l'information et de la communication avec lesquelles *aucune autre source de rationalité n'est autorisée à négocier*. Libre à nous de critiquer (*au vu* des événements dramatiques dont nous sommes chaque jour les témoins *à l'image*) l'idée d'une « fin de l'histoire », avancée par Fukuyama il y a longtemps déjà ; reste vraie, semble-t-il, l'intuition que la géographie a pris le pas sur l'histoire : le monde s'est dilaté plus qu'il n'a avancé. L'histoire européenne s'est étouffée dans l'étendue de la géographie mondiale. Le Temps urgent est devenu Espace non bordé.

La crise de l'historicité et la question de la croyance

Nul ne peut prétendre construire une théorie complète de la postmodernité, non seulement parce qu'on n'en connaît ni le commencement ni le terme, mais parce que du « tout » il n'y a pas de « science ». L'immanence totale est insaisissable ; c'est elle, plutôt, qui fait basculer dans son creuset des discours ou des théories qui, jusqu'à un certain point, pouvaient s'imaginer autonomes. Plus aucune théorie (spéciale ou régionale) ne saurait revendiquer un champ étiologique singularisé, un domaine particulier d'intelligibilité avec des objets et des concepts transcendants (bien découplés et distincts). Comme le notait dès les années quatre-vingt Victor Burgin, la « théorie de l'art », « comprise comme ces formes interdépendantes d'histoire de l'art, d'esthétique et de critique qui ont commencé avec les Lumières et culminé dans la période récente du « haut modernisme », est maintenant arrivée à sa fin⁷⁰ ».

70 Victor Burgin, *The end of art theory (Criticism and Postmodernity)*, Macmillan, Londres, 1986, p. 204. Je traduis. Les prétentions modernistes à l'indépendance esthétique, précise l'auteur, ont été subverties par la démonstration d'une nécessaire nature « intertextuelle » de la production de significations. De sorte qu'on ne peut plus accepter l'idée que l'Art serait en dehors (*outside*) du complexe constitué par et avec les autres pratiques représentationnelles et institutions, notamment les médias. En d'autres termes, la

Avec l'achèvement de la *modernisation*, par quoi la postmodernité prolonge le modernisme, le deuxième trait qui vient à l'esprit (et qui, lui, marque une césure entre les deux) est la crise de l'historicité, identique avec la chute des croyances, c'est-à-dire avec l'*habitus* de vivre et de penser dans un univers qui contient toutes ses clefs (et coexiste symbiotiquement avec ses menaces) et, du coup, ferme d'avance la porte à un remodelage de la rationalité du système par appel à l'extériorité. Le futur lui-même n'est pas extérieur au présent, représentable *au-delà*, il s'y engloutit. Ce n'est plus la *qualité de présent* (prisée, on s'en souvient, par Baudelaire), c'est la *quantité excessive* de présent qui caractérise la postmodernité. Il magnétise de façon gloutonne toutes les dimensions de la temporalité et les confond. D'un côté, la postmodernité poursuit ce qu'il faut bien appeler la *démolition* de la Nature, phénomène de longue durée des Temps modernes; d'un autre côté, elle disqualifie l'entité moderniste qui avait pensé se substituer à la Nature, c'est-à-dire l'Histoire. Elle attaque, de façon générale, la secondarité de la *Représentation* et prône la *Présence* réelle, un présent saturé de soi.

Une autre façon d'exprimer la même idée est de considérer l'état postmoderne (bien entendu agité de maints mouvements et non pas statique, en dépit d'une apparence générale) comme poursuite et approfondissement du processus de laïcisation. On est passé de la cause (encore entachée d'anthropomorphisme et d'événementialité) à la loi, et de la loi à la performativité; en d'autres termes, la rationalité a cessé de signifier la conformité à une instance témoin, elle se mesure à la quantité d'information qui traverse la réalité. Dans une acception inédite, la célèbre équation hégélienne du réel et du rationnel est vérifiée. Du même coup, l'époque que nous vivons, marquée par une crise sans pareille de l'historicité, voit surgir dans sa brutalité et sa nudité la question anthropologique par excellence, jusqu'ici largement préemptée par toutes sortes d'impulsions religieuses ou d'allégeances idéologiques ou esthétiques: *à quoi cela peut-il croire, un homme?* Après l'incontinence du xx^e siècle en général et du modernisme en particulier à produire de la légitimation (d'ailleurs quel qu'en soit le coût...), les temps postmodernes paraissent étrangers au geste lui-même d'en *appeler* à un sens qui expliquerait et justifierait ce qui a lieu. Or, si l'on conçoit que l'univers socio-professionnel est un programme contrôlé par des techniques de management, tandis que les industries culturelles de masse gèrent en circuit fermé, même si c'est à grande échelle, les loisirs et l'*entertainment*, comment et où les individus – qu'ils échouent à suivre ce programme ou qu'ils refusent d'y entrer – trouvent-ils des ressources en eux-mêmes pour résister à ce puissant formatage et donner un sens à leur existence?

Encore une fois, l'*impression* néo-hégélienne d'une « fin de l'histoire », prise comme telle (et non pas comme thèse rationnellement étayée), ne cesse – en dépit d'événements dramatiques de *magnitude* croissante où l'élément historique a l'air

modalité théorique (rigoureuse, étroite, focalisée) cède du terrain au profit de *cultural studies* épousant une vastitude sociale qui a eu raison des logiques d'ordres.

de plier devant le retour cataclysmique d'une nature réveillée puis déchainée par le paroxysme techno-culturel – de *suggestionner* peu ou prou ceux qui, formés dans l'esprit moderniste, expriment leur perplexité vis-à-vis d'un monde qui paraît n'avoir plus d'Autre ni de Dehors, que ce soit en termes de temps (le *praesens* est tout), d'espace (tous les *lieux* de la planète sont répertoriés et plus ou moins parcourus de *flux* dont la circulation et l'intensité déterminent des relations de pouvoirs), d'intelligibilité (la réalité « informée » est sa propre explication). C'est là où le contraste est patent avec le modernisme, jamais avare, lui, de manifester, *par dessus le marché* (expression qu'on doit ici prendre autant que possible au pied de la lettre !), ses raisons d'être. Or, les idées elles-mêmes n'occupent plus un écoumène à elles, elles sont sur le marché, soumises à ses rythmes de production, de diffusion et d'évaluation. Elles sont donc, comme les « œuvres », *relatives* (l'échelle allant d'une valeur non cotée parce que trop faible à des appréciations sans mesure) – et plus indicatives (de la réalité du monde) que symboliques (de sa vérité). La « logique » postmoderne est une logique de l'immanence, dans laquelle ce qui est « dit » est un « état de chose » plus qu'un événement sémantique autonome. Par un paradoxal retournement, le monde sans extérieur qui est désormais le nôtre (ayant encore une fois pré-programmé les risques *majeurs* qui le menacent *et* le constituent) importe cette extériorité dans sa texture histologique. Chaque chose (être, individu, événement, entité...) est livrée à une extranéité qui la prive d'abord de toute ambition substantielle. Autant l'habitus moderniste est à la symbolisation, c'est-à-dire au rassemblement du sens jusqu'à faire éclater l'intensité de son acmé, autant la postmodernité s'arrange sans difficulté de son « diabolisme » (*dia-ballein*, disperser, jeter de tous côtés) parce que n'importe quelle contiguité fait l'affaire pour relancer le *jeu*. Ce mot, d'ailleurs, ne vient pas par hasard sous ma plume ; il traduit le primat de la reprise (d'actes similaires) sur la conséquence d'un acte ; par un aspect, tous les coups sont permis. Ils se neutralisent, tout en déposant à la surface du monde une allure de gratuité (qui est paradoxalement l'envers de la circulation effrénée – « endiablée », pour poursuivre la métaphore – d'argent).

Il semble qu'on n'aille plus nulle part, qu'il n'y ait plus de buts – et que les « grands récits », dont Jean-François Lyotard il y a déjà longtemps diagnostiquait l'affaiblissement, se soient échoués dans l'« exceptionnalisme du présent » (Jameson) ; ou que le « sacre du présent⁷¹ » ait étourdi l'« homme sans point de vue ». Une des faces de cette crise de l'historicité, c'est que les hommes ont perdu apparemment le sentiment d'être embarqués pour une aventure commune dans le temps⁷², alors qu'ils sont voisins dans

71 Zaki Laïdi, *Le sacre du présent*, Paris, Flammarion, 2000.

72 L'implosion de l'ancien bloc soviétique a mis définitivement hors course, non seulement le fantasme du « socialisme réel » et la réalité de l'« empire », mais aussi l'idée communiste. Régis Debray avait pour l'essentiel vu juste en regardant Mai 68 non pas comme une tentative – pas même sans doute

l'espace (ce qui ne signifie toutefois pas qu'ils soient proches). Manquent l'aptitude et le goût de se projeter vers un avenir; non qu'il soit refusé en principe, simplement il ne parvient pas à sortir du présent, où il est comme enfermé. C'est, en somme, la grosseur monstrueuse du présent qui asphyxie le futur. La corroboration des flux financiers, médiatiques et informationnels, qui paraît enserrer le réel dans ses filets infiniment ramifiés, rend improbable la saillie d'une *prise* qui permettrait d'avoir barre sur lui en l'orientant. À l'inverse, le « capitalisme tardif », comme parle Fredric Jameson, n'a pas son pareil pour brouiller les pistes, non en poursuivant délibérément *un* but mais plutôt en diversifiant à l'extrême une *foule* de moyens dans la texture d'une réalité multidimensionnelle. L'omnipotence du marché tient à sa capacité infinie de faire image, de passer en permanence de la marchandise à l'image et retour; à cet égard, Guy Debord avait bien vu que l'image était en train de devenir la forme achevée de la réification⁷³. Ces tours de *passé-passé* (entre l'image-idée et son équivalent-marchandise), en même temps qu'ils « cultivent » la marchandise, la « subliment » tout en « valorisant » l'état d'idée ou d'image (spectacularisation du produit et production du spectacle se croisant indéfiniment), témoignent de ce que les auteurs allemands nomment l'*Unübersichtlichkeit* – c'est-à-dire l'impossibilité d'embrasser d'une seule vue, traversière ou surplombante, une *réalité* qui se dérobe, « saute » d'un état à l'autre parce qu'elle est *devenue son propre imaginaire*. C'est là encore l'indice d'une modification du régime de la croyance. Jusqu'ici, croire supposait l'incomplétude de la facticité: croire, c'était peu ou prou compléter la réalité, lui ajouter une thèse. Il nous faut aujourd'hui apprendre ce que signifie *croire* dans *la réalité* – le mot « dans » étant pris dans la double acception locale et finale... L'élaboration philosophique de cette immense question excède les limites des présentes observations; il paraît néanmoins indispensable de ne pas le perdre de vue.

Un exemple unique, sous nos yeux, de cette crise de l'historicité et de la croyance, est la panne de l'intégration européenne. Il est vrai d'affirmer que nous, Européens, ne croyons plus à l'Europe, mais à la seule condition d'ajouter: notre croyance *dans* l'Europe est d'autant moins représentée qu'elle est jouée au quotidien par des micro-actions et des gestes insignifiants qui sont chaque jour plus compacts. Il ne s'agit pas d'une contradiction dialectique, mais d'une ambiguïté ontologique chronique. Si on

une tentation – de la Révolution, mais au contraire son ultime simulation festive, comme pour dire « au revoir »; alors que le sens profond des événements serait le ralliement des intelligentsias européennes, avant-gardistes et rigoureuses théoriciennes, aux valeurs sociétales et humanitaristes de la gauche démocrate américaine: au devoir de Révolution allaient succéder les droits de l'Homme. Voir Régis Debray, *Modeste contribution aux cérémonies du dixième anniversaire*, Paris, Maspero, 1978.

73 Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, 1967. Gallimard, 1992. « Le spectacle est l'autre face de l'argent: l'équivalent général abstrait de toutes les marchandises » (Folio, p. 44). Et encore: « La culture devenue intégralement marchandise doit aussi devenir la marchandise vedette de la société spectaculaire » (p. 187). Noter que Fredric Jameson se réfère ponctuellement à Guy Debord.

admet que se lever le matin atteste un comportement de croyance, on considérera aussi que le fait de ne pas rester au lit rend surrogatoire une croyance discursivement renforcée : celle-ci aide, mais n'est pas indispensable. Ainsi de notre « européenité » : elle semble s'étioler comme représentation politique transcendante (voire transcendante), s'éclipser comme destin, alors même qu'elle s'étend et se dissémine (comme vécu livré à la fausse conscience) à l'insu des volontés. Le renforcement, d'ailleurs lui incantatoire, de la mondialisation, supposée combattre les ensembles *politiques* susceptibles de faire écran au marché (au capitalisme extrême), est souvent présenté comme la cause de cette Europe molle, envoûtée par la « sorcellerie capitaliste », qui ne croit plus, semble-t-il à son histoire, elle qui a pourtant inventé une Histoire qu'elle a pu croire longtemps « universelle », pour ne pas dire impériale. À cet égard, réels ou imaginaires (plus vraisemblablement les deux ensemble), la délitation du projet d'une Union politique achevée de l'Europe et le déclin relatif de l'Occident, talonné par d'autres régions (plus encore que des pays) émergentes vont de pair. *La fin de l'histoire* équivaut au *commencement du monde* et à l'accrétion illimitée de présent : l'universel s'est réalisé en un univers immense mais fini. Ce que la postmodernité met en difficulté, voire plonge dans la souffrance, c'est un état d'esprit doublé d'une humeur (à la fois *mind* et *mood*) qui a prospéré sur le vieux terreau de l'historicisme et pour lequel le schème du Progrès était structurant.

En ce qui concerne les pratiques relevant actuellement du nom *art* et les théories qui s'y réfèrent, ce qui frappe en premier lieu, c'est leur modestie sémantique (laquelle peut contraster, pour certaines réalisations, avec la débauche de moyens matériels et financiers). À ma connaissance, le dernier grand discours métaphysique sur l'Art – déjà décalé ou déphasé au moment où il paraît, dans les années soixante-dix peu avant la mort de l'écrivain (1976) – est la trilogie d'André Malraux : *Le Surnaturel*, *L'Irréel*, *L'Intemporel*⁷⁴. Les spécialistes de tout poil le reçoivent avec une condescendance navrée : l'époque est, depuis dix ans déjà au moins, aux variantes de la dite « théorie institutionnelle⁷⁵ » qui, elle, *colle* aux avatars artistiques du jour et préfèrent le paradoxe à l'énigme. Il n'est que de comparer deux énoncés (presque rigoureusement) contemporains pour mesurer combien ils n'expriment pas la même époque ! Le premier est extrait de *L'Introduction générale à la Métamorphose des Dieux*⁷⁶, placée en tête du *Surnaturel* ; l'écrivain précise que la fin qu'il poursuit n'est ni d'histoire ni d'esthétique, puisqu'il y va, plus fondamentalement, de « la signification que prend

74 André Malraux, *Le Surnaturel, L'Irréel, L'Intemporel*, Paris, Gallimard, respectivement 1977, 1974, 1976.

75 George Dickie, Arthur Danto, Nelson Goodman... À l'université, le structuralisme cède le terrain à la « philosophie analytique », dont le nominalisme renforce la « théorie institutionnelle ».

76 Malraux a publié « La Métamorphose des Dieux » en 1957. « Le Surnaturel », publié chez Gallimard vingt ans plus tard, en constitue « une nouvelle édition, revue et corrigée ». En même temps, « La Métamorphose des Dieux » devient le titre d'ensemble de la trilogie.

la présence d'une éternelle réponse à l'interrogation que pose à l'homme sa part d'éternité⁷⁷ ». Le second énoncé appartient à l'article de George Dickie, *Defining Art* (1973): « Une œuvre d'art au sens classificatoire est 1) un artefact 2) auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation⁷⁸ ». Dire que tout oppose ces deux affirmations serait encore trop peu dire; dans le fait, un monde les sépare. La méditation sur l'art d'André Malraux, commencée au sortir de la Seconde Guerre mondiale, est métaphysique, même si l'écrivain se qualifie lui-même d'agnostique. S'il interroge les transformations que le temps et les cultures font subir à l'Art (ce qu'il appelle la *métamorphose*), il reste convaincu que les « formes successives de l'art contre le destin » viendront se ranger à leur place dans le « musée imaginaire ». Celui-ci, plus mental que physique, est un peu *l'art des arts cumulés* qu'une humanité posthistorique découvre comme son aptitude propre. On est loin du « monde de l'art », expression que Dickie reprend à Danto, et qui conjugue des significations topiques (des lieux dédiés à l'art), sociologiques (les experts, critiques, commissaires, galeristes formant un réseau, un « petit monde » entre eux), sémiologiques (les représentants du monde de l'art sont patentés pour représenter ce qu'est l'art et pour en homologuer les produits). La « théorie institutionnelle » est elle-même le symptôme d'un art qui a perdu toute maîtrise de son *sens* et doit chercher des repères (des signes ou des critères) *en extériorité*; mais aussi, par un autre aspect, à l'intérieur des codes qui définissent un *milieu*. On a affaire à une version postmoderne du vieux « *salvare apparentias* »: il importe de se « tenir » aux noms, d'une part, et de prendre appui, d'autre part, sur l'inertie systémique (le social détermine une logique – un discours – qui, en retour, conforte le social, *l'institue* sémio-socio-logiquement). Au bout du compte, la question n'est plus de savoir si une chose d'art possède des qualités esthétiques intrinsèques, mais si elle peut être regardée (comme) et nommée « objet d'art », nonobstant toute appréciation personnelle. On imagine aisément à quel point Duchamp et le ready-made font florès pour illustrer cette théorie, qui fonctionne comme un *tournequet*, comme eût dit Sartre, et correspond effectivement à ce qui se pratique et s'observe dans « le monde de l'art ». La théorie institutionnelle *mime* l'institution sur laquelle elle se glisse comme le caméléon sur son feuillage. À la légitimation (ou justification) moderniste, fondée sur le souci de manifester et de déclarer le sens latent, profond, des formes exposées au public, a succédé l'assimilation du *fait* de celles-ci à la *convention* qui s'y superpose immédiatement. Il y a toujours eu un marché de l'art

77 A. Malraux, *Le Surnaturel*, *op. cit.*, p. 35.

78 George Dickie, « Définir l'art », in *Esthétique et Poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Seuil, 1992, p. 22.

(à Florence, au temps de Rembrandt, comme l'a bien montré Svetlana Alpers⁷⁹, etc.); mais voici que l'institution en est venue à se prendre comme but; sa « théorie » la redouble, elle est à la fois sujet et objet.

À l'attitude d'hostilité des modernes au marché (au nom de l'intégrité « adornienne » de l'art autonome), succède l'addiction postmoderne à la consommation : celle-ci, non seulement ne vient pas *en plus* influencer un champ spécifique de phénomènes, mais elle s'impose de façon discriminante. Le nœud invisible des deux systèmes du marché et des médias conduit à la confusion des mots et des choses, c'est-à-dire au naufrage de la référence. Sous cet angle, on comprend que la logique culturelle du capitalisme tardif conduise à abolir l'opposition entre culture élitaire et culture commerciale. Est balayée la séparation moderniste entre le grand art (*high art*) et l'art populaire (*low art*). Ce dernier ne désigne pas, dans nos sociétés, une production d'autodidactes, mais la généralisation et la diffusion incoercibles de techniques, de codes, de logos et de motifs, voire de clips qui ont prospéré sur le terrain de la télévision, des médias audiovisuels et des fameuses nouvelles technologies de l'information et de la communication. Aussi, comme à juste titre le remarque Jameson, la dissolution de la sphère autonome de la culture (issue des « humanités ») ne signifie pas son extinction, mais au contraire son expansion sociale et techno-économique. La « fin du style » (unique, personnel, original) se trahit, par exemple, dans la pratique neutre du pastiche, comme si les codes du jour résultaient d'une « cannibalisation aveugle de tous les styles du passé⁸⁰ ». La reproductibilité technique que décrivait Benjamin a changé de nature ; elle était intrinsèque au médium cinématographique⁸¹, elle forme aujourd'hui la trame d'ensemble de la sphère techno-culturelle indéfiniment élargie et répétant indéfiniment la répétition parce que la technologie induit des familles, des déclinaisons (des arbres généalogiques) d'appareils et d'usages. À leur manière les technologies pratiquent l'auto-citation.

Il n'est pas possible, dans les limites de cette étude, d'élaborer la question de savoir si la technologie (liée *de facto* pour le meilleur et pour le pire à l'extrême capitalisme) change radicalement la production et la réception de l'art, modifie éventuellement sa notion au point de la faire vaciller. Peut-on se contenter de la benoîte observation suivant laquelle, l'art ayant toujours été « technique », l'essentiel est préservé dès lors que l'intention artistique continue de dominer l'ordre des moyens à disposition ? Ce

79 Svetlana Alpers, *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, trad. J.-F. Sené, Paris, Gallimard, 1991.

80 F. Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*, p. 58.

81 Sur le cinéma comme médium, voir Siegfried Kracauer, *Théorie du film (La rédemption de la réalité matérielle)* [New York, 1960], trad. de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010. W. Benjamin et S. Kracauer se sont liés d'amitié dans leur exil français, le second ayant réussi à gagner les États-Unis en 1940.

serait clore le débat à trop bon compte et en méconnaissant la différence de nature (et pas seulement de degré) entre le *technique* et le *technologique*. Celui-ci est incomparablement plus *invasif* et la concomitance n'est pas surprenante entre l'« art technologique » et une ère postmoderniste où, sans doute, la notion d'art est entrée dans sa phase la plus problématique. L'art autonome, de la Renaissance à Picasso, a joué à cache-cache avec la *tekhne*. Il se définit *contre*, mais s'exécute *avec* (*par*). D'ailleurs, si l'opposition séculaire structurante est celle des *arts libéraux* et des *arts mécaniques*, de la liberté et de l'utilité, du génie et des besoins, il est remarquable que la fin du « grand art » coïncide avec la disparition progressive, jusqu'au milieu du *xx^e* siècle, d'un âge artisanal rémanent au cœur du système industriel. La technologie est une tout autre chose, car elle entre forcément dans l'intelligence (dans la conception et la constitution) de l'œuvre, elle fait coïncider celle-ci avec un *programme*. Qu'en est-il alors de l'intuition ? de la sensibilité ? du hasard et de l'accident heureux ? des propriétés des matériaux ? etc. Dans le fait, écartée l'hypothèse, à mes yeux rhétorique et sans vigueur heuristique, selon laquelle la technologie n'affecte pas essentiellement l'art, restent deux autres hypothèses jumelles : l'une pose que la technologie, de plus en plus invasive, exprime et absorbe le vide de l'art, exténué, exsangue au terme de son évolution postreligieuse, et compense son aridité sémantique par une ingéniosité sémiotique sans précédent ; l'autre, d'allure plus positive que négative, pose que le moment est venu pour l'art de revenir sur terre, de se contenter de la terre des hommes, d'en finir avec l'inflation métaphysico-religieuse, quitte à entreprendre une requalification de son concept. En somme, deux croyances s'affrontent à propos d'une même expérience, dont la teneur fait l'objet d'appréciations opposées : non pas sans doute *par* la technologie, mais *à la faveur* ou *à l'occasion* des questions d'identité que sa présence massive pose à l'activité artistique, l'art soit n'existe plus que dans la guise prolongée d'une « dissolution » (*Auflösung*) annoncée par Hegel dès les années 1820 (il n'est plus que sa réflexivité institutionnelle, un exercice ludique, une prouesse communicationnelle), soit franchit une étape décisive de son histoire et décide de s'affranchir carrément d'un patrimoine immémorial – mais désuet. Ce *tout autre chose* qu'il se prépare *peut-être* à devenir, nul ne sait, aujourd'hui, dire ce qu'il pourrait en être...

Conclusion

En tout cas, il n'y a pas lieu de pérenniser une « querelle » entre modernistes et postmodernistes, car si on peut récuser des raisons on ne saurait refuser le fait du temps, c'est-à-dire *l'époque*. D'un côté, il faut admettre qu'on ne recommencera pas le « grand art » ; tout en enviant sa belle emphase, nous sentons qu'elle n'est plus de mise et n'aurait pas de prise sur la réalité présente ; une vérité qui vieillit mal s'appelle bientôt un mensonge. D'un autre côté, pour juger d'une œuvre, l'actualité toute seule ne vaut pas argument.

En régime postmoderne, s'applique encore la maxime d'Arthur Rimbaud, d'avoir à être « absolument moderne ». La tentative de comprendre l'esprit et l'humeur d'époques qui sont à la fois proches (et pas seulement en termes chronologiques) et éloignées, parfois opposées, n'entraîne pas de loger les artistes et les œuvres à l'enseigne de généralisations sommaires. Un artiste (un écrivain ou un philosophe) peut et sait refuser *tel trait de son temps*; pas son temps *lui-même*, pareil déni étant insensé. Que signifie donc pour un homme d'aujourd'hui de choisir la voie de l'art dans le monde tel qu'il est, c'est-à-dire tel qu'on a le droit (voire le devoir) d'essayer d'en modifier la donne à condition de commencer par en admettre la réalité?

De l'éclosion des Temps modernes et de l'esprit moderne jusqu'à la postmodernité, en passant par la modernité et l'avant-gardisme, un certain nombre de caractères paraissent se prolonger, dont l'attention tournée vers le présent et, partant, la valeur accordée, parfois jusqu'au mythe (le *Novum*) à la nouveauté. Mais il y a plusieurs manières de vivre au présent et plusieurs encore d'innover. Je proposerai d'établir une distinction entre deux notions: le *nouveau* et l'*inédit*. Autant il me semble que le Nouveau, de Baudelaire aux avant-gardes, implique son *annonce*, la manifestation intempestive de sa raison d'être (avec tout l'*esprit de sérieux* que ce ton prophétique porte avec lui), autant l'inédit vient au jour plus subtilement et sur horizon d'un paradoxe qu'il importe d'examiner.

Dans l'esprit moderniste, l'art autonome fait sens par l'*offre*. Ainsi le veut l'originalité, héritière (dissidente) du génie: l'artiste se soumet souverainement à la loi intérieure de l'œuvre; celle-ci ne peut pas ne pas être ce qu'elle est et comme elle est. Non seulement la réception (la demande) n'est pas consultée, mais elle est *a priori* réputée plus ou moins hostile; on a souvent souligné, avec raison, le rôle clef de l'étape « refusé » dans la stratégie de l'art moderne. Être *refusé* d'abord est un état qui ne demande qu'à muer, pourvu que l'artiste non seulement assume mais revendique une marginalisation qui est la preuve de la dimension absolument novatrice de sa création; et c'est depuis cette marge qu'il entend bien rebondir en plein cœur de la scène de l'art, le moment venu. Cette stratégie n'est pas une conduite dictée par des considérations sociales ou psychologiques; elle est structurée par le primat de l'offre et le mépris de la demande. Le créateur n'a que faire de la sanction de l'officialité; il ne veut être que *consacré* – et par ses pairs. L'histoire rend justice un beau jour et fait accepter les temps difficiles. Il faut, pour que retentisse l'éclatant tonnerre du *Novum* que l'artiste manque de peu d'avoir été, non seulement réprouvé, mais ignoré. L'annonce unilatérale du Nouveau – sa *protestation* – est le fait d'une culture élitaire, réservée, travaillée (à l'exclusion de la masse) par un conflit simple, manichéen, entre l'artiste et le bourgeois (entre le poète et le philistin, comme disaient les romantiques allemands, entre l'avant-garde et le kitsch, entre la gloire et la carrière etc.). Le Nouveau suppose un dispositif « artisanal » de

faire-savoir (l'annonce) qui a pour envers une immaturité et une présence lacunaire de ce qu'on appellera plus tard les médias.

L'événement du monde de l'art à l'époque postmoderne, on s'en convainc aisément, ne suit pas du tout ce schéma. À la différence du Nouveau, qui ne peut compter que sur l'effet d'inscription de l'irruption (ou de l'effraction), *l'inédit se désigne d'emblée depuis la consommation et depuis la médiatisation*. Il va de pair avec une sphère culturelle en expansion continue et dans laquelle une pléthore de différents finit par induire un consensus d'ensemble, au moins sur le fonctionnement et sa prorogation. L'inédit est un nouveau déterminé par la demande : ce qui ne signifie pas que l'artiste crée *ce* qu'on lui demande⁸², mais que, *nolens volens*, il tient compte dans son calcul créateur (expression qui eût révolté les générations précédentes), moins de ce qui est attendu, que de ce qui est *déjà là*, latent, potentiel. L'inédit actualise un virtuel. Il donne forme singulière et présente à un schéma en gestation dans les réseaux d'information et de communication culturels. On peut concevoir un Nouveau que presque personne n'a vu ; alors que l'in-édit prend ses références de la publication : c'est ce qui n'était pas encore « sorti » (*e-dere*, de *ex-dare*), « rendu (au) public ». L'inédit désigne ainsi la nouveauté de l'édition comme telle. Alors que l'annonce crée le message en prétendant aussi gouverner le code, l'inédit constate la dérivation d'un message particulier depuis les ressources du code. Au caractère « révolutionnaire » (vouloir et faire l'impossible !) du manifeste, s'oppose l'insolite qui attire l'attention sur un (des) possible(s) contenu(s) virtuellement, même s'il faut l'actualiser pour s'en apercevoir, dans le bouillon de culture environnant. Il ne s'agit plus de bouleverser la culture ; de l'exploiter, plutôt, de la parasiter comme si on la « saignait » de l'intérieur – avec humour⁸³. Le détournement (et ses manœuvres de compromission) est préféré au viol et à l'agression frontale. Encore une fois, il nous incombe de méditer ce paradoxe : c'est la médiatisation (la communication, le marché mondialisé, la pente des technologies) qui inhibe l'annonce fracassante ; mais si elle amortit *ab ovo* l'impact premier de l'inédit, elle se rattrape en aval pour déclencher le « matraquage publicitaire » là où – et seulement là – le produit s'avère assez vite porté et porteur...

Je finirai par une remarque plus personnelle. Il me semble (ou devrais-je dire « il me plaît » ?) que la notion de *modernité* forme peut-être le noyau solide des configurations historiques qui viennent d'être interrogées. La modernité ne se démode pas, elle qui a pourtant pris conscience de la prégnance des modes inhérentes à la « qualité

82 Même si des artistes internationalement reconnus ont travaillé sur (avec ?) le kitsch... Point qui mériterait bien sûr d'être approfondi et précisé, en tant qu'il est révélateur de toute l'ambiguïté d'un art mondial qui « flirte » avec la marchandisation culturelle.

83 Jameson souligne la tonalité dominante du modernisme : une ironie qui, toutefois, n'évite pas l'emphase. Mais celle-ci n'est-elle pas le prix à payer, pour la négativité, et pour l'effort que coûtent ses destructions, créatrice ? L'auteur, à l'inverse, note que l'air ambiant que respire la postmodernité est à l'humour, au pastiche.

essentielle de présent ». Lorsque nous voulons prononcer l'éloge d'une œuvre, passée plus encore qu'actuelle, nous en faisons ressortir la « modernité ». Que voulons-nous exalter, sinon sa capacité renouvelée, toujours vérifiée, à répondre de façon *vivante* aux questions que nous posons dans notre propre présent ?

** Ce texte est la version augmentée de mon intervention inaugurale, à l'invitation de Sylvie Coëllier, lors du séminaire de Master 2 [Arts/ transversal] de l'année universitaire 2009-2010. Il a fait l'objet d'une première publication au Portugal dans Revisitação da Querela Modernidade/Pos-Modernidade, volume coordonné par José Quaresma et Fernando Rosa Dias, Lisbonne, octobre 2011.*

PLANS RAPPROCHÉS

Pocket film, que devient le cinéma ?

CAROLINE RENARD
Aix-Marseille Université

Pocket-film: What is Cinema Becoming?

Since 1998, many film-makers have caught hold of the opportunities offered by mini DV cameras. The proliferation of pocket-films since 2004 seems to be the end users' answer to the ever-growing wealth of gadgets offered by the industries of communication. But does this phenomenon, through its uses and the new modes of perception it demands, take as its reference point a completely changed artistic paradigm? The analysis of three film productions – one medium-length, one long and one short – will demonstrate that the particular vision offered by a camera included in a mobile telephone defines a subjectivity which is becoming unstable and possibly anonymous. The visible is no longer absolutely attached to the eye. It is associated to a body, to a hand, feeling for the real rather than attempting to capture it. A vision of the world held at arm's length impacts on the identity of the subject while at the same time effacing that identity. If the position of the enunciating subject is troubled, that of the spectator is consequently modified. We propose here to analyze this deconstruction of the discourse of film production and its reception.

Si depuis 1998, de nombreux cinéastes se sont emparés des minis caméras DV, la prolifération des *pocket-films*, ces films réalisés à l'aide de téléphones portables, semble répondre à la multiplication de gadgets offerts par les industries. Mais ne renvoie-t-elle pas aussi à un véritable changement de paradigme artistique? Au tournant des années 2000 des auteurs comme Wim Wenders, Virginie Despentes, Vincent Dieutre, Agnès Varda, Pedro Costa, Alain Cavalier, Abbas Kiarostami ou Chantal Akerman ont délaissé le 35 mm pour produire des œuvres numériques moins coûteuses, plus intimes mais peut-être aussi plus libres. La multiplication des *pocket-films* semble aujourd'hui creuser le vieux fossé qui sépare le cinéma de consommation et le cinéma de dispositif; apparus il y a moins de dix ans, à l'orée du XXI^e siècle naissant, ces films révèlent-ils un rapport au monde radicalement nouveau? Peut-on parler à leur propos d'émergence cinématographique? Tournés avec des téléphones mobiles¹, ils offrent un format inédit de cinéma et ouvrent un nouvel espace de diffusion des films. Leur technologie renvoie à une esthétique du petit, voire du minuscule, mais bien que l'on parle de « films de poche », ce ne sont pas nécessairement des courts-métrages.

1 Voir *Carnet Les films dans la poche* de Claire Duport et Benoît Labourdette, éd. Zinc, La Friche, Marseille 2010, téléchargeable.

Pour questionner ce qui, dans le changement apparent qu'ils apportent, reste ou se déplace du cinéma, je propose de travailler sur trois films réalisés avec des téléphones mobiles : un moyen, un long et un court-métrage qui présentent respectivement une fiction à partir d'un fait divers tourné en Russie, *Le Cahier froid* de Jean-Claude Taki (2006, 24 minutes), un documentaire sur la ville de Téhéran, *Téhéran sans autorisation* de Sepideh Farsi (2009, 83 minutes), et un essai à caractère expérimental, *Fear Thy Not* de Sophie Sherman (2010, 2 minutes).

C'est en 2004 que les opérateurs de téléphonie mobile ont lancé un réseau à haut débit et qu'ils ont commercialisé une nouvelle génération de téléphones cellulaires. Ce réseau (dit réseau 3G) permet aux téléphones de se connecter à Internet. Les téléphones 3G sont dotés d'un écran vidéo qui permet de recevoir les émissions de la télévision numérique diffusées en ligne. Ils sont aussi munis d'une caméra numérique intégrée. Les personnes qui utilisent ce type de téléphone ont dans la main un téléphone en même temps qu'un écran numérique et une caméra (il est prévu que s'ajoute d'ici peu un pico-projecteur permettant de projeter le contenu visuel de l'écran du téléphone sur une surface). Nous ne nous intéressons pas particulièrement aux gadgets technologiques qui font partie de l'histoire du cinéma depuis sa naissance. En revanche, les films réalisés dans le contexte de cette économie particulière de production d'images animées seront l'occasion d'un questionnement sur les définitions historiques de la nature du cinéma, sur le cinéma contemporain et sur son devenir. Ils nous conduiront également à analyser le renouvellement des formes de la subjectivité. Les possibles déplacements portés par ces innovations techniques sont à penser dans la perspective économique du troisième capitalisme (dit « tardif »). La question est de savoir si dans ce nouveau contexte, le cinéma obéit à de nouveaux modèles et invente une efficacité inédite.

Les phénomènes techniques et les enjeux esthétiques qui accompagnent le tournant symbolique du nouveau millénaire ne relèvent-ils pas davantage d'une continuité par rapport à l'histoire du cinéma que d'une rupture ? Quel événement cinématographique aurait, au cours de ces dix dernières années, démenti le constat assez pessimiste que faisait Alain Badiou lorsqu'il relevait que le cinéma de la fin des années 1990 n'était qu'une version exaspérée de la période moderne ? Dans un article publié en 1999, le philosophe notait en effet :

- La séquence moderne proprement soustractive (soustraction de l'acteur et de la construction narrative, prévalence du texte, indiscernabilité de la fiction et du documentaire, etc.) est saturée.
- Aucune configuration nouvelle n'est événementiellement possible.

- Ce que l'on voit est une version exaspérée et surtendue de schèmes préexistants, ou un maniement au second degré de ces schèmes, y compris les genres, qui sont cités et soumis à l'hystérisation de leurs ressources².

Où en sommes-nous aujourd'hui de cet état des lieux? Avons-nous dépassé ce stade de saturation de la modernité? Commençons par un retour sur les acquis des dernières technologies dont bénéficient aujourd'hui les *pocket-films*.

Le numérique a sans doute été l'apport qui a le plus marqué le cinéma durant ces quinze dernières années. Or, du point de vue pratique comme théorique, il apparaît que le numérique ne fait que confirmer, que consolider, les expérimentations plastiques et figuratives des cinémas de la deuxième moitié du XX^e siècle concernant la mise en place d'un régime d'images qui mettait à jour les crises de la modernité. Gilles Deleuze a répertorié ces grands régimes figuratifs du cinéma sous le vocable « image-temps » pour désigner un cinéma de la discontinuité, des puissances du faux, des espaces déconnectés, des volumes temporels indécidables; un cinéma qui après la Seconde Guerre mondiale avait perdu la croyance dans le monde et en disait l'opacité. Pour exprimer cet état du monde, les cinéastes du XX^e siècle travaillaient un matériau cinéma linéaire: la pellicule argentique. C'était donc aux puissances de l'art du montage et des mélanges d'images qu'était confiée la tâche d'inventer les formes et les figures d'un monde en mutation.

Avec le numérique, la linéarité de la bobine n'est plus un obstacle à l'expression des strates de temps, à la figuration des variations d'écoulement de la durée ou à la mise en image des connexions spatiales aléatoires. Le geste du montage est libéré de la contrainte du défilement de la pellicule. Ce n'est pas un film qui est tourné, mais un fichier numérique qui est enregistré et les séquences peuvent être manipulées comme des fichiers interchangeables. Le film est désormais basé sur un modèle technique à la fois continu et stratifié. Il repose sur un continuum, un signal permanent, un flux de données. Ce flux est potentiellement sans fin grâce à une durée d'enregistrement qui peut dépasser les 60 minutes. D'autre part, les images sont potentiellement superposables, retournables, manipulables. Le film est devenu un flux continu. Nous ne sommes plus dans le registre mimétique de l'empreinte lumineuse, mais dans le registre simulateur du codage mathématique. C'est un point majeur dans l'évolution de la pensée du cinéma dont la théorie s'appuie en large part sur l'importance de l'enregistrement du réel dans sa durée. L'ontologie du cinéma a été définie par André Bazin comme le rapport de redoublement que le film entretient avec l'espace et le temps réels. Le numérique bouleverse cette vision de l'image de cinéma au profit d'une pensée du simulacre et de la simulation. Il implique une énergie qui traverse

2 « L'art du cinéma », mars 1999 repris dans « Considération sur l'état actuel du cinéma », in *Cinéma*, Nova édition, 2010.

littéralement les images, les relie mais qui est aussi susceptible de les arracher à leur position, de les décomposer, de les transformer en autre chose que ce qu'elles semblent être. Il ne s'agit plus seulement de produire de la pensée ou de l'indécidable comme le faisait le régime moderne de l'image-temps (faire éprouver au spectateur quelque chose par l'image ou, lui donner à sentir un dehors qui s'infiltré et qui pense entre les plans) mais aussi d'éprouver le désir d'incertitude de l'image, de ressentir sa puissance d'ambiguïté.

Sans avoir le temps de proposer une analyse détaillée de films réalisés en numérique, je voudrais pointer un certain nombre d'occurrences repérables.

- Numérique, le cinéma confirme ce qu'il a été : art du temps et du mouvement, un art du montage.
- Numérique, le cinéma se défait de deux points qui l'encombrent : l'adhérence au réel³ (nous avons évoqué ci-dessus la sortie du cinéma hors du régime mimétique pour entrer dans celui des puissances du faux) et la question du point de vue. En effet, il apparaît que le point de vue devient un point flottant. Les transitions entre vue objective et vue subjective, qui forment une des richesses expressives du cinéma, sont de plus en plus floues. Les cinéastes jouent souvent avec les petites caméras numériques, ils filment le monde à égalité avec leur propre corps, ils enregistrent ce qu'ils regardent mais aussi les mouvements de leurs mains (comme le fait Agnès Varda dans *Les Glaneurs et la Glaneuse*). Ils laissent aussi parfois la caméra tourner seule pour se mettre devant ou laisser la place à un mode d'enregistrement de type « vidéo-surveillance ». La situation devient alors paradoxale car la caméra n'a plus de regard, ou bien c'est son regard qui n'a plus de sujet. De fait, le spectateur n'est plus pris en charge par les images. Cette prise en charge discursive du spectateur, était autant cinématographique que picturale, autant visuelle que narrative. Par rapport aux autres arts, le cinéma avait pour spécificité de jouer sur des points de vue multiples. Avec le numérique, la richesse significative du point de vue filmique tend à disparaître. Puisque l'image n'est plus nécessairement la marque d'un regard, cette richesse disparaît au profit du visuel.
- Numérique, le cinéma expérimente donc de nouvelles possibilités. Une possibilité d'autonomie de l'image : libérée d'un regard qui l'initie, l'image se met à valoir pour elle-même (penser à *Ten* d'Abbas Kiarostami qui, en 2002, supprime l'opérateur, désigne une place vide derrière la caméra et surtout propose des scènes enregistrées en l'absence du cinéaste et de toute équipe technique). Une possibilité du travail des surfaces dans le prolongement des effets de surface déjà expéri-

3 Voir la notion de *camera-reality*, dans Siegfried Krakauer, *Theory of film, The Redemption of Physical Reality*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2005. *Théorie du film* Traduit de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Flammarion, 2010.

mentés auparavant par le balayage électronique de la vidéo (travail de composition de la surface de l'écran dans *Là-bas*, Chantal Akerman, 2006).

- La question du point de vue articulée à celle de l'autonomie de l'image conduisent à une forme de cinéma qui déplace le sujet de la pensée. En effet, le film est toujours un lieu de pensée, mais l'incertitude qui porte sur ses foyers d'énonciation, sur l'origine de l'image et sur sa nature modifie la position du sujet de la pensée filmique. Ce dernier devient nettement plus incertain et plus aléatoire (certaines scènes de *Festen* de Thomas Vinterberg, 1998, sont inassignables à des points de vue identifiables). La conscience filmique céderait peut-être ici la place à une forme d'inconscient du film.

L'énumération rapide de ces quelques points pourrait nous pousser à conclure que le numérique ne bouleverse pas le cinéma, qu'il améliore juste ses capacités de montage et d'enregistrement du temps et qu'il complexifie son rapport au spectateur. Le numérique permet surtout au cinéma de confirmer que la réalité du film n'est ni celle de son référent, ni celle du temps ou du mouvement enregistré; il apparaît désormais que la réalité du film réside avant tout dans la relation que les images entretiennent avec leur support dans un flux temporel continu. C'était déjà le cas avec certaines images analogiques, mais le numérique nous en apporte une confirmation radicale. Avec le *pocket-film* la question du rapport au support (l'outil d'enregistrement est devenu aussi un médium de diffusion) devient centrale. L'objet téléphone est présent dans les images de manière récurrente (reflet, sonnerie de téléphone, dialogue téléphonique, regard à la caméra font partie des figures qui rappellent sa présence de manière insistante) et nombreux sont les films réalisés avec cet outil qui se questionnent sur l'ubiquité du regard, sur la communication ou sur la possibilité d'être et de filmer quelque part tout en étant ailleurs. À la crise de la modernité venue de la deuxième moitié du siècle précédent s'adjoint ainsi une ambiguïté perceptive. Cette dernière repose sur le paradoxe d'un tout percevoir virtuel et d'une impossibilité d'appréhension totale.

Le *pocket-film* reprend dans sa conception technique, et dans ses potentialités, les occurrences du cinéma numérique énumérées ci-dessus. Il y introduit aussi quelque chose de radicalement nouveau. Outre le fait que chaque individu est susceptible d'avoir une caméra et un écran dans sa poche, il semble que le *pocket-film* peut faire sortir le cinéma de son dispositif historique. En effet, son mode de projection individuel et portable renouvelle la conception « classique » du cinéma conçu comme projection en salle devant un public. Luc Vancheri souligne la manière dont ce dispositif unique a pu provoquer une sclérose du cinéma. « Le cinéma est un art nouveau, constate-t-il, un art des machines et des dispositifs optiques, un art des sensations radicales, un art moderne qui s'associe aux formes lumineuses et cinétiques des nouvelles techniques⁴ ». Sur ce point l'apparition

4 Luc Vancheri, *Cinémas contemporains*, Lyon, éd. Aléas, 2009, p. 51.

des *pocket-films* s'inscrit dans la tradition cinématographique. Mais, comme le constate Luc Vancheri le cinéma est « dans l'ordre des productions oeuvrées, un art ancien, un art qui s'est trop tôt contraint à la répétition formelle d'une forme visuelle, le film, sans doute trop heureux d'avoir pu produire l'objet qui pouvait l'identifier⁵ ». Si la forme filmique, associée à l'idée de projection, relève historiquement d'une nécessité identificatoire dont le cinéma n'a pas su se libérer, le mode d'enregistrement et de diffusion proposé par les téléphones portables semble ouvrir le champ du cinéma. Il semble en effet difficile de considérer le *pocket-film* comme une simple répétition formelle de la forme visuelle du film. Sa maniabilité, son format et son mode de diffusion personnel et instantané nous éloignent de la forme film. Il est cependant paradoxal de constater que le développement du *pocket-film* est indissociable de ses lieux de diffusion. Après la mise sur le marché des premiers téléphones dotés de caméras, plusieurs festivals consacrés à la réalisation et à la diffusion de films avec téléphone mobile ont vu le jour, d'ailleurs parfois à l'impulsion de certains opérateurs téléphoniques⁶. C'est donc au grand écran et à la salle de cinéma que ces films, lorsqu'ils sont réalisés par des professionnels, sont destinés. Même si certaines réalisations sont soit de l'ordre privé du film de famille, soit très largement accessibles et diffusés sur Internet, il apparaît que c'est à la projection grand format qu'ont pensé les cinéastes, photographes, plasticiens, performeurs à qui ont été distribué des téléphones pour les expérimenter et les faire valoir⁷. La forme identificatoire du cinéma est donc remise en cause tout en étant maintenue comme horizon idéal. Les *pocket-films* s'inscrivent ainsi dans la perspective d'un art né du XIX^e siècle industriel. Devenu un médium mobile partageable, échangeable, le film reste fidèle à sa forme hybride qui le place au croisement d'une grande variété de domaines et en fait l'art des foules par excellence. Il prolonge une histoire qui est celle d'une conjugaison des média, du spectacle, des formes de la vision et des formes modernes de subjectivité et dans laquelle le projet esthétique occupe une place en fait assez réduite.

Les trois films sur lesquels nous avons travaillé, à l'instar de la majorité des *pocket-films* que nous avons pu visionner, conservent du cinéma l'enregistrement du mouvement et de la durée. Ils partagent une relation au cadrage qui se veut nettement plus aléatoire que dans des formes filmiques plus conservatoires. C'est sans doute parce qu'ils mettent en oeuvre une forme de flânerie du regard. Ces trois récits en forme de trajet témoignent de la mobilité inhérente à leur médium. Le film de Jean-Claude Taki est

5 *Ibid.*

6 Ainsi le Pocket film festival, créé en 2005 et organisé par le Forum des Images avec la participation de l'opérateur téléphonique SFR. La dernière édition de ce festival a eu lieu en septembre 2010 suite à la décision de SFR d'y mettre un terme pour se consacrer à d'autres produits commercialisables. De nombreux autres festivals se sont ouverts depuis 2005 à travers le monde.

7 Le Pocket Film Festival a passé commande à un certain nombre de professionnels comme Alain Fleischer, Serge Tisseron, Lionel Soukaz, Jean-Claude Akil, Érik Bulloz... en leur fournissant des téléphones mobiles.

peut-être celui qui possède le plus de plans fixes, alors que dans ceux de Sepideh Farsi ou de Sophie Sherman, le cadre bouge en permanence; chez ces deux cinéastes, le plan est rarement composé selon un point de fuite et les lignes de forces varient en permanence.

Dans *Le Cahier froid*⁸, le type de filmage renvoie assez directement à un cinéma de la lenteur, du plan large, fixe et prolongé. Des références cinématographiques à la manière de filmer d'Andréi Tarkovski ou de Chantal Akerman sont perceptibles. Le film se présente comme un journal de voyage qui retrace le trajet d'un physicien français mystérieusement disparu la veille d'un colloque en Russie. Nous ne connaissons pas l'identité de la personne qui refait ce trajet en lisant le journal intime du jeune chercheur. Certaines images pourraient d'ailleurs être identifiées à des images subjectives ou à des images mentales du physicien. Le film ne comporte ni scène dialoguée, ni scène jouée, juste des plans descriptifs de lieux et de trajets entrecoupés de textes. Les visages filmés le sont comme dans des documentaires: conscients d'être filmés, ils agissent pour eux-mêmes et non dans le cadre d'un projet narratif. Ce sont les textes qui forment la trame du film selon le principe des cartons du cinéma muet. Un des premiers intertitres du film en donne l'argument: « [...] Guillaume Bohr, jeune physicien français prit l'avion pour Moscou le 14 février 2006. [...] Après une brève apparition le 14 au soir au gala d'ouverture, il disparut. Neuf jours plus tard, il fut retrouvé mort sur une immensité neigeuse, sans valise, ni papiers [...]. Sa main droite tenait un cahier. Un journal intime souvent laconique et énigmatique ».

Je voudrais décrire quelques plans pour analyser la manière dont le téléphone portable est paradoxalement utilisé par Taki comme une caméra lourde. Je m'intéresserais à un plan de nuit qui décrit une rue, cadrée de manière latérale. Deux voitures sont garées en épi sur le trottoir entre deux arbres. La chaussée et les véhicules sont couverts de neige. Le plan insiste sur la symétrie et l'immobilité de ce paysage urbain enneigé. Quelques véhicules passent à l'arrière-plan de gauche à droite, la nuit se fait moins obscure. Au bout d'une longue minute en plan fixe, un fondu enchaîné présente le même espace très légèrement recadré, filmé de jour pendant quinze secondes. Si ces plans portent la trace d'un formalisme classique, le plan suivant est plus énigmatique et il faut un certain temps pour comprendre ce que l'on voit. Quelque chose gêne le regard et surligne la surface de l'image. L'écran est obscurci par une sorte de voile troué en un seul endroit. La surface d'un gris irrégulier est déchirée sur une zone de quelques centimètres. L'objectif s'en rapproche peu à peu et il faut un certain temps à notre regard pour saisir ce qu'il voit, comprendre que la caméra est dans un véhicule et que ce plan est filmé à travers une vitre abîmée et sale. En fait, la vitre semble obscurcie par un autocollant sombre qui rend la vision incertaine. Au profit d'un arrachement, un petit espace laisse passer un peu de lumière, et c'est

8 Jean-Claude Taki, Grand Prix du Jury du Festival Pocket Films, Paris, 2006.

à travers cet œilleton aléatoire que l'on perçoit les formes de la rue. Des véhicules défilent dans un travelling assez lent. On repense à la fois aux travellings urbains de Chantal Akerman dans *New York (News from home, 1976)* ou dans *Moscou (D'Est, 1993)* auxquels se seraient ajoutés les filtres visuels, vitres et rideaux, qui éloignent le regard de la ville de Tel-Aviv dans *Là-bas (2006)*. On retrouve donc, dans ces quelques minutes qui décrivent le trafic urbain, des qualités du cinéma analogique (durée, attente, symétrie) et du cinéma numérique (travail de la surface visuelle) avec une maniabilité de la caméra de poche qui permet de s'approcher de très près pour regarder à travers une fissure. Mais le cinéma analogique avait déjà exploré cette capacité. Dans ces plans, Taki utilise ainsi le téléphone portable comme une caméra « classique ». C'est donc à l'absence de qualité de l'image, à sa très faible résolution technique qu'il faudrait faire porter notre attention pour envisager sa spécificité.



Sepideh Farsi, *Téhéran sans autorisation*, 2009, 83'.

Si le film de Taki s'appuie sur la durée et emprunte à l'art vidéo une sensation d'ennui comme intention d'auteur, Sepideh Farsi utilise au contraire la variété, le mouvement et la rapidité dans l'ordonnancement narratif de son film. Les séquences de *Téhéran sans autorisation* sont assez brèves, le film est très découpé, les images saturées. Sepideh Farsi a déjà utilisé des images enregistrées avec un téléphone portable dans *Harat (2007)*. Ce film raconte son voyage en Afghanistan dans la ville natale de son grand-père. Tourné en DV-cam, *Harat* comprend quelques scènes réalisées avec un téléphone. La plupart de ces scènes sont filmées par la fille de la cinéaste, âgée de sept ans, mais Farsi utilise aussi le téléphone mobile pour filmer en cachette son passage de la frontière. Si elle ne montre rien de véritablement illicite, la caméra de poche permet ici de filmer sans attirer l'attention. C'est suite à cette expérience qu'elle décide de réaliser un portrait de la capitale iranienne avec un téléphone équipé

d'une caméra. « Le défi était de passer inaperçue pour pouvoir filmer le plus librement possible, explique-t-elle. D'échapper à la surveillance omniprésente des autorités, mais aussi de réduire la distance qui sépare le filmeur de son sujet⁹ ». *Téhéran sans autorisation* est tourné pendant le nouvel an iranien et les élections législatives, un an avant l'élection présidentielle de 2009.



Sepideh Farsi, *Téhéran sans autorisation*, 2009, 83'.

Ce film, sans accessoire de prise de vue ni de son, se construit au fil des rencontres. Il donne une impression d'immersion urbaine et d'ubiquité du regard. Les scènes sont tournées sans repérage préalable. Elles décrivent les rues, les cafés, restaurants, commerces, salons de beauté, mosquées ou autre lieux publics. La cinéaste explore la ville dans une longue flânerie. Ses trajets en taxi, en métro, en moto-taxi, dans la campagne de Téhéran ou dans la montagne environnante sont l'occasion d'échanges incessants. Dans une scène, elle rencontre un homme qui la conduit en scooter. La cinéaste-passagère filme son interlocuteur dans le rétroviseur; son reflet apparaît

9 Sepideh Farsi, dossier de presse *Téhéran sans autorisation*, Rêves d'eau Productions.

aussi par moments révélant ainsi la présence du téléphone. Le chauffeur lui raconte son expérience de travail au Japon où il travaillait dans le bâtiment. Il lui explique qu'il a fait durer son visa de trois mois jusqu'à expulsion parce qu'avec un salaire d'un an à l'étranger, on peut vivre dix ans en Iran. Leur dialogue dure un peu moins d'une minute avant que la caméra ne raccorde sur les trottoirs de la ville. Immobilisés dans un embouteillage, le chauffeur en interpelle un autre. Pendant ce temps, la cinéaste est à son tour interpellée par un conducteur excédé qui lui raconte qu'il est titulaire d'une licence en droit et qu'il a abandonné un master. Il est devenu chauffeur après avoir travaillé deux ans comme avocat dans l'armée. Les choses vont vite. La scène que je viens de décrire tient en trois plans seulement (le scooter, le trottoir, l'embouteillage). Au plan suivant, des marchands de rue introduisent déjà une autre scène tournée dans un bar. Ainsi les rencontres s'enchaînent rapidement dans une succession de plans brefs et dans une profusion de visages et de lieux.

La cinéaste dialogue avec les marchands, elle interroge des enfants qui vendent des objets ou distribuent des tracts, elle rencontre des jeunes gens dans des cafés, elle questionne des aînés, achète des babioles, se renseigne sur tout ce qu'elle voit. Le téléphone portable participe activement du dispositif des rencontres. Farsi souligne d'ailleurs que « la caméra s'effaçait, n'existait plus. Cela rend possible d'une part un contact rapproché, presque physique avec les gens, que la caméra ne permet pas habituellement. Et cela me permet aussi d'être très mobile et même temps que je filme, d'acheter quelque chose, de payer de continuer la discussion tout en filmant¹⁰ ». Cela construit un filmage à la première personne. Ce cinéma documentaire de la subjectivité prend forme au montage. Le film suit un cheminement subjectif sans mettre en place de structure rigide. Il s'appuie sur des enchaînements déterminés pas des activités ou des lieux. Le montage est d'une grande souplesse, il fonctionne sur des raccords de mouvements, des transitions sonores ou thématiques qui créent à la fois une fluidité et une saturation. On sort de l'expérience soustractive de la modernité (Badiou) dont le film de Taki porte encore les traces, pour se confronter à une sursaturation visuelle de détails. L'imprécision des images oscille entre la perception de la réalité et la construction immédiate de son image mentale.

Dans le film de Taki, le regard de la caméra est identifié par moments à celui du scientifique, l'auteur du journal. Pourtant le film reste au passé, on sait qu'il a lieu après la mort du physicien, même si ce dernier aurait pu voir certaines de ces images. Dans *Téhéran sans autorisation*, le regard est identifié à celui de la cinéaste. Cependant, sa position est problématique. Pour le spectateur occidental, Farsi est une Iranienne qui vit entre Paris et Téhéran. Pour les personnes qu'elle filme, c'est une exilée qui connaît leur réalité quotidienne avec recul et qui va peut-être pouvoir

¹⁰ *Ibid.*

témoigner pour eux. Certains ne font pas attention à la caméra, d'autres la chargent littéralement d'un message ou s'interrogent sur la manière dont leur image sera perçue. Le téléphone portable, décrit comme un objet qui s'efface, devient un lieu par lequel transitent des questionnements identitaires. Si la cinéaste reste omniprésente, son identité est multiple, comme celle des habitants de la ville.

Dans *Fear Thy Not*, Sophie Sherman¹¹ travaille encore plus directement un cinéma de la subjectivité. Elle utilise la caméra de son téléphone portable pour créer une proximité avec ce qui est filmé et construire une impression tactile. Cette proximité tactile produit une forte sensation de "je". Ce court-métrage est composé d'un seul plan de deux minutes. Comme dans les deux autres films, le récit est aussi celui d'un trajet. La jeune femme filme sa main gauche. Elle entonne une comptine alors qu'elle marche le long d'un talus qui conduit à un tunnel. Le téléphone est utilisé dans le prolongement du bras. Ce qui est filmé est quelconque : une main qui cueille une brindille, se glisse dans les feuillages pour sentir l'humide de la terre, la fouille et glisse sur les herbes, se salit dans la terre, se frotte dans l'herbe puis s'avance devant



Sophie Sherman, *Fear thy not*, 2'10'', 2010.

11 Premier Prix du Jury, Festival Pocket Films, Paris, 2010.

l'objectif de la caméra. Par son format, son contenu et sa durée, ce film-plan propose une esthétique du petit, presque du miniature. Ce qui est filmé est quelconque (de l'herbe, une main), l'action est minuscule (fouiller dans la terre, s'avancer à tâtons), l'objet est tout petit (marcher en chantonnant) et pourtant, le sans-intérêt est articulé à l'angoissant de manière très prenante.

La comptine se veut rassurante mais sa répétition en boucle et la tonalité de la voix un peu cassée en fait au contraire un élément angoissant. Dans ce lieu désertique, sombre et humide entendre en boucle « *Fear thy not, cause I am with you*¹²... » convoque toutes sortes de fantômes d'agression et d'horreur dont les paroles de la chanson pourraient protéger celle qui les prononce. Ces paroles ont d'ailleurs une dimension religieuse. Il s'agit en fait d'un verset de l'Ancien Testament, extrait du livre d'Isaïe, *Livre de la consolation d'Israël*, dans lequel Isaïe assure le peuple juif de son soutien¹³. Le texte biblique « Ne crains rien car je suis avec toi » devient dans ce pocket-film une sorte d'incantation privée de son origine. On ne sait pas ce qui fait peur à celle qui chante en filmant, ni de quoi ces paroles pourraient la préserver car dans l'image, il n'y a en fait aucun danger effectif. Le texte ancien ressurgit dans un lieu quelconque comme une comptine enfantine, un chant lointain. L'image de la main qui gratte la terre, puis semble enfile le tunnel avant de se tendre vers le ciel cherche la matérialité du monde. Cette main qui se tend et guide la caméra, crée une image de flânerie, de quête, et d'attente mais les paroles de consolation hors champ ouvrent à une polysémie qui laisse une impression de malaise. D'autant que le visage de celle qui filme reste interdit.

Si avec les *pocket-films* une partie du dispositif cinématographique disparaît, quelque chose semble faire retour du cinéma dans un nouveau rapport au réel. Je parlais plus haut d'un régime d'images libéré du rapport indiciel à la réalité. Il semble que les *pocket-films*, dans leur proximité avec le quotidien, entretiennent un nouveau rapport au monde. Contrairement au cinéma analogique, cette indicialité ne passe plus par l'empreinte lumineuse laissée par le monde réel sur la pellicule. L'indicialité du *pocket-film* passe par la proximité de la main, par la sensorialité des mouvements de caméra. En effet, la question de l'empreinte lumineuse cède la place à une empreinte presque physique du corps qui filme. De fait, les contours de la vision s'effacent au profit d'une perception plus globale. Dans *Téhéran sans autorisation*, la perception de la matière s'efface au profit d'une sensation de saturation. Dans *Fear Thy not*, la

12 « N'aie pas peur, car je suis avec toi... »

13 « Fear not, for I am with you; be not dismayed, for I am your God; I will strengthen you, I will help you, I will uphold you with my righteous right hand ». « Ne crains rien, car je suis avec toi; Ne promène pas des regards inquiets, car je suis ton Dieu; Je te fortifie, je viens à ton secours, Je te soutiens de ma main droite triomphante. », Ancien Testament, Isaïe, 41.10. Je remercie Sylvie Coëllier de m'avoir signalé l'origine de cette comptine.

banalité du décor est envahie par la présence de la main. Il ne s'agit pas pour autant d'une expérience haptique car le toucher visuel n'est pas spécifiquement sollicité. Il s'agit plutôt, dans ces deux films d'une matérialité du point d'apex qui traduit l'engagement du corps entier de celle ou de celui qui filme dans le réel. Car il ne s'agit plus de filmer le réel, mais de filmer dans le réel. Comme le souligne Jean-Claude Taki, avec un téléphone, « ce qu'on filme n'est pas ce que l'on voit¹⁴ ». Cette dichotomie entre le regard et ce qui est filmé inscrit le corps de la personne qui filme dans les images et inscrit d'autre part le geste de filmer dans le monde. Ce que l'on filme n'est pas l'objet du regard, ce que l'on filme est l'aléatoire de la rencontre du réel et de la caméra de poche, c'est le fait que cette caméra est dans le réel. Elle n'en porte plus les traces mais elle y participe directement.

Un autre élément du cinéma semble revenir aujourd'hui en force sous la figure de la subjectivité. Là où le cinéma a été séduit et attiré dans le projet de l'expression subjective mais là où il a justement été mal à l'aise ou maladroit (échec de ce procédé dans *La Dame du lac*, 1947, Robert Montgomery), là où le numérique a remis en cause le sujet du regard au profit d'une autonomie du visuel, les *pocket-films* affirment sans complexe un projet subjectif dans lequel le visible n'est pourtant pas absolument rattaché à un regard. Le visible est rattaché à un corps, à une main qui sent le réel plus qu'elle ne l'écrit. Les émergences en cinéma depuis le tournant du XXI^e siècle résideraient peut-être dans ce positionnement particulier du regard de la caméra de poche. Ce dernier définit une subjectivité devenue instable et potentiellement anonyme. Car cette position du regard au bout de la main désigne un sujet en même temps qu'elle l'efface. Nous ne sommes plus devant le sujet fêlé défini par Gilles Deleuze à propos du cinéma moderne, ni devant le sujet fragmenté ou schizophrène de la postmodernité, mais nous sommes face à un sujet dont l'identité semble aléatoire, trouble, ambiguë et à laquelle répond l'apparent désir d'ambiguïté de l'image.

14 In *Carnet Les films dans la poche*, op. cit. p. 7.

Stratégies « post-queer » à l'épreuve de l'art contemporain

DAMIEN DELILLE

Université de Paris - Panthéon-Sorbonne

“Post-queer” Strategies against Contemporary Art

During the exhibition set in the Nordic and Danish pavilions at the 2009 Venice Biennale, artists Michael Elmgreen and Ingar Dragset invited around thirty internationally renowned artists such as Wolfgang Tillmans and Maurizio Catellan, gay subculture personalities such as Tom of Finland, and young artists like Simon Fujiwara and Hernan Bas. Through the implementation of different strategies of pop appropriation and misuse of the history of art, design, and homosexuality, seen here with the figure of the collector, the artist-curator duo tried to overcome certain constructed identities by subverting the current conventions of the exhibition format. This article aims to examine the relevance of these “post-queer” strategies, detached from the minority utopias that the first generation of creators defended. The sexualization of the sanitized forms of modernism allows for new ways of thinking about gender theories and visual studies. Entwined with the artists' portraits are their concerns about the rise of neo-conservatism during the past decade and the issues surrounding a masculinity that needs to be reconquered.

Plus qu'un siècle ou une décennie, le nouveau millénaire qui s'annonce invite à se saisir d'une réalité politique et artistique à une échelle mondialisée. Entre une internationalisation des pratiques artistiques et leurs spécificités locales se sont développées de nouvelles réflexions souvent réduites à de simples événements. D'autres manières de penser la culture ont ainsi émergé, au-delà d'une géographie mondiale des rapports humains, dans les particularités identitaires propres aux nationalités et aux sexualités, offrant des problématiques fécondes pour l'histoire de l'art. Ces phénomènes ont définitivement balayé les visions artistiques noyautées autour de concepts comme la modernité, la post-modernité et ses versions alternatives¹. Le XXI^e siècle sera culturel ou ne sera pas : l'injonction résonne dans de nombreuses pratiques artistiques et tout particulièrement dans celles des artistes scandinaves Michael Elmgreen et Ingar Dragset, dont il s'agit ici d'analyser les propositions, notamment en ce qui concerne leur commissariat des pavillons nordique et danois de la Biennale de Venise de 2009.

1 Voir concernant ces dernières expressions, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois et Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism, Anti-Modernism, Post-Modernism*, Londres et New York, Thames & Hudson, 2004 et Nicolas Bourriaud, *Altermodern*, Londres, Tate publishing, 2009.



Elmgreen & Dragset, vue de l'exposition, *The Collectors*, Danish Pavilion, 53rd, Venice Biennale, Venice, 2009 (Italy). Courtesy of the Artists & Galerie Perrotin, Paris.

À partir d'une amorce narrative – le double drame d'un divorce et d'un crime – ces deux pavillons présentent les œuvres d'une vingtaine d'artistes. Ce principe de l'exposition narrative qu'ils mettent en place renvoie à la double stratégie de récuser l'autorité des commissaires d'exposition, en ravissant leur statut et leur discours sur l'art. L'étude de ce système parodique met à nu de nouveaux usages du pastiche et de l'outrance esthétique, se rapprochant d'une sensibilité *Camp*, que l'essayiste Susan Sontag popularise en 1964 dans son essai *Notes on Camp*². On tentera ainsi de comprendre les enjeux d'un regard décomplexé sur la culture gay et de cette contestation de l'autorité majoritaire empruntée à la radicalité *Queer*³ des années 1990, de ses déplacements vers les questions de genre et de son renouvellement autour des problématiques de la masculinité⁴. Plus qu'un saut théorique, en postulant de nouveaux

2 Susan Sontag, « Le style Camp » (1964), *L'œuvre parle*, Paris, Seuil, 2010.

3 La théorie *Queer*, terme anglais signifiant 'étrange' ou 'peu commun', développée au début des années 1990 par les tenants d'un post-féminisme (Judith Butler, Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick, Michael Warner...) est liée aux études plus vastes des questions de genre et s'occupe des subversions identitaires mises en place par les politiques gay, lesbiennes, transsexuelles et bisexuelles.

4 Voir, dans le domaine de l'histoire de l'art, les publications majoritairement anglo-saxonnes, d'Amelia Jones, *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*, New York et Cambridge, The MIT press, 1998, Gerald Izenberg, *Modernism and Masculinity*. Mann, Wedekind,



Elmgreen & Dragset, vue de l'exposition, *The Collectors*, Nordic Pavilion, 53rd Venice Biennale, Venice, 2009 (Italy). Courtesy of the Artists & Galerie Perrotin, Paris

positionnements « post-queer⁵ » proches des études visuelles et culturelles si problématiques pour l'histoire de l'art⁶, il s'agira d'entrevoir le dépassement d'évidences identitaires, qui passe depuis dix ans par de nouveaux champs de réflexion sur l'art.

Kandinsky through World War I, Chicago, The University of Chicago Press, 2000 et David Hopkins, *Dada's boys. Masculinity after Duchamp*, Cambridge, Yale University press, 2008.

- 5 Terme utilisé par certains protagonistes désirant proposer de nouvelles issues autour des questions de genres sexuels, après leur dissolution *Queer*, notamment Patrick Cardon, « Post-queer : pour une « approche trans-genre » ou Le trans-genre comme catégorie d'analyse », *Diogène*, n°225, 2009, p. 172-188 et Lynne Huffer, *Mad for Foucault. Rethinking the Foundations of Queer Theory*, New York, Columbia University Press, 2010. Concernant les dernières expositions, voir les catalogues *elles@centre Pompidou – Artistes femmes dans les collections du musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*, Camille Morineau et Annalisa Rimmaudo (dir.), Paris, Centre Pompidou/Flammarion, 2009, *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Cornelia Butler et Lisa Gabrielle Mark (dir.), New York et Los Angeles, The MIT Press et Moca Press, 2007, et *Gender Check – Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Vienne, Museum Moderner kunst Stiftung Ludwig, 2009. Pour un compte-rendu sur ces questions, voir *Perspectives. Genre et histoire de l'art*, n°4, Paris, INHA, décembre 2007 et Séverine Sofia (dir.), « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahier du genre*, n°43, Paris, L'Harmattan, octobre 2007.
- 6 Voir concernant la controverse entre histoire de l'art et *visual studies*, « Visual Culture Questionnaire », *October*, volume 77, été 1996, p. 25-70 et ses derniers dépassements, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Margaret Dikovitskaya (dir.), Cambridge et Londres, The MIT Press, 2005.

« À vendre » : le panneau d'accueil du pavillon danois donne le ton dès l'entrée. Les artistes Michael Elmgreen et Ingar Dragset, respectivement nés au Danemark en 1961 et en Norvège en 1968, campent des commissaires d'exposition auteurs d'un double récit, qui se matérialise par les objets dont un couple en plein divorce désire se séparer. Tout est à vendre, à l'image d'un marché de l'art florissant. L'autre pavillon nordique, à l'architecture moderniste du suédois Sverre Fehn, accueille à l'entrée un mannequin flottant dans une piscine – par ailleurs production des artistes – : Mister B. Ce dernier, collectionneur d'art dont on apprend la mort lors de la visite de l'exposition, laisse planer l'autre allégorie morbide, celle d'un *homme qui tombe*⁷ des suites possibles d'une crise financière sans précédent. Ce déplacement de la perception, passant de la production artistique à son acquisition, demande d'envisager l'art selon les artistes, à travers la « psychologie existant derrière l'acte de collectionner. La famille collectionne de l'art et des insectes parce qu'elle a besoin d'ordre et de règles dans sa misérable vie. Mister B. collectionne parce qu'il veut promouvoir une certaine identité sexuelle, et sa passion pour l'art est proche de la manière dont il conduit sa vie sexuelle⁸ ». La série de shorts masculins encapsulés sous verre dans la composition *Butterflies (Papillons)*, par les artistes chinois Han & Hin, renvoie à un usage particulier de la collection, mais aussi à un univers masculin connoté, où la consommation sexuelle évoque le fantasme du partenaire, comme les portraits robots de possibles criminels. La mort du collectionneur Mister B. se trouve mise en abîme dans les peintures de la norvégienne Vibeke Slyngstad. Comme dans un hors-champ cinématographique, on apprend que le collectionneur est cet homme à l'allure très *jet-set* artistique, montre au poignet et pantalon blanc, évoquant les obsessions homo-érotiques des fonds de piscine à la David Hockney, mais délavées par Slyngstad comme peut le faire l'artiste phare du marché de l'art Luc Tuymans pour aseptiser un contenu dérangeant.

La métaphore filée du récit cinématographique se trame au cœur d'arrangements décoratifs entre différents objets d'art et de design. Le duo Elmgreen et Dragset livre ainsi *Table for Bergman*, une table de laque noir séparée en deux par une coupure due à des ondes quasi sismiques, en hommage à la rupture familiale et à l'univers dramatique du cinéaste suédois. Cette atmosphère éthérée et le fonctionnalisme exagéré de l'objet se retrouvent dans les canapés de la firme norvégienne Norway Says, entourés de l'installation architecturale *Rosa* (2006), produite par le duo scandinave. Cette dernière se compose d'une mezzanine obstruée par un escalier dont les premières

7 Don DeLillo, *L'Homme qui tombe*, Arles, Acte sud, 2007.

8 Ana Finel Honigman, « Venice Preview: Elmgreen et Dragset », *Interview*, juin 2009, consultation en ligne le 2 mars 2011, <http://www.interviewmagazine.com/blogs/art/2009-05-28/venice-preview-elmgreen-dragset/>. Ma traduction et suite.



Elmgreen & Dragset, vue de l'exposition, *The Collectors*, Danish Pavilion, 53rd, Venice Biennale, Venice, 2009 (Italy). Courtesy of the Artists & Galerie Perrotin, Paris.

marches ont été détruites, installation proche de ce qu'ils avaient présenté en 2006 à Londres, avec *Social Mobility*, fig.2. Aussi, commentent-ils,

l'exposition *The Collectors* peut être considérée comme la suite de *The Welfare Show*, présentée à la Serpentine Gallery et qui traitait du déclin des services publics en ces temps de néo-libéralisme. Nous nous sommes intéressés ces dernières années à la manière dont notre société est passée d'une citoyenneté appartenant à une communauté ou à une classe sociale, à un individualisme sans véritable attache, et à comment cette identité se construit maintenant de manière plus hybride et autonome (symptômes que l'on retrouve dans les *reality shows*, sur *Facebook*, dans les blogs)⁹.

Face à un individualisme exacerbé ces dix dernières années¹⁰ et à un climat d'indistinction des valeurs de goût, décrite de concert en 2003 par Hal Foster et

⁹ Entretien avec les artistes, novembre 2010.

¹⁰ À signaler pour la France, Bernard Lahire, *La culture des individus*, Paris, La Découverte, 2004 et la difficulté d'étudier les pratiques culturelles d'un point de vue sociologique sans sortir des hiérarchies entre culture haute et culture basse développées par Bourdieu, et notamment les multiples transferts.

Yves Michaux¹¹, la consommation « Mégastore¹² » des produits de la culture impose aussi de nouvelles manières de considérer l'espace de l'exposition. Quelles frontières le commissaire d'exposition peut-il imposer dans un espace de plus en plus influencé par la marchandisation de l'art initiée par le collectionneur ? De quelle manière penser l'identité du public et sa perception, mise sur la sellette dans ces croisements entre collectionneur, consommateur et spectateur ?

Au cœur du procédé narratif, une certaine critique du format de l'exposition devenu scénario inachevé¹³ et qui a marqué ces quinze dernières années, est développée par les artistes. Se jouant déjà de ces modèles dominants pour l'inauguration en 2003 du Palais de Tokyo, ils avaient proposé la reconstitution faussée d'une prison sans mur, dans *Demolished Prison/Powerless Structures*, fig. 272, à l'image des ruines postindustrielles rappelant l'esthétique des friches¹⁴. Dévitaliser l'usage d'un espace devenu « objet » installation leur permet ainsi d'explorer ces lieux culturels en état de dysfonctionnement, comme ils l'ont fait avec *Temporary Art Museum/ Powerless Structures*, Fig. 110, de 2001, cabane-musée perché dans l'enceinte du musée Portikus de Frankfort ou la fameuse mise à l'écart dans le désert texan d'une boutique Prada (*Prada-Marfa*, 2005), référence indirecte au cube minimaliste qui portait en germe ce principe de l'objet-espace. En sabotant l'accès physique à ces espaces dits de partage, le duo scandinave oppose un commentaire polémique à l'accès véritable à la consommation, qu'elle soit artistique ou économique, en se référant ainsi de manière sarcastique à ces partages du sensible¹⁵ développés par l'art relationnel. Les tenants d'un discours optimiste sur ces pratiques d'échanges, comme Rikrit Tiravanija, Hans Ulrich Obrist ou Nicolas Bourriaud, avaient invité en 2003 les artistes scandinaves à répondre durant la manifestation *Utopian Station* de la Biennale de Venise, à cette notion d'utopie sociale. Les artistes leur opposèrent *Spelling U-T-O-P-I-A* (2003), où des singes tentaient d'ordonner les lettres formant le mot « utopie », échouant dans ce jeu de dupe à créer volontairement ce qui ressemblerait, sur le papier ou sur des cubes, à de possibles espaces sociaux de partage.

En campant des commissaires d'exposition pour la Biennale de Venise, le duo d'artistes entend ainsi mettre en valeur les discours qui guident toute mise en espace

11 Hal Foster, *Design & Crime*, London, New York, 2003 et Yves Michaux, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003.

12 Terme repris par Hal Foster à partir de John Seabrook, *Nobrow: The Culture of Marketing, the Marketing of Culture*, Alfred A. Knopf, New York, 2000.

13 Voir pour l'exposition comme scénario inachevé et à compléter par le visiteur Nicolas Bourriaud, *Post-production, La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du Réel, 2004.

14 Voir Jérôme Glicenstein, « Le Palais de Tokyo: un "cinéma de situations" », *Revue d'esthétique, spécial Existence-fiction*, n° 42, 2002, p. 99.

15 Référence à Jacques Rancière, *La fabrique du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, souvent convoqué dans les écrits sur l'art.



Elmgreen & Dragset, *Drama Queens*, 2007, performance de sept sculptures du xx^e siècle qui se rencontrent sur scène, NTSC (region code 1). Courtesy of the Artists & Galerie Perrotin, Paris.

de l'œuvre d'art, prêtant au commissaire cette faculté soit de vouloir enchanter le monde, soit de se comporter en collectionneur privé. En 2008, ils produisent sur une scène théâtrale *Drama Queens* et revisitent les canons de l'histoire de la sculpture, dans laquelle chaque personnalité tient le discours de l'archétype qu'il incarne. *L'homme qui marche* de Giacometti représente la figure paternaliste de la modernité et se brouille avec le frivole *Rabbit* de Jeff Koons, tandis que le *Berger des nuages* de Hans Arp tombe amoureux de *Elegy III* de Barbara Hepworth, sous l'œil ironico-conceptuel de *Quatre cubes* de Sol Le Witt. Chaque sculpture est téléguidée, permettant aux dialogues en voix off de rythmer une narration humoristique. En prêtant aux sculptures de l'art moderne une sexualité (rapports de séduction), une position sociale (rapports de générations) et un genre (rapports du masculin et du féminin), l'histoire mise en scène donne cette voix subjective aux canons d'une esthétique censée être (périodiquement) universelle. Relire ainsi la modernité, à l'aune de sa relativité et du discours idéologique de ses histoires officielles, impose alors de demander aux artistes Elmgreen et Dragset de quelle modernité sont-ils (ou non) le nom ?

Du camp au Queer

L'une des clés de l'énigme policière de la Biennale de Venise (qui a tué Mister B.?) se trouve au détour de la pièce produite par l'anglais Simon Fujiwara (par ailleurs compagnon de l'un des deux artistes). Sur une table reprenant les motifs de l'architecture du pavillon nordique sont disposées une machine à écrire d'où l'on peut lire « un écrivain vit dans une maison moderniste délicatement produite¹⁶ » et une série d'objets invitant à imaginer l'activité du propriétaire des lieux avant le crime (cendrier, feuilles étalées, photographies à caractère érotique). Le principe narratif que développe Fujiwara depuis plusieurs années met en parallèle la propre vie de ses parents ayant tenu un hôtel en Espagne pendant les années franquistes, et les fantasmes homo-érotiques qu'il transpose dans la vie supposée de son père par ailleurs architecte. Cette nostalgie pour un temps révolu associé aux années 1950 et 1960, particulièrement présente dans les deux pavillons, rappelle en ce sens celle développée par la série télévisée *Mad Men* ou encore les nombreuses productions cinématographiques portant sur cette période de changement de



Elmgreen & Dragset, *A Gay Life*, 2003, Chariot, couverture, chaussures de tennis, boîtes, magazine, radio, carton, jeans, pièces de monnaie, analgésiques, sous-vêtements, drapeau arc-en-ciel, couverture de protection en plastique, bouteille en plastique, sacs à provisions, 80 x 143 cm.
Courtesy of the Artists & Galerie Perrotin, Paris.

¹⁶ « A novelist is living in an exquisitely crafted modernist house ».

l'identité masculine (ainsi *A Single Man* de Tom Ford ou *A Serious Man*, des frères Coen). Les photos de sculpture de nus ou de vues suggestives d'architecture mises en place par Fujiwara servent ainsi d'objets de substitution, à la manière de ceux qu'utilisait Freud dans son cabinet de consultation¹⁷.

D'autres références implicites à une culture homosexuelle alternative émergent sur les cendres de l'identité gay, dont Elmgreen et Dragset ont déjà ridiculisé les scories d'un militantisme désuet, avec les signes distinctifs de cette identité gay mis dans un chariot pour être rangés (*A gay Life*, 2003). En revanche, l'introduction des dessins de Tom of Finland, par le biais de vitrines muséales, sert à catapultier un univers radicalement homocentré dans l'univers artistique. En donnant une dimension artistique à des dessins souvent associés à la bande dessinée, les commissaires opèrent une stratégie « Pop » d'institutionnalisation des formes graphiques sous-évaluées. Il en va de même des vidéos de l'américain William A. Jones, que l'on peut visionner dans le confort d'un canapé-lit blanc, nous mettant ainsi dans une position horizontale sournoise. Sur l'écran défilent des acteurs pornographiques des années 1970, coupés dans leur action et mis bout à bout, afin de mettre en valeur les fantasmes véhiculés par la guerre froide, autour de la figure de l'« autre » soviétique qui terrorisait l'Occident capitaliste. Avec la pratique du décloisonnement des supports et des médiums, et les références à une identité homosexuelle alternative, Elmgreen et Dragset ouvrent l'exposition aux formes censées être « mineures » des subcultures. Le redoublement de l'appropriation « Pop » va ainsi passer par un rapport décomplexé avec leur histoire. En somme, en sortant du déterminisme de l'identité gay reconnaissable, Elmgreen et Dragset mettent en scène l'exposition humoristique des pratiques à la marge de l'identité homosexuelle : une position *Queer* en quelque sorte, dans le dépassement des déterminismes constitués par la construction d'une identité *autre* (le performatif) et par la subversion des normes (politique du genre). C'est par l'appropriation de ces théories *Queer* que de nouvelles perspectives artistiques sont envisagées, en dehors d'une application théorique *stricto sensu*. Ce tour de force n'est pas nouveau, il reste cependant à en retracer l'histoire.

C'est la question que s'est posée par exemple Susan Sontag dans son essai sur le *Camp*, sensibilité homosexuelle « fondamentalement ennemi[e] du naturel, porté[e] vers l'artifice et l'exagération », où le « style est tout » et à différencier du Pop, « plus sec et plus plat, plus sérieux, plus détaché de son objet, nihiliste en fin de compte¹⁸ ». Dans la veine de l'analyse des films de Jack Smith, Sontag tente ainsi de reconstituer les qualités d'un style diffus, à travers ses traits psychologiques et stylistiques, émanant de groupes culturels qu'elle tente de définir, en anticipant les premières

17 Janine Burke, *The Sphinx on the table: Sigmund Freud's art collection and the development of psychoanalysis*, New York, Walker & company, 2006.

18 Susan Sontag, *op. cit.*, p. 307-327.

recherches des études culturelles que propose Dick Hebdige¹⁹ sur les groupes de punk, à la fin des années 1970. La fortune critique du mot *Camp* témoigne de nombreuses polémiques sur les liens uniques qu'elle entrevoit avec l'homosexualité, notamment les nouveaux rapports structurels entre productions artistiques majeures élitistes, et celles, plus populaires, provenant d'autres milieux comme le cinéma, la danse, le théâtre ou encore la mode. Ces croisements disciplinaires proposent une nouvelle lecture de la modernité artistique d'Andy Warhol, dont le « développement historique actuel, qui a été obscurci par l'idéalisation des avant-gardes, [...] relève d'une sensibilité homosexuelle *Camp* ayant eu une influence majeure sur l'artiste²⁰ ». Pour Matthew Tinkcom, les procédés artistiques utilisés par Warhol en pleine guerre froide, dominée par les peintres abstraits américains profondément homophobes, relèvent des codes du cinéma hollywoodien, notamment dans l'usage d'une image glamour de la star de cinéma et par le procédé de la répétition cinématique colorée. Warhol s'inspire en ce sens du déplacement qu'opère le cinéma de Jack Smith, basé sur la répétition syncopée de l'image et sur l'outrance des images filmées en gros plan. Il joue ainsi doublement l'ironie *Camp*, en déhiérarchisant les différents niveaux de lecture de l'image (érudite ou populaire) et en moquant l'autonomie avant-gardiste, dans ce rapport complexe avec la singularité du sujet poussé à l'extrême par la pulsion scopique de l'image photographique démultipliée (ce fameux désir de l'acquisition).

Ces sauts ironiques de valeur artistique sont pratiqués par Elmgreen et Dragset, lorsque le format de l'exposition, devenu langage omniprésent, est récupéré à des fins subversives. Leur série des *Powerless Structures* invite, comme l'indique Daniel Birnbaum, à réintroduire du sexuel et du vivant dans une critique du *white cube*²¹. Le format canonique de l'espace anonyme d'exposition, déjà souligné pour son caractère idéologique²², est renversé dans *Powerless Structures, Fig 29*, en 1998, où l'aménagement d'un bar gay est simulé à travers des *glory holes*, au sein de deux cabines de bois équipées de miroirs et de papier toilette. *Cruising Pavilion/Powerless Structures, Fig. 55*, de la même année, joue sur cette ambivalence de l'installation publique à des fins sexuelles de rencontre et de transactions. Ce vocabulaire est commun à d'autres artistes comme Tom Burr, ou à la collaboration entre AA. Bronson et Terence Koh, ayant produit des installations aux apparences minimales, mais remplis d'un usage sexuel, avec ce principe du *glory hole*. Une nouvelle étape est franchie à Venise, lorsque le duo invite d'autres artistes à participer à ces transactions fictives et propose, dans

19 Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style* (1979), Paris, Zones, 2008.

20 Matthew Tinkcom, « Warhol's Camp », *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Fabio Cleto (ed.), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1999, p. 344-354.

21 Daniel Birnbaum, « White on White: The Art of Michael Elmgreen & Ingar Dragset », *Artforum*, avril 2002.

22 Brian O'Doherty, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, Paris, JRP Ringier, 2008.

L'installation *Mariage*, un redoublement ironique des lois du saint sacrement: deux lavabos sont réunis dans un imbroglio de tuyaux, où tout ce qui s'évacue ressort forcément de l'autre côté. Même système de dysfonctionnement et même commentaire amer sur les objets aseptisés du quotidien, le drame bourgeois, distillé jusque-là, devient celui, commun aux deux pavillons et aux deux types de vie (homo comme hétérosexuelle), de l'angoisse d'une vie de solitaire. Les deux lavabos ne forment qu'un seul et même système tournant à vide. Mister B. a-t-il finalement été tué ?

Stratégies « post-queer » ou la masculinité renouvelée

L'installation de Simon Fujiwara propose ainsi en filigrane une histoire complexe des usages matériels de l'objet collectionné, à la fois dans la manière d'archiver le passé et dans les projections fantasmatiques qui en découlent. Cette mascarade théâtrale n'est plus uniquement une invitation à jouer le genre de manière parodique, mais renvoie *in fine* à la présence fantomatique d'une absence. Là où « la mélancolie est surtout intéressante, non comme trait d'une psyché individuelle, mais comme conséquence culturelle d'un deuil interdit²³ », l'identité homosexuelle dont Judith Butler est devenue le héraut de son renouvellement *Queer* devient objet même du deuil. On retrouve ce deuil premier d'une identité homosexuelle qui disparaît, celui aussi des amours perdues, tout comme le deuil d'une filiation parentale impossible, dans l'installation macabre de lits d'enfants calcinés, par Klara Lidén, et dont seule une porte à hauteur d'enfant permet une sortie possible vers le jardin du pavillon. À partir de ces constats d'une identité morte, à force de s'être confondue avec les systèmes majoritaires (le principe universaliste), Elmgren et Dragset en reviennent à celle, essentielle, de leur propre identité masculine. Ils convoquent ainsi « une version quasi nostalgique, un hommage sentimental au moment où les identités se constituaient dans leur rapport communautaire – en contraste avec la manière dont l'identité se constitue actuellement (par un mélange de désirs et d'images de soi issu de la multiplication des références médiatiques)²⁴ ». Cette normalité dont les derniers avatars se situent au tournant des années 1960 constitue de la même manière un idéal impossible, en quelque sorte suicidé une seconde fois, dans la mise en scène outrancière de ses représentations sociales (le corps flottant dans la piscine, la vaisselle cassée du collectionneur Massimo Di Carlo, dans une cuisine reconstituée). Comme le souligne Butler, « si le travail de la norme déréalise une vie, alors cette vie est en ce sens perdue, perdue avant d'être perdue, et ce sentiment de perte est précisément ce

23 Judith Butler, « Le transgenre et les attitudes de révolte », *Sexualités, genres et mélancolie. S'entretenir avec Judith Butler*, Paris, Campagne Première, 2009, p. 26.

24 Entretien avec les artistes, novembre 2010.

qui ne peut être reconnu²⁵ ». C'est sur ce point que l'appropriation psychanalytique de la théorie *Queer*, issue d'un langage médical censé être combattu (les principes de deuil ou de mélancolie), achoppe à identifier la perte qui précisément, est reconnue par les artistes.

L'époque endeillée du sida, fruit des luttes politiques *Queer* des années 1990, fait partie d'un passé révolu, dans le dépassement que mettent en scène les photographies de Wolfgang Tillmans. Cette nouvelle génération d'artistes, dont font partie Elmgreen et Dragset, offre une vision désenchantée et dépolitisée, mais proprement réaliste d'une image des corps masculins, que Tillmans photographie endormis et laissés à leur propre vacance (tant politique que sexuelle). Autour de nouvelles identifications identitaires, départies de prises de position politiques radicales et privilégiant une poétique de l'imaginaire, s'inaugurent de nouveaux flux « post-queer », dont cette présentation est une esquisse embryonnaire²⁶. On retrouve ailleurs cette mise en scène toujours teintée d'ironie de nouveaux agencements formels érotiques, autour par exemple de l'association entre l'homoncule intitulé *Torso of a (Forever) Young Man* (« Torse d'un jeune homme (éternel) », pièce de Elmgreen et Dragset en référence à Constantin Brancusi) et une taxidermie canine de Maurizio Cattelan. Le cuivre poli dans lequel on peut s'admirer confère la même attraction narcissique que celle produite par le *Rabbit* de Jeff Koons et dont la fidélité de paille est un clin d'œil aux compagnons canins des gays du Marais parisien. Déplacer ces positionnements subversifs vers une masculinité problématique dessine ainsi de nouveaux chemins « post-queer » débarrassés à la fois du poids biologique du mâle et des discours de domination démontés par le féminisme.

« La masculinité est-elle l'avenir du féminisme²⁷ ? », annoncent ainsi Marie-Hélène Boursier et Pascale Molinier, en constatant l'échec de la neutralité des politiques du genre, qui excluent le féminin et le masculin au sein de positions transgenres. On ne peut que souscrire à cet appel qui convoque ainsi une refonte des réflexions sur l'homosexualité masculine. Dépassant par la même occasion la position partisane d'un Douglas Crimp déclarant vouloir retrouver le « Warhol que

25 J. Butler, *op. cit.*, p. 31.

26 Voir en ce sens, Lynne Huffer, *Mad for Foucault. Rethinking the Foundations of Queer Theory*, New York, Columbia University Press, 2010. Dans sa relecture d'une histoire de la folie par Michel Foucault, l'auteure y voit l'archéologie double d'une folie de l'érotisme, objet fondamental de répression pour le « sujet cartésien » de l'âge classique. Elle en appelle ainsi, dans la suite de Foucault, à un projet de retour sur soi, dans le fait de « se dépendre de soi-même » (p. 161) et de revenir aux sources d'une sexualité qui ne serait ni normée, ni contrôlée.

27 Marie-Hélène Boursier et Pascale Molinier (dir.), « Masculinités sans hommes ? », *Cahier du genre*, n° 45, Paris, L'Harmattan, décembre 2008, p. 6.



Elmgreen & Dragset, Vue de l'exposition, *The Collectors*, Danish Pavilion, 53rd Venice Biennale, Venice, 2009 (Italy), Courtesy of the Artists & Galerie Perrotin, Paris.

Torso of a (Forever) Young Man, 2008, Bois, acier, fibre de verre, vernis, baladeur mp3, haut-parleurs, voix de James Franco, 133 x 62 x 45 cm avec socle.
Courtesy of the Artists & Galerie Emmanuel Perrotin, Paris.

Maurizio Cattelan, *Sans titre*, 2009, *Chien naturalisé*, dimensions naturelles.
Courtesy of the Artist & Galerie Emmanuel Perrotin, Paris.

nous méritons²⁸ », ces positions « post-queer » décomplexées embrassent les croisements des identités et des disciplines, dans une culture visuelle globale. Proche des études culturelles introduites en France par la même Marie-Hélène Bourcier, une lecture critique des objets du quotidien fait ainsi apparaître certaines idéologies de domination sexuelle, à l'exemple du vibromasseur pour parler des technologies de reproduction de l'orgasme féminin. En tant qu'elles proviennent du « monde qui nous

28 Douglas Crimp, « Getting the Warhol We Deserve: Cultural Studies and Queer Culture », *Social Text*, 59, vol. 17, n°2, 1999. Son analyse critique de la version « moderniste » de Warhol se veut rétablir ses filiations avec le cinéma underground de l'époque, minorées selon lui par des historiens de l'art comme Benjamin H.D. Buchloh. Crimp fait cependant l'impasse sur cette mise à jour du Warhol homosexuel, dans *Andy Warhol, cinéma*, Bernard Blistène et Jean-Michel Bouhours (dir.), Paris, éd. Carré et Centre Pompidou, 1990.

entoure et non de l'espace universitaire ou académique », ces nouvelles approches imposent un certain *credo*: « *it is a dirty world* et les *cultural studies talk dirty*²⁹ ». Cependant, à la différence de ces lectures sociologiques souvent systématiques et peu sensibles à la dimension singulière des œuvres d'art, une réflexion « post-queer » entend revenir à la question fondamentale de la sexualité, celle dont parlait Deleuze lorsqu'il examinait les machines désirantes, multiples et non-déterminées³⁰. Les peintures de garçons perdus dans un paysage expressionniste peints par Hernan Bas affichent cette indolence des sexualités non revendiquées, où le principe érotique se déploie à partir du mythe bucolique de l'innocence masculine.

Le prix du commissariat d'exposition a été décerné par la Biennale de Venise de 2009 aux deux pavillons scandinaves, preuve de l'intérêt pour ces questions de formats d'exposition et de ses histoires à la marge. C'est à ce jeu insidieux que se sont livrés Elmgreen et Dragset, usant de la séduction sans jamais déclarer leurs intentions et renvoyant dos à dos la culture dont ils sont issus et les tentatives politiques de sa récupération. À travers les filiations possibles d'une autre histoire de la modernité par trop monolithique, rappelant la force critique *Camp* d'un mensonge qui dit la vérité, se dessinent d'autres possibilités de résistance au néo-conservatisme ayant marqué ces dix dernières années. Une certaine sensibilité « post-queer » apparaît à la croisée des études de la masculinité, du féminisme et des théories *Queer*, démontrant l'urgence d'embrasser de nouvelles positions identitaires dans les différentes disciplines des sciences humaines. C'est à ce prix que la dimension sexuelle, souvent minorée dans l'interprétation artistique, devient un moteur de réflexion concernant des objets souvent insaisissables. En replaçant ces pratiques dans le cadre des cultures identitaires, de nouveaux outils théoriques apparaissent sur les cendres de récits modernes passés, manière aussi de comprendre le masculin longtemps dominant, dans toutes ses complexités.

29 M.- H. Bourcier, *Sexpolitiques*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 27.

30 Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Édipe: capitalisme et schizophrénie, I*, Paris, Minuit, p. 352.

Le métissage des styles dans l'opéra depuis 2000, entre juxtaposition et assimilation: l'art face au phénomène d'appropriation

LIONEL PONS

Conservatoire de Marseille

The Hybridization of Styles in Opera since 2000: Between Juxtaposition and Assimilation, the Role of Appropriation in Art

At the beginning of the 21st century, opera, as musical genre, presents itself to listeners as a phoenix always rising from the ashes, the recent proclamations of its death being frequent yet never totally justified. The increasing interest expressed by many composers from different generations since the 1990s has allowed opera to remain part of the artistic agenda and has also made hybridization an important aspect of the genre. Through three outstanding works from the first decade of the new millennium, we can explore three configurations of the musical aspects of hybridization:

- *in Wintermärchen (1999), Philippe Boesmans (born in 1936) juxtaposes two very characteristic musical worlds without mixing them, building on this confrontation to create a dramaturgy of time;*
- *in The Sacrificed (2007), Thierry Pécou (born in 1965) uses the specificity of traditional North African music and pop-rock style to symbolize an out-of-time space;*
- *in The Tempest (2004), Thomas Adès (born in 1971) transforms stylistic allusion into a paradoxical factor which unifies œuvre and aesthetics.*

Through this discussion about the opera, we try to develop a more global vision of the issue of stylistic appropriation in contemporary art.

L'hétérogénéité artistique est un phénomène intéressant à bien des égards.
Elle est peut-être à considérer comme une nouvelle manifestation de résistance,
dans la mesure où elle est rebelle à toute ligne,
à tout système esthétique totalisant,
à toute tentative de classification.

Dominique Berthet, *Vers une esthétique du métissage*¹ ?

Le début du XXI^e siècle témoigne d'un regain d'intérêt des compositeurs pour l'opéra, après les questionnements et les doutes du théâtre musical durant les décennies 1960-1970. Les trajectoires de Philippe Fénelon, Pascal Dusapin, Péter Eötvös, ou Michael Lévinas qui, tous, ont récemment enrichi le répertoire, montrent combien cet attrait pour le genre lyrique transcende les phénomènes d'école et les divergences de langage ou de style.

1 Dominique Berthet, « Avant-propos », dans *Pour une esthétique du métissage*?, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 16.

Si l'on ne lit ce phénomène que comme une permanence, l'opéra serait un phénix sans cesse renaissant, dont les acceptions fondamentales traverseraient le temps. L'actualité musicale ne ferait que s'inscrire dans la continuité d'un devenir sans transformation. Mais ce point de vue ne saurait à lui seul rendre compte de la réalité du genre aujourd'hui, ni de la façon dont il reflète, malgré ou grâce à ses permanences fondamentales, des orientations générales de l'art de notre temps.

Ainsi, le mélange d'éléments stylistiques divers, portant l'empreinte de leur ascendance (tradition orale, musiques actuelles) se présente désormais comme une récurrence, que l'opéra rend d'autant plus visible qu'il est assujéti à tout un réseau de conventions qui en font partie intégrante. Ce mélange d'éléments peut relever de plusieurs processus, chacun traduisant une orientation esthétique précise :

- la juxtaposition, qui procède à une simple modification de surface, instaurant une mixité sans remettre en cause l'intégrité du genre. Ni ce dernier, ni le langage ne sont affectés en profondeur par ce qui se limite à une confrontation de surface, d'où une analogie avec l'émulsion chimique, changement passager de texture sans modification durable de la structure initiale. Le créateur se situe à une croisée de chemins entre maintien à l'identique et survivance ;
- l'appropriation, qui vise à intégrer un matériau nouveau, dont l'œuvre absorbe les caractères sans les exalter. Le rapport s'infléchit dans le sens d'une phagocytose, la donnée de base conservant son intégrité tout en englobant l'élément nouveau qui ne survit qu'en apparence, puisque sa spécificité s'efface *in fine* dans le métissage, qui cache une réalité différente des deux premiers cas de figures précédents. De face-à-face passif ou rapport de domination, la configuration devient symbiotique. L'élément nouveau est intégré sans perdre ses caractéristiques propres. Il y a apport et enrichissement mutuel qui dépassent la notion de survivance pour une réviviscence des entités en présence.

Cet état relationnel n'est pas nouveau en soi, ni spécifique de l'art ou même de notre temps. Notre propos est d'explorer, à travers l'exemple de l'opéra, la signification de ce mélange stylistique. Pour structurer notre questionnement, nous prendrons appui sur trois ouvrages marquants de la dernière décennie, en étudiant pour chacun la place du brassage stylistique dans la démarche créatrice et sa portée en termes de sens. Le choix opéré n'est lié ni au créateur ni à une option de langage, mais vise à éclairer le rapport interrogé hors de toute singularité, comme traduction d'une tendance générale de l'art actuel.

Wintermächen de Philippe Boesmans : la juxtaposition comme dramaturgie du temps

L'opéra *Wintermärchen* de Philippe Boesmans, d'après *The Winter's Tale* de William Shakespeare a été créé le 10 décembre 1999 à Bruxelles (livret de Luc Bondy et Marie-Louise Bischofberger). Le choix d'un sujet shakespearien relève d'une multiplicité de sens. En premier lieu, la coupe dramatique classique et le rattachement à un corpus théâtral fréquemment visité par l'opéra ancrent le musicien dans une tradition clairement revendiquée. Mais le legs shakespearien comprend des pièces dont le rapport à la chronologie est plus évident que *The Winter's Tale*. Le conte est basé sur un déroulement inégal du temps, tantôt présent dilaté, tantôt sujet à accélération (un important laps s'écoule entre les actes II et III). Nul réalisme psychologique chez les personnages, tous sont susceptibles de changer radicalement de sentiment d'une scène à l'autre.

La spécificité de l'ouvrage est de caractériser, à l'acte III, deux sphères en présence : celle rattachée à Leontes et Polixène (les nobles) et celle dévolue à Florizel (les hors-la-loi). Ce qui, chez Shakespeare, ne représente qu'une péripétie, devient ici réflexe formel. Le musicien a souhaité individualiser les deux mondes par deux ressorts complémentaires : la langue et l'univers musical.

Les cours (Sicile et Bohème) s'expriment en Allemand, dans un registre littéraire Florizel, avec son caractère transgressif, recourt à l'anglais, dans un registre plus oral. Cette opposition idiomatique est déjà révélatrice, mais Philippe Boesmans la double d'un face-à-face musical. L'acte III, dans lequel est célébré, au milieu des pickpockets, le mariage de Perdita et Florizel, fait intervenir un double dispositif :

- un orchestre symphonique élargi, dont le cinquième groupe comprend, entre autres, un accordéon ;
- l'intervention d'une formation sur scène, qui était, pour la création, le groupe Aka Moon, ainsi que du chanteur-compositeur Kris Dane (qui incarnait Florizel).

Le groupe admet une géométrie variable incluant saxophone, basse électrique, batterie et clavier, avec une vocation musicale multiple proche des horizons du free jazz, comme l'expose son leader Fabrizio Cassol :

Dans notre groupe, tout le monde est responsable, contrairement aux structures traditionnelles du jazz [...]. D'autre part, nous avons considéré qu'Aka Moon devait être une sorte de terre d'accueil : nous collaborons souvent avec des musiciens africains, américains, indiens..., et, dans le domaine rock, notamment avec un chanteur tel que Kris Dane. En Inde, on travaille avec de grands maîtres de la percussion du Sud, Ulmayalpuram Sivaraman, au Sénégal, avec N'Diaye Rose, autre percussionniste fameux. Il va sans dire qu'ils n'ont pas le même vocabulaire, la même rythmique que nous et c'est à nous d'aller vers eux, d'étudier – à fond – leur technique, de comprendre

leur esprit. Il faut faire attention à ne pas réduire les choses, à ne pas les aplatir : sinon cela devient du collage musical, comme trop souvent dans la *world music*².

Il ne s'agit nullement d'introduire un élément extérieur dans une orchestration traditionnelle, ni de proposer simultanément un orchestre de scène et une phalange de fosse. Cette dernière se tait, pendant que le groupe prend le relai. Sans tentative d'assimilation, la musique met en présence deux univers qui ne peuvent communiquer. Le compositeur cherche à gérer la continuité dans l'œuvre, tout en manifestant la séparation. Ainsi, la scène du mariage n'est pas totalement écrite : elle s'appuie sur un tissu musical fixé pour les parties vocales et une strate laissée au groupe, avec pour seule obligation d'être raccordée sur certains points charnières.

Cette scène (Acte III, scène 5) est précédée par le monologue de Florizel (scène 4), qui prépare le tableau suivant. En effet la voix non lyrique (Kris Dane est chanteur et compositeur de rock) se déploie dans un cadre très particulier. Si depuis le début, chaque scène a été bâtie sur des changements fréquents de mètres, lesquels se retrouvent en conflit, aucun bouleversement ne vient scinder la ballade. Non mesurée, elle s'appuie sur une pédale de *mi* bémol et une simple quinte harmonique, brodée et enrichie pour donner naissance à des agrégats de plus en plus complexes. La disposition reste polarisée sur la quinte de base, dont les accords n'apparaissent que comme des irisations successives. Le musicien maintient la perception auditive de la pédale, malgré le changement progressif du contexte. Le timbre *quasi falsetto* de Kris Dane (entre *sol*₂ et *sol*₁) place l'auditeur dans un *no man's land*, en opposition avec les autres timbres vocaux présents dans l'œuvre. La pièce de Shakespeare et la logique opératique auraient prévu un duo d'amour à la place de ce monologue. Mais Philippe Boesmans et les librettistes ont souhaité que le personnage de Perdita, dont le rang fait le lien entre les deux univers en présence, soit atteint de mutisme. La scène 4 est donc un sas de décompression, mais il n'y aura pas de point de rencontre entre les deux sphères : l'orchestre est en stagnation métrique et harmonique (contrairement aux actes précédents) et la libre déclamation du personnage anticipe sur l'improvisation qui sera demandée au groupe dans la scène suivante.

La scène 5 est conçue comme une continuité dramatique, au lieu d'un *mask* à numéros chez Shakespeare. La rupture ne sera pas brutale, puisque le premier panneau fait encore intervenir orchestre, chœurs et solistes. Sur des accords de cordes en valeurs longues (climat de la scène 4), cuivres et bois superposent de courts motifs aux rythmes incisifs, pendant que l'harmonie se complexifie par empilement de tierces. Le chœur organise la forme en rondeau, proposant comme refrain une cellule enchaînant une tierce et une seconde mineure descendantes (exemple 1).

2 Fabrizio Cassol, « L'important, c'est la sincérité musicale » dans *Le Conte d'hiver, L'Avant-Scène Opéra*, n° 198, Paris, éd. Premières Loges, 2000, p. 76.



Exemple 1. Philippe Boesmans, *Wintermärchen*, Acte III, scène 5.

Le groupe intervient dans le panneau suivant, *Danse de Perdita*. Le compositeur propose une forme de grille harmonique en continuité avec la précédente ballade de Florizel. Mais le terme de grille sous-entend une progression fixée, alors que la succession des événements n'est pas aussi précisément déterminée ici. Les agrégats harmoniques sont la matrice dans laquelle le groupe puise la matière musicale qu'il développe. Les retours du refrain permettent les raccords avec la partition écrite. Le *credo* de Florizel, *I am Bohemia's most prominent pickpocket*, renoue avec la liberté déclamatoire de sa ballade et est accompagné par le trio, dans un contexte pentatonique évoquant les échelles utilisées dans la musique rock.

La transition entre les deux univers sonores s'avère donc soignée, mais on n'observe pas de réel mélange ou d'interaction. La logique de juxtaposition reste dominante, même si elle s'opère sans rupture. Il y a cohabitation sans influences mutuelles. Cette inclusion n'est-elle que la fausse concession à la modernité d'un genre imperméable à toute remise en question ?

Sa portée dramatique et esthétique tient dans le rapport que l'œuvre entretient avec la notion de temps, sur laquelle Shakespeare réfléchit via l'équilibre entre tragédie, comédie et conte. De la glaciation de l'hiver au renouveau du printemps, du temps accéléré de la colère à celui non mesuré de l'apaisement, il est le héros principal de cet ouvrage atypique : le symbole de la statue³ montre à visage découvert sa victoire sur les passions humaines⁴. Florizel et son univers parallèle ne sont pas un ressort de théâtre, utilisé comme faire-valoir d'une inclusion musicale plus clinquante que signifiante. Les éléments de jazz et de rock utilisés ne créent pas de fausse actualisation de la séquence, mais une intemporalité, figuration d'un temps affranchi de la chronologie, par qui survient l'apaisement final. Les deux univers musicaux communiquent par ce rapport au temps mieux que par un mélange artificiel ou une hybri-

3 La reine Hermione est emprisonnée dans une statue de glace qui ne se brise que lors de la réconciliation finale.

4 La pièce de Shakespeare s'appuie sur le roman pastoral *Pandosto, the Triumph of Time* (1588) de Robert Greene.

dité. Jusque-là séparées comme par une paroi de glace⁵, les deux sphères se trouvent réconciliées sans être mêlées, dans la victoire finale du temps.

La position de Philippe Boesmans ne relève ici ni du collage propre à la pensée post-moderne, ni du mélange qui fonde la *world music*. L'œuvre devient une dramaturgie du temps, faisant de la juxtaposition évoquée non plus un état passif mais une confrontation vivante. Certes, une telle configuration reste tributaire du choix du livret, mais elle oriente la réflexion sur une piste que l'art du XXI^e siècle semble soumettre à prospection : comment renouveler la juxtaposition, non plus comme geste, mais comme sens ? L'idée d'en faire le levier d'un rapport expressif au temps peut faire d'elle non pas la traduction d'une impasse ou d'une survivance, mais celle d'un face-à-face vivant.

Pour autant, la donne envisagée par Philippe Boesmans porte-t-elle un regard nouveau sur le problème envisagé ? Dans *A Midsummer Night's Dream* (1960), Benjamin Britten s'était déjà employé à peindre musicalement et poétiquement trois univers en présence dans la comédie de Shakespeare : celui des humains aux sentiments nobles, celui des ridicules et celui des fées. Il les différencie par l'attribution respective de couleurs timbriques différentes. Mais les éléments de langage restent les mêmes, et la différenciation relève de la nuance au sein d'un camaïeu, alors que Boesmans joue la carte d'un face-à-face actif. Les univers en présence sont parallèles chez Britten et ne communiquent pas (Puck doit même l'éviter), alors qu'ils le font dans le *Wintermärchen* par le biais d'une personnification du temps, dont les différentes figures du drame ne sont finalement que des projections.

***Les Sacrifiées* de Thierry Pécou : la symbolique de la spécificité**

L'opéra de Thierry Pécou *Les Sacrifiées* (2007), adapté de la pièce de théâtre éponyme de Stéphane Gaudet, met en scène trois destins de femmes algériennes sur trois générations, de la guerre d'Algérie aux cités de banlieues actuelles. Le compositeur utilise le texte comme support d'une dramaturgie qui lui est personnelle. Il fonde son approche scénique et architecturale sur une dramaturgie de l'opposition :

- entre les personnages féminins, Raïssa, Leïla et Saïda, et la globalité représentée par les autres personnages (soldats français, fellaghas, gens du village et de la cité). Cette entité collective, hydre au corps unique et aux multiples têtes, est capable d'exprimer des sentiments contradictoires ou collectifs, sans être divisible en individualités;

⁵ Tel était le dispositif adopté par Luc Bondy lors de la création de l'œuvre.

- entre les trois générations de femmes, traduite par les sauts chronologiques entre les actes et par la quête insatisfaite de maternité (recherche de la mère perdue et don de la vie).entre les styles musicaux qui traversent l'œuvre.

Ce dernier point demande quelques précisions. La formation orchestrale est celle d'un ensemble de chambre de configuration solistique. Si la démarche n'est pas neuve, puisqu'initiiée par Richard Strauss, Paul Hindemith ou Darius Milhaud, elle n'a pas ici valeur d'imitation. L'orchestre fait appel à des timbres caractéristiques des musiques d'Afrique du Nord, utilisant des correspondances entre l'*instrumentarium* occidental et les vecteurs des musiques traditionnelles algériennes: flûte alto et ney, violon et rebab. La tradition illustrative de l'opéra a toujours cultivé le goût pour un Orient plus inventé que fidèle à une réalité dont les tenants demeurent ignorés, volontairement ou non, et ce de la turquerie baroque aux pages orientalisantes de Félicien David ou de Camille Saint-Saëns. L'art lyrique n'a jamais répugné à créer un exotisme totalement factice, basé sur des couleurs modales ou des choix de timbres, qui n'ont pas pour vocation de refléter la réalité de l'Orient, mais d'en conforter la vision nourrie par le public et les sphères du pouvoir. Le but de Thierry Pécou est bien différent.

Bien qu'ancrée dans l'histoire récente, la pièce de Stéphane Gaudet se veut paradoxalement intemporelle. La lignée des sacrifiées est une continuité qui ne tient compte ni des liens du sang, ni de limites chronologiques.

Quelles sont donc la signification et la portée de la multiplicité de styles que brasse ici le compositeur? La première scène présente le personnage de Raïssa et le rejet dont elle est victime. L'utilisation d'un *solo* de flûte alto l'inscrit dans un traitement monodique, ou plutôt d'une mélodie accompagnée monodiquement avec un caractère d'incantation. Le mode choisi, celui de *ré* avec deuxième degré abaissé, voit exploité ses degrés I, II, III et VI, avec présence récurrente d'une cellule *ré – mi* bémol – *ré – si – ré* faisant abstraction de la seconde augmentée souvent associée à l'évocation musicale de l'Afrique du Nord. Le rapport voix/accompagnement répond à une structure hétérophonique: tous deux adoptent un matériau très proche mais conservent leur propre système ornemental (au point qu'il est impossible de déterminer une prépondérance) et leur coulée rythmique. À plusieurs reprises, le musicien fait usage de vocalises puisées aux sources du chant traditionnel, jusqu'à ce que soit scellé le destin des sacrifiées, et le discours évolue vers une stratification polyphonique plus caractéristique de la musique occidentale savante, jusqu'à l'entrée des soldats. Il n'y a pas phénomène d'appropriation: aucun traitement symphonique du mode oriental, pas plus que de développement du discours initial. Thierry Pécou oppose une part du drame qui se situe en dehors du temps (celle pour laquelle il utilise des éléments « extérieurs » au discours opératique traditionnel) et les péripéties (qui font

intervenir le personnage collectif déjà évoqué, unique et multiple, sur le mode parlé-rythmé qui gomme les différences timbriques entre les voix chantées).

La démarche est différente de celle de Philippe Boesmans, car il ne s'agit pas d'opposer deux mondes. Le matériau dérivé des musiques arabes traditionnelles ne sert nullement à caractériser l'Algérie. Mais s'il n'a valeur de ligne de partage, quelle est alors le sens de ce mélange ?

Les passages liés au matériau extra-européen sont les suivants :

- la rencontre avec le vieil homme qui demande à être enterré ;
- la scène du dernier acte, dans laquelle Raïssa rend *post mortem* le sourire au vieux Kamel ; la scène finale entre Leïla et Saïda, ouvrant sur la lignée des sacrifiées.

Ces scènes correspondent aux moments qui sont le moins caractéristiques de l'« Orient ». Autre particularité, si le créateur avait dans l'esprit de construire une œuvre sur la signification directe de tel ou tel style musical, quitte à tomber dans l'exploitation systématique d'images, pourquoi ne pas avoir intercalé de scène de rap ou de raï dans le cours du troisième acte, qui semblait s'y prêter idéalement ? Peut-être parce que le musicien opère un décalage entre l'image que peut induire une musique dans l'imaginaire collectif et l'usage qu'il en fait.

La spécificité devient le symbole de ce qui est intemporel et non limité géographiquement. Plus révélateur encore, la scène du viol dont Raïssa est victime est seule à solliciter un tissu musical rattaché à la sphère country-rock, comme si la violence de l'instant devait être associée à une musique proche des canons internationaux de la variété.

La musique des *Sacrifiées* instaure une symbolique nouvelle et paradoxale de la spécificité des styles invoqués. Le compositeur associe spécificité musicale et notion d'intemporalité, comme si la première devait, par son ancrage affiché, avoir le pouvoir de passer la barrière du temps. Si nous comparons la configuration stylistique des *Sacrifiées* et de *Wintermärchen*, une convergence de situation apparaît. Il y a juxtaposition dans les deux cas, avec correspondance à un rapport au temps qui demeure un important ressort dramatique, mais elle est présentée, dans le cas de Thierry Pécou, comme une inversion de la portée attendue :

- au vocabulaire de la musique savante occidentale revient le caractère narratif ;
 - à l'allusion stylistique aux musiques nord-africaines, la dimension plus universelle.
- Pour aucun des deux créateurs il n'est question de citer un matériau clairement identifié, mais de procéder par juxtaposition stylistique, ce qui exclut l'appropriation.

*The Tempest*⁶ de Thomas Adès : l'allusion stylistique comme facteur d'unité

À première vue, l'opéra de Thomas Adès, créé en 2004, ne semble pas illustrer la présente réflexion : contrairement aux ouvrages déjà envisagés, le musicien n'a pas recours à l'intégration, dans le tissu musical de l'ouvrage, d'éléments *a priori* étrangers. Le style, la construction musicale et le rapport à la dramaturgie font appel à la citation non pas comme recours anecdotique, mais comme élément de cohésion et de définition, d'où naît un paradoxe puisque l'unité repose précisément sur ce qui aurait dû causer son éclatement. Thomas Adès ne recherche nullement l'explosion de l'unité stylistique, pas plus qu'il ne désire l'exaltation identitaire de tel ou tel élément. Le langage propre au compositeur repose sur une utilisation très personnelle de l'allusion stylistique.

Le livret est tiré de *The Tempest* de Shakespeare, mais compositeur et librettiste ont à la fois condensé la pièce et infléchi sa portée dramatique. Le drame shakespearien n'est pas une pièce d'action : le complot qui a conduit Prospero sur l'île est antérieur au lever du rideau, et l'ampleur de la tempête qu'il déclenche ne laisse pas subsister de doutes sur sa puissance. Le livret de l'opéra est centré sur l'action⁷ et sur la notion de conflit. Il est clair, dans l'ouvrage, que Caliban n'a nullement violé Miranda, il se contente de la désirer. Par conséquent, la dureté de Prospero ne se justifie pas, et le désir de Caliban de faire disparaître un tyran injuste se comprend aisément. L'antagonisme entre Sebastian et Antonio est également absent de la pièce, et entièrement dû à la volonté de Thomas Adès et Meredith Oakes.

L'œuvre se fonde sur la diversité des personnages et des relations qui existent et évoluent entre eux, d'où la délicate mission d'unification qui revient à la musique. Chacune des principales figures sera caractérisée par une allusion stylistique différente. Il ne s'agit pas d'opposer deux sphères, qui auraient pu être celle de la magie (Prospero, Ariel) et celle des humains et des amoureux, mais d'opérer une caractérisation musicale immédiatement identifiable de chaque personnage. Pour ce faire, le musicien n'utilise pas les sortilèges de la couleur harmonique (malgré l'opulence de la phalange mobilisée), mais travaille à partir d'emprunts stylistiques. Thomas Adès ne cite pas de fragment d'œuvre préexistante, mais il opère par allusion selon la distribution suivante :

- Prospero est un personnage amer, qui médite depuis douze ans sa vengeance, va voir les êtres qu'il pense dominer lui échapper et sa puissance remise en question par l'amour. Bien qu'il soit quasiment omniprésent dans l'opéra, même lorsqu'il ne prend pas part à la scène, le compositeur ne lui confie aucun passage en style *aria*.

6 Opéra en trois actes, sur un livret de Meredith Oakes, d'après la pièce de de Shakespeare.

7 Dans la pièce, ce n'est qu'au cinquième acte que Caliban, Trinculo et Stefano rencontrent la cour, alors que ce face-à-face a lieu dès le deuxième acte de l'opéra.

Les grands intervalles, les rythmes souvent complexes, la rapidité particulière avec laquelle se succèdent les écarts de dynamique le rattachent à un compromis entre récitatif et *arioso*. L'accent est mis sur une forme d'instabilité et de tension intérieure (encore renforcée par la largeur du registre sollicité et la préférence manifestée pour l'aigu). Le récitatif est, par opposition à l'*aria*, le style qui caractérise la mouvance psychologique, et Thomas Adès n'a pas conçu Prospero comme un être monolithique, uniquement animé par son désir de vengeance, mais comme une personnalité bipolaire, déchirée entre haine et désir de retrouver une harmonie perdue. Le timbre de baryton choisi confère au personnage une humanité qui vient équilibrer la pulsion vengeresse ;

- Ariel symbolise évidemment la dimension merveilleuse de l'œuvre. Selon toute attente, dans la lignée des fées d'opéra, le musicien opte pour un timbre de soprano coloratur, évoquant à la fois la Reine de la Nuit et Olympia. Si le personnage se meut dans le registre suraigu, au point d'atteindre les limites du réalisable, il répudie pourtant les artifices associés à cette typologie vocale. Nul trille, nulle vocalise étourdissante dans les déclarations d'Ariel. Le débit reste lié à une conception sinon syllabique, du moins sobre. Trois états émotionnels sont associés au personnage. Le premier (exemple 2) est marqué par un débit rapide, une hauteur qui condamne le texte à l'inintelligibilité. La fureur d'Ariel le conduit à utiliser le motif de base que le compositeur associe à la tempête, chromatisé sur la base d'octaves et de neuvièmes altérées. Le second état évoque l'enchantement

Ariel *ff*
Fear, Fear to the sin-ner

Exemple 2. Thomas Adès, *The Tempest*, Acte I, entrée d'Ariel.

Ariel
più rit.
senza vib. *f* *ff* con slancio *mf*
O - pen your eyes if you va - lue your lives

Exemple 3. Thomas Adès, *The Tempest*, Acte I, air d'Ariel.

Ariel *fff*
Oh see what's sti-ring

Exemple 4. Thomas Adès, *The Tempest*, Acte II, air d'Ariel.

par lequel Ariel lie les personnages. Ainsi, le célèbre passage *Five fathoms deep* est traité avec économie. Des accords charnus et statiques de cordes soutiennent une ligne mélodique fondée toujours sur un matériau proche de l'octave ou de la neuvième. Chaque intervalle proposé est suivi quasiment de son renversement (exemple 3). Le figuralisme de la profondeur rattache ici le style à une optique madrigalesque très nette. Enfin, l'apaisement que procurent le sommeil ou la réconciliation finale est traduit par une référence élisabéthaine marquée par la régularité métrique et le naturel mélodique (exemple 4) ;

- Caliban semble *a priori* en contre-emploi vocal. Le personnage du « sauvage » est confié à un ténor aigu au timbre ductile. Les deux états d'esprit principaux du jeune homme correspondent à deux styles différents. Le premier (acte I), est marqué par une révolte haineuse et revendicatrice contre Prospero. L'alternance de déclamation syllabique et de mélismes précisément mesurés n'est pas sans évoquer

Ariel *mf*

O - pen your eyes if you va - lue your lives Oh see what's sti - ring

Exemple 5. Thomas Adès, *The Tempest*, Acte I, air de Caliban.

les arias de Johann Sebastian Bach (exemple 5). Mais Caliban personnifie aussi le rapport à la nature, et il l'exprime toujours en utilisant le motif de base de la tempête sous sa forme originale (ton + quinte ascendante ou ton + quarte descendante). Le contexte harmonique est orienté vers une couleur claire (*la* majeur), que viennent iriser les retards harmoniques et rythmiques ainsi que l'indépendance de la ligne de basse et les *tremolos* de cordes dans l'aigu.

Ce simple survol met en évidence le métissage stylistique auquel se livre le compositeur : récitatif-arioso, mythologie du coloratur, madrigal élisabéthain, style néobaroque ou influence du post-wagnérisme anglais.

Mais avant Thomas Adès, Igor Stravinsky n'a-t-il pas procédé de façon comparable, sinon similaire, dans *Œdipus Rex*? L'oratorio en question est basé sur l'association immuable entre un personnage et un style précis. La partition d'*Œdipus Rex* utilise la citation comme un jeu de miroir déformant qui met en lumière la personnalité du compositeur : la stylisation tient précisément lieu de style. Chez Thomas Adès, la juxtaposition laisse place à un procédé d'assimilation multiple. Le discours symphonique et son flux constant englobent et fondent les différentes allusions en une continuité dont ils sont bientôt des éléments quasiment indiscernables. L'important n'est pas que les styles soient saillants, mais qu'ils contribuent avec leurs caractéristiques



à forger une nouvelle identité globale. Nous sommes face à un cas assez typique d'assimilation : la couleur orchestrale, l'utilisation d'un motif central qui prend peu à peu l'allure d'une commune matrice assurent un maillage suffisamment ferme pour assurer l'unité de l'œuvre autour des emprunts proposés.

Réflexion sur l'appropriation

Si l'on considère que l'échantillon proposé par ces trois ouvrages est représentatif de tendances actuelles de la musique et non de simples particularismes, il est indéniable que la dynamique d'appropriation semble en recul. Ceci s'oppose à la pratique qui fonde les écoles nationales de la fin du XIX^e siècle (redécouverte appropriation de matériaux issus des musiques de tradition orale et inclusion dans des formes et genres issus des époques classique et romantique). L'art du début du XXI^e siècle, dans toutes ses déclinaisons, semble s'orienter vers la juxtaposition ou l'assimilation, en rejetant le phénomène appropriatif, sans que ce rejet puisse être assimilé à la désillusion postmoderne schnittkienne. Dans les trois cas soulevés, l'œuvre s'oppose à cette démarche :

- le temps efface les blessures du temps dans *Wintermärchen* ; le dernier tableau des *Sacrifiées* ouvre sur la vision d'un bonheur enfin possible.
- la réconciliation finale dans *The Tempest* laisse Caliban seul, mais l'affranchit de sa position d'esclave ou de dominé.

L'appropriation semble poser aux créateurs un problème d'ordre éthique et esthétique. S'approprier revient toujours à opérer une phagocytose par transfert de caractéristiques. Or, il semble qu'à l'heure où l'internationalisation du langage permettrait toute forme d'appropriation, elle la rend non seulement inutile car dépourvue de sa fonction première, mais aussi dangereuse en ce qu'elle induit un nivellement des individualités. Paradoxalement, l'art de notre temps affirme haut et fort la culture d'un individualisme décomplexé, tout en lui imposant une limite consentie.

La place du mélange stylistique dans l'art contemporain ne se limite pas à l'utilisation du « *cross-over* », elle relève d'une démarche plus profonde, à la fois continuité historique par la permanence de cette problématique, et révélateur d'une forme de doute qu'il appartient aux décennies à venir de confirmer ou de dépasser.

L'art du tram : une nouvelle approche de l'art public

BELINDA REDONDO

The Art of the Tramway: A New Approach to Public Art

The partnership between the public art commission and the tram project has led to a revival of public art. No longer considered as simply an aesthetic and decorative initiative, public art is considered as an urban tool which incorporates a number of urban issues. As well as touching on social themes, public art explores our cities' space-time framework and highlights our territorial development.

This research will allow us to focus on urbanistic and theoretical reflections about tramline public art. From historical and critical analyses of the French partnership practice, we will explore the main urban topics developed in public art and then introduce the grounds for a new artistic approach which could be qualified as "infrastructural art".

L'intégration de commandes publiques artistiques au sein des projets de tramway est aujourd'hui une pratique récurrente, voire affirmée dans nombre d'agglomérations françaises. Certains usagers résument bien souvent ce partenariat à une simple démarche esthétique dépossédée de tout programme artistique autre qu'ornemental. Toutefois, l'art public, fleurissant depuis ces quinze dernières années aux abords des projets de tram, semble se renouveler en répondant à des problématiques proprement urbaines.

S'inscrivant dans la thématique de ce colloque destiné à rendre compte d'un premier état des lieux de l'art du XXI^e siècle, la présente recherche sera l'occasion de revenir sur la place qu'entretient aujourd'hui la commande publique dans les projets de tramway en France métropolitaine.

Genèse du partenariat

Le premier partenariat art public/tramway voit le jour en 1994 à Strasbourg, sous l'impulsion de Michel Krieger, élu à l'époque à la Communauté Urbaine de Strasbourg et lui-même artiste. Souhaitant apporter au projet du tramway un accompagnement artistique, c'est en tant que président du comité d'experts – notamment dirigé par Jean Christophe Ammann, ancien directeur du Museum für Moderne Kunst de Francfort –, qu'il fait appel à des artistes de la scène française et internationale tels que Alain Séchas, Barbara Kruger ou encore Mario Merz, pour prendre

possession de la première ligne de tram¹. Au-delà de ce qui pourrait s'apparenter à une simple démarche décorative, des problématiques urbaines sont soulevées à travers cette pratique partenariale, et tout particulièrement, au sein de la commande publique. Catherine Grout, docteur en esthétique et auteur de l'ouvrage *Le tramway de Strasbourg*², ouvre des pistes : à l'heure où la définition des nouvelles identités territoriales se pose, l'intégration de l'art public au sein de projets de tramway devient, tout comme ces derniers, le symbole d'une nouvelle modernité urbaine, ou plus exactement, le « symbole d'une relation à l'espace dynamique³ », un « symbole d'action et de réflexion⁴ ». Et encore aujourd'hui, le discours sur la portée urbanistique de cet échange partenarial reste très présent dans de nombreux projets. Pour exemple, Olivier Henri Sambucchi, conservateur en chef du patrimoine niçois, évoque cette pratique artistique comme « facteur d'une métamorphose urbaine⁵ ».

Rappelons toutefois que l'art public n'avait pas comme première obligation de se positionner comme un outil urbanistique à part entière. L'une de ses premières fonctions dans le cadre partenarial qui nous concerne était d'offrir une nouvelle légitimité au tramway moderne qui, malgré sa parfaite intégration urbaine actuelle, suscitait à l'époque bon nombre de réticences de la part des élus. Ainsi les diverses politiques culturelles et autres programmes de communication auront permis au tramway de devenir aujourd'hui l'épine dorsale des principales villes françaises. Dans un même élan, ce dernier a redéfini la place de l'art dans l'espace public. L'infrastructure du tramway semble dessiner la trame d'une nouvelle forme de discours artistique qui enracine l'art public vers une directive plus fonctionnelle, voire infrastructurelle. Comment se définit donc concrètement cette orientation artistique ? Observons quelques projets partenariaux.

Regards croisés Paris/Nice

Le choix de Paris et de Nice n'est pas anodin. Certes, ces deux villes ont fait appel à la démarche partenariale. Néanmoins, Paris, en tant que capitale française, veut être un exemple pour les autres villes. Quant au projet niçois, il semble à ce jour être le plus ambitieux dans son programme artistique. Ces deux projets développent des approches

1 Cette démarche artistique sera réitérée en 1998 pour la seconde ligne de tramway, dont le comité d'experts fut dirigé par Christian Bernard, directeur du MAMCO à Genève.

2 Grout Catherine, *Le tramway de Strasbourg*, Paris, Du Regard, (coll. Carnets de la Commande Publique), 1995, p. 19.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 Barré F., Secondi J. D., Sambucchi O. H., *Nice, tramway des métamorphoses*, Paris, Du Regard, 2008, p. 27.

politiques bien distinctes, notamment dans les démarches promotionnelles, même si des similitudes subsistent au cœur des problématiques urbaines énoncées.

Le premier tronçon du projet parisien, baptisé T3 des Boulevards des Maréchaux Sud⁶, fut inauguré en 2006. Reliant entre elles les différentes portes de Paris, le parcours avoisine les huit kilomètres et traverse trois arrondissements (13^e, 14^e et 15^e). Le projet artistique joint au parcours recense une dizaine d'œuvres d'artistes dont certains, tels Dan Graham et Sophie Calle, possèdent une aura médiatique outrepassant largement les frontières de l'Hexagone.

À Nice, la première ligne du tramway moderne fut quant à elle inaugurée en 2007. Irriguant l'hyper centre-ville et avoisinant les neuf kilomètres, elle déploie un projet artistique réunissant quatorze artistes, tous sélectionnés à l'issue d'un concours international initialement lancé par la Communauté d'Agglomération Nice Côte d'Azur⁷. La collection de la ligne compte aujourd'hui plus de deux cents œuvres, toutes dispersées équitablement d'un bout à l'autre du parcours.

Si dans les deux cas la procédure administrative du projet partenarial reste identique, il existe des divergences dans leur genèse. Et il va de soi que le contexte urbain des deux villes n'est pas identique. Pour le projet parisien, l'idée génératrice de l'échange partenarial du premier tronçon du T3 était avant tout de « parachever la transformation des boulevards⁸ », mais aussi de proposer à l'usager du tramway une évasion poétique, une « expérience sensible⁹ », afin de lui permettre de poser un regard nouveau sur les sites urbains.

Ainsi, les principales thématiques que l'on rencontre dans ce projet ont été axées autour de questions urbaines récurrentes dans nombre de projets partenariaux: celle du rapport intime/public dans l'espace urbain, avec comme exemple l'œuvre sonore *Murmures* de Christian Boltanski, un banc joint d'un dispositif sonore, renvoyant à la réflexion, constante dans l'art en milieu urbain, d'une quête d'intimité avec le spectateur; celle des échelles urbaines, avec à ce titre, l'œuvre monumentale de Didier Fiuza Faustino intitulée *ISQMH*, un module architectural habitable qui semble vouloir dialoguer avec l'environnement ambiant et par la même occasion, déployer toute une symbolique du totem du fait de sa situation à l'un des terminus de la ligne.

Autre axe urbain évoqué, celui de la temporalité urbaine qui prend notamment forme avec l'œuvre *Mirage* de Bertrand Lavier, série de palmiers métalliques s'éle-

6 Aujourd'hui, l'extension de la ligne est en cours. La mise en service du « T3Est » est prévue en 2012. Par ailleurs le partenariat artistique est renouvelé, sous la houlette de Christian Bernard.

7 Est en projet l'installation d'autres lignes de tramway et notamment une sur la fameuse promenade des Anglais, où le partenariat art/tram sera d'ailleurs sollicité.

8 Mairie de Paris, Région IDF, Direction des affaires culturelles, Heymann Renoult associés, *L'art pour le tram : commande publique sur le parcours du tramway des Maréchaux Sud (T3) de Paris*, visite de presse, 2006.

9 *Ibid.*



Didier Fiuza Faustino, 1SQMH, photo B. Redondo.



Bertrand Lavier, *Mirage*, photo B. Redondo.

vant aléatoirement toutes les heures et destinée à interpeller les regards bien souvent passésistes et évasifs de certains piétons et usagers du tramway. Enfin, dans une approche plus anecdotique, la mobilité du parcours – et en ce sens la mobilité urbaine – est entre autres abordée par l'œuvre interactive *Incubate Lactate Perambulate* d'Angela Bulloch, des panneaux lumineux disposés aux entrées du centre de puériculture de Paris, faisant front au passage du tramway et s'animant à l'approche de celui-ci.

Le projet niçois, quant à lui, se distingue principalement des autres projets partenariaux – et notamment du projet parisien – par une promotion culturelle audacieuse. L'idée principale et fort ambitieuse évoquée par l'actuelle Communauté Urbaine de Nice fut de créer une galerie d'art à ciel ouvert – ou plus exactement : « Le plus grand musée d'art contemporain en plein air du sud de la France¹⁰ ». Une scénographie muséale a donc été mise en place, passant de l'exposition rétrospective des œuvres aux visites guidées hebdomadaires, afin de promouvoir au mieux la commande publique. Loin de se restreindre à cette promotion médiatique qui indirectement renvoie à la question de la patrimonialisation de l'art public tout comme à celle de l'accessibilité de l'art à tous, ce projet niçois se différencie aussi par la prise en compte

10 Communauté d'Agglomération Nice Côte d'Azur, Dossier de presse, *L'art dans la ville : un musée à ciel ouvert*, 2008.



Michael Craig Martin, *Cascade d'objets*, photo B. Redondo.

d'un paradigme urbain émergent: le développement durable. S'infiltrant dans toutes les strates qui touchent de près ou de loin notre mode de vie, notre habitat, notre mobilité, bref notre conception de l'Urbain, le projet artistique, intégré dans un projet de tramway empreint d'un fort symbolisme écologique, doit dorénavant répondre à ces nouvelles perspectives urbaines. Aussi, l'une des directives annoncées par la Communauté Urbaine de Nice¹¹ fut de débattre de la question de la pérennité des œuvres en intégrant une dimension plus écologique, plus économique, avec notamment une orientation plus fonctionnelle¹² de celles-ci: une démarche mettant en exergue une « valeur d'usage » de l'art public.

Concernant les thèmes abordés, le projet artistique s'appuie, entre autres, sur la temporalité urbaine et ce, par l'intermédiaire d'une dialectique diurne/nocturne. Les œuvres diurnes ont ainsi pour vocation de promouvoir « l'hospitalité » des espaces publics, et par la même occasion, celle de devenir des signaux urbains. Pour exemple, l'œuvre *Le confident* de Jean-Michel Othoniel se présente comme un banc invitant les usagers du tramway, et tous les citoyens, à prendre quelques instants de pause dans leurs trajets – des instants pouvant donner naissance à une conversation entre

11 Anciennement la Communauté d'Agglomération Nice Côte d'Azur.

12 C'est une démarche que l'on rencontre aussi sur le second tronçon de la ligne du T3.



Jaume Plensa, *Conversation à Nice*, photo B. Redondo.

anonymes. Ou encore, *Cascade d'objets* de Michael Craig Martin, se décline en fresques sur quatre murs pignons d'immeubles représentant des objets du quotidien. Au passage du tramway et par un mouvement cinétique, cette fresque s'anime tout en proposant une nouvelle trame paysagère au site.

Les œuvres nocturnes interpellent quant à elles la dimension poétique de la ville à travers des références méditerranéennes. Et tout comme les œuvres diurnes, elles sont fortement imprégnées d'un usage urbain. *Conversation à Nice* de Jaume Plensa, composée de sept personnages perchés sur des mâts vertigineux, est l'une des pièces majeures de cette commande publique. Implantée sur la place Masséna, cette œuvre monumentale et interactive propose de nouveaux points de repère au citoyen et accompagne d'un jeu de lumière le parcours du tramway. *L'amorse du bleu* de Yann Kersalé, située quelques mètres plus haut renvoie au bleu azuréen et rythme visuellement l'avenue Jean Médecin. En écho, *Blue, hommage au bleu d'Yves Klein* de Gunda Förster, se substitue à l'éclairage public. En dehors de cette particularité fonctionnelle, l'œuvre illumine, poétise et allège l'infrastructure remarquable – composée d'une superposition de deux ponts, l'un ferroviaire, l'autre routier –, qui surplombe cette principale artère urbaine.



Gunda Förster, *Blue hommage au bleu d'Yves Klein*, photo B. Redondo.

Principaux axes urbains de l'art public

Au regard de ces différents projets, il est possible d'observer un certain mimétisme parmi les questions urbaines abordées au sein de la démarche artistique. Le constat le plus récurrent reste que le partenariat art/tram semble vouloir créer une nouvelle mythologie urbaine, qui entremêlerait historicité et contemporanéité des lieux. Corrélativement, le projet artistique se veut plus chronotopique¹³ et interactif vis-à-vis de son contexte urbain, notamment du fait de sa fonctionnalité urbaine plus apparente. Cette dernière conduirait à redéfinir l'impact urbanistique des œuvres d'art public, lesquelles se tourneraient dorénavant vers un dialogue multiscalaire. Il n'est plus à première vue question de restreindre leur rayonnement à l'échelle de leur emplacement local¹⁴, mais plutôt de l'ouvrir à la dimension de la ville, de l'agglomération, voire au-delà. Cette pratique artistique s'efforce de dynamiser le territoire. Plus encore, elle soulève la question récurrente de « l'image » médiatique tant recherchée par les villes, d'autant que les élus promeuvent dans leurs discours un projet artistique

¹³ Valorisation des temporalités urbaines.

¹⁴ Sous-entendu l'échelle du quartier.

transfrontalier, notamment par le biais d'une sélection d'artistes internationaux. C'est un choix en somme peu anodin, empreint d'une médiatisation concurrentielle, située à l'échelle métropolitaine certes, mais plus globalement à l'échelle mondiale.

Au cours de cette démarche partenariale, le tramway a également permis de modifier l'échelle d'intervention de la commande publique. Le déroulement cinétique induit par ce moyen de transport semble s'insérer au cœur des commandes publiques et ce conjointement à cette réflexion globale sur la dynamique spatio-temporelle de l'Urbain. Le tramway, devenant ainsi un « point de vue roulant dans la ville¹⁵ » comme l'indique Christian Bernard, directeur du MAMCO à Genève, l'art public s'est naturellement servi de cette caractéristique paysagère pour s'étendre et s'offrir une nouvelle identité urbaine auprès de la ville. Devenu un outil urbanistique, il semble désormais se concevoir comme repère, tout en personnalisant le parcours du tramway dans un jeu d'alternance des rythmes.

Le tramway révèle donc une nouvelle perception paysagère des villes, grâce entre autres à son potentiel urbanistique mais aussi à sa dimension esthétique. Ceci amène l'art public à acquérir une démarche plus dynamique vis-à-vis de son échange partenarial et des rapports qu'il entretient avec la ville elle-même. Comparé aux projets artistiques du métro, ce dynamisme semble nettement accentué. À ce titre, l'analyse des œuvres du métro toulousain, réalisée par l'écrivain Renaud Camus¹⁶, permet d'éclairer l'expérience du partenariat art/tram du point de vue notamment de la symbolique affectée au moyen de transport. Le « phantasme¹⁷ », c'est-à-dire l'image narrative que l'on accorde à ce dernier, semble être un facteur déterminant sur la commande publique à de multiples échelles et tout particulièrement dans ses questionnements urbanistiques. En effet, le métro, empreint d'une atmosphère oppressante, aveuglante¹⁸, en somme peu naturelle pour l'homme, ne permettrait pas à l'usager d'apprécier les œuvres et d'en ressentir pleinement les effets au sein du parcours. *À contrario*, le tramway, révélateur d'une nouvelle aire urbaine et signe de modernité, redessinerait un territoire en surface, tout en invitant le citoyen à partager visuellement cette expérience au long des trajets. En ce sens va l'art public du tram, qui ne se restreint pas à la simple esthétisation d'un lieu, mais bien plutôt compose une nouvelle ligne de vie urbaine.

15 *Art contemporain et territoires*, Conférence, INHA -TRAM, Paris, 6 novembre 2008.

16 Renaud Camus, *Commande publique*, Paris, P.O.L., 2007.

17 *Ibid.*, p. 191.

18 Dans la mesure où « l'effet tunnel » induit par le parcours du métro restitue une lecture quasi statique du trajet, dépourvu d'une dynamique paysagère.

L'échange partenarial en question

Si les discours nous proposent une « invitation au voyage », l'expérience sur le terrain de certains projets partenariaux souligne l'émergence d'un dysfonctionnement qui met à mal tout particulièrement le projet artistique. L'absence de visibilité de l'œuvre – notamment du point de vue de l'utilisateur du tramway – reste l'un des échecs les plus probants. Lorsqu'on analyse la grille de lecture spatiale des deux composants, force est de constater des divergences. En effet, les œuvres s'interprètent bien souvent dans un principe de ponctualité et de verticalité (la commande publique faisant encore régulièrement appel à des œuvres monumentales), tandis que le tramway s'articule dans une continuité linéaire et horizontale. Bien entendu, d'autres paramètres entrent en jeu dans cette perte de repérage : par exemple, une médiation trop sommaire due au fait que la renommée de l'artiste¹⁹ est censée suffire au projet artistique lui-même, alors même que l'interaction socio-spatiale reste faible. Tout aussi préjudiciable dans la pratique est l'absence d'indications des œuvres à bord du tramway, ou encore leur éloignement géographique des stations.

Le paradoxe de ce constat se cristallise notamment dans la promotion officielle que font les élus de cette démarche partenariale souhaitant solliciter la sensibilité de l'utilisateur du tramway. Au vu de ces multiples dysfonctionnements, ne faudrait-il pas dans ce cas concevoir une réinterprétation de la pratique artistique partenariale ? Sur ce point François Barré, président du FRAC Ile de France, évoquait une autre alternative, celle du concept de ligne (entendant par là le trajet du tram) comme véritable fil directeur dans le projet. Il s'agirait ainsi de « considérer que le trajet est le véritable projet²⁰ », ou en d'autres termes, de ne plus concevoir uniquement des œuvres statiques (ponctuations urbaines nécessaires pour l'orientation spatiale du citoyen, et qui paradoxalement interagissent peu avec l'utilisateur du tramway), mais bien plutôt de privilégier un art conciliant une fonctionnalité, une poésie et surtout une linéarité qui, par la même occasion, consoliderait le partenariat.

Art - réseau - tramway

Évoquer cette linéarité invite réciproquement à se pencher sur la question de la spatialité urbaine dans un contexte actuel dominé par les notions de réseau, de flux, lesquels pénètrent même notre sphère privée. C'est un contexte qui, comme le confie

19 Sous-entendu, la notion de *name dropping*.

20 Barré François, *L'œuvre et le lieu*, p. 27, dans *Penser la ville par l'art contemporain*, Masbouni Ariella, dir., Paris, La Villette et DGUHC, coll. « Projets urbains les Ateliers », 2004.

Andrea Urlberger, nous « incite au parcours », et par ailleurs « fonctionne comme un lien entre tous les éléments disparates²¹ ».

L'exemple du projet partenarial bordelais, inauguré en 2003, nous ouvre quelques pistes concrètes. Le registre artistique est le résultat d'un savant mélange d'œuvres monumentales (permettant de requalifier certains espaces urbains, tout en construisant de nouveaux territoires), et d'œuvres dites de « réseau » comme le désigne la Communauté Urbaine de Bordeaux. Les réalisations sont, en adéquation avec le réseau du tramway, « autant de façons d'intégrer l'art à différents niveaux de la vie de tous les jours²² » selon Alfred Pacquement, président du comité d'experts du projet artistique bordelais. Aussi revêtent-elles différents aspects, allant du simple ticket de transport devenu objet de collection aux histoires sonores insolites proposées aux usagers. D'autres projets partenariaux se lancent à leur tour dans cette polysensorialité artistique. Pour exemple, le projet du T3 Est à Paris ou encore celui de la première ligne niçoise, dont les artistes convoqués contribuent à personnaliser le tramway, notamment au moyen de jingles sonores disposés dans les rames.

Ces démarches artistiques et, plus généralement, la construction partenariale entre la commande publique et le tramway, sont étroitement, voire viscéralement liées à cette notion même du réseau. Ce dernier, sans conteste, participe à l'émergence d'une nouvelle problématisation de l'art public, qui réciproquement, devient le reflet de notre propre mode de conception spatiale.

L'art public infrastructuel : prémices d'une définition

L'observation de ces mutations au sein des projets artistiques du tramway semble donc faire émerger une expérience sensible interagissant au plus près avec l'espace urbain, sollicitant l'infrastructure elle-même comme point d'ancrage. En effet, le terme « infrastructure » qui tire son origine étymologique du latin *structura*, dérivé de *struere* (construire) et du préfixe *infra* (au sol), s'associe ici à la commande publique afin de restructurer la ville, grâce à une nouvelle trame urbaine. La pratique artistique s'appuie alors sur des réseaux urbains existants. Dans le cas présent, il s'agit du tramway qui symbolise une nouvelle échelle urbaine – celle de l'agglomération – et qui prend part à la reconfiguration du territoire. Elle intervient aussi sur des réseaux fictifs, en sollicitant la ville en tant que matrice, notamment à travers le récit urbain, dans le but de créer une nouvelle mythologie urbaine.

Cet art public, qui pourrait être qualifié d'*infrastructuel*, contribue ainsi à requalifier les pratiques urbaines du citoyen par le biais d'un usage multifonctionnel de

21 Urlberger Andrea, *Parcours artistique et virtualités urbaines*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 26.

22 C.U.B (Communauté Urbaine de Bordeaux), *Tramway : le livre*, Bordeaux, Arc en Rêve, 2003, p. 140.



Belinda Redondo

l'œuvre, tout en répondant aux exigences du développement durable. Enfin, au cœur de la démarche partenariale, il semble recomposer spatialement le parcours du tramway tout en lui offrant autant de points de repères nécessaires que de discours poétiques le personnalisant.

Si « l'art a cette faculté de participer activement à la production du sens pour la ville, à son humanisation et à son identité²³ » comme le souligne Jean Pierre Saez, directeur de l'Observatoire des politiques culturelles, il semblerait qu'il en soit de même pour l'art infrastructurel. En effet, ce dernier prend part à la reconfiguration de nouvelles territorialités, à l'heure où la recherche de repères dans un urbain sans limites fait débat. Mais plus particulièrement, il participe au processus de personnalisation du tramway, à son « humanisation ». Et peut-être est-ce là son véritable rôle : élargir les fonctions de ce dernier ; lui faire quitter en somme la simple fonction de transport en commun pour celle de composant urbain majeur inhérent au bon épanouissement du citoyen.

23 M. Homidinis, P. Lacroix, dir., *L'art contemporain dans les espaces publics : Territoire du Grand Lyon 1978-2008*, Lyon, La BF-15, 2008, p. 8.

Le curator – du rétro au nouveau

NICOLAS BOUTAN

The Curator: From "Retro" to New

Traditionally, the head of a museum is a man or a woman with prestige who decides on programs of exhibitions and collections and whose status guarantees the legitimacy of the museum's choices. But this role appears more and more tinted with austerity and immobility; the museum director is assailed by new tasks, dealing with administration and management, which lead him or her to delegate to others the most interesting part of curation. In the French language, the recently coined word "curateur" signifies a new type of cultural agent whose legal status is not yet defined. The "curateur" proposes a range of services to institutions, from redeveloping art collections to managing new projects of exhibitions with young creators as well as organizing all manner of collaborations between artists, sponsors, collectors, politicians and institutions. This new figure may well be the incarnation of the egocentric manipulator, but he or she is also likely to turn collaborative projects into successes, allowing young artists to gain recognition. In addition, digital networks are opening up a huge field of possibilities for the curateur figure.

Le 04 février 2011 était présenté à Paris, au Palais d'Iéna – siège du Conseil économique, social et environnemental –, un petit livre blanc à l'initiative de l'Association Générale des Conservateurs des Collections Publiques de France. Intitulée *Soyons ambitieux pour les musées de France!*, cette publication dénonçait la situation complexe de ce corps de métier. Son exercice, en effet, se densifie depuis quelques années : baisse des budgets, invitation massive à la recherche de partenariats et/ou de mécénat (lequel ne peut demeurer que confidentiel en province), clivage entre grandes institutions situées dans la capitale et petites structures municipales, etc. Plus particulièrement, elle pointait une tendance prépondérante à recruter du personnel de direction ou de supra-direction, c'est-à-dire des personnels affectés au-dessus des conservateurs, jusqu'alors formés à diriger eux-mêmes, en parfaite autonomie, les établissements à la tête desquels ils étaient nommés. Face à l'accroissement exponentiel du volume horaire que ces derniers doivent consacrer à des tâches purement bureaucratiques (comptabilité, gestion), voici les conservateurs invités à déléguer certains chapitres des politiques d'exposition.

Auparavant le conservateur était le médiateur privilégié d'expositions dont il demeurait l'instigateur et le maître d'œuvre¹ depuis la conception du catalogue, de la scénographie, de la communication jusqu'aux actions pédagogiques ou scientifiques. Désormais, le conservateur « nouvelle génération » doit déléguer à une tierce personne (souvent *free-lance*) une partie ou la totalité de la programmation, et se limiter ainsi au travail plus matériel du montage, secondé par une équipe de petites-mains comptables. Abandonnant, bon gré mal gré, les propositions d'expositions à d'autres, le conservateur perd ainsi un fragment de la décision scientifique et sensible qui assurait son prestige et sa renommée. En conséquence de ces nouvelles structurations du travail dans le secteur culturel, l'antinomie entre conservateurs et commissaires s'affirme.

Désormais inspirée par des prestataires de service ponctuels, la genèse d'une réunion d'œuvres s'émancipe du seul discours scientifique. Elle gagne les territoires du ludique, du spectaculaire, de l'anachronique, en somme de sensibilités quelquefois très éloignées des missions originelles du musée traditionnel. Car dans les usages inédits du moment s'impose souvent l'association du divertissement et du tourisme. Et la nouvelle « économie du temps libre » n'offre dans certains cas à l'habitué du musée qu'un aperçu saccadé de la programmation. Ces constats peuvent expliquer (en partie) l'arrivée, depuis les années 2000, d'une figure professionnelle aux contours socio-juridiques encore peu dessinés, celle du commissaire d'exposition, avec la casquette qu'assurait donc auparavant, sans que cela soit dissocié de ses autres missions, le conservateur de musée. D'une figure spectaculaire et ambitieuse à celle que nous connaissons aujourd'hui sous l'acception de « *curator* », désormais francisé en curateur, le commissaire d'exposition voit sa fonction s'offrir un florilège de mutations. La pléthore de figures qui se réclament de la pratique curatoriale aujourd'hui gravite aux alentours d'une nouvelle intelligentsia². Composée de pigistes, de critiques, de stagiaires voyageurs, elle rend difficile la saisie d'un ensemble dont l'harmonie ouvrirait la voie à une possible nomenclature. Celle-ci pourrait pourtant donner au Ministère de la Culture et de la Communication la possibilité de définir une sphère professionnelle avec rémunération, installation de programmes de résidences, appels d'offre, de formation, etc.

Éloignons-nous un peu de l'art contemporain et de son marché (plus par logique que par réel parti pris, tant ses frontières se perdent dans l'amalgame d'autres territoires). Nous pouvons alors remarquer d'autres dispositifs devenus fréquents depuis les années 2000 : collaborations, partenariats, *sponsoring* de grandes marques ou d'entreprises avec des artistes ; cartes blanches dans les secteurs de la mode et des cosmétiques, expositions au sein d'événements commerciaux telles qu'ouvertures

1 Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Paris, Les Presses du réel, 2009.

2 Jean-Claude Milner, *Existe-t-il une vie intellectuelle en France ?*, Paris, Verdier, 2002, p. 24.

ou réouvertures d'enseignes (on peut songer ici à l'exemple précis de la « *Demolition Party* » du Royal Monceau qui convia quelques célébrités à démolir l'ancien hôtel avant sa rénovation par le designer et architecte Philippe Starck). Au passage, les inaugurations témoignent de la propension de l'art du XXI^e siècle à gagner des territoires où les curateurs agissent en belligérants. Cet inventaire rapide de la situation, caractéristique de la décennie, invite à emprunter, pour le qualifier et par voie de conséquence, au journalisme le format de la chronique, dont un des modèles serait Charlotte-Élisabeth Duchesse d'Orléans³, dite *La Princesse Palatine*, qui dans sa très dense production épistolaire chronique non sans humour le règne de Louis XIV, son beau-frère. Plus proche de nous, nous songerons à Ludwig Wittgenstein dans ses *Carnets 1914-1916*⁴. Dans cette forme sophistiquée de journalisme se mélangent récits privés et découvertes philosophiques. Il s'agit toujours d'observer un objet d'étude à la structure indéterminée, qui se connecte ou se déconnecte, à l'identique des fenêtres *pop up* dans une navigation Internet, ajoutant à chaque nouvel affichage une possibilité ignorée jusque-là, résistante à toute tentative de définition.

D'autre part, penser par la pratique s'impose. C'est d'ailleurs le protocole qui fut retenu pour l'organisation du cycle de tables rondes intitulé « Enjeux et modalités du commissariat d'exposition aujourd'hui » qui s'est tenu du 25 au 29 janvier 2011 à la Fondation d'entreprise Ricard, conçu par l'association des commissaires d'exposition associés.

Quelques facteurs concernant cette mutation d'activités sont symptomatiques de la scène artistique du XXI^e siècle. Le parcours professionnel d'abord. Formé à l'Institut national du patrimoine à Paris, après un recrutement sur concours de haut niveau, le conservateur est, quelle que soit sa spécialité (musées, archives, archéologie, monuments historiques et inventaire, patrimoine scientifique, technique et naturel) de niveau universitaire. C'est un érudit à la formation dense et scientifique. Ces solides acquis, résultat d'un long apprentissage, ne séduisent plus la nouvelle génération de curateurs, pourtant fortement diplômée (comme l'indique le rapport d'enquête sociologique sur la situation économique et professionnelle des commissaires d'exposition d'art contemporain en France commandée par l'association des commissaires d'exposition associés et menée par Laurent Jeanpierre et Séverine Sofio⁵). C'est sans doute que le métier de conservateur souffre d'une représentation austère, poussiéreuse, immobiliste. C'est aussi que, comme nous avons dit plus haut, le poste de conservateur des collections publiques, naguère unique directeur, se voit supplanté par des fonctions plus administratives et clairement gestionnaires. Contraint de déléguer son autorité

3 Élisabeth-Charlotte d'Orléans, *Lettres de la princesse Palatine, 1672-1722*, Paris, Mercure de France, 1999.

4 Ludwig Wittgenstein, *Carnets 1914-1916*, Paris, Gallimard, 1971.

5 Laurent Jeanpierre et Séverine Sofio, *Les commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Portrait social*, Septembre 2009, http://www.cipac.net/IMG/pdf/Rapport_CEA_Def.pdf.

aux commissaires, le conservateur travaille sur des cycles d'exposition pensés sous le format de programmes. Voilà qui rappelle l'univers des stations radiophoniques ou des chaînes de télévision, au sein desquels le fameux « *mercato* », aligné sur le jeu des chaises musicales, et qui tient en haleine chaque rentrée les auditeurs ou spectateurs fidèles des programmes⁶. Dans les deux cas, on devine que si les flux d'informations se renouvellent sans cesse, la structure de leur présentation, elle, demeure. Aussi le changement s'établit-il dans l'emballage plus que dans le produit lui-même. Ainsi, en principe, les auditeurs-spectateurs-consommateurs évitent au maximum l'ennui du déjà-vu ou du déjà-là. En marge des espaces où demeurent exposés les collections ou fonds permanents, s'ajoutent désormais des espaces réservés aux événements temporaires (« expositions capsules », concerts, défilés, performances, ballets, ventes aux enchères, etc.).

Comme on sait, le mot *curator* vient d'Outre Atlantique où il s'emploie pour qualifier ce que nous appelons en France les conservateurs. La racine du mot implique le fait de prendre soin des œuvres, d'assurer leur protection. L'étymologie n'éclaire pas pour autant l'acception américaine. En effet, les barrières entre institutions et fondations d'entreprises y sont plus poreuses qu'en France. Fait fondamental, les œuvres aux États-Unis peuvent être revendues à l'inverse de la France où une œuvre entre dans les collections publiques de façon inaliénable. Aussi, la dynamique qu'assure ces transactions entre institutions et marché entraîne dans son sillage l'animation des musées, tandis qu'en France ce ne sont pas les fonds de collections qui se déplacent mais les *curateurs*. Devenus administrateurs du réagencement des programmations d'expositions, les curateurs opèrent souvent avec subjectivité des choix parmi les pièces des collections publiques. Ils proposent des associations d'œuvres dans des espaces où des accrochages narratifs, anecdotiques les conduisent à s'agréger derrière des identités fortes, des labels⁷, à moins qu'ils ne suivent des personnalités singulières dont on retrouve fréquemment le nom⁸. Après la construction de leurs réseaux professionnels, ils parviennent quelquefois à valider et/ou à légitimer dans le champ de l'art contemporain des artistes en plein développement par l'intermédiaire des centres d'art contemporain, des FRAC, ou des lieux alternatifs subventionnés, même si beaucoup de curateurs peinent à trouver des structures d'accueil ou des financements. En s'arrogeant ces fonctions « publicitaires », les curateurs deviennent les médiateurs des artistes, des institutionnels, des prêteurs, des collectionneurs. Tant et si bien que les galeristes attendent désormais patiemment les dernières trouvailles de ces parfaits rabatteurs de la création contemporaine prochainement diffusable. Le débat majeur

6 Voir à ce sujet Édgar Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Armand Colin/INA, 2008.

7 Paul Ardenne, « De l'exposition (de l'art) à la surexposition (du commissaire) », in *L'Art même* n° 21, Ministère de la Communauté française, Bruxelles, 2003.

8 Pour exemple parmi tant d'autres : Hans Ulrich Obrist, Jean Hubert Martin, Éric Troncy.

qui secoue et agite l'actualité des politiques d'exposition se focalise désormais sur une possible spoliation symbolique des œuvres par les curateurs en question. Ces réflexions mènent à établir d'eux un portrait peu flatteur du commissaire d'exposition égocentrique, manipulateur, soupçonné d'instrumentaliser les œuvres par carriérisme. Les curateurs incriminés répondent que la polysémie d'une œuvre et son autonomie (si autonomie il y a) transcendent le problème. Les détracteurs du curateur citeront volontiers ce cas limite: l'« artiste commissaire⁹ », c'est-à-dire le cas où le commissariat d'exposition est confié à un artiste reconnu et confirmé qui revendique cette étiquette¹⁰. La figure du « commissaire-auteur » est ici littéralement illustrée. Au mieux le commissaire-auteur aboutira au fait qu'aucune des parties ne se trouve chagrinée – c'est à dire que les artistes soient satisfaits de l'« utilisation » faite de leur œuvre par le commissaire, et que le commissaire soit satisfait de sa liberté de manœuvre.

Plus qu'une question de subordination des œuvres à un choix, c'est l'aspect nécessairement collaboratif et fédérateur de l'activité de curateur qui devrait retenir l'attention. Comment et pourquoi incarne-t-il ces mobiles? Les exemples de la difficulté pour un jeune artiste à exposer son travail dans une institution sont nombreux. Le curateur apparaît alors comme une plateforme, un sas, un vecteur approprié. Il permet de faire voir parmi un regroupement (thématique) avec d'autres œuvres le travail d'un artiste qui aurait pu rester marginal ou confidentiel. Cette sensibilité à la prospection, le soutien aux carrières discrètes assurent à certains curateurs des nominations à la direction d'un centre d'art contemporain ou d'un département de programmation au sein des musées.

Les expositions devenues labellisées par les curateurs signalent et balisent l'espace public urbain, mais aussi l'espace virtuel, cette force en puissance. L'organisation curatoriale permet au visiteur d'anticiper et d'acheter les tickets d'une exposition avant de se rendre sur place, de visiter les musées sans bouger de son domicile ou de pratiquer son montage d'une exposition de chez lui en organisant son profil selon les réseaux sociaux, les blogs, les sites. L'orchestration des événements et de l'information invite à prendre soin des apparitions des images, à proposer un discours général de leur apparition au monde et, par voie de conséquence, à associer par exemple, dans ces projections de communication, patrimoine et stricte contemporanéité. C'est le cas du château de Versailles, où toutefois la réunion de cet établissement public célèbre et d'un artiste contemporain non moins fameux (ainsi Koons ou Murakami) a soulevé la polémique. D'autre part, on s'aperçoit que la dynamique du *curating* se dessine

9 Daniel Buren pour l'exposition *Prenez soin de vous* de Sophie Calle à la 52^e biennale de Venise en 2007.

10 D. Buren, « Les commissaires d'exposition ne doivent pas jouer aux auteurs », entretien avec Henri-François Debailleux (voir *Libération.fr*, 21/07/2007).

aussi largement à travers des projets de réunions d'institutions dans les capitales : c'est le cas de la colline des musées à Paris (qui réunit la cité de l'architecture et du patrimoine, le musée d'art moderne de la ville de Paris, le musée du quai Branly et le Palais de Tokyo, auxquels on pourrait géographiquement associer le musée Guimet ou le palais Galliera, musée de la mode de Paris), mais aussi de l'île des musées à Berlin ou bien encore du MuseumsQuartier (MQ) à Vienne. Ce dernier exemple autorise un petit inventaire des enjeux d'un déplacement physique et fantasmagorique dans le monde urbain, le paysage dans lequel le citoyen marque et construit son parcours selon ses « affinités électives ». On devine une Vienne capitale culturelle de l'Autriche, siège des principaux musées, dans la réhabilitation d'un quartier entier. En fait, une gigantesque zone de services et d'institutions culturelles dessine un quartier dans le quartier. Au sein de la ville, le quartier culturel : la Museumplatz. À proximité de la Museumplatz, le MQ. Au sein du MQ, le Léopold Museum, le Mumok, le Quartier 21 ainsi que plusieurs espaces dévolus à la création contemporaine. Bref, un quartier général, que l'on peut découvrir grâce à la distribution spatiale interne. Surface totale de cet ensemble culturel : soixante mille mètres carrés. Vient ensuite, au sein de chaque structure muséale, un espace nivelé. À chaque niveau sont proposés divers accrochages, dont la vitesse de changement est réglée selon des cycles différents. Le choix est alors abandonné au visiteur qui peut devenir l'acteur de son « service culturel » personnalisé, en choisissant parmi plusieurs options ce qui l'intéresse. Ce gigantesque rhizome culturel instaure l'expérience du musée en suprême dynamique. Dans cette expérience, où une exposition en remplace une autre et où un nouvel événement fait oublier le précédent, les murs, eux, demeurent. En apercevant simultanément les œuvres contemporaines et les murs anciens qui les abritent, en associant le pérenne et le ponctuel, l'usager pratique l'exposition avec un corps présent, physique, localisé. Mais par ailleurs, la navigation balisée à l'aide d'excroissances connectiques assure, quoiqu'il arrive, le rattrapage des occasions manquées : sites web, visites virtuelles, DVD, images numériques, etc. L'expérience peut alors se raconter, s'orchestrer en sujet « pittoresque ».

Ainsi donc, le *curating* infiltre ses niveaux d'application à des échelles d'amplitude élargie : blog, réseaux sociaux, forums, ou logiciels de communication. Le spectateur peut éditer, publier, commenter, voire évaluer ses expériences, juger celles de ses semblables en participant virtuellement à plusieurs expériences parallèles. Émancipé de la seule exposition, le curateur devient Pythie, un mage qui montre et démontre une déambulation possible dans la mise en scène quotidienne de notre environnement de vie : comment les choses nous apparaissent-elles, nous troublent-elles, nous séduisent-elles ? Comment habitons-nous les villes ? Comment ces quartiers participent-ils à l'identité de nos centres de vie et d'intérêts en nous excentrant ? Nous

divaguons dans l'espace réel et virtuel. Il n'est donc pas étonnant de rencontrer l'acception du *curating* au sein de l'activité informatique sur Internet.

Les réserves des collections publiques sont aujourd'hui encombrées. De la même façon, les informations et les données disponibles sur Internet s'accroissent régulièrement. La diffusion et le partage ont pu être démultipliés grâce aux réseaux sociaux, aux blogs, ce qui justifie l'émergence de l'activité d'organisation, du regroupement intelligent, de la classification par centres d'intérêts, par fréquence de consultation, etc. Par exemple, il n'est pas rare que les internautes installent des « veilles » sur un sujet précis, qu'ils portent une grande attention à la gestion des flux, au processus de remise à jour ou d'actualisation. L'essentiel n'est plus d'accéder à l'information mais de parvenir à lui donner forme et sens avec l'aide de spécialistes. Ces derniers monnayent leurs regards avertis, leurs analyses ou leurs propositions de méthodes de classement. Le traitement médiatique des informations quotidiennes poursuit cette approche. Régulièrement dans les tribunes de journaux ou sur les plateaux de télévision des experts et des spécialistes sont conviés. Ces méthodes et classements clairement évolutifs s'adaptent eux aussi aux nouveaux transports d'information en temps réel. Ils invitent des champs d'activités comme celui du *curating* à s'inventer chaque jour de nouveaux développements. La prolifération de celui-ci au sein de l'art contemporain fait face à l'accroissement des très nombreux artistes autoproclamés ou opportunistes. Dans une certaine mesure, le *curating* participe à l'élection de certains artistes au détriment d'autres. Certains d'entre eux, poursuivant fréquemment des activités annexes et ne possédant pas le cursus type d'accès à l'exposition (comme les écoles d'art et les résidences), peuvent désormais s'affranchir des galeristes. Ils diffusent leurs travaux dans des espaces virtuels qui fédèrent autour de micro-événements des discours et des relais. Le curateur s'impose aujourd'hui (et certainement demain) comme un médiateur utile auquel on peut abandonner certains de ses choix. Agent intermédiaire face à nos nouvelles indisponibilités, il supplée à notre incapacité à opérer des choix à partir d'une information traitée et non plus brute. À l'image des logiciels aptes à débusquer les espions qui colonisent les mémoires informatiques, le *curating* est comme soutenu par une intelligence artificielle communautaire. Il s'optimise perpétuellement dans un système de variations et de déclinaisons qui le contraint et tente de le contenir. En même temps, procédant par capitalisation de connaissances et orientation stratégique en direction d'une cible, il conquiert.

Cette conquête paraît encore amplifiée par les capacités évolutives des métamoteurs informatiques, déclinés dans nombre d'objets et d'appareillages du quotidien. Par exemple, le très récent *Google Art Project* permet pour l'instant de visiter quelques-uns des plus prestigieux musées du monde. Parcourir virtuellement des salles entières d'exposition est désormais envisageable. Ces possibilités déjà connues du grand public étaient jusqu'alors assez peu développées et ne garantissaient pas une



Nicolas Boutan

attractivité supérieure à des visites physiques de musée. Cependant, la lutte entre réalité et virtualité vient de franchir un nouveau cap avec ce dernier projet de Google. Car l'application inédite de ce programme est le zoom. En effet, il est actuellement autorisé de s'approcher des œuvres à l'aide de cet outil qui en favorise ainsi la lecture approfondie. Une foule de détails apparaît, jusqu'à présent inaccessible dans la réalité physique du musée pour des motifs clairement identifiés : sécurité des œuvres et des personnes, assurances, etc.

Prendre soin des œuvres suppose qu'elles puissent être endommagées ou inquiétées. Le *curating* est-il symptomatique d'une pathologie de l'art des années 2000 ? Après avoir assuré le défrichage des artistes et des œuvres, les curateurs trouveront peut-être dans l'univers virtuel une nouvelle pratique médicale de l'art.

L'art du XXI^e siècle : un art édité (répétitions et différences)

JÉRÔME DUPEYRAT - Université Rennes 2
CATHERINE GUIRAL - Royal College of Art

Art of the 21st Century: An Edited Art of Repetitions and Differences

The first years of the new millennium have witnessed a return of editing both as a practice and as a place for art to emerge in a very visible way. This is the case in the field of visual arts it once was with Dada, Fluxus or conceptual art, and thus far occurs at a level of visibility never before seen in the field of graphic design.

While they remain distinctive practices, graphic design and the visual arts in this case share a common editorial territory in terms of their trends of differentiation and repetition. Repetition, insofar as editing and publishing have already been the objects of careful study on the part of creators. Difference, insofar as cultural, economic and political contexts vary from one period of time to another. In the era of the Internet, at the height of globalization and its critique, the specificities of the 2000s (in terms of the production of novelty) are defined by a model of editorial production and circulation based on instantaneity, immateriality and the redistribution of roles between authors, publishers and readers.

Fig. 1 : l'art édité

Les propos qui suivent constituent le premier état d'une recherche qui envisage les relations entre art et édition sous l'angle d'une métaphore topographique d'une part – métaphore du territoire – et sous l'angle des phénomènes de répétitions, de *revival* et de renouveau d'autre part.

Il pourrait sembler paradoxal de considérer l'édition comme un phénomène caractéristique de l'art du début du XXI^e siècle alors que la mort du livre a été abondamment prophétisée à la fin du XX^e siècle et que son avenir reste aujourd'hui un sujet controversé. Mais les relations de l'art à l'édition sont souvent placées sous le signe de ce paradoxe. Au sujet du développement des livres d'artistes¹ dans le contexte historique et artistique des années 1960-1970, Anne-Mœglin Delcroix remarque par exemple :

1 L'expression « livres d'artistes » désignent ici des œuvres reproductibles par essence, qui prennent pour forme et pour support le livre, la revue, la page, en appliquant à l'art l'esthétique et les stratégies de l'édition contemporaine. Des livres quasi-ordinaires, qui sont en même temps des œuvres d'art à part entière. À ce sujet, voir par exemple Anne Mœglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*,

Si l'utilisation du livre par les avant-gardes des années soixante et soixante-dix va de pair avec le recours à des moyens jusque-là étrangers à l'art pour servir un seul et même projet de rupture avec le passé, ne faut-il pas s'étonner du choix du livre, moyen d'expression traditionnel entre tous, par les créateurs les plus engagés dans la modernité artistique ? Et ce, dans l'esprit d'invention, souvent même de subversion, qui les porte simultanément vers les techniques les plus récentes, comme la vidéo, le magnétophone, le disque ou la photographie documentaire. Il y a là un paradoxe qui mérite d'être relevé au moment où d'aucuns ne se lassent pas d'annoncer la fin du livre comme s'il était condamné à la désuétude par l'arrivée des nouveaux supports de l'image et du texte².

Précisément, c'est sans doute en partie cette émergence de nouveaux médias concurrents au livre qui a donné l'occasion d'en repenser les spécificités, le ramenant dans le champ de la recherche, du graphisme et des arts plastiques ou visuels. Le regain d'intérêt que connaît aujourd'hui l'art conceptuel, revisité par toute une génération d'artistes et de graphistes, concourt sans doute également à valoriser l'édition, dont on sait qu'elle a joué un rôle essentiel pour sa diffusion.

Tout comme la fin de l'art dont parle Hegel ne signifiait pas sa disparition, la fin du livre – si fin il y a – ne signifie pas sa mort définitive mais simplement la fin d'un système : en particulier un système économique, hérité du XIX^e siècle lorsque le livre est véritablement devenu un objet industriel de masse, un système où il occupait un monopole dans la transmission des savoirs et de la culture. Pour Hegel, « la fin de l'art³ » – ou la « dissolution de l'art » selon une traduction plus exacte du texte original – signifiait en réalité son entrée dans un nouveau paradigme, à travers lequel le concept d'« art » devait se dissoudre en quelque sorte dans sa propre pensée. Il en va d'une situation analogue avec le livre, qui est désormais engagé dans des pratiques où il est constamment (re)mis en question par l'activité éditoriale elle-même.

Ce renouvellement actuel d'un intérêt pour le livre et pour l'édition dans le champ de l'art est attesté par le développement d'institutions artistiques spécialisées, ainsi que surtout par une importante production éditoriale, avec l'émergence dans les années 2000 de nombreuses maisons d'édition créées par des artistes, des graphistes, des critiques ou des théoriciens. Pour ne citer que quelques exemples : création du Centre National de l'Estampe et de l'Art Imprimé (CNEAI) en 1997, et organisation du *Salon Light*, un événement annuel consacré à l'actualité des pratiques éditoriales artistiques, depuis 2004 ; fondation de Roma Publications par l'artiste Mark Manders et le graphiste Roger Willems en 1998 ; création de la revue *Dot Dot Dot* par les graphistes Stuart Bailey et Peter Bilak en 2000 ; création, en 2000

Paris, Jean-Michel Place – Bibliothèque Nationale de France, 1997, et Leszek Brogowski, *Éditer l'art, Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, Les éditions de la Transparence, 2010.

2 Anne Mœglin-Delcroix, *op. cit.*, p. 7.

3 G.W.F. Hegel, *Esthétique* (1820-29), Paris, PUF, 2003.

également, des éditions Incertains Sens, une maison d'édition spécialisée en livres d'artistes, à l'initiative de Leszek Brogowski, enseignant-chercheur en esthétique; mise en place de l'archive éditoriale *Kiosk* en 2001 par l'éditeur Christoph Keller; création des éditions Zédélé à Brest en 2002 par Galaad Prigent; plus récemment, création de Rollo press en 2008 par le graphiste Urs Lehni et de monotone press par l'artiste Éric Watier en 2011; etc.

Cette liste pourrait se poursuivre à souhait. Mais compte tenu de la diversité des éditions qu'elle convoque, il convient surtout, avant d'ajouter quoi que ce soit, de préciser ce que désigne ici l'expression « art édité ».

En juxtaposant ces deux mots, il s'agit de considérer l'édition comme un territoire ou comme une pratique pouvant faire l'objet de recherches et de démarches artistiques. Celles-ci peuvent relever aussi bien du champ des arts plastiques et des arts visuels, avec les livres d'artistes en particulier, que du champ du design graphique. Sur ce territoire de l'art édité, il est en fait relativement aisé d'identifier des parcelles qui ont chacune leurs spécificités: ainsi, un livre d'artiste d'une part, une production éditoriale portant la marque auctoriale d'un graphiste d'autre part, ou encore un livre de photographies, n'ont pas vraiment le même statut ni ne résultent exactement des mêmes intentions. Mais ces parcelles n'étant pas clôturées, leur délimitation est parfois assez floue, et surtout, les passages de l'une à l'autre se font facilement. Tout en restant attentif aux spécificités de chaque type d'éditions, le territoire de l'art édité peut alors être abordé dans une vue d'ensemble grâce à laquelle il apparaît que ses diverses zones sont reliées par une topographie commune.

Fig. 2 : la répétition (n'existe pas)

Le fait que cette topographie éditoriale fasse actuellement l'objet d'un intérêt avéré dans le champ de l'art constitue une répétition à double titre. Tout d'abord parce que c'est de manière récurrente dans l'histoire des arts que le livre et l'édition ont fait l'objet de périodes d'intérêt intense: pour ne parler que du XX^e siècle, ce fut le cas avec Dada, le constructivisme ou le Bauhaus dans les années 1910-1920, puis dans les années 1960-1970 avec l'émergence du livre d'artiste chez les artistes Fluxus et les conceptuels en particulier.

Répétition également, dans la mesure où l'on peut constater dans la production récente des effets fréquents de reprise ou d'appropriation de productions éditoriales antérieures, sans doute parce que ceux qui font des livres aujourd'hui ont souvent un rapport informé à ce médium/média. Faire un livre en 2000 ou en 2010, en tant que graphiste ou qu'artiste, c'est pratiquer un territoire qui a une histoire et une forme, tant du point de vue de la conception que de la production, de la diffusion et de la réception. C'est ainsi interpréter ce territoire, parfois très consciemment, parfois

de manière intuitive, par répétitions mais aussi par différences, car de répétitions véritables il n'existe pas.

Dans son livre *Différence et Répétition*⁴ – dont le titre emprunté est ici renversé et revu au pluriel – Gilles Deleuze a démontré que la perception de la répétition comme une ressemblance extrême ou une équivalence parfaite est erronée. La répétition est en tous cas de l'ordre du miracle plutôt que de la loi :

Si la répétition peut être trouvée, même dans la nature, c'est au nom d'une puissance qui s'affirme contre la loi, qui travaille sous les lois, peut-être supérieure aux lois. Si la répétition existe, elle exprime à la fois une singularité contre le général, une universalité contre le particulier, un remarquable contre l'ordinaire, une instantanéité contre la variation, une éternité contre la permanence. À tous égards, la répétition, c'est la transgression⁵.

Et cette transgression est productrice de différence. La science montre qu'il n'existe pas de véritables répétitions. Il existe des mutations, des modifications, des choses qui déchirent la progression invariable des événements. C'est donc bien qu'il n'y a pas progrès mais changements. Comme l'explique Serge Fauchereau à propos des avant-gardes : « L'histoire fait une boucle et continue autrement : une cycloïde, la *roulette* de Blaise Pascal qui avance en revenant sur elle-même ; les formes, les goûts évoluent, disparaissent ou reviennent un peu plus tard sous d'autres modalités⁶ ».

Hypothèse : l'art au début du XXI^e siècle serait donc caractérisé, entre autres phénomènes, par une apparente répétition de pratiques et de formes éditoriales dans un contexte forcément différent de celui des premières occurrences, l'histoire-se-répétant étant une figure de style commode mais trop approximative. Si l'on peut donc constater des effets de retour entre des moments où l'imprimé est un objet d'intérêt, chacun est en fait différent de l'autre, nonobstant les reprises de formes ou d'intentions à première vue analogues.

Cette dialectique des répétitions et des différences ne permet pas de construire une définition globale de ce que serait l'art édité pour le XXI^e siècle, ni de prophétiser ses développements à venir, mais constitue une figure d'analyse efficace pour étudier les pratiques d'édition qui se sont affirmées dans le contexte spécifique des années 2000. À bien des égards, celles-ci correspondent à l'aboutissement d'une période qui a vu « le passage du caractère mobile aux zéros et aux uns de la numérisation⁷ ». Cette révolution technologique et culturelle doit se comprendre comme une accélé-

4 Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (1968), Paris, PUF, 2000.

5 *Ibid.*, p. 17.

6 Serge Fauchereau, *Avant-Gardes du XXe siècle, Arts et littérature, 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010, p. 10.

7 Bruno Latour, « Le Livre face à l'écran, un objet irremplaçable ? », in *L'avenir du livre* (actes), Paris, CNL, 2007, également en ligne sur <http://www.bruno-latour.fr/poparticles/poparticle/P-130-LIVRE-BNF.pdf>, p. 1 (consulté le 7 Mars 2011).

ration et non une rupture : loin de faire table rase du passé, elle permet au contraire de remettre en perspective les possibilités induites par l'imprimé, en particulier les usages et les fonctions du livre. Bruno Latour remarque ainsi à propos de ce passage qu'il va « nous permettre de nous apercevoir que ce nous avons appelé le livre pendant quelques petits siècles, n'était qu'un amalgame provisoire de fonctions complètement différentes et qu'il remplissait parfois mal parfois bien ». À rebours des plaintes continues sur *la fin du livre*, je crois, dit Latour, « qu'il est plus fécond de prendre la révolution numérique comme un analyseur de ce que l'on a appelé l'objet livre⁸ » – et en réalité, de ce que le livre continue à être en réagissant aux technologies et à la culture du numérique.

Si la dite « dématérialisation » des contenus n'est peut-être trivialement que la fin d'un monopole du papier comme support pour la culture, le savoir et l'information, elle n'est pas la fin catégorique du livre. En revanche, la numérisation et l'hypertextualité en bouleversent les usages ainsi que l'économie structurelle et les rapports entre ses différents acteurs. Elles révèlent les fonctions induites dans le livre en reposant les questions de l'espace et de l'autorité, du temps et de la production des échanges. Elles permettent d'abolir la clôture temporelle et spatiale du livre, qui a amalgamé des fonctions qui se révèlent grâce au numérique pour suivre des trajectoires autonomes. Les contenus numériques s'affranchissent ainsi de l'espace, du temps et du dispositif lent de la production éditoriale classique. Ils deviennent nomades, et par la même restructurent nos modes de connaissance. Le numérique n'achèvera pas le livre, il hiérarchisera, comme le dit encore Latour, les modèles de savoirs et de distribution des contenus.

Cette hiérarchisation à l'ère du 0-1 passe, comme le souligne Jean Clément, par « la constitution d'une structure en réseau⁹ » s'enrichissant d'une stratégie participative d'amateurs de plus en plus éclairés, qui reprend à son compte le modèle formel du *bootlegging* et du *sampling*, de l'échange et de la réutilisation. *De facto*, l'autorité ne s'exprimerait plus tant par l'invention des contenus – bien qu'il en soit évidemment constamment produits de nouveaux – que par des pratiques de montage à la traçabilité visible. La constitution de ce savoir rhizomique occupe la première décennie du XXI^e siècle qui voit donc les pratiques de la lecture et de l'écriture questionner l'idée de notre être au livre. Parmi d'autres exemples, celui du *crowdsourcing* est éloquent. Ce mot-valise, néologisme formé par Jeff Howe et Mark Robinson¹⁰, désigne le fait que les

8 *Ibid.*

9 Jean Clément, « La littérature au risque du numérique », in *Document numérique*, vol. 5, n°1, 2001, également disponible en ligne sur http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=DN&ID_NUMPUBLIE=DN_051&ID_ARTICLE=DN_051_0113 (consulté le 7 Mars 2011).

10 Jeff Howe, « The Rise of Crowdsourcing », dans *Wired*, Vol. 14, n°6, juin 2006, également disponible en ligne sur <http://www.wired.com/wired/archive/14.06/crowds.html> (consulté le 7 mars 2011).

évolutions technologiques et l'accès privilégié aux informations ont permis de réduire l'écart entre professionnels et amateurs. Les contenus sont de plus en plus souvent approvisionnés et diffusés par des foules (*crowd*) qui s'auto-éditent de manière paradoxalement plus sûre que dans le cas traditionnel du livre. On s'achemine donc depuis un moment déjà vers de nouveaux modes de fabrication et de diffusion des contenus.

Ces questions liées au contexte historique, culturel et technologique des années 2000, impliquant de nouveaux modes de production et de distribution de l'information et de la culture, de nouveaux usages et de nouveaux outils d'archivage des savoirs, structurent notre présent et dessinent un nouveau territoire du livre, dans le champ artistique tout particulièrement.

Fig. 3 : Alexandre Perigot – Saint-Pierre & Miquelon – Continuous Project

*Radiopopeye*¹¹ est un livre publié en 2003 par l'artiste Alexandre Perigot, en collaboration avec l'écrivain Christophe Fiat. Cet ouvrage s'inscrit dans une série d'œuvres dont le dénominateur commun est une photographie agrandie avec un certain degré de pixellisation la laissant néanmoins tout à fait lisible. L'image représente un village construit de toutes pièces en 1980 pour servir de décor au film *Popeye* de Robert Altman, et qui a été aujourd'hui transformé en parc d'attraction.

L'intérêt d'Alexandre Perigot pour ce village et la photographie qu'il en a réalisée s'ancre dans une démarche par laquelle il cherche à mettre en évidence les signes d'une spectacularisation de notre société. Selon sa propre expression, il propose une « désillusion par rapport à l'illusion¹² », l'illusion que peuvent créer les manifestations du spectaculaire, en dévoilant l'envers, ou peut-être plus exactement les à-côtés du décor. Ainsi Alexandre Perigot s'intéresse-t-il au doublage cinématographique, au phénomène des fans, aux maisons d'artistes, etc., sans hésiter d'ailleurs à s'approprier ces objets en redoublant les moyens de visibilité de l'industrie culturelle.

Le livre *Radio popeye* résulte d'une fragmentation de la photographie du village de Popeye en 26 parties qui composent autant de pages recto du livre, en regard desquelles, sur les versos, court en français et en anglais le texte dense de Christophe Fiat. Celui-ci y évoque diverses figures de Popeye, depuis l'un des personnages de roman de William Faulkner portant ce nom jusqu'au personnage de bande dessinée et de dessin animé.

11 Alexandre Perigot, *Radiopopeye*, Chatou, Cneai, 2003.

12 Propos rapporté par Annick Rivoire, dans « Jeu vidéo grandeur nature à Aubervilliers », *Libération*, 8 mai 1998, en ligne sur <http://www.liberation.fr/ecrans/0109247420-jeu-video-grandeur-nature-a-aubervilliers-une-inauguration-artistique-et-festive-du-metafort-un-centre-culturel-et-social-des-nouvelles-technologies> (consulté le 3 mars 2010).

L'image qui traverse ce livre de part en part est utilisée par Alexandre Perigot dans plusieurs autres œuvres. C'est le propre de l'image numérique ou numérisée que de pouvoir se démultiplier dans les formats et sur les supports les plus divers. Ainsi, cette photographie est d'abord apparue en 2002 à la galerie Maisonneuve (Paris) puis au Mamco (Genève) sous la forme d'une impression photographique de 2,50 x 5 m, appuyée contre le mur d'un espace d'exposition dans lequel furent diffusées diverses créations sonores, notamment de Xavier Boussiron (d'ailleurs crédité sur le livre au même titre que Perigot et Fiat). *Radio Popeye* se présentait à cette occasion comme un label musical qui a réuni différentes collaborations sonores, avec un recyclage de tubes *rock n' roll* de Roy Orbison dans le cas de Boussiron, où dans d'autres cas à partir de brèves de comptoirs prélevées dans différents bars et participant dans leur nouveau contexte de diffusion à une entreprise de dévalorisation de l'image spectaculaire. La même photographie fut ensuite reproduite sous la forme d'une immense bache de 10 x 30 m, venant couvrir un échafaudage dans l'espace public lors de la 50^e biennale de Venise en 2003. En 2006, elle fut mise en scène à la Criée centre d'art contemporain à Rennes, puis en d'autres occurrences, dans un dispositif mouvant intitulé *Palais Popeye*. L'image y était fragmentée et tapissée à la surface de cloisons entre lesquelles devait se mouvoir le spectateur, celles-ci étant montées sur des plateaux tournants motorisés.

Le livre publié en 2003 peut être vu comme une occurrence du projet *Radio Popeye* en relation avec les autres réalisations. Sa proximité avec *Palais Popeye* en particulier est frappante. Dans les deux cas, l'image y est livrée de façon cinématique, à travers le mouvement des cimaises ou celui des pages que l'on tourne, et elle ne peut être perçue que d'une façon fragmentée, chaque morceau de la photographie étant comme une impasse ou une vue qui se déroberait à son récepteur, renvoyant à un tout dont l'identité et le sens ne peuvent que se deviner mais jamais être saisis avec certitude.

Là où l'exposition permet la diffusion sonore ou favorise la fragmentation de l'image dans un espace tridimensionnel, le livre appelle quant à lui le texte. C'est peut-être sa spécificité au sein de la série *Radio Popeye/Palais Popeye*. Mais on notera qu'avec cette économie de fonctionnement qui fait du livre l'un des moments et l'une des formes d'un projet qui excède largement l'espace de ses pages, nous sommes confrontés à une certaine ouverture temporelle et spatiale qui, en principe, ne caractérise pas la culture du livre imprimé, celui-ci étant un objet clos spatialement et temporellement. C'est-à-dire qu'un livre, un livre imprimé en tous cas, est un produit culturel dont la forme et le contenu sont fixes, avec un auteur qui se positionne en amont du livre d'un point de vue chronologique, et un lecteur qui le perçoit par la suite.

Il en va évidemment ainsi pour le livre *Radio popeye*, mais son inscription dans un projet qui prend des formes et des temporalités diverses et qui est toujours susceptible de s'augmenter doit être soulignée, car de nombreuses éditions récentes dans le

champ de l'art émergent dans un tel contexte où le livre peut se voir associé à d'autres manifestations, en particulier à l'exposition dont il n'est plus alors la simple trace, mais plutôt un élément constitutif, une variation ou bien une production complémentaire.

Dans cette perspective, *Sexymachinery Issue A: Super Replica*¹³ est une publication réalisée par le collectif de graphistes et d'auteurs regroupant Tom Mower, Julie Hill et Simon Elvins sous le nom de Saint Pierre & Miquelon¹⁴. Le groupe a recours aux conférences, aux publications et aux événements qu'il initie ou auxquels il est invité pour investiguer un large éventail de questions actuellement importantes à la fois pour l'individu et les sociétés. Par exemple, avec *A Sense of Place* lors du *East London Film Festival* en 2008, le trio présentait une série de courts-métrages axés sur les questions d'urbanisme et d'habitat social, en soulignant leurs conséquences pour les habitants londoniens de l'East End.

Le projet *Sexymachinery Issue A: Super Replica* est une publication de 64 pages volantes, éditée à 200 exemplaires, qui a été diffusée tout d'abord en 2008 à la Permanent Gallery de Brighton où elle était disponible sous six formes différentes¹⁵. Il s'y joue les figures du *bootlegging*, de la réplique et du montage, l'édition conversant en quelque sorte avec la revue *Sexymachinery* dont elle se veut une « super réplique ».

Production architecturale célébrant « la position inimitable de l'architecture dans tous les aspects de la production culturelle et du désir personnel¹⁶ », *Sexymachinery* est une revue londonienne qui fut diffusée à partir de l'été 2000. À l'origine, cette publication créée par Shumon Basar avec Dominik Kremerskothen, Kajsa Stahre, Patrick Lacey et Dagmar Radmacher, était dédiée à l'exploration des liens entre architecture, art et société. Elle se transforma progressivement sur le modèle du *print/event*, c'est-à-dire selon un principe faisant appel à la fois à la performance et à l'édition, à la collaboration et au parasitage – dans le deuxième numéro, on apprend ainsi que *Sexymachinery* qui n'avait pas de bureaux à l'époque, colonisait des espaces publics comme lieux éphémères de travail.

En 2007 pour son treizième et dernier numéro, sobrement intitulé *The End*, les membres de *Sexymachinery* avaient organisé une série de conversations à la Serpentine Gallery, y célébrant la fin comme un début et se proposant de discuter des notions d'ellipse, de suspens et de suite. Succédant à cette fin annoncée, *Issue A: Super Replica* est un quatorzième *Sexymachinery*, une redite acceptée par les membres de *Sexymachinery* qui présentent d'ailleurs sur leur site cet énième *opus* comme faisant partie de la série complète des numéros de leur magazine.

13 Saint-Pierre & Miquelon, *Sexymachinery Issue A: Super Replica*, Londres, 2008.

14 www.st-pierre-and-miquelon.com

15 1) Recommended Retail Price £5; 2) 2 ex. For £8; 3) Swap; 4) Free PDF; 5) Special Édition £6; 6) Reduced to clear.

16 *Sexymachinery*, n°2: *We Work, You Watch*, automne 2000, n.p., toutes trad. par les auteurs.

Édition pirate, fondée sur la reproduction de textes préexistants ici ou là, *Super Replica* est un moyen pour Saint-Pierre & Miquelon d'explorer les notions de copyright et de propriété. « Par une mimésis seconde, il copie ce qui est déjà copié¹⁷ », dirait Roland Barthes. Parmi les trente-quatre éléments constituant l'édition figurent ainsi un texte provocant de Nadav Mazor intitulé « Copyright v. Human Cloning »; *The Tetris Effect*, une pièce musicale à activer de Goldin + Senneby; « La Reproduction interdite », un texte de Patricia Allmer sur René Magritte et la copie; *Happy Birthday to You*, une pièce à chanter à voix haute de Mia Forstner, un texte d'Umberto Eco sur la falsification et le consensus, etc., cette liste de références convoquant la question large de la réplique, du faux et de la distribution.

La mimésis que décrit Barthes, cette copie de la copie, permet une remise en circulation de textes qui peut se comprendre comme leur revivification. Celle-ci prend appui dans le cas précis de *Super Replica* sur la notion de montage. Les textes ne sont pas reliés entre eux; certes, un ordre initial est donné par les membres de Saint-Pierre & Miquelon, mais la possibilité de pouvoir les réagencer *ad libitum* donne au lecteur le rôle d'éditeur, amenant diverses lectures selon la contiguïté des imprimés.

Super Replica atteste d'un certain nombre de glissements qui sont en jeu dans l'art édité des années 2000, que ce soit à travers ce principe de montage et de reséquenceage ou bien par les modes de diffusion adoptés – qui profitent notamment de la nouveauté technologique du PDF puisque le magazine est également disponible sous cette forme. À l'instar du collectif Dexter Sinister, Saint-Pierre & Miquelon préfère « travailler à la demande, en tenant compte de stratégies de distribution différentes, et en essayant le plus possible d'effacer les distinctions d'édition, de conception, de production et de distribution dans une seule et même activité efficace¹⁸ ».

Les logiques de distribution sont caractéristiques d'une part essentielle des pratiques éditoriales actuelles comme en attestent les slogans « *Please circulate* » de la micro-maison d'édition *For Further Information* créée par le graphiste Wayne Daly ou encore la requête « *Pass it on* » inscrite sur les tracts publiés dans le cadre du projet *The Tract House* de l'artiste Lisa Anne Auerbach. Mais parmi ces logiques, ont tendance à s'affirmer encore plus spécifiquement celles qui relèvent d'une forme de redistribution. Ainsi, cette pratique caractérise également le travail du collectif Continuous Project¹⁹, groupe d'artistes, de designers et d'écrivains basé à New York et composé de Bettina Funcke, Wade Guyton, Joseph Logan et Seth Price.

Depuis 2003, ce groupe remet en circulation des textes sous la forme de publications ou à l'occasion de lectures publiques et d'expositions. Ils produisent par exemple,

17 Roland Barthes, « Le modèle de la peinture », *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1976, p.61.

18 Stuart Bailey et David Reinfurt sur le site de Dexter Sinister, <http://www.dextersinister.org/indexhtml?id=35>(consulté le 3mars 2011).

19 www.continuousproject.com

pour le *Continuous Project #1*, un fac-similé en photocopie du premier numéro d'*Avant-garde*, une revue d'art qui a accompagné les avant-gardes des années 1970 et que Continuous Project a ainsi remis en circulation en 2003. De même, ils ont facsimilé et redistribué le premier numéro d'*Eau de Cologne magazine* publié en 1985. Invité à contribuer au magazine *Pacemaker* en 2005, ils y publient le facsimilé d'une lettre de Robert Morris datée de 1969, et réalisent la même année la lecture d'un entretien entre Virginia Dwan et Charles Stuckey lors d'une performance de neuf heures à la galerie Klosterfeld à Berlin.

Le huitième *opus* du groupe, *Continuous Project #8*²⁰, a été édité à l'occasion d'une exposition au CNEAI. Il s'agit d'un livre de 160 pages, broché avec une couverture entoillée sur laquelle est gaufré le titre de la publication. On y trouve un texte de l'artiste Allen Ruppersberg sur la métamorphose et le magicien Houdini, la première version du « Spectateur émancipé » de Jacques Rancière, un texte du collectif Clairefontaine intitulé « Artistes Ready-made et grève humaine, quelques précisions », un texte de Donald Judd, un autre de Serge Daney, etc. Sans citer tous les textes, on notera que deux d'entre eux ont trait à l'espace public : celui d'Alexander Kluge et Oskar Negt intitulé « *The Public Sphere of Children* » et un autre de Maria Muhle : « *Equality and Public Realm according to Hannah Arendt* ». Cet intérêt n'est pas anodin dans la mesure où publier revient bien à rendre public. La circulation des textes mis à disposition auprès d'une pluralité de lecteurs et les échanges qu'engage la diffusion de ces projets éditoriaux contribuent à la constitution d'une sphère publique critique, au sens d'un espace d'échanges d'idées – et de formes.

Le travail de Continuous Project est donc un travail de lecteur qui en décidant de faire partager leurs choix de lectures deviennent auteurs. Ici l'auctorialité réside dans la sélection des textes, leur compilation et leur travail d'édition – édition étant compris non pas comme synonyme de publication mais au sens d'*editing*, c'est à dire de mise en forme et de mise en livre.

Fig. 4 : fin du chapitre (pas du livre)

Les modalités de la répétition à l'œuvre dans ces éditions sont diverses, mais toujours s'agit-il d'une répétition productrice de différence(s). Dans le cas d'Alexandre Perigot, la répétition résulte d'une discrétisation, l'image se démultipliant dans une série d'œuvres, chacune spécifique, dont le livre est une occurrence.

Par leur usage du *reprint* ou de la réédition, *Super Replica* et *Continuous Project #8* permettent d'appréhender la répétition comme réplique, selon un processus à

20 Continuous Project, *Continuous Project #8*, Chatou, Cneai, 2006.



travers lequel c'est le séquençage des textes et leurs nouveaux contextes de diffusion qui font différence.

À travers ces quelques exemples représentatifs, il apparaît que les recherches artistiques qui se déploient sur le territoire de l'édition concernent aussi bien la forme des publications que leur contenu : mieux encore, elles concernent souvent l'adéquation entre cette forme et ce contenu, adéquation dont résulte ce que l'artiste, éditeur et libraire Ulises Carrion nommait des *bookworks*²¹.

Il apparaît de même que ces recherches peuvent concerner à la fois les processus de production, de diffusion et de réception des publications. C'est par rapport à tous ces aspects considérés ensemble que se construit un « art édité » qui est en constante transgression de ce qu'il semble à première vue répéter. Ainsi, les images, les textes, les formes, les gestes qui pourraient sembler n'être que des répétitions se chargent en réalité de nouvelles significations. Un certain nombre d'entre elles sont liées à la réorganisation des modes d'accès aux savoirs et aux formes de lectures et d'écriture qui s'affirment dans le contexte des technologies et des cultures numériques tout en excédant largement leur strict périmètre. Et par ces transgressions, c'est-à-dire des productions de différences, c'est le territoire de l'art édité lui-même qui se remodèle sans cesse.

21 Cf. Ulises Carrion, *Quant aux livres / On Books*, Genève, Héros-Limite, 1997.

Le ludisme dans la musique des années 2000

ÉTIENNE KIPPELEN

Play and Games in the Music of the 2000s

Since the mid-1970s, contemporary music has lived through a period characterized by the heterogeneity of languages, the hybridization of genres and the partition of different schools into distinct nuclei. At the dawn of the 21st century, a new movement, related to the idea which Gilles Lipovetsky has named hypermodernity, seeks to revisit the past, rejecting altogether the moral injunction for an homogenous, progressive and emancipatory art and the critical, tragic and somewhat religious vision of history advocated by postmodernist composers. Faced with financial crisis and world conflicts, the 2000s were marked by a deep anxiety that was translated into an exacerbated celebration of individual desire and immediate pleasure. Often focused on the deconstruction of a well-known cultural artifact, the playful composer situates his or her work within an "art of smallness", preferring instantaneity and humor to drawn-out developments. In France, this musical current is mostly represented by composers born during the golden years from 1945 until the mid-1970s, most notably Regis Campo. Ligeti may be considered as a harbinger of the playful musical style, especially in his last scores. An antidote to the anxieties of Western societies or a wistful nostalgia for childhood, playfulness in music can be interpreted as a self-referential reflection on history in which the ambivalence between "playing" music seriously and light entertainment is always equivocal.

Après plusieurs décennies de mutations esthétiques, la musique contemporaine traverse depuis le milieu des années 1970 une période de remise en question parfois qualifiée de « post-révolutionnaire¹ » par ses détracteurs. L'hétérogénéité des langages, l'hybridité des genres musicaux, la nucléarisation des écoles et des styles semblent brouiller l'écoute du profane et favoriser la multiplication des dénominations, parfois éphémères : néo-tonalité, nouvelle simplicité, musique répétitive, néo-médiévisme, etc. À l'aube du XXI^e siècle, un nouveau courant ludique, entre postmodernité et hypermodernité², revisite le passé en se débarrassant à la fois de l'injonction morale pour un art homogène, progressiste et émancipateur, répandue depuis la Seconde Guerre mondiale,

1 Voir Makis Solomos, « La génération de 1925 : de la révolution musicale à la révolution politique », *Analyse musicale*, n° 61, 4^e trimestre 2009, p. 89.

2 Le concept d'hypermodernité a été développé durant les années 2000 par Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, qui le définissent comme « une modernité dépourvue de toute illusion et [...] de tout sens transcendant ». Sébastien Charles, *L'hypermoderne expliqué aux enfants*, Montréal, Liber, 2007, p. 18.

et du regard critique et tragique sur l'histoire, parfois d'essence religieux, que portent certains compositeurs est-européens: Górecki, Schnittke, Goubaïdouline.

Marquées par les angoisses latentes du nouveau millénaire, les années 2000 ont également célébré le désir individuel, le développement personnel, le droit au plaisir immédiat. Souvent attaché à déconstruire un élément référencé, le compositeur ludique inscrit son œuvre dans un art du petit, du clin d'œil, préférant l'instantané et l'humour aux longs développements. En France, ce courant est principalement incarné par des compositeurs nés durant les Trente Glorieuses: Stéphane Delplace (1953), Jean-François Zygel (1960), Régis Campo (1968) ou Guillaume Connesson (1970). Aux côtés de Satie, Cage ou Kagel, Ligeti peut être considéré comme un précurseur du style ludique au regard notamment de ses ultimes partitions. Antidote aux inquiétudes des sociétés occidentales ou regard nostalgique sur l'enfance, le ludisme s'inscrit dans une mise en abîme de l'histoire où l'ambivalence entre le sérieux du jeu musical et la légèreté du divertissement n'est jamais clairement élucidée. Au-delà d'une définition stylistique, il s'agit de déterminer de quel modèle esthétique se réclament les œuvres ludiques.

Le ludisme : un art anxio-lytique ?

Les angoisses du nouveau millénaire

La décennie 2000 apparaît, avec le peu de recul que nous avons, comme celle de l'angoisse, provoquée par une succession de chocs: attentats de septembre 2001, déclin de certaines économies occidentales, crise écologique, érosion du progrès social. Trente ans auparavant, la récession économique issue du premier choc pétrolier avait favorisé l'essor d'une postmodernité qui contestait à la modernité son idéal d'un progrès infini, univoque et positif. Ici, la situation, plus complexe en apparence, permet cependant de mettre en parallèle les craintes d'un déclin occidental et l'émergence du ludisme, qui, sous son acception première, définit le goût prononcé du jeu dans nos sociétés. Bandes dessinées, jeux vidéos, dessins animés, jeux de société et peluches, autrefois destinés aux enfants, s'adressent désormais aux adultes inquiets pour leur avenir et désireux de revivre les joies sublimées de l'âge d'innocence. Dès la fin des années 1980, les arts plastiques ont connu l'émergence d'un art enfantin comme en témoignent les nounours de Mike Kelley suivi par les animaux naïfs ou anthropomorphes de Jeff Koons.

À l'aube du nouveau millénaire, l'espace urbain, alors essentiellement dévolu aux transports et au travail se reconfigure en lieux ludiques: transformation à Lyon des voiries et des parcs de stationnement en aires de loisir, prochaine fermeture des

berges parisiennes aux automobiles, où seront installées piscine, terrains de sport, guinguettes et îles artificielles dédiées à la fête et aux jeux de plein air. Selon la Mairie de Paris, « la promenade, les loisirs, le sport et la détente tout au long du fleuve sont aux premiers rangs des attentes³ » de leurs concitoyens. Alors que s'accroissent les inquiétudes sociales, la ville se mue en espace de loisir à grande échelle :

La multiplication des désirs et des plaisirs semble tout aussi indéfinie que celle des peurs et des angoisses et cela produit un individu « omniphobe » qui a peur de tout et de tous dans un monde qui invite à la jouissance et au divertissement⁴.

Cette angoisse est particulièrement nette en France. Seulement 17 % des Français sont optimistes quant à l'avenir économique de leur pays, ce qui constitue le plus faible taux des six pays occidentaux interrogés⁵. Corrélat du chômage de longue durée et en particulier de celui des jeunes⁶, 73 % des Français sont en outre convaincus que les jeunes auront une vie plus difficile que leurs parents⁷.

Dans ce contexte, le ludisme en musique apparaît comme un remède à l'angoisse des individus, le matériau abandonnant toute expression du tragique telle que la philosophie allemande, de Schopenhauer à Adorno en passant par Nietzsche l'avait jadis portée :

Il vaudrait mieux qu'un jour meilleur l'art disparaisse plutôt qu'il oublie la souffrance qui est son expression et dans laquelle la forme puise sa substance⁸.

En dépit d'une critique de l'historicisme moderne, les compositeurs des années postmodernes n'ont guère remis en question le postulat d'un art exprimant avant tout la gravité et la profondeur de l'existence humaine ; le collage, cher à Schnittke, n'est jamais dénué de cynisme et d'une réflexion critique sur l'histoire, la modalité de Pärt ou de Górecki tente de communiquer à l'auditeur un sentiment religieux, via une simplification de l'écriture musicale : accords parfaits, mélodies ancestrales, diatonisme, formes classiques, etc. La pratique de la citation n'a pas nécessairement été liée à une attitude désinvolte à l'égard de l'histoire comme en témoigne le troisième mouvement de la *Sinfonia* (1968) de Berio, où un agencement de citations diverses

3 Site officiel de la mairie de Paris, consultation sur le réaménagement des berges, http://www.paris.fr/portail/accueil/Portal.lut?page_id=1&document_type_id=2&document_id=95833&portlet_id=24329, consulté le 31 janvier 2011.

4 Sébastien Charles, *op. cit.*, p. 113.

5 *Le moral des Européens et Américains au plus bas*, Enquête Institut Harris, Décembre 2008, visible sur http://www.france24.com/fr/files_fr/synth%C3%A8se_FR_December08%20v2.pdf, consulté le 25/10/2010, p. 2.

6 Selon l'INSEE, le taux de chômage des moins de 25 ans atteint 20 % sur la période 2003-2008, http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0&ref_id=NATnon03323, consulté le 25/10/2010, p. 1.

7 *Baromètre de la confiance politique*, Enquête TNS Sofres, Décembre 2009, visible sur <http://www.slideshare.net/egoblog/baromtre-confiance-politique>, consulté le 25/10/2010, p. 13.

8 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, tr. fr. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 359.

portent une expression « impressionnante et apocalyptique⁹ » issue de cette illusion anachronique. Superposées au déroulement implacable du scherzo malhérien, les interventions vocales ou instrumentales, par leur degré souvent élevé de dissonance, témoignent d'une appropriation « de nouveaux procédés pour l'exploration dramatico-musicale de questions éternelles telles que guerre et paix, vie et mort¹⁰ ». Trois décennies plus tard, les compositeurs ludiques, qu'ils se servent ou non de citations explicites, semblent réduire la part de conflictualité à l'intérieur de leurs œuvres.

L'ère du spectacle musical

Revendiquant pleinement son appartenance au courant postmoderne, Jean-François Zygel est l'auteur de spectacles mélangeant improvisation, interprétation et pédagogie musicale. Selon lui, le principe de composition tel qu'on l'entend habituellement – c'est à dire l'écriture d'une partition musicale dûment interprétée par des instrumentistes scrupuleux – est aujourd'hui impuissant à produire un renouveau artistique. Zygel préfère réinterpréter et réagencer des éléments issus d'œuvres du passé. La citation, l'hybridation et le mélange des époques est particulièrement sensible dans son spectacle *Bach to the future*, donné le 14 octobre 2010 à Aix-en-Provence. Différents fragments d'œuvres du compositeur allemand sont repris par des instruments insolites ou anachroniques (synthétiseur, célesta, cornemuse, dispositif électroacoustique), et assemblés au sein de séquences improvisées, d'une durée toujours inférieure à quatre minutes. Esthétique du petit et de l'instantané, le ludisme de Zygel fuit les longs développements, qui risquent de dissiper l'attention de l'auditeur, et lui préfère la fulgurance d'une idée brièvement exposée. Le jeu autour de certains thèmes célèbres du compositeur germanique permet une décontextualisation humoristique, où le sens originel est totalement évacué. Ainsi, quatre chanteurs habillés de maillots aux couleurs vives portant chacun une lettre B A C H sur la poitrine, ont interprété le choral *Herzlich tut mich verlangen*¹¹, à un tempo volontairement allant, auquel le texte initial, particulièrement morbide, était remplacé par une seule syllabe répétée : « chploï, chploï, chploï ». Entre deux anecdotes plaisantes, Zygel propose un choral ludique, chanté en boucle, à la manière du refrain d'un tube de variété.

9 Alfred Schnittke, « Les tendances polystylistiques dans la musique moderne », *Analyse musicale* n° 33, novembre 1998, p. 134.

10 *Ibid.*, p. 134.

11 L'harmonisation provient de la cantate 161: *Komm, du süsse Todesstunde*, et non de la *Passion selon Saint Matthieu* où l'on retrouve la même mélodie accompagnée d'une harmonisation et de paroles différentes.

Ce détournement de l'art sérieux vers l'art léger est l'une des caractéristiques majeures de l'esthétique hypermoderne¹², troisième étape de la modernité, selon Lipovetsky, « qui triomphe dans la démocratisation de masse du loisir culturel, le consumérisme expérientiel, la transformation de la mémoire en divertissement-spectacle¹³ ». Quelques décennies plus tôt, Dahlhaus estimait que la postmodernité, tout au moins dans sa branche américaine, proposait déjà une « médiation avec la musique de divertissement », bien que cette nouvelle proximité ne fût, selon lui, pas « une évidence, mais un problème¹⁴ ». L'apparente divergence des approches pourrait relever moins d'une appréciation opposée que d'un processus de convergence entre musique sérieuse et musique légère qui se serait nettement renforcée dans les années 2000, à la faveur d'un certain « centrisme » esthétique. La réactualisation de Bach par le truchement de l'improvisation et des instruments anachroniques s'y inscrit pleinement. Quant au processus de démocratisation pointé par Lipovetsky, Zygel l'illustre dans ses émissions de télévision, qui offrent au grand public une approche de la musique classique¹⁵ au milieu d'un plateau composé de vedettes de la chanson ou du cinéma. Aux confins du concept d'œuvre musicale, Zygel parvient à élaborer un art hybride, à cheval entre le pédagogique, les arts visuels, le concert classique, l'improvisation et la composition, dont le succès est d'autant plus éclatant qu'il prétend s'affranchir de toute téléologie du progrès et de toute tension à l'égard de l'histoire.

Un art hétérogène

Hypermodernité et mélange des genres

En dépit de nombreux chemins explorés durant le dernier quart de siècle, rares sont les compositeurs à remettre en question le principe et la place de leur art. Les amateurs de fugues, de sonates, de symphonies et de thèmes variés s'inscrivent dans la tradition romantico-moderne en considérant la musique, à l'instar de Nicolas Bacri, comme « une chose grave et précieuse, et ce, même lorsqu'elle est le lieu du jeu formel, du

12 Notons ici que l'hypermodernité renvoie très explicitement au néoclassicisme parisien de l'entre-deux-guerres, habité, selon le mot de Cocteau, par une « musique de tous les jours ». De nombreux compositeurs ont alors intronisé dans la salle de concert des morceaux de musiques populaires devenus savants au prix de quelques arrangements: la *Sonate pour cor, trompette, trombone* ou les *Chansons françaises* de Poulenc, *Le Bœuf sur le toit* de Milhaud, le *Concerto franco-américain* de Wiener.

13 Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, p. 128.

14 Carl Dahlhaus, « La postmodernité et la musique de divertissement » *Analyse musicale n°33*, *op. cit.*, p. 129.

15 Une telle ambition fut aussi, dans les années 1960, celle des séances d'orchestre de Bernstein, très populaires aux États-Unis. Toutefois, elles étaient davantage centrées sur l'éducation musicale des enfants – accessoirement des adultes – et ne sollicitaient jamais la présence de vedettes.

défi esthétique, de la “reconquête du plaisir”, chère à Umberto Eco ou, même, du pastiche¹⁶ ». Considérant la légèreté, même d’apparence, avec circonspection, Bacri comme Thierry Escaich, Philippe Hersant ou Karol Beffa se situent davantage dans une forme tardive de postmodernité ou plutôt de post-progressisme, désireuse de réhabiliter le temps pulsé et la mélodie, mise à mal tant par le post-sérialisme que par la musique spectrale.

Selon Lipovetsky, l’hypermodernité se caractérise au contraire par une surenchère de la modernité suivant trois aspects principaux : mondialisation du capitalisme, développement de la consommation de masse, autonomisation accrue de l’individu, en réaction au rejet des grands idéaux de progrès collectif¹⁷. L’hypermodernité serait l’expression d’une *nostalgie joyeuse*, qui n’a récusé du projet moderne que sa dimension téléologique, la projection dans un futur proche ou lointain étant désormais source de profondes angoisses :

La fièvre consumériste des satisfactions immédiates, les aspirations ludico-hédonistes n’ont certes nullement disparu, elles se déchaînent plus que jamais, mais enveloppées d’un halo de peurs et d’inquiétudes. L’insouciance optimiste qui accompagnait les Trente Glorieuses et le cycle de libération des corps font figure de souvenir du passé : l’hypermodernité désigne moins la focalisation sur l’instant que sa régression liée à un futur devenu incertain et précaire¹⁸.

L’aspect régressif de l’hypermodernité s’incarne dans le ludisme en particulier lorsqu’il pratique la citation et le mélange des musiques savantes et légères. Le compositeur tonal Stéphane Delplace revendique une esthétique ludique, en particulier lorsqu’il traite le fameux thème de la *Panthère rose* en fugue dans le style de Bach. Intitulée *Bach Panther*¹⁹, la vingt-quatrième fugue du deuxième recueil de *Préludes et fugues dans les trente tonalités* (2008) symbolise parfaitement cette *nostalgie joyeuse* de l’hypermodernité, qui associe les grandeurs fantasmées d’un style ancien à un morceau populaire, rappelant à l’auditeur les dessins animés de son enfance. Contrairement aux *Préludes et fugues* (1950) de Chostakovitch, respectueux hommage au compositeur allemand, la musique de Delplace ne laisse paraître aucune fausse note volontaire, aucune dissonance malicieuse qui trahisse la date de composition. Elle recherche enfin le sourire de l’auditeur, curieux et intrigué par une musique aussi joyeuse qu’incongrue, aussi prévisible qu’innocente.

Moins prisonnier de sa vénération pour les auteurs du passé, Guillaume Connesson pratique aussi le mélange des genres dans *Disco-Toccata*, dans *Techno Parade* ou encore

16 Nicolas Bacri, *Notes étrangères*, Paris, Séguier, 2004, p. 120-121.

17 G. Lipovetsky, *op. cit.*, p. 32-33.

18 *Ibid.*, p. 102.

19 Créée en 2006 dans l’émission de Jean-François Zygel, *La Boîte à musique*, cette pièce connaît un certain succès grâce à sa diffusion sur le site de vidéo-partage Youtube.

dans son *Sextuor*, œuvres où l'aspect ludique est mis en avant par une abondance de tempos rapides, des mouvements brefs, des rythmes pulsés. Dans *Techno Parade*, les ostinatos syncopés du piano en forme de *walking bass* et soutenant des *riffs* de bois se réfèrent tant aux musiques répétitives qu'aux premières heures du jazz :

Exemple 1. Guillaume Connesson, *Techno-parade*, m. 18-21.

La dynamique chaloupée de ces effets de basses caractérise le style ludique de ce compositeur. D'autres œuvres en portent la marque, en particulier dans les mouvements rapides : le finale du *Sextuor* (1998), « marqué par l'esprit du divertissement et de la bonne humeur²⁰ » selon le compositeur, est ainsi animé par un mouvement perpétuel de doubles croches, aux accentuations décalées ; *Jurassic trip*, se réfère autant au film à succès de Steven Spielberg qu'au *Carnaval des animaux*, avec lequel il partage le principe ludique et la formation instrumentale.

À de nombreuses reprises, les ludiques s'inspirent de certains modes de jeu issus des musiques expérimentales des années 1960 et 1970 (Kagel, Cage, Berio, etc.) tout en prenant soin de les tempérer et de les adapter à un contexte sonore traditionnel. Au début de *Techno-parade*, le pianiste place ses mains dans le cordier du piano afin d'en étouffer les sons. Plus loin, il doit également utiliser quelques accessoires – une brosse et une feuille de papier posée sur les cordes – pour travestir le timbre de son instrument. Toutefois, cette technique n'est généralement employée que comme artifice, dépourvue du caractère subversif qu'elle pouvait encore avoir à l'époque de Cage et déconnectée d'une exploration du son telle qu'on peut la trouver dans les *Études pour piano* de Michael Levinas, où l'interprète est invité à modifier le timbre de chaque corde avec ses mains ou avec des accessoires. L'artifice de l'hybridité transforme le son "laid" en son insolite, le subversif en cocasse, l'expérimental en élément de décor, lorsqu'il l'assimile à un élément familier – rythme swing, accord tonal – ou à une

20 Guillaume Connesson, note du CD *Techno-parade*, Paris, BMG, 2005.

citation plus ou moins explicite, à l'instar du fameux thème de la *Truite* de Schubert dans le *Festif* du *Sextuor* de Connesson.

Citation et humour

Le compositeur Régis Campo est l'un des rares à revendiquer sans détour son esthétique ludique, antidote au « pessimisme²¹ » exacerbé du millénaire débutant. L'un des objets de sa musique consiste à transmettre à son auditoire des affects de joie et de bien-être :

Après avoir écouté ma musique, le public est plutôt souriant, décontracté, se sent concerné par ce qui s'est passé. C'est souvent un état psychologique qui lui plaît²².

Parmi ses œuvres ludiques, le *Quatuor à cordes n° 2* (2006) se construit autour d'une citation issue de la *Flûte enchantée* :



Exemple 2. *La Flûte enchantée*, Ouverture (m. 16-20).

Cette mélodie apparaît dès les premières mesures par bribes entrecoupées d'autres motifs :

Exemple 3. *Quatuor à cordes n°2* de Régis Campo.

21 Régis Campo, Note de CD *Autoportraits*, Mardala, 2004, p. 4.

22 Régis Campo, « Propos recueillis par Aleksandra Kroh », *La petite musique ou la tentation du silence...*, n° 12, Manosque, 2002, p. 13.

Le mode de jeu *flautando*, systématiquement associé à chaque cellule, est entouré de différents timbres atypiques : cordes bloquées, *pizzicato* près du chevalet, qui altèrent la perception du modèle. D'autres impuretés sonores sont produites par les effets glissés, trait que l'on retrouve dans plusieurs œuvres ludiques en raison de leur potentiel burlesque. Le glissando intervient, pour la première fois au premier violon (m. 24) puis se propage à tout le quatuor (m. 116) jusqu'à ce que les cordes s'immobilisent sur un point d'orgue, simulant un dysfonctionnement du moteur de double croches, avant son immédiat redémarrage :

Exemple 4. Régis Campo, *Quatuor à cordes n°2* (m. 111-118).

Le processus de déconstruction de la citation s'achève à la fin de l'œuvre par son effritement qualifié de « musique de mandolines un peu enfantine²³ » par Campo. À bien des égards, on pourrait le rapprocher d'un jeu de construction de type Lego, où l'enfant utilise un matériau élémentaire pour bâtir des figures complexes qu'il détruit ensuite, une fois réalisées. Le retour en enfance est clairement assumé par le compositeur qui déclare ouvrir à l'auditeur son « monde personnel [...] proche du rêve, un peu naïf, avec des réminiscences de l'enfance, avec de l'ironie et de l'humour²⁴ ».

23 R. Campo, Note de programme du *Quatuor à cordes n°2*, Paris, IRCAM, <http://brahms.ircam.fr/works/work/26496/>, consulté le 15/02/2011.

24 R. Campo, « Propos recueillis par Aleksandra Kroh », *op. cit.*, p. 10.

Reprenant les arguments d'Adorno, une large part des compositeurs et musicologues dénoncent, au mieux, « les tendances régressives de cette mode²⁵ », au pire, rangent ces œuvres dans le grenier poussiéreux de l'infâmie, en se posant comme garants d'une musique irrémisiblement attachée à la gravité. Bernard Fournier accuse Campo de faire preuve d'un certain « autisme » esthétique, à l'égard de l'histoire du quatuor à cordes, « qui n'a cessé d'être porté [...] par une nécessité de sérieux (au sens beethovénien de *serioso*) ou de gravité, c'est à dire par une pensée authentique et une véritable problématique musicale²⁶ ». Et l'auteur, en prédicateur moderniste, de mettre en garde contre un risque de « relâchement hédoniste » et de mutation en « objet banal²⁷ » qui guette son genre favori. Ses cinq quatuors à cordes sont, il est vrai, davantage marqués par la transgression des règles du genre que par l'innovation de l'écriture, un critère communément invoqué par les modernes pour estimer la valeur d'une œuvre. S'il ne remet pas en cause la pratique du concert, le ludisme de Campo peut être perçu comme une mutation *a minima* du rôle de l'œuvre musicale. Sous couvert d'une simplicité d'écriture, il n'aborde le divertissement qu'en réaction à un univers jugé pessimiste et dont les manifestations musicales d'aujourd'hui en sont un reflet excessivement noir à son goût :

Je me suis rendu compte qu'en analysant les choses à froid, en regardant le monde et notre destin dans ce monde, je suis foncièrement pessimiste. Mais s'il y a une chose que je ne supporte pas, ce sont les gens qui pleurnichent. [...] Ma réponse à tous les drames, à toute la noirceur de la vie, est un optimisme démesuré²⁸.

À la lumière de cet aveu, on peut légitimement augurer que sa légèreté et sa facétie pourtant largement assumées masquent, à l'image du Figaro de Beaumarchais, une nécessité de « rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer ».

Un retour en enfance

Temps du merveilleux par excellence, l'enfance représente un refuge face aux difficultés du monde pour les compositeurs du nouveau millénaire. Ligeti y fait explicitement référence en 2000 dans *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* (« Avec fifres, tambours et vieilles »), composée de sept mouvements très brefs, le plus long durant 2 minutes 30. Le titre provient d'ailleurs d'une « comptine d'enfant hongroise du temps de l'occupation turque²⁹ ». Autour d'une *mezzo grave*, quatre percussionnistes disposent de cinquante instruments, certains d'usage courant (xylophone, marimbas, vibraphone, cymbales,

25 Bernard Fournier, *Histoire du quatuor à cordes*, vol. 3, Paris, Fayard, 2010, p. 1066.

26 *Ibid.*, p. 1064.

27 *Ibid.*, p. 1064.

28 R. Campo, « Propos recueillis par Aleksandra Kroh », *op. cit.*, p. 13.

29 György Ligeti, *The Ligeti project*, Note de CD, Teldec, 2008, p. 25.

etc.), d'autres apparentés à des jouets musicaux (flexatone, crécelle, flûte à coulisse, vibraslap). Ligeti a sélectionné, parmi les poésies drôles et aphoristiques de Sándor Weöres (1913-1989), plusieurs textes évoquant le merveilleux et le surnaturel, à l'image de certains contes pour enfants. Le petit György était d'ailleurs fasciné par ses nombreuses lectures fantastiques qui l'ont probablement conduit à retrouver dans la composition « l'ambivalence joie-frayeur » à laquelle il avait goûté :

La prédilection de Ligeti pour Lewis Carroll manifeste également son goût pour l'enfance, la rêverie et l'absurde : les six *Nonsense Madrigals*, écrits entre 1988 et 1989 pour les King's Singers, illustrent parfaitement l'osmose qui existe entre Carroll et Ligeti, ce dernier accentuant du reste l'esthétique de l'absurde³⁰.

La cinquième mélodie intitulée *Alma álma*³¹ (« Le rêve de la pomme ») est une berceuse particulièrement marquée par le surnaturel. La sonorité vaporeuse des harmonicas renforce l'onirisme du texte, dans lequel une pomme vagabonde au gré des vents. Le balancement trochaïque est traité tantôt en canon – souvenir évasif du contrapuntisme intégral des années 1960 – tantôt en homorythmie avec une doublure au timbre d'orgue :

Exemple 5. *Alma álma*, parties d'harmonicas, m. 27-31.

30 Joseph Delplace, *György Ligeti, un essai d'analyse et d'esthétique musicales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 87.

31 Malgré un titre en forme de calembour (prononcer « ólmô almô »), aucune trace d'humour ne figure dans cette mélodie.

Exemple 6. *Alma álma*, parties d'harmonicas, m. 40-41.

Dans les premier, deuxième et septième mouvements, le surnaturel prend une tournure cocasse voire grotesque. Les instruments à son glissé (flûte à coulisse, vibraslap, flexatone, tambour à corde) et les différents sifflets rappellent le bruitage des films de Buster Keaton ou de Charlie Chaplin, que Ligeti admirait particulièrement³². Preuve de cette parenté, le procédé d'imitation entre deux flexatones et deux flûtes à coulisse *fortissimo* a quelque chose de résolument burlesque. Les deuxième et septième mouvements sont caractérisés en premier lieu par un texte non-signifiant composé soit d'onomatopées, soit d'un assemblage anarchique de mots, et en second lieu par les percussions à son indéterminé dont les irruptions presque imprévisibles parasitent le discours vocal. Dans le dernier mouvement, *Szajkó* (« perroquet »), le lecteur ne peut qu'être amusé en découvrant un langage aussi surréaliste: « le cercle du cercle des professeurs, le cheval de l'industrie de papier, etc. ». Aussi faut-il voir dans cette pièce un jeu de diction, rythmique et virtuose, où l'auteur alterne trois voyelles *a - á - i* et cinq consonnes *t - n - r - k - p* formant sept phonèmes *ta - ná - ri - ka - ra - pa - pi*, correspondant à des mots hongrois existants. L'allure rapide de ce *moto perpetuo* et le timbre nasillard adopté par la mezzo soulignent le caractère burlesque et imitent plus ou moins le babillage d'un perroquet. La position terminale de ce mouvement, par ailleurs le plus bref, marque de surcroît une attitude de défiance à l'égard du genre sérieux, dernière provocation d'un compositeur écrivant quasiment son *opus ultimum*. Le cycle s'achève sur un accord de *ré* majeur, principe que Ligeti reprendra quelques mois après dans *Canon*, qui clôt son dernier cahier d'*Études pour piano*, en *la* mineur. L'accord de *ré* mineur intervient à onze reprises dans *Szajkó*, donnant à la dernière harmonie un caractère de tierce picarde particulièrement abrupte, conduite

32 Cf. Joseph Delplace, *György Ligeti, un essai d'analyse et d'esthétique musicales*, p. 85.

par un enchaînement d'accords parfaits sans logique tonale: *si* bémol majeur, *do* mineur, *ré* mineur. Cette fin en pied de nez n'est pas sans rappeler certaines œuvres néoclassiques comme la *Sonate pour cor, trompette, trombone* (1922) de Poulenc ou le finale de la *Sonatine pour piano* (1922) d'Auric.

Les ludiques se situent peu ou prou dans l'espace esthétique qu'a occupé Erik Satie³³, compositeur au tournant du siècle lui aussi, évoluant au sein d'un conflit d'esthétiques, qui portaient, au delà de leur divergences de langage, la fierté nationale de deux pays: la France et l'Empire allemand. La mondialisation de notre nouveau millénaire a internationalisé les différences esthétiques, il existe des postmodernes et des avant-gardes dans presque tous les pays de culture occidentale, mais la France semble être le lieu de prédilection pour ce genre d'esthétique ludique, malgré les critiques parfois véhémentes qu'elle suscite. Faut-il cependant ranger cette musique au rayon des accessoires de mode? Il est exact que l'esprit de jeu est relativement tabou dans le monde de la musique, où, comme le dit Campo, non sans quelque exagération, « aujourd'hui, on est beaucoup plus fort pour la noirceur, la lenteur et les Requiem de tous genres³⁴ ». Mais derrière l'apparente facilité de ces musiques, leur caractère enfantin, évanescent ou cocasse transparaît en filigrane le tourbillon d'angoisses et la peur du vide qui habitent cette décennie. Car les compositeurs ludiques des années 2000 contribuent à une réflexion critique sur la difficulté de créer à l'orée d'un nouveau siècle. Certaines partitions de Campo ou de Ligeti cachent certainement une forme de tragédie traitée sous le mode humoristique, derrière ce que l'auditeur pourrait considérer au premier degré comme de la légèreté. Sans doute ces œuvres vérifient ce que Kagel déclarait en 1973 non sans une certaine provocation :

Quand je fais de la dérision, je le fais avec un tel niveau de professionnalisme, que ça donne... douleur³⁵.

33 R. Campo ne cache pas d'ailleurs son enthousiasme à l'égard du compositeur, qu'il a traduit notamment par l'orchestration de *Sport et divertissements*.

34 R. Campo, « Propos recueillis par Aleksandra Kroh », *op. cit.*, p. 13.

35 Mauricio Kagel, « Une panique créateur II », *Musique en jeu*, n° 11, 1973, p. 58.

Brèches poétiques au sein du réel : performance et réappropriation des espaces publics

TANIA ALICE CAPLAIN FEIX
Aix-Marseille Université

Poetical Incursions into the Real: Performances and Re-appropriation of Public Spaces

This article considers the ability of art in the 21st century to re-appropriate public space, and more precisely attempts to do so inspired by what Nicolas Bourriaud terms "relational aesthetics". The new forms of social life produced by these performances call into question urban organizational structures created and maintained by the rules of capitalism. The creation of poetical incursions into the real is a form of resistance founded on the invention of new structures which propose a "process of producing" rather than a "production" itself. The possibility of re-appropriation of public spaces is considered here through the performances of the collective of artists the Daily Heroes (Rio de Janeiro), to whom the author of the article belongs. Made up of five performers, the collective questions the communal management of public spaces through operations elaborated not in order to establish a representational relationship or even to produce sense, but to study the possibility of a mutual action between performers and passers-by, to create a relationship allowing new flux, new vital impulses within pre-structured spaces, thereby providing hope for the potential transformation of this new relationship.

Dans le deuxième chapitre du roman *Bardo or not Bardo*¹, le romancier Antoine Volodine décrit une scène énigmatique et chargée de théâtralité : deux personnages, plongés dans les insondables mystères du Bardo, longue période qui suit la mort selon la philosophie du bouddhisme tibétain, tentent de se communiquer par téléphone dans un espace-temps indéfini leurs impressions quant à la situation qu'ils sont en train de vivre. Essayer de comprendre les nouveautés en matière de théâtre ou de performance au XXI^e siècle peut s'apparenter à cette tentative difficile et ardue de plonger au cœur d'un univers chargé de signes, en perpétuelle mutation et qui s'inscrit dans un contexte économique de plus en plus difficile et précaire. Mission difficile mais qui révèle sans aucun doute l'obstination et la persévérance de l'humain de tenter comprendre et composer à l'intérieur d'un monde de plus en plus distant, ou encore, pour reprendre l'expression de Guy Debord, de plus en plus spectaculaire et dominé par les valeurs monétaires. Dans cet article, j'aimerais réfléchir sur la question du contemporain dans l'art du XXI^e siècle, au Brésil en particulier, à partir

1 Antoine Volodine, *Bardo or not Bardo*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Fiction et Cie », 2010.

des expériences réalisées au sein du Collectif de performance *Héros du Quotidien*². Le Collectif, actif depuis 2009, a pour vocation la création de micro-utopies temporaires et locales comme tentative de réponse à la violence, à la corruption et aux inégalités sociales et économiques du pays; pour ce faire, ses membres opèrent des sortes de rituels situationnistes de citoyenneté, dans un travail très proche de ce que Nicolas Bourriaud appelle « l'esthétique relationnelle³ ». Habillés en super-héros avec des détails vestimentaires qui renvoient aux professions quotidiennes (cuisinier, livreur, etc.), les membres du Collectif ont pour mission don-quistottesque de sauver le monde avec le leitmotiv « *Contra o mundo insano, Heróis do Cotidiano*⁴! » Qu'y a-t-il de « neuf » dans ces pratiques performatives⁵? Comment l'art peut-il être actif dans le contexte de la montée galopante de la précarité économique et sociale? Quelle est la forme que prend cette quête perpétuellement réinventée? Et finalement, l'art est-il encore possible aujourd'hui, dans un Brésil de plus en plus aligné sur le modèle économique et culturel nord-américain, si ce n'est comme vecteur de l'élaboration et de la mise en place d'une « culture de paix »?

Le projet de recherche « Héros et sacrifice, de la Grèce antique à l'ère contemporaine » a pour objectif l'investigation, de manière théorique et pratique, des perceptions et conceptions liées à l'univers du héros à notre époque par la réalisation de performances et d'interventions urbaines. Ce projet fait suite à un premier projet de recherche de cinq années⁶, lequel consistait à dresser un panorama de la mise en scène et de la performance brésilienne contemporaine en partant de mises en scène de pièces classiques en langage contemporain; cette recherche fut financée en partie par le CNPq (Centre National de Recherche et de Développement du Ministère de l'Éducation) et s'est concrétisée dans la publication du livre *Performance. Ensaio - (des)montando os clássicos*⁷. Ne portant plus sur des pièces de théâtre, mais sur un thème, la recherche actuelle a pour objectif de continuer à réfléchir aux paradigmes de l'esthétique théâtrale et performatique contemporaine. D'un point de vue chrono-

2 Le collectif est composé de Gilson Motta (enseignant-chercheur en théâtre à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ)), performeur et co-directeur artistique), Jarbas Albuquerque (performeur), Marcelo Asht (vidéaste et performeur), Ricardo Telles (performeur) et Tania Alice (performeur et co-directrice artistique).

3 Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.

4 Littéralement, « Contre un monde dément, les héros du quotidien! ».

5 Dans cet article, le terme « performatique » est employé pour désigner des activités en rapport avec l'univers de la performance, afin d'éviter la confusion avec le terme linguistique « performatif ».

6 Cette recherche a été développée à l'Université Fédérale de Ouro Preto (UFOP), où j'étais enseignante-chercheuse à l'époque, avant de faire l'objet d'un post-doctorat à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ), avec la supervision du Prof. Dr. Eduardo F. Coutinho.

7 Tania Alice, *Performance. Ensaio - (des)montando os clássicos*, Rio de Janeiro, Confraria do Vento, 2010. Traduction du titre: *Performance. Répétition - en (dé)montant les classiques*.

logique, la première étape de ce nouveau projet de recherche a consisté à s'interroger sur les types de discours qui construisent l'image du héros. Qu'est-ce qu'un héros à l'ère postmoderne, après la mort des Grands Récits décrite par Lyotard ? Subsiste-t-il un espoir de sauvetage collectif où le héros pourrait prendre les devants ? Ou bien la fragmentation, si caractéristique de notre époque contemporaine, serait-elle au cœur même du personnage du héros – et d'ailleurs, peut-on encore parler de « personnage », ou serait-il lui aussi, comme le décrivent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, en « décomposition et recomposition⁸ » ? La recherche, qui a obtenu au début de l'année 2010 le Prix « Arts de la Scène dans la rue » (*Artes Cênicas nas Ruas*) de la FUNARTE (Fondation Nationale des Arts du Ministère de la Culture du Brésil), a débuté en 2009 et a continué ensuite à se développer dans le courant de l'année 2010, avec de nombreuses performances réalisées dans les villes de Rio de Janeiro et de São Paulo et la participation à diverses rencontres d'art contemporain⁹. Au cours de la recherche, il s'est avéré fondamental de travailler suivant des cartographies variables, en instaurant des « zones d'autonomie temporaires » ou « TAZ » dans les différents quartiers des villes visitées, sans limites géographiques ou sociales¹⁰.

Il va sans dire que la logique croissante de la globalisation a conduit dans le monde entier, et au Brésil en particulier, à une augmentation de la ségrégation. Souvent nommée « capitale des contrastes », la ville de Rio de Janeiro a été le témoin muet de ces changements progressifs de plus en plus accentués et qui ont conduit, malgré les avancées du gouvernement Lula, à une chute libre de la qualité des services publics – notamment celle des écoles et des hôpitaux – au détriment de la population défavorisée. Même si la publicité hors les murs met en évidence une capitale cosmopolite et intégrative, où Blancs, Noirs et Métis vivraient ensemble dans la paix et l'harmonie, la réalité est malheureusement bien différente de l'image d'Épinal dépeinte en vue d'attirer les investisseurs de la Coupe du Monde et des Jeux Olympiques. Les nombreux morts lors des catastrophes climatiques sont, la plupart du temps, dus à l'absence d'une politique d'urbanisation de l'État, qui laisse la place ouverte à un

8 Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Paris, éd. théâtrales, 2009.

9 Le Collectif a participé à des événements comme la *Semana de Arquitetura e Urbanismo* (PUC Rio de Janeiro, 10-2010), *Fórum Cidade Criativa* (Rio de Janeiro, 10-2010), la *Mostra internacional de Artes* (SESC São Paulo, 11-2010), *Livro à Bolonhesa* (SESC Rio de Janeiro, 12-2011), *Encontro Interdisciplinar de Artes* (Centro Cultural São Paulo, 01-2011), entre autres.

10 La TAZ est un concept développé par Hakim Bey. Il s'agit d'un espace hors-la-loi, qui s'attaque aux structures de contrôle, tout en demeurant invisible et non-localisable. Il s'agit d'une sorte de « machine de guerre nomade », ou encore, comme l'écrit Hakim Bey, d'une « intensification de la vie quotidienne » ou encore d'un « campement de guérillhéros ontologiques ». Première édition française : Hakim Bey, *TAZ, Zone d'autonomie temporaire*, Paris, éd. de l'Éclat, 1997.

marché immobilier sans scrupules et sans éthique¹¹; les meurtres en série perpétrés dans les favelas par une police souvent complice des trafiquants de drogues – meurtres qualifiés de l’euphémisme « missions de pacification », dénomination qui réduit au silence les invasions armées réalisées à l’aide de tanks et d’hélicoptères dans les favelas de Rio – sont, la plupart du temps, passés sous silence. Des 6,1 millions d’habitants de la ville de Rio de Janeiro, la majeure partie vit dans des conditions d’habitation, de santé, d’éducation et de sécurité extrêmement précaires. Une minorité huppée vit dans la Zone Sud de la ville¹², tandis que la majeure partie de la population vit dans les favelas qui se trouvent à l’intérieur de la ville et jouxtent la Zone Sud et le Centre; une dernière option d’habitation, prédominante, consiste à habiter dans la Zone Nord ou Ouest, plus distante du Centre et de la Zone Sud¹³. Au niveau culturel, près de 80 % des installations culturelles (théâtres, salles d’exposition, cinémas) se trouvent dans la Zone Sud, une petite partie est dans la région Centre et une plus petite encore dans les Zones Nord et Ouest, ce qui engendre une grande disparité de l’accès à la culture¹⁴. Quant aux favelas, gouvernées par les milices qui s’associent en grande partie à la Police Militaire pour asseoir leur emprise sur le trafic de drogues et la vie de la favela, elles possèdent un accès extrêmement réduit à la culture officielle. Il suffit pour cela de comprendre qu’outre les difficultés d’accès géographique, le montant actuel du SMIG au Brésil est de R\$ 540,00 (équivalent de 234 euros), pour un coût de vie similaire à celui d’Europe, ce qui rend impossible l’accès aux salles de théâtre de la Zone Sud, dont certaines facturent l’entrée à R\$ 90,00, soit 40 euros. Quant aux Universités publiques – les meilleures du pays –, elles sont fréquentées en grande partie par des élèves issus de familles riches, qui ont pu se préparer, au cours de leurs années de scolarité dans le privé, au difficile examen d’entrée¹⁵. De cette

11 La dernière catastrophe climatique, qui s’est produite le 12 janvier 2011, dans la région montagneuse près de Rio de Janeiro, a fait plus de 800 morts.

12 Quartiers du Leblon, Ipanema, Copacabana, Jardim Botânico, entre autres.

13 Il existe encore une quatrième option, qui consiste à habiter dans un quartier situé à l’Ouest de la ville, composé uniquement de bâtiments dans le style des grandes métropoles nord-américaines et dénommé Barra da Tijuca, sorte de « non-lieu » (Augé) habitationnel composé de centres commerciaux et de buildings, où ne circulent que des voitures.

14 Voir, à ce propos, le site <http://rio-de-janeiro-rj.com/teatro-rio/> qui liste les plus importants théâtres en fonction des quartiers où ils sont situés. Le même listage peut être fait pour les cinémas. Si le seul quartier de Botafogo (Zone Sud) comptabilise à lui seul 4 cinémas (dont 3 d’art et essai), la Zone Nord, très étalée géographiquement, en possède très peu, et tous situés dans des centres commerciaux, avec une programmation à dominante nord-américaine. Aucun cinéma d’art et d’essai n’est localisé dans la Zone Nord ou Ouest.

15 Cette réalité révèle un paradoxe énorme. Les élèves de familles riches ont accès aux Universités publiques, d’un excellent niveau et gratuites, tandis que la plupart des élèves provenant des écoles publiques – de très faible niveau – n’ont pas le niveau suffisant pour réussir l’examen d’entrée à l’Université publique. Le gouvernement Lula a réglementé partiellement cette situation en créant un système de quotas et un examen d’entrée différent pour les élèves en fonction de leurs origines (ENEM).

manière, les universités et les écoles de théâtre préparent essentiellement les élèves à s'insérer dans le milieu du théâtre de la Zone Sud, dominé par les comédies musicales et l'empire du réseau de télévision *Rede Globo*, qui exerce un pouvoir quasi totalitaire sur la vie théâtrale du pays¹⁶. Par conséquent, le capitalisme galopant finit par déterminer non seulement un changement dans les manières de penser et de faire du théâtre aujourd'hui, mais il conduit également à un mouvement de standardisation de la culture et un appauvrissement de l'imaginaire, contre lesquels il devient urgent de résister. Une des tendances de la critique d'art aujourd'hui consiste en effet à affirmer que, d'un point de vue global, et en dépit des spécificités des différents pays, il existe un imaginaire « a-topique », qui se développerait de manière identique dans les grandes capitales comme New York, Paris, Rio de Janeiro ou Londres. Cependant, il est important de noter qu'en général, cet imaginaire « a-topique » s'aligne sur le modèle des créations occidentales (États-Unis et Europe), considérées comme normatives par le marché de l'art, tandis que les pays en voie de développement se voient sommés de produire une spécificité locale. Le marché de l'art, en ce sens, avec son internationalisation croissante, semble stimuler des réseaux, la cyberculture, l'universalité, mais sans prendre en compte les réelles spécificités des différents pays, qui finissent par être considérés de manière condescendante comme des « invités » sur la scène internationale, qu'il convient d'intégrer pour être politiquement correct. C'est en ce sens que la performance peut être perçue comme une forme historiquement datée, une sorte de prolongement des utopies soixante-huitardes sans véritable raison d'être dans de nombreux pays de la communauté européenne, tandis qu'elle peut être, dans d'autres contextes, l'une des uniques formes de résistance aux flux dominants d'une culture de plus en plus internationalisée.

Au sein de cette crise mondiale, rien de plus logique que de faire appel à la figure internationale du sauveur : le super-héros. Dans l'imaginaire collectif d'aujourd'hui, celui-ci surgit toujours dans des moments de crise pour emporter l'humanité vers un futur prometteur, où les problèmes sont résolus et les humains retrouvent bonheur et tranquillité. Par exemple, le 12 septembre 2001, le lendemain des attentats contre les deux tours du *World Trade Center*, attentats considérés par Stockhausen comme « la plus sublime des œuvres d'art de tous les temps¹⁷ », des personnes se tenaient devant les ruines de l'impérialisme nord-américain avec des banderoles où était inscrit « *We*

16 Le journal *O Globo* est le seul journal aujourd'hui vendu en kiosque. Il possède une rubrique de critique théâtrale, où seuls deux critiques travaillent de manière permanente. La plus illustre critique de théâtre, Barbara Heliodora, est une dame de plus de 80 ans, qui exerce une critique totalitaire et subjective, la plupart du temps hostile aux esthétiques contemporaines et qui fait la promotion d'une scène théâtrale dominée par un logos du texte et de la scène, par les notions de continuité et de représentation, disqualifiant d'une manière générale les notions d'expérimentation scénique.

17 Voir Jean Baudrillard, *Power Inferno*, Trad. Juremir Machado da Silva, Porto Alegre, Sulina, 2003. La citation de Stockhausen est faite dans l'article « Requiem pour les Twin Towers », p. 17.

need heroes now ». De la même manière, la musique *I need a hero* de Bonnie Tyler est utilisée pour réaliser des chorégraphies dans des prisons de Corée¹⁸... Le héros surgit pour répondre à un déséquilibre et avec la mission de démêler une situation que les humains, livrés à eux-mêmes, sont incapables de résoudre. Le Collectif a, en ce sens, choisi des actions du domaine de la micro-politique, plutôt qu'une action d'envergure¹⁹. Lors de la première série d'interventions, les membres du Collectif, habillés en super-héros, ont réalisé des actions d'aide dans les espaces publics²⁰. Lors de ces actions, le recours à l'image du héros s'est avéré un excellent outil pour repenser notre époque. Comme l'écrit la chercheuse et critique d'art nord-américaine Lucy Hugues-Hallet dans le livre *Heroes*: « L'idée du héros ne perturberait pas autant émotionnellement et ne serait pas aussi dangereuse d'un point de vue politique si elle n'était pas aussi puissante²¹ ». Hugues-Hallet explique cette force du héros par la capacité d'insubordination qui lui est inhérente, en soulignant que « la nature et la fonction du héros se modifient en fonction de la mentalité de la culture qui le produit; il en va de même pour les qualités qui lui sont attribuées, les missions qu'on espère qu'il réalise et sa place dans les structures politiques et sociales dans leur ensemble²² ». Dans l'actuel contexte du « globalitarisme » – l'expression est de Milton Santos – et plus encore dans une Amérique Latine dominée par les structures de l'économie néolibérale imposée par les grandes corporations internationales, le héros apparaît comme un personnage particulièrement complexe et ambigu, mais qui peut exercer un rôle fondamental lorsqu'il interroge, précisément, les relations de domination dans lesquelles il s'insère.

Lors de la réalisation de ces actions, le Collectif a bien évidemment établi un dialogue avec les habitants des différents quartiers afin d'essayer de détecter ce que ceux-ci entendaient par l'expression « héros du quotidien ». Il est ainsi rapidement apparu que les discours les plus répandus, d'une manière générale, tendaient à définir et concevoir le « héros du quotidien » comme un personnage luttant contre les difficultés de l'existence en faisant face à de lourdes contraintes financières, physiques

18 Voir <http://www.youtube.com/watch?v=fDdPuCsOLaQ>. Dernier accès: 24/01/2011.

19 La seule action d'envergure et de répercussion plus grande a été l'infiltration des Héros dans le défilé du 7 septembre, en 2009.

20 Des massages ont été faits aux personnes qui patientaient dans les interminables administrations publiques, des courses et des chiens qui sortaient du toilettage ont été rapportés à la maison, les vendeurs ambulants qui vendent des bonbons au feu rouge ont été remplacés par des super-héros pour qu'ils puissent se reposer, des wagons de métro ou de bus ont été organisés pour que les personnes âgées puissent s'asseoir, et plus d'une vingtaine de personnes qui avaient besoin de parler ont été écoutées.

21 Lucy Hughes-Hallet, *Heróis - salvadores, traidores e super-homens*, Rio de Janeiro, Editora Record, 2007, p. 15.

22 *Ibid.*, p. 20.

et/ou morales, vivant dans la précarité sans se plaindre, sacrifiant ses rêves et son individualité à la réalisation d'un projet qui, la plupart du temps, n'est pas le sien. Les processus de subjectivation gouvernés par la logique du capital et mis en place par les entreprises, mais aussi par les institutions publiques, conduisent de manière grandissante à l'assimilation de ces valeurs par la population. La plupart des entreprises choisissent leur « héros du mois » (en d'autres termes, l'employé qui a le « mieux » travaillé durant le mois), tandis que les médias, notamment par le biais des séries de télévision brésiliennes auxquelles assiste l'ensemble de la population, font la promotion continue de l'idée que le « héros » est celui qui travaille au service du capital en maintenant les règles sociales sans les questionner, et non pas celui qui rechercherait des alternatives, des résistances, des lignes de fuite²³. Dans le cadre de ce conditionnement issu des entreprises, des institutions et des médias, il devient alors facile d'exiger de la part des habitants du pays un perpétuel sacrifice de leur vie privée afin d'augmenter la productivité économique, ce qui implique la valorisation d'attitudes personnelles telles que l'effort de se surpasser continuellement, la compétitivité et l'acceptation tacite des inégalités sociales.

La prise en compte de cette réalité permet à la Ligue des Héros d'agir à contre-courant de la vision dominante. Au lieu d'encourager la vision établie, la réalisation, par exemple, de petites actions d'aide révèle une véritable crise des valeurs, puisque les comportements qui devraient être considérés comme normaux, tels que la solidarité, l'altruisme, la créativité ou encore l'engagement social sont spécialement mis en valeur par le costume et l'attitude du héros, ce qui les élève au degré de comportements héroïques. Le renouvellement de la perception se fait par l'impact esthétique, mais aussi par le biais de l'humour qui, comme le souligne Bergson, met en évidence les mécanismes assimilés par les corps en proposant une rupture par rapport aux logiques internalisées²⁴. L'attitude héroïque en tant qu'assimilation des codes de *l'américain way of life* est mise à l'épreuve du rire²⁵. C'est sans doute dans cette mission de l'art comme résistance aux idéologies dominantes, véhiculées par les médias, que l'on peut voir une des priorités de la performance aujourd'hui. Elle devient d'autant plus urgente dans un pays qui transforme quotidiennement la culture en objet de

23 D'une manière générale, à la télévision brésilienne, et plus particulièrement dans les séries télévisées, le personnage de l'intellectuel et du professeur est toujours ridiculisé, de manière à le faire apparaître décalé, suranné, dépassé.

24 Voir Henri Bergson, *Le rire*, Paris, Alcan, 1900.

25 Voir également le travail de l'artiste mexicaine Dulce Pinzon dans le projet *Superheroes*, qui consiste à photographier des immigrants mexicains aux États-Unis dans leurs situations de travail, habillés en super-héros (présente aux Rencontres d'Arles 2011). Ces héros sacrifient leurs vies et leur temps afin de pouvoir faire parvenir de l'argent à leurs familles mexicaines, en annulant leur existence en fonction de valeurs qu'ils n'ont pas choisies. Voir www.dulcepinzon.com/superheroes.htm. Dernier accès le 09/02/2011

consommation et de diversion, soit par la construction de plus en plus systématique de théâtres dans des grands centres commerciaux, soit par la fermeture ou le manque d'entretien des théâtres publics, soit par la logique de financement de la culture au Brésil. Car celle-ci veut que les entreprises financent directement les artistes en contrepartie d'une publicité de leur nom, ce qui implique qu'il faut des projets rentables financièrement, autrement dit, qui intègrent des comédiens de la télévision, avec une mise en scène facile d'accès pour attirer le public (comédies ou comédies musicales). Paradoxalement, le personnage du héros, choisi pour contester cette logique de marché, est, lui aussi, soumis à cette logique globalisante. On vérifie une présence croissante du héros dans les films²⁶, les séries télévisées²⁷, dans les œuvres littéraires, les sites Internet, les défilés de mode et même les défilés de Carnaval²⁸, dans les campagnes publicitaires publiques ou privées. L'image du super-héros possède un lien direct avec la culture de masse, dans la mesure où elle s'origine dans l'univers des bandes dessinées, du cinéma et de la télévision où il apparaît comme un être doté de pouvoirs spéciaux capables de résoudre les problèmes de l'Humanité²⁹.

Par cette présence massive, le thème du héros offre des possibilités d'identification affective immédiate, qui permettent de placer la relation ainsi créée au sein même de la performance, ce qui la fait entrer dans ce contexte que Bourriaud, qui prend pour exemple les pratiques de Rirkrit Tiravanija, qualifie d'« esthétique relationnelle ». L'intersubjectivité constitue alors l'essence même de la pratique artistique, et non pas seulement la condition de sa réception. Le héros, dans les performances, crée ou recrée des liens qui ont été perdus lors des processus de subjectivation imposés par la logique capitaliste. *Le Banquet de Platon*³⁰ est emblématique en ce sens. Lors de cette performance, le Collectif monte un banquet dans des lieux insolites (sur la plage, sous des ponts, sur des places publiques...) et invite les passants à participer au Banquet, un événement qui consiste à partager un repas en parlant d'amour à partir du livre de Platon. Lors d'un *Banquet* réalisé à São Paulo, une grande partie des participants étaient des SDFs qui arrivaient à table avant tout pour manger. Il a été intéressant

26 En 2010, *Blood*, *Nick Fury*, *Jonah X*, *Constantine 2*, *The Flash*, *Lanterna Verde*, *X Men First Class*, *Homem de Ferro 2*, *X Men* et *Kick Ass*, pour ne citer que les plus importants. Les statistiques mettent en évidence que les recettes de films de super-héros augmentent d'année en année.

27 Par exemple, la série *Heroes* de Tim Kring, qui a débuté en 2006.

28 Des super-héros ont défilé à l'École de Samba *Unidos da Tijuca* dans le défilé organisé par Paulo Barros au Carnaval de 2010.

29 On peut également souligner l'existence d'un mouvement, aux États-Unis, intitulé *Real Life Super Heroes*, qui réunit des personnes du monde entier s'habillant en super-héros pour lutter contre la criminalité en réalisant des actions d'activisme écologique, culturel et social.

30 *Le Banquet de Platon* a été réalisé à Rio de Janeiro sur le trottoir de la plage de Copacabana en juin 2010 et au mois de novembre, à la *Mostra de Artes do SESC 2010* internationale, sur des places publiques. La vidéo de cette action est disponible sous le lien <http://www.youtube.com/watch?v=460lomz6Gr0>

d'observer comment, à un moment donné, tandis qu'une jeune femme racontait l'histoire de son compagnon qui s'était fait tuer à coups de couteau dans la rue, l'attention de la table entière s'est tournée vers elle. La jeune femme a alors fait l'objet d'une « énergisation », un rituel collectif destiné à transmettre de l'énergie à la personne qui en a besoin, et auquel ont participé tous les membres de la table, sortant alors de leur vision individualiste dictée par la nécessité de survivre au jour le jour dans des conditions difficiles. Le rituel collectif permet ainsi la création et la production de subjectivités distantes de celles que le quotidien de la ville offre à ses habitants, en ouvrant la perception de chacun à la présence de l'autre.

En allant un pas plus loin dans ce concept de l'esthétique relationnelle, au départ élaboré à partir d'actions réalisées dans des galeries et non pas dans la rue, comme dans le cas du collectif, l'on s'aperçoit qu'elle s'inscrit dans une logique du manque et de la précarité. Nicolas Bourriaud donne une définition de cette « esthétique de la précarité » dans *Radicant*:

En formalisant des comportements, des socialités, des espaces, des fonctions, l'art contemporain confère à la réalité un caractère transitoire et précaire. À l'opposé du discours ambiant, qui se résume à la fameuse formule thatchérienne « *There is no alternative* », l'art maintient intacte une image de la réalité comme construction fragile et porte le flambeau de l'idée de changement, l'hypothèse du plan B. Si l'art contemporain est porteur d'un projet politique cohérent, c'est bel et bien celui-ci : porter la précarité au cœur même du système de représentations par lequel le pouvoir gère des comportements, fragiliser tout le système, donner aux habitudes les plus ancrées l'allure d'un rituel exotique³¹.

La performance *Ballons*, qui consistait à écrire sur des papiers les préoccupations que les habitants de la favela Dona Marta voulaient littéralement « envoyer en l'air », s'inscrit dans ce cadre³². Ces préoccupations étaient ensuite attachées à des ballons d'hélium qui, lors d'un lâcher collectif, libéraient métaphoriquement les habitants de la préoccupation qu'ils avaient avec l'un des problèmes quotidiens : l'infestation de rats, l'absence d'eau courante pendant des journées de grande chaleur, la difficulté de monter les marches d'un escalier immense menant en haut de la favela avec des courses achetées en bas, l'absence d'emploi, l'impossibilité d'obtenir un rendez-vous auprès des systèmes de santé publique, entre autres. Nicolas Bourriaud évoque cette fragilité – symbolisée par les ballons – lorsqu'il décrit l'instabilité et la précarité

31 Nicolas Bourriaud, *Radicant - Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 115-116.

32 La performance *Ballons* a été réalisée le 28 mars 2010. Elle peut être vue dans le documentaire réalisé par António Pessoa sur les performances du Collectif, disponible sous le lien http://www.youtube.com/watch?v=H6eW1L_pku4 (sous-titres en anglais). Ce documentaire a été présenté lors du colloque de l'université de Provence Aix-Marseille I, *L'art au XXI^e siècle. Un état des lieux*, qui s'est déroulé à Aix-en-Provence en novembre 2010.

qui forment la toile de fond du *xxi^e* siècle, soulignant qu'« il est possible que notre modernité à nous, en ce début de *xxi^e* siècle, se développe à partir de cette faillite de la longue durée, au cœur même du tourbillon consumériste et de la précarité culturelle, venant s'opposer à la fragilité des territoires humains sous l'effet de la machinerie économique mondialisée³³ ». Au-delà de l'esthétique relationnelle, nous serions donc bien, avec ces performances brésiliennes du début du *xxi^e* siècle – et contrairement aux performances des années 1980, réalisées par le *Living Theater* venu résider dans la ville historique d'Ouro Preto, dans la région du Minas Gerais, ou les esthétiques subversives de José Celso Martinez Corrêa ou d'autres groupes de l'époque de la dictature militaire dans le pays³⁴ – au sein de cette « esthétique de la précarité », imposée par un quotidien de plus en plus difficile.

En ce sens, le travail du Collectif peut être vu comme un acte de résistance qui s'inscrit dans le cadre de ce que Caroline Renard, en évoquant les *pockets-films*, nomme « l'esthétique du petit³⁵ ». À rebours d'une esthétique grandiose, de prouesses du savoir-faire, les performances se configurent comme des micro-actions qui jettent un regard ironique sur la culture officielle, symbolisée par l'esthétique monumentale. Dans la performance *Ménage*, les héros, munis de seaux, de balais et d'ustensiles de nettoyage, vont fourbir les statues des différentes places de la ville. L'action, en général, provoque une discussion avec les passants à propos de la provenance de la statue et de la trajectoire historique qui l'a amenée sur la place publique. Cette performance permet de donner un sens à la ville et de tisser des liens avec elle – ce qui, suivant Michel de Certeau, est fondamental pour pouvoir l'habiter³⁶. La performance permet de surprendre le citoyen pressé, qui passe dans sa ville sans la voir, et de le transformer, à son insu, en flâneur benjaminien, qui vaque dans les rues, regarde, contemple et réfléchit à l'univers qui l'entourne. Loin d'utiliser le monumental et le spectaculaire comme fin, l'action questionne les « esthétiques du grand », en mettant l'accent sur l'importance du détail et des modulations spécifiques de la relation entre les habitants, et aussi entre les habitants et la ville. Ce choix s'inscrit dans un contexte plus ample de l'esthétique contemporaine, qui, d'une manière générale, tend à refuser les matériaux et les procédés nobles et/ou traditionnels et à engendrer une fusion entre l'esthétique précaire et l'acte de solidarité. L'on retrouve l'idée de solidarité et de précarité dans la performance *Pouvoir de l'invisibilité*. Lors de cette performance, les héros s'allongent à côté de SDFs dans la même position qu'eux, faisant opérer une visibilité sur une situation

33 Nicolas Bourriaud, *Radicant - Pour une esthétique de la globalisation*, op. cit., p. 100.

34 La dictature militaire s'est déroulée de 1964 à 1985.

35 Voir dans ce volume, l'article de Caroline Renard.

36 Voir Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980.

devenue banale au sein des métropoles, où une foule pressée enjambe les SDF à tout moment. La force de l'impact de l'image du héros couché à côté du SDF provoque en général un questionnement important de la part de la population, voire des médias. En un an, la réalisation de cette performance a attiré l'attention de l'un des programmes d'auditoire les plus importants de la « Rede Globo³⁷ », ainsi que de la CNN Internationale, qui ont réalisé deux reportages sur cette action. L'« esthétique du petit » gagne alors de l'amplitude par interférence avec des moyens de communication de masse. Passés à la loupe par l'industrie de la télévision, l'invisible et l'ignoré se rendent visibles, remplissant alors la fonction esthétique de voir et de rendre visible, ou, suivant les paroles de Deleuze, de gérer des visibilités³⁸.

Bien évidemment, les visibilités gérées par ces performances sont ambiguës, comme le met en évidence Paul Ardenne, lorsqu'il affirme, lors du colloque « L'art au XXI^e siècle », que « le système de l'art capitaliste adore les œuvres d'art qui le contestent. » Quand le système « commande » une telle forme de travail, il s'agit d'une certaine manière d'une forme de « rachat » de l'œuvre, qui permet de mieux l'intégrer. Cependant, les pratiques performatives tentent de s'inscrire dans le cadre de l'établissement d'une « culture de paix », en visant non pas l'intégration par le marché de l'art, mais celle de l'humain à lui-même, indépendamment des grands appareils médiatiques, ainsi qu'une transformation des perceptions, des comportements et relations. Un des grands maîtres du bouddhisme tibétain au Brésil, le Lama Padma Santen, insiste sur l'importance d'établir une culture de paix, en accord avec l'environnement. Pour ce faire, il insiste sur la question de la transformation des paysages mentaux. Dans cette perspective, il a recours à l'un des principes de base du bouddhisme: le phénomène de la co-émergence, qui consiste à s'apercevoir que toute réalité ne prend naissance qu'à partir du regard posé sur elle. La performance opère une transformation de ce regard, en proposant un « changement de paysage mental », qui supprime les perceptions qui sont à l'origine d'une souffrance, pour littéralement « donner naissance » à une nouvelle perception du monde³⁹ et intégrer le passant à cette « vision », laquelle peut être définie comme une nouvelle compréhension théorique et esthétique de la réalité. Cette compréhension est stabilisée par

37 La « Rede Globo » est la principale chaîne gratuite de la télévision brésilienne et, en tous les cas, la plus regardée.

38 Voir la chorégraphie réalisée par le Collectif avec les enfants de la favela Dona Marta au fameux « Largo do Mickael », petite place située en haut de la favela où Mickael Jackson a filmé le clip de la musique *They don't care about us*. Le Collectif a refait une danse avec les enfants de la favela au même endroit, basée sur des gestes héroïques de résistance créés par eux-mêmes. Dans ce cas, la performance imprime d'autres souvenirs aux habitants, souvenirs d'une mémoire créée à partir de gestes quotidiens des habitants et non pas imposés par la chorégraphie médiatique du chanteur nord-américain.

39 Le bouddhisme tibétain repose sur les « Quatre Nobles Vérités » : la vérité de la souffrance, la vérité quant à l'origine de la souffrance, la véritable fin de la souffrance et le chemin qui conduit à la fin de la souffrance. La « Seconde Noble Vérité » est celle qui enseigne que toutes les expériences sont construites.

la pratique de la méditation (*shamata*), qui permet de transformer la vision théorique en un apport pratique et applicable dans le monde, en la rendant plus stable au niveau du corps, de l'énergie, de l'esprit et du « paysage mental ». S'ensuit une vision moins dualiste, mais plus intégrée de l'homme avec lui-même et le monde qui l'entoure. La performance permet ainsi de mesurer à quel point nos mécanismes corporels et comportementaux sont aujourd'hui orientés par la logique de la séparation : chaque être humain se perçoit séparé des autres et non comme faisant partie d'un même ensemble. Cette constatation a été le point de départ d'une autre action du Collectif, qui consistait à organiser des « médit-actions » collectives⁴⁰, via un appel sur *Facebook* et le blog, suivant la technique de la *shamata* pure du bouddhisme tibétain, tous les 25 du mois sur des places publiques⁴¹. Il est intéressant, à ce propos, de s'apercevoir que pour Joseph Campbell, « la mission moderne du héros consiste en une quête destinée à ramener à la vie l'Atlantide perdue de l'âme coordonnée⁴² ». Une autre performance, intitulée *des(Necessitados)*⁴³ s'inscrit également dans cette perspective de s'arrêter pour s'interroger quant à nos réels besoins. La publicité nous somme quotidiennement d'acquiescer des objets, mais, avec leur acquisition vient la souffrance, due, en général, à la peur de la perte ou de la dégradation de ces derniers. La performance a consisté à collecter des objets non utilisés depuis plus de trois mois par leurs propriétaires⁴⁴. Le jour de la performance, ces objets ont été réunis sur une nappe rouge en place publique. Les passants pouvaient emporter gratuitement des objets, à condition de répondre devant la caméra à la question suivante : « Pourquoi avez-vous réellement besoin de cet objet ? » De plus, des performeurs-objets proposaient de l'attention, de la tendresse, des morceaux de musique à la guitare et à la flûte, des massages ou des conseils de vie. Dans les deux cas, le changement de paysage mental configurait l'action qui, par-delà cette transformation, gagnait un impact esthétique.

40 Des méditations ont été organisées à l'intérieur de la gare routière de Rio, au Largo do Machado, Praça São Salvador, Jardim Botânico, entre autres.

41 Les réactions des passants sont des plus diverses : de l'éboueur qui se réjouissait d'une « action de protestation en faveur des éboueurs » à la personne âgée qui insultait les héros et les passants en méditation en leur disant que de son temps, « les personnes ne passaient pas leur temps à ne rien faire », les différentes réactions ont bien mis en évidence les diverses constructions mentales élaborées à partir d'une même situation de départ. De nombreuses personnes ont également spontanément participé à la méditation.

42 Joseph Campbell, *O Herói de mil faces*, Trad. Adail Ubirajara Sobral, São Paulo, Editora Cultrix, 2008, p. 373.

43 Littéralement (sans)Nécessité.

44 La collecte a été réalisée à travers la ville, dans différents quartiers. La performance a été réalisée deux fois, au Largo do Machado et à l'Université Catholique de Rio de Janeiro (PUC/Rio), le 26 octobre et le 29 novembre 2011.

En conclusion, l'on s'aperçoit que les urgences économiques et sociales des pays en voie de développement devant le capitalisme galopant conduisent à une urgence en termes d'action et d'intervention dans la rue. Ces urgences mènent à un questionnement collectif lors de ces pratiques esthétiques interactives qui placent la précarité et la solidarité au cœur même de l'œuvre pour mieux les interroger, et ce faisant, mettent en place un nouveau réseau de relations possibles avec le monde, afin de mieux l'habiter. Cette urgence conduit ainsi à une esthétique s'inscrivant contre la monumentalisation, valorisant le petit et tentant de transformer de l'intérieur les paysages mentaux conditionnés par la logique unique du capitalisme croissant. Ces alternatives, qui constituent en même temps un impact visuel et esthétique peuvent se présenter comme les caractéristiques de l'art du XXI^e siècle, qui n'occupent plus un champ déterminé, mais opèrent un croisement incessant avec les champs politiques, économiques, et sociaux⁴⁵. En ce sens, les pratiques artistiques contemporaines – pour autant qu'elles s'inscrivent en marge d'un marché déjà huilé de l'art contemporain – se présentent comme des tentatives de construction de ce que le Bouddhisme tibétain nomme « la culture de paix ». Enfin, je citerai Michelle Kisliuk quand elle affirme que

les arts et la production d'une connaissance engagée doivent être en même temps enracinés, en d'autres termes, s'appuyer sur la communauté et être actives en elle. Les pratiques doivent prendre des risques politiques, intellectuels et esthétiques. Le défi est de créer de tels contextes à l'intérieur des institutions, qui sont par définition conservatrices et conçues, en grande partie, pour maintenir le status quo des structures de pouvoir de l'état, de la nation et du monde⁴⁶.

C'est un défi que l'art contemporain se doit de relever d'urgence s'il ne veut se transformer en l'exacte réplique d'un monde qu'il prétend pourtant questionner.

45 Voir à ce propos le travail du groupe d'artistes les Yes Men. Des informations peuvent être obtenues sur le site <http://theyesmen.org/>

46 Michelle Kisliuk, "The poetics and politics of practice. Experience, embodiment and the engagement of scholarship", in Nathan Stucky et Cynthia Wimmer, *Teaching performance studies*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois Press, 2002, p. 99-117. Cité par Margarida Gandara Rauen dans "Performance e engajamento político pela paz" *Revista Sala Preta* n° 5, São Paulo, Editora USP/ 2005.

L'art et le trust, quelques démarches d'artistes à l'ère de la globalisation

CAROLE BOULBÈS

École nationale supérieure d'art de Nancy

Art and Trust: A Sampling of Artistic Procedures in the Era of Globalization

*What's new in art since the year 2000? In this article we will study the decision of a number of young French artists – Saādane Afif, Karina Bisch, Benoît Maire, Loris Gréaud, Guillaume Leblon and Claire Fontaine – to become members of the Artist Pension Trust (APT), which was created by Moti Schniberg and Dan Galai in 2004. With a few thousands of artists belonging to eight different trusts in the world (Beijing, Berlin, Dubai, London, Los Angeles, Mexico, Mumbai, New York), this international capitalist organization oversees the biggest collections of works of art, gives recommendations to investors, and offers "ready-made exhibitions". What does this organization signify in the era of globalization? Following Jacques Rancière's *Les mésaventures de la pensée critique*, published in *Artforum* in November 2007, we will ask the question: does "protected" art open a space for consensus or dissent?*

Quoi de neuf dans l'art depuis dix ans ? La question est complexe et engage beaucoup de domaines et de champs d'exploration. Nous interrogerons le choix fait par une poignée de jeunes artistes plasticiens français (Saādane Afif, Karina Bisch, Benoît Maire, Loris Gréaud, Guillaume Leblon et surtout le collectif Claire Fontaine) d'intégrer le premier fonds de pension international pour artistes (Artist Pension Trust). La quête de la sécurité financière n'est pas condamnable en soi, mais le fait d'aliéner des œuvres à ce fonds spéculatif pose tout de même un certain nombre de questions, surtout si l'on connaît les intentions critiques des artistes et leurs démarches qui oscillent entre références savantes, fiction et provocation... En regroupant plusieurs milliers d'artistes du monde entier et en conseillant des collectionneurs et des investisseurs, APT pose aussi le problème de la globalisation de l'art.

Petit rappel des faits

En 2004: l'homme d'affaire Moti Schniberg et l'économiste Dan Galai (professeur d'université expert en risques et diversifications des portefeuilles d'actions) créent APT, Artist Pension Trust dont le président est David A. Ross (ancien directeur du San Francisco Museum of art, Whitney Museum à New York, ICA à Boston) et la

directrice générale Pamela Auchincloss (PDG de la société ArtTactic). APT est la propriété de MutualArt, société new-yorkaise créée aussi par Moti Schniberg.

APT offre aux artistes émergents ou en milieu de carrière la possibilité d'accéder à un placement à long terme qui devrait leur garantir une retraite par capitalisation et ne nécessite aucun investissement financier. La particularité est la suivante: ce n'est pas de l'argent que les artistes doivent placer mais leurs propres œuvres d'art. Le principe rappelle celui du troc, moyen d'échange fortement répandu dans le milieu artistique. Sauf qu'il s'agit de troquer des œuvres contre une promesse: chaque artiste cède vingt œuvres au total pour une durée de vingt ans¹ et espère, en contrepartie, avoir une bonne retraite. APT est détenteur d'une option exclusive sur les dépôts pendant cette période. Même si l'artiste ou ses héritiers désirent quitter le fonds, il ne leur pas possible de récupérer les œuvres avant le délai des 20 ans, APT ayant toute latitude pour les exposer ou les vendre quand bon lui semble tout au long de cette période. Les frais d'assurance, de stockage et la mise en valeur des collections notamment par le biais du site Internet sont assurées par APT.

APT est une holding qui possède plusieurs trusts dans le monde. À ce jour, il en existe huit à Beijing, Berlin, Dubaï, Londres, Los Angeles, Mexico, Mumbai et New York. Chaque trust réunit 250 artistes. Lorsque ce nombre de participants est atteint, le fonds est clôturé et la vente des œuvres peut démarrer. Pour résumer grossièrement on peut dire que les 250 artistes qui appartiennent à un trust sont solidaires dans la mesure où on leur propose une mutualisation des profits (lorsqu'une de ses œuvres est vendue, l'artiste touche 40 % de la somme et les 249 autres artistes se partagent 32 % du prix de vente. Évidemment le tiers restant revient à la holding qui bénéficie des ventes mondiales de l'ensemble des trusts). Dans ces conditions, la holding a tout intérêt à ouvrir d'autre « bureaux » dans le monde. La création de quatre autres trusts est prévue, ce qui porterait le total à 3 000 artistes x 20 œuvres: 60 000 œuvres, autrement dit la plus grande collection d'art contemporain du monde et un pactole non négligeable.

Réactions critiques

Les positions de Tristan Trémeau et d'Étienne Gatti², qui ont été parmi les premiers à dévoiler l'affaire, sont intéressantes: après avoir mené une enquête auprès des artistes

1 « Chaque artiste investit donc son propre travail à raison de 2 œuvres par an les 5 premières années, une oeuvre par an pour les cinq années suivantes, et une œuvre tous les 2 ans pour les 10 années restantes, soit 20 œuvres en 20 ans », Étienne Gatti, « Spéculation /APT, le fonds qui valait 3 milliards, dans *Particules* n°26, octobre-décembre 2009, p. 2-3.

2 Tristan Trémeau, « In art we trust. L'économie participative dans l'art », *L'art même*, n°43, Bruxelles, 2^e trimestre 2009, p. 3-7. Étienne Gatti, *idem*.



et notamment de Walid Raad, le critique d'art et professeur Tristan Trémeau doute de la capacité d'APT à valoriser et même à conserver durablement un tel fonds. Les artistes n'auront pas une meilleure visibilité et ne bénéficieront pas de conditions meilleures que dans une galerie.

En regardant le problème du côté des investisseurs, Étienne Gatti, président de la Junior entreprise de l'École du Louvre et étudiant à l'ESSEC *business school*, souligne que la spéculation porte sur un très grand nombre d'artistes, ce qui minimise la prise de risque pour la holding. En effet, en imaginant que le monde capitaliste continue à tourner sans krach boursier ni explosion de bulles financières, il y a de grandes chances pour qu'une poignée d'artistes atteignent les cotes de Robert Gober, de John Baldessari ou Gerhard Richter dans vingt ans!

Mais comment choisit-on les heureux élus? Comment choisit-on les artistes? Ce sont des curateurs, des directeurs de musées ou de galeries qui ont cette responsabilité. Ils sont quatre à sept par trust³. En soutenant leurs poulains, en organisant des expositions, en écrivant sur leur travail, ils jouent un rôle majeur pour la reconnaissance et la diffusion des œuvres de leur trust, pense Gatti. De son côté, Trémeau doute que ces experts soient en mesure de mettre en valeur autant d'artistes (au moins 35), tout en étant rétribués pour une mission de conseil global⁴.

Globalisation de l'art et des esprits

En tous cas, les compétences professionnelles des curateurs, leur connaissance du marché, des collectionneurs et des réseaux sont essentielles pour APT CURATORIAL où le service « Exhibition planning service » propose la vente d'expositions clés en main. Une centaine de commissaires disponibles sont listés sur le site d'APT. Une cinquantaine d'expositions ont déjà été prises en charge par cette structure, dans de grands musées. Les places géographiques concernées se trouvent essentiellement aux États-Unis et en Europe, et quelques unes, très peu encore, en Asie. Aussi serait-il abusif de parler de mondialisation, tout au plus de globalisation de l'art et des esprits. Un autre signe ne trompe pas, qui porte atteinte à l'idée convenue d'un nouvel art sans frontière: les jeunes artistes français ont intégré exclusivement les trusts européens de Berlin et Londres: Saâdane Afif, Claire Fontaine, Benoît Maire, Loris Gréaud sont

3 Ces professionnels ont eux-mêmes été recommandés par l'APT *Advisory board* qui regroupe onze personnalités (John Baldessari, Cai Guo-Qiang, Kiki Smith, Rirkrit Tiravanija (artistes), Hans Ulrich Obrist, Ramiro Martinez (curateurs), Bruce W. Fergusson (critique), Jerry Wind, Raymond Mc Guire (experts en marketing), Elena Foster, Vishakha N'Desaï (institutionnels).

4 Selon Tristan Trémeau, les curateurs seraient rémunérés à la mission (4000 dollars pour une année de conseil), *ibid.*

affiliés à APT Londres; Karina Bisch, Guillaume Leblon à APT Berlin (tout comme Pierre Bismuth et Frank Scurti qui sont plutôt des artistes confirmés).

Quel genre d'exposition une telle holding peut-elle bien offrir à la vente ? Parmi les exemples archivés sur le site, *In art we trust* semble particulièrement emblématique de ce nouveau commerce culturel qui offre ses services ambigus aux pays les plus riches de la planète. Pour cette exposition, douze artistes ont été regroupés autour du thème « conflit politique et urgence sociale ». Les démarches photographiques dominent, dans des genres aussi différents que le reportage social ou le photomontage numérique qui reprennent en l'affadissant l'approche de Martha Rosler, mais les artistes proposent aussi des volumes et des vidéos. Le texte d'introduction de Yulia Tikhonova, – curatrice et chef de clientèle dans un groupe d'investissement londonien – entend donner une dimension éthique au propos de l'exposition : selon elle, il est temps de réparer les dommages qui ont été faits à la notion de *confiance* (*trust*), de proposer une expérience revivifiée de la communauté : il faut de nouveau faire confiance aux institutions et rejeter l'âge de la suspicion, et croire en la mission réparatrice des œuvres d'art.

Sampling culturel

Saâdane Afif, Claire Fontaine, Benoît Maire, Loris Gréaud, Karina Bisch, Guillaume Leblon ont tous, c'est évident, des démarches créatives différentes. L'actualité artistique et le Prix Marcel Duchamp ont braqué les projecteurs sur Afif dont les pièces sonores et les installations sont souvent des réinterprétations d'œuvres d'autres créateurs (notamment celles de Cadere).

Guillaume Leblon crée des environnements plutôt inquiétants et faussement domestiques à partir de fragments de décor ou d'architecture qu'il détourne de leur fonction originelle.

Loris Gréaud produit ses œuvres en collaboration avec des ingénieurs et des scientifiques. Son *Cellar Door* était un gigantesque organisme à la fois atelier d'artiste, « usine à rêve » et objet délirant, entre cosmos et nano-sculptures, balistique et *sound system*.

Peintre et sculpteur, Karina Bisch rejoue et met en scène des œuvres clefs de l'histoire de l'art (Fernand Léger, Sonia Delaunay, Albers, Malevitch...). Elle questionne la notion d'original, de modèle, et la place qu'occupe l'Art Moderne aujourd'hui.

Benoît Maire prend appui sur l'archive et le document. Son travail met en jeu des signes et des références (souvent empruntés à des livres de théorie de l'art) qu'il réactive dans des dispositifs qui mettent en jeu le processus de réception des œuvres d'art.

Enfin, le groupe Claire Fontaine revisite aussi bien les concepts phares de Duchamp que les œuvres de Warhol et celles de Carl Andre, tout en exposant des passe-partout et des slogans politiques inscrits sur les murs au pochoir.



Claire Fontaine, *Untitled* (texte), photocopies A4 recto-verso avec sac, 2006, copyright libre. Certificat.



Claire Fontaine, *Vous Allez Récupérer*, dessin de fumée sur plafond, 2005, 98 x 98 cm.

Objets, Sculptures, peintures, installations, dispositifs sonores, archives, vidéos et photos, on voit bien que tous les médiums sont convoqués. Malgré les différences, les reprises, le « remix » et finalement une certaine *esthétique du sampling culturel* semblent bien être les déterminateurs communs de ces œuvres. Souvent, aussi, les artistes délèguent la partie manuelle, artisanale du travail à d'autres et tiennent le rôle de maître d'œuvre (et non d'ouvrage). Pour le prix Marcel Duchamp, Afif a passé commande à un artiste ghanéen: il a demandé à Kudjoe Affutu de s'inspirer de l'architecture utopiste du centre Georges Pompidou pour sculpter un cercueil. Claire Fontaine s'est fait une place dans le monde de l'art en se présentant comme « ready made artists ».

L'art, espace de consensus ou de dissensus ?

Et si Claire Fontaine retient plus spécialement notre attention, c'est précisément à cause du discours à teneur sociale qui accompagne leurs formes plastiques. Il est certain que certaines pièces auraient pu s'inscrire dans le thème « conflit politique et urgence sociale » de l'exposition *In art we trust* – les néons qui composent l'ensemble *Étrangers partout* par exemple. Les deux mots déclinés en plusieurs langues ont été récemment présentés à Paris, à l'occasion de *Nuit blanche*, dans le quartier où les artistes ont leur atelier.



Claire Fontaine, *Étrangers partout (Cantonais)*,
Néon peint monté sur mur et vitre, encadrement, transformateur et câbles, 2007, 150 x 25 x 5 cm.



Le duo Claire Fontaine est constitué d'une philosophe, Fulvia Carnevale, et d'un plasticien James Thornhill. Remarquable et efficace division du travail, à l'image de celle qui est fréquemment imposée dans les écoles d'art aujourd'hui. Mais est-ce que cela veut simplement dire que l'un crée les formes, pendant que l'autre les justifie philosophiquement ? À travers leur nom qui est aussi une marque, on comprend que le détournement est au cœur des pratiques du duo, ce qui pose en premier lieu la question du choix de ce qui fera l'objet d'une réappropriation. Parallèlement Fulvia Carnevale rédige, au nom du collectif, des textes théoriques qui peuvent sembler critiques à l'égard de l'idéologie libérale, et où se mêlent les notions d'impuissance politique, de crise de la singularité, de disparition de la notion d'auteur, de grève, de terrorisme existentiel et de quête d'une émancipation subjective.

L'idée d'artiste *ready made* s'inscrit pleinement dans cette nébuleuse critique. Mais ne serait-ce pas oublier les déclarations de Duchamp sur l'anesthésie du goût qui l'amenait à choisir un objet sans le regarder, dans un état d'indifférence visuelle ? Interrogée sur ce point, Fulvia Carnevale précise que « l'artiste *ready made* est un concept qui recoupe le *ready made* en tant que singularité quelconque. Duchamp se sert d'objets fabriqués par d'autres (par des non-artistes, dit-il) pour changer le statut de l'artiste. Ce statut a désormais changé. Il est vrai qu'il ne voulait plus appliquer son goût, mais il ne voulait plus non plus voir la trace de sa propre main⁵ ».

Comme nous le disions, *les artistes tout faits* utilisent le savoir-faire de spécialistes pour produire des œuvres qui peuvent être des reprises, des citations d'œuvres clés du passé et aussi bien des *ready made* modifiés. Un tel fonctionnement ne semble pas foncièrement éloigné de l'idéologie de l'artiste entrepreneur qui faisait les choux gras de la critique d'art pendant les années 1990.

Mais, dans ce cas, pourquoi développer les idéaux de « distance », d'« intermit- tence », de « grève », pourquoi aller jusqu'à affirmer, dans un entretien avec l'artiste John Kelsey :

La continuité qui nous intéresse est probablement une forme de communisme, une façon de penser le temps et l'argent, un engagement mutuel qui ne dépend pas du chantage libéral et qui travaille à rester aussi solide que possible pour nous tenir à distance de la pauvreté, de la répression, du désir de succès et de la consommation⁶ ?

Interrogée sur la contradiction qu'il y aurait à développer un tel credo politique tout en adhérant à un fonds de pension capitaliste, Fulvia Carnevale répond :

Nous ne croyons pas du tout à l'exemplarité et à l'héroïsme qui ont nourri les mythologies de libération du vingtième siècle, on a vu ce que ça donne dans les avant- gardes artistiques et politiques : des cultes de la personnalité plus ou moins pernecieux et

5 Entretien avec l'artiste réalisé par courrier électronique le 28 octobre 2010.

6 « Grève humaine (interrompue) », conversation entre Fulvia Carnevale et John Kelsey, <http://www.mayrevue.com/FCarnevale-JKelsey-FR>

beaucoup d'hypocrisie. Le dehors vierge et pur qui a servi d'appât à collectionneurs et historiens de l'art est un simple mensonge, le dehors est à construire à chaque instant, ici et maintenant dans ces lignes, il n'est pas donné, on n'y accède pas en fuyant la réalité, qui est que le monde de l'art d'aujourd'hui est entièrement financé par l'argent privé, ainsi qu'une grande partie de la culture et de la vie en général. La critique institutionnelle doit s'appliquer aux conditions de vie nouvelles qui nous produisent et qui nous permettent de produire. Les slogans politiques sont toujours nés au sein des entreprises et des usines, ou des universités et des écoles, la politique est liée à l'économie, c'est l'oublier qui est dangereux, au nom d'une logique quantitative qui ne nous rappelle que la nécessité évidente de toute coupe de budget. Non! Il n'y a pas une logique arithmétique de l'économie, elle est toujours politique. Notre art n'est pas plus politique que n'importe quel autre art, ce n'est pas le contenu d'une oeuvre qui en détermine la position politique, c'est le monde qu'il permet de faire surgir n'importe où l'oeuvre est placée, même encore davantage si elle est au cœur du désastre⁷.

La démonstration est claire. Le constat est désabusé mais réaliste. L'art est financé par l'argent privé, il ne saurait être dissocié de l'économie. Les œuvres de Claire Fontaine ne cherchent pas à transformer la vie, elles en sont les révélateurs, elles font « surgir le monde » avec ses slogans politiques et ses chromos *ready made*. Le culte des héros est terminé: pas d'exemplarité des avant-gardes historiques, le désir de rompre avec l'art bourgeois, l'idéal de pureté ne sont que mensonges... Et pourtant! « Pensez-vous qu'une pratique esthétique qui critique et subvertisse le système marchand de l'art soit possible? » demandait Fulvia Carnevale à Jacques Rancière en 2007. Trois ans plus tard, la question semble avoir trouvé une réponse pour le moins ambiguë qui rappelle certains aspects du travail de Rirkrit Tiravanija. Thaïlandais né à Buenos Aires, ex-figure de proue de *L'esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud, Tiravanija est membre de LAPT Advisory Board (comité consultatif). Il présentait récemment, dans sa galerie parisienne, le remake d'une péniche de l'Armée du Salut construite par des ouvriers thaïlandais. L'intérieur de la structure servait de show-room pour des tee-shirts multicolores ornés de slogans contestataires: « On ne peut pas simuler la liberté », « PEACE », « *My president is black. The dream comes true* » (avec un portrait d'Obama), « *Bring me the head of Thaksin Shinawatra* » (ancien premier ministre thaïlandais)... Certains tee-shirts présentaient seulement un jeu graphique, comme le mot « *Capitalism* » écrit en lettres rouges dans le style du logo de Coca Cola ou les cinq anneaux des Jeux olympiques entachés par un filet de sang. Dans la même galerie, il vendait des dessins de manifestants (de toutes tendances politiques) faits par d'autres artistes thaïlandais, à partir de photographies de presse. Se donner bonne conscience en « surfant » sur l'idée de révolte ou sur la misère du

7 Entretien avec l'artiste réalisé par courrier électronique le 28 octobre 2010. Mes questions étaient: « Est-ce que les idéaux de « distance », d'« intermittence », de « grève », les slogans politiques et votre définition du communisme peuvent coller avec votre adhésion au fonds de pension pour artistes? N'y a-t-il pas une contradiction? Est-ce que votre art est politique ou plutôt pensé politiquement? »



monde, jouer les agitateurs de salons d'exposition, concocter une sorte de « pudding social », voilà indubitablement des choix très « tendance » en ce début de XXI^e siècle.

Art sociétal

« En dernière instance, terrorisme et consommation, protestation et spectacle sont ramenés à un seul et même processus gouverné par la loi marchande de l'équivalence. » Cette affirmation de Jacques Rancière dans « Les mésaventures de la pensée critique⁸ » pourrait s'appliquer aux exemples artistiques que nous avons donnés. Lors de son entretien avec Kelsey et Carnevale dans la revue *Artforum* en novembre 2007, le philosophe affirmait déjà : « Il y a toute une école d'art prétendument critique, qui malgré sa rhétorique d'opposition, est complètement intégrée dans l'espace du consensus. Je pense à tous ces travaux qui prétendent nous révéler l'omniprésence du marché, le règne du spectacle, la pornographie du pouvoir⁹... ». Pour Rancière, la dénonciation et la volonté de rupture auraient donc laissé place à une sorte d'acquiescement ironique ou mélancolique à l'empire de la marchandise et des images. Alors ? Acquiescement ironique de la communauté APT à un certain ordre économique du monde ? Oui certainement. Les acteurs, les experts et les financiers de ce trust entérinent le règne de l'*Art Sociétal* – et non social. Un art du *sampling* culturel où il s'agit de convoquer et « faire surgir » les divers aspects de la vie des individus bien plus que de les transformer.

Bien sûr des sociologues se sont déjà penchés sur ces phénomènes, faisant même, à l'instar de Pierre-Michel Menger, *Le portrait de l'artiste en travailleur*. Dès 1992, Raymonde Moulin parlait d'« académies informelles¹⁰ » pour qualifier les réseaux de professionnels qui interviennent dans le processus de reconnaissance internationale

8 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 34. Rancière arrive à cette conclusion après avoir comparé une photographie récente de Josephine Meckseper (lors de la guerre d'Irak) et un collage de Martha Rosler (lors de la guerre du Vietnam).

9 « In this sense, there is a whole school of so-called critical thought and art that, despite its oppositional rhetoric, is entirely integrated within the space of consensus. I'm thinking of all those works that pretend to reveal to us the omnipotence of market flows, the reign of the spectacle, the pornography of power. I think of the statufication of media icons à la Jeff Koons's *Michael Jackson and Bubbles* [1998]. I think of Paul McCarthy and Jason Rhoades's spectacular 2002 installation *Shit Plug* [...], entretien avec John Kelsey et Fulvia Carnevale, « Art of the possible: an interview with Jacques Rancière », *Artforum*, mars 2007, p. 264.

10 Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 356-357 : « L'art contemporain étant reconnu internationalement comme une spécialité disciplinaire, l'homologation des artistes au niveau le plus élevé est effectuée par des académies informelles. Les artistes élus tiennent leur qualification ultime des lieux de présentation de leur travail, et de l'universalisation de leur réputation. Les distinctions les plus élevées, les commandes les plus importantes et, éventuellement, la responsabilité de l'enseignement va, dans tous les pays, à ces artistes « nobélisés » dont la qualité est garantie par des experts internationaux ».

et de valorisation des grands artistes. Mais justement, APT n'est plus une académie informelle. Les experts, commissaires, collectionneurs, directeurs d'institutions et critiques d'art du trust sont solidaires d'un petit groupe d'artistes, ils jouent le rôle de consultants dans une organisation qui relie des pôles géographiques précis. Ce ne sont plus des acteurs indépendants dispersés dans le monde, mais les émissaires d'une véritable machine de guerre esthétique et économique : une holding qui parie sur un nombre limité de talents.

Enfin, on se souvient qu'entre 2001 et 2002, le rapport d'Alain Quemin sur l'art contemporain¹¹ avait défrayé la chronique. L'une des thèses majeures du sociologue était que l'internationalisation de l'art, l'effacement apparent des frontières géographiques et l'émergence de biennales dans les « pays périphériques » n'avaient pas du tout remis en cause « le duopole américano-allemand ». Avec le développement des marchés de l'art chinois à Pékin, indien à Bombay et l'essor économique des Émirats arabes à Dubaï, ces affirmations semblent pour le moins remises en cause. Et si le *mapping* d'APT avec ses huit places fortes était une anticipation de ce que sera, d'ici vingt ans, le nouvel ordre économique et artistique du monde ?

11 Alain Quemin, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, *Artprice*, 2002.

In art we trust

In Art We Trust takes a closer look at the idea of trust and how artists address its political, economic, and social ramifications. By using visual metaphors in video, photography, sculpture, and painting, multimedia artists search for possibilities to undo the damage that has been done to trust. The two aspects of trust exist in a dynamic contradiction: on one hand we are willing to relinquish control and make ourselves vulnerable to others; on the other, we are anxious to predict what other people will do and what situations will occur.

Trust is the foundation of every interpersonal relationship; we trust our parents, friends and lovers, and we have to confide in institutions for them to function. But a discredited news media, a soured global economy and failed promises from governments have brought the notions of certainty, credit, and reliance under close scrutiny within the arts and social sciences, exposing trust as a vulnerable part of our social structure. Our time has been called « the age of suspicion » and the diminishing trust among neighbors and citizens is evident in the popularity of the phrase « Don't talk to strangers », in approvals for government-sponsored public surveillance programs, and the complications of verifying credibility with virtual users of the Internet. Apparently, we know how easy trust is to betray.

In Art We Trust presents twelve international artists from the collection of Artist Pension Trust (APT). Each artist deals with themes of political conflict and social emergency. The exhibition is devised in two sections. The first group primarily deals with the erosion of trust: Randa Mirza investigates the credibility of the news media, while Ahmet Ögut and Fahrettin Örenli contest the legitimacy of the current American war in Iraq. Regina José Galindo explores the effects of treachery, and Nedko Salakhov and Basim Magdy both address the mistrust and phobias that ravage people's consciences. These artists sharply present disquieting facts and reminders of political and social betrayal, invoking feelings of discontent and rejection in the viewer.

The second group not only critiques the loss of confidence in our political and social systems, but also presents new ways of reactivating trust: Betsabee Romero brings hope into zones of environmental and political devastation while the collective Fallen Fruit proposes to re-establish society's bonds by means of sharing fruit. Yochai Avrahami casts communication devices between opposing checkpoints and Christie Fields attempts to mediate the tensions of American history. Martin Weber articulates the hopes of margin-

alized communities in Latin America. These artists elicit optimism and reassurance within communities of people. Largely the controversy surrounding issues of trust inspires artists to approach it through an aesthetic outlet.

Recognizing the capacity of trust as a uniting factor, the host of this exhibition, Artist Pension Trust (APT), works to build market credibility for a transnational group of emerging and mid-career artists by assembling a collective asset of their artworks. APT provides an urgent alternative for artists in preparing for their financial future by offering long-term benefits, using art as a type of symbolic currency. Polish sociologist Zygmunt Bauman notes that « In a liquid, fast-flowing and unpredictable setting, we need firm and reliable ties of friendship and mutual trust more than ever before¹ ». In times of uncertainty, art is a catalyst for challenging present conditions, for experimentation, and for alternatives: *In Art We Trust*.

In Art We Trust brings attention to the complex issue of trust as it is articulated through a variety of formal and conceptual approaches. While several works chronicle the duplicity of politics and the machination of the corporate news media, they also release the expressive potential of art as an alternative, more positive representation of reality. By exposing the political agenda of images and the manipulative tools of the media, these art works resist the mainstream take on today's events. These examples help to raise confidence in our endurance as a society and the continued reliance in people that are close to us. *In Art We Trust*.

Yulia Tikhonova | [Permalink](#)

1 Zygmunt Bauman, *Liquid life*, Malden, Polity Press, 2005, p. 108.

L'artiste enquêteur / l'artiste fabulateur

HÉLÈNE MEISEL

Université de Paris IV - Sorbonne

The Artist as Investigator / The Artist as Fable-maker

Some artists display, at the dawn of the 21st century, a noteworthy taste for fragmentary history, deviating from the linearity and positivism of classical chronologies. Paying scrupulous attention to survivals, traces and latencies of time, they patiently collect evidence from micro-history that may reveal forgotten and chaotic genealogies. Between excavation and burying, ruins and fragments, obsolescence and anachronism, those pseudo-archaeologists follow leads they sometimes take the liberty to overinterpret. The museums, libraries and archives they explore turn out to be places of concealment as much as conservation, keeping some documents inviolate, like true-life time-capsules of unreleased knowledge. Supporters of this delayed disclosure – artists like Tacita Dean, Matthew Buckingham or Joachim Koester – forge alternative scenarios reminiscent of the “realistic fictions” of W.G. Sebald. Woven together with ricochets and cross-references, these stories rely on a serendipity defined by Horace Walpole as the gift of “making discoveries, by accidents and sagacity”. In other words: an art of coincidence, not far removed from the intertwined investigations which the Internet now allows for.

En guise de préambule, rappelons l'analogie brillamment développée par Carlo Ginzburg dans son essai intitulé *Traces. Racines d'un paradigme indiciaire*¹. Trois figures y sont mises en parallèle : un historien d'art spécialiste en détails morphologiques (doigts, ongles, oreilles), un auteur d'intrigues policières où la moindre trace devient une preuve accablante (empreintes, poussières) et un médecin versé dans l'analyse des manifestations de l'inconscient (lapses, rêves). Giovanni Morelli, Arthur Conan Doyle et Sigmund Freud. Trois hommes dont les méthodes d'analyse, d'enquête et de diagnostic reposent sur un même *paradigme indiciaire*, c'est-à-dire sur une vigilance accrue aux détails, indices et symptômes habituellement ignorés. À travers cette trinité se dessine l'enquêteur parfait : le policier psychanalyste historien d'art.

Sans en avoir les obligations épistémologiques, certains artistes empruntent depuis quelques années cette focale propre aux sciences humaines. Historiens, anthropo-

1 Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, nouvelle édition augmentée, revue par Martin Rueff, Paris, Verdier, 2010, p. 139-180.

logues ou archéologues improvisés (parfois même, initiés), ils mènent des enquêtes pseudo-scientifiques sous-tendues d'apartés personnels et de rebonds narratifs, assumant ce que l'historien rigoureux se refuse : la lacune, l'aléatoire, l'inexplicable. Accomplis aux jeux de pistes et de hasard, ces artistes pratiquent l'histoire selon une intuition microscopique et labyrinthique. La grande Histoire linéaire, homogène et universaliste semble alors hors d'échelle, et l'impératif de la distance s'assouplit au profit d'un rapprochement parfois empathique. Dans leur quête indiciaire, les plus méticuleux et fétichistes adoptent le profil de chercheurs archivistes et bibliothécaires, quand d'autres plus pragmatiques s'engagent vers une approche de terrain, à la recherche de témoignages et de survivances.

La piste du disparu

Ouvrons cette première étape de réflexion par une enquête augurale. En 1975, l'artiste Bas Jan Ader décide de traverser l'Atlantique en solitaire. L'entreprise est le second volet d'un triptyque intitulé *In Search of the miraculous*. Son embarcation retrouvée dix mois plus tard au large de l'Irlande laisse croire à un naufrage : le corps de l'artiste a disparu. Finalement, l'enquête sera close au bout d'un an, le bateau ayant été subtilisé... Trente ans plus tard, deux artistes néerlandais, Marion van Wijk et Koos Dalstra, publient un fac-similé des 72 pages du rapport d'enquête, auquel ils joignent des documents rassemblés sur dix années de recherches².

L'ouvrage a l'ambiguïté de faire passer des documents judiciaires dans le domaine public, comme si, par prescription, chacun pouvait désormais se pencher sur l'affaire irrésolue. Nombreux sont les artistes aujourd'hui fascinés par cette disparition dont l'invraisemblable témérité semble avoir été mise en scène. De plus, le rapport d'enquête de la police, resté sans conclusion, s'apparente à une forme ouverte, susceptible de trouver dans l'imagination de chacun une issue spécifique. Ce support clinique et judiciaire est en outre sublimé par la poésie tragique du fait-divers et par la patine des pièces à conviction « d'époque ». Comme *L'Odyssée*, *In Search of the miraculous II* s'émancipe des insuffisances et des lacunes de son support écrit, pour finalement basculer dans un mode d'existence récitatif et fantasmatique, admettant des versions multiples.

Il semblerait à présent que l'époque du récit contamine délibérément les modes de son expression. Dieter Roelstraet note ainsi « l'intérêt manifesté par tant de jeunes artistes et commissaires d'exposition pour la notion d'anachronisme ou d'obsolescence

² Marion van Wijk et Koos Dalstra, *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous*, Veenman Publishers, 2007.

et pour les « technologies temporelles » qui les accompagnent : film super 8 et 16 mm, carrousel de diapositives Kodak, vitrines antiques dans le style des musées d'histoire naturelle³. Polaroids, bandes magnétiques, vinyles, rétroprojecteurs, amplis à lampes, télégrammes, etc., s'offrent comme d'élégantes alternatives aux vidéoprojecteurs ou emails sans charme. Paradoxalement, alors que cette technologie obsolète inonde les expositions, d'autres secteurs, comme les archives ou la télévision, liquident leur ancien équipement au profit du numérique. Les cinémas remplacent ainsi leurs vieilles projectieuses par des projecteurs numériques, quand les salles d'exposition regorgent de projecteurs 35 mm. Dans les meilleurs cas, ce recours aux supports obsolètes ne relève pas d'un fétichisme rétro, mais bien d'une préférence technique.

En outre, ces « technologies temporelles » génèrent de nouveaux fantasmes. Celui, principalement, de la découverte (ou *invention*, au sens archéologique du terme) d'un enregistrement *latent*, qui n'a pas encore été développé et demeure en attente. Ces trésors s'offrent donc comme des objets trouvés, des *time capsules*⁴ plus ou moins prêtes à l'ouverture. Leur message inviolé pourra éventuellement s'autodétruire lors de sa révélation. Il est aussi possible que ce contenu forclus, amateur et anonyme, s'avère sans pertinence historique, ni qualité esthétique. Pour leur installation *Lasting Images* (2001), Joana Hadjithomas et Khalil Joreige exploitent un récit fondé sur cette latence. Du grenier d'un oncle kidnappé au Liban en 1985, ils exhument une enveloppe contenant un film super 8. Ils décident de le développer au risque de le détruire et découvrent finalement des images surexposées, ne révélant rien concernant les guerres civiles libanaises. Le film est passé en boucle dans l'un des six caissons lumineux de l'installation, où apparaissent également différents textes littéraires, ainsi que des extraits de la loi libanaise sur les personnes disparues. Ce développement à contretemps rappelle l'avarie technique subie par Tarkovski pour son film *Stalker* (1979) : une partie des pellicules Kodak, nouvellement acquises à l'Ouest et peu connues en Russie, avait été mal développée et son contenu, perdu.

Tacita Dean, artiste britannique née en 1965, appartient justement à la dernière génération de l'analogique. Elle entame sa carrière en Angleterre dans les années 1990. Établie à Berlin depuis le tournant des années 2000, l'artiste semble d'autant mieux résister à l'hégémonie digitale que la ville offre une réserve encore riche de toutes sortes

3 Dieter Roelstraet, « Creuser, fouiller. De l'imaginaire archéologique dans l'art », dans *Les promesses du passé : une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'est*, cat. expo. [Paris, Centre Pompidou, 14 avril-14 juillet 2010], Paris, Centre Pompidou, 2010, p. 221.

4 Les *Time capsules* d'Andy Warhol sont des cartons scellés par l'artiste renfermant des documents accumulés de 1974 à 1987. Ils renfermaient des articles, des cartons d'invitation, des livres, des lettres de fans, des correspondances ou des objets aussi étranges qu'un pied momifié. Depuis 1994, ils sont accessibles aux chercheurs.

de technologies hors d'usage. Elle n'utilise en effet que le film 8 et 16 mm, reconnaissant à ce médium des qualités perdues avec la vidéo: la capacité à saisir les différentes profondeurs de champ, à rendre le noir profond, la persistance d'un rituel de fabrication à travers le montage. Dans un article récent, « *Save celluloid, for art's sake*⁵ », elle s'indignait du fait que le laboratoire londonien avec lequel elle collaborait jusqu'alors, et qui comptait 170 autres artistes dans sa clientèle, cesse de développer du 16 mm. En 2006, elle rendait déjà hommage à cette industrie déclinante⁶ en immortalisant dans son film *Kodak* les dernières bobines de pellicule produites à l'usine de Châlons-sur-Saône. Les premières vues adoptent une focale épidermique, la caméra venant loucher à même la surface bleutée du celluloid, comme hypnotisée par elle. Ce gros plan initial, Siegfried Kracauer l'avait justement décrit plus tôt dans sa théorie du film comme le paradigme d'une focale historique resserrée sur son objet d'étude. Des plans fixes captant l'enroulement de la pellicule autour de grandes rotatives marquent ensuite une distance pétrifiée. *Kodak* se développe ainsi comme une élégie calme, à la fois distante et absorbée, et dont le médium est aussi le sujet. Cette réflexivité conjugue la rigueur structurelle à une forme d'émotion captive: une tension qui vaut peut-être à l'artiste d'être décrite comme conceptuelle romantique.

Le musée invisible

Le recours à des dispositifs muséaux, déjà amorcé dans les années 1960, s'est intensifié ces dernières années, avec dans la lignée de Marcel Broodthaers une préférence pour les muséums d'histoire naturelle et de civilisation, ainsi qu'un goût prononcé pour les sections sujettes aux reconstitutions fantaisistes: la préhistoire, les arts et traditions populaires, les pavillons coloniaux, etc. Parallèlement, foires, expositions universelles et cabinets de curiosité demeurent des références esthétiques. En somme, les modèles qui fascinent s'apparentent à ces « lieux réels hors de tous les lieux⁷ », les fameuses hétérotopies définies par Michel Foucault, auxquelles appartiennent le musée et la bibliothèque (tout comme la prison et la caserne). Le philosophe distinguait alors hétérotopies chroniques et éternitaires. À considérer le musée, prévu pour durer et conserver, comme une hétérotopie éternitaire, faudrait-il voir dans l'exposition temporaire – *displays* et installations – un mode chronique de l'hétérotopie? Comment comprendre dans ce cas qu'une exposition temporaire exploite des outils de dispositifs éternitaires (vitrines, armoires, réserves, archives)?

5 Tacita Dean, « Save celluloid, for art's sake », in *The Guardian*, 23 février 2011, p. 22.

6 En réalité, cette technologie ne serait pas si déclinante, de nombreuses séries américaines étant toujours tournées avec de la pellicule.

7 Michel Foucault, *Les corps utopiques, les hétérotopies*, [deux conférences prononcées en 1966 sur France-Culture], Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 25.

Loin de la promotion pédagogique et documentaire attendue, les films de musée s'appliquent depuis peu à en saper l'intelligibilité. La visibilité y est contrariée par des filtres et de lacunes: la transparence du musée s'opacifie, il devient le lieu de la disparition avant d'être celui de la connaissance et de la reconnaissance. Dans son film *Ethnologisches Museum* (2009), Alexandra Leykauf⁸ capte des objets archéologiques de la Méso-Amérique à travers les vitrines miroitantes du Musée Ethnologique de Berlin. Mais à force de reflets, les vestiges deviennent invisibles. L'œuvre interroge les processus d'auratisation que génèrent l'ethnocentrisme et le fantasme d'exotisme afférent, mais aussi l'absorption et la fragmentation que les scénographies muséales imposent aux cultures non-européennes. Dans son film *No Show* (2004), Melvin Moti⁹ reconstitue une visite guidée extraordinaire, tenue en 1942 à l'Ermitage de Saint-Petersbourg: aux soldats chargés de décrocher les œuvres pour les abriter en réserves, un conservateur visionnaire prodiguait un commentaire enthousiaste, fait à l'aveugle. Le film montre un plan fixe d'une salle de musée vidée, accompagné en bande son de la visite réécrite par Moti à l'issue de longues recherches. Malgré ses allusions précises à Rembrandt et Fra Angelico, la visite rejouée en russe reste fabulatrice. Elle sollicite en même temps un effort d'imagination. Entre documentaire et reconstitution, ces deux films dévoilent la fiction qu'est le musée en rompant la coïncidence de son discours avec son objet.



Alexandra Leykauf, *Ethnologisches Museum*, film 16mm, 3", 2009.

8 Alexandra Leykauf est née en 1976 à Nuremberg (Allemagne), vit et travaille à Amsterdam et Berlin.

9 Melvin Moti est né en 1977 à Rotterdam (Pays-Bas).

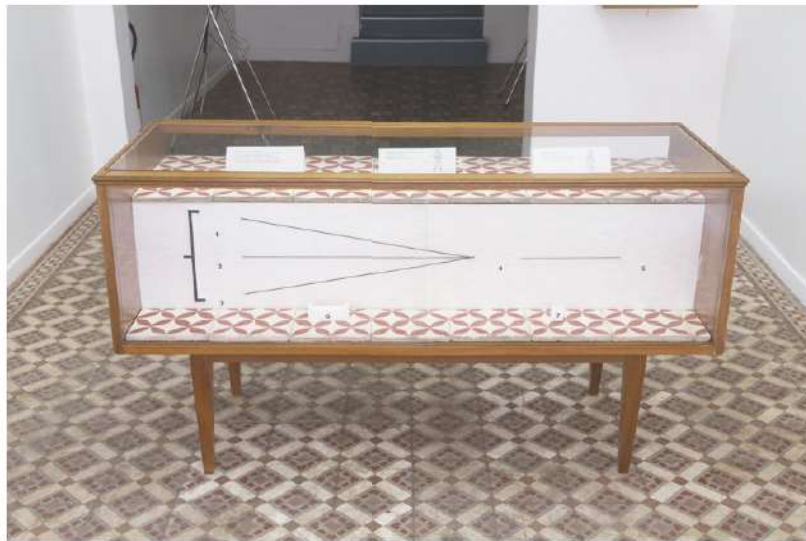
D'une génération antérieure, l'artiste américain Sam Durant atomise littéralement ce discours muséal lorsqu'il acquiert en 2007 un ensemble de l'ancien musée de cire de Plymouth (Massachusetts) dédié à l'histoire des colonies anglaises. L'artiste éclate en pièces détachées une des scènes pour la reclasser selon une répartition purement typologique. Intitulée *Natural History* (2007), l'installation se divise en plusieurs socles sur lesquels sont respectivement disposés des mannequins en costume, des membres dénudés (mains, jambes, bras, têtes et torsos) et divers accessoires. Le tout semble épinglé comme sur des planches naturalistes. Une dernière section regroupe les commentaires audio qui punctuaient le musée aux endroits appropriés. Durant rompt ainsi toute illusion de continuité narrative et historique en même temps qu'il interroge les notions d'authenticité, d'objectivité et de vérité historique. Dans une certaine mesure, cette démarche de fragmentation demeure sculpturale. Bien que préoccupés par des problématiques voisines, certains artistes plus jeunes semblent utiliser plus volontiers l'image. Réalisée en 2003 par Matthew Buckingham¹⁰, la photographie *New Amsterdam* montre quatre écoliers observant à l'American Museum of Natural History de New York les mannequins d'une scène historique : Petrus Stuyvesant, gouverneur néerlandais, reçoit deux indiens lenapes. Photographiés dans la pénombre du musée, les petits visiteurs sont arrêtés par le cordon de mise à distance qui les sépare du diorama. Leurs silhouettes se confondent néanmoins avec celles des mannequins d'échelle humaine, tous baignent dans une fiction commune que fige l'image. Ainsi mise en scène sur un plan vertical (diorama, film ou photographie), l'histoire donnerait l'illusion paradoxale d'être vivante et pénétrable, en même temps que parfaitement figée et inaccessible. La présentation horizontale de l'histoire – sa mise à plat – serait-elle le moyen d'une approche plus concrète ?

Le recours aux vitrines n'est pas un fait nouveau : en 1967, Joseph Beuys emprunte celles du Museum de Mönchengladbach pour y disposer de petits objets fragiles, avant de construire les siennes propres en 1971, caissons blancs sur pieds métalliques ; en 1971, Christian Boltanski remise dans sa *Vitrine de référence* des effets supposés personnels. À ces vitrines de l'urgence, empruntées ou bricolées avec les « moyens du bord », succèdent à présent des dispositifs muséaux à la fois plus raffinés et plus spectaculaires : vitrines plates ou murales, armoires anciennes, présentoirs, cloches de verre, etc. La vitrine renvoie d'emblée à des dispositifs luxueux qui, en avouant leur parenté avec les cabinets de curiosités du xv^e siècle, désavouent la pseudo-neutralité minimaliste du socle blanc. Les artistes autant que les curateurs y ont recours dans leur pratique commune de l'installation. Dans d'élégantes vitrines de cuivre à fond vert, l'artiste allemand Matti Braun expose par exemple des objets liés à l'identité de la ville mythique d'Urfa, en Turquie.

¹⁰ Matthew Buckingham est né en 1963 à Nevada (Iowa, États-Unis), vit et travaille à New York.

Des squelettes de carpes rappellent les poissons sacrés qui s'étaient substitués au bûcher d'Abraham, prophète originaire d'Urfa. Sans hiérarchie chronologique ni typologique, une autre vitrine renferme des bobines du film *Yol* réalisé en 1982 par Yılmaz Güney, également natif de la région. Des collections de lampes à huile, de vases de verre et de monnaies évoquent quant à elles les sommes archéologiques, trésors fantasmés d'objets, qui bien qu'antiques, n'en étaient pas moins sériels et vulgaires. L'artiste rabat ainsi sur un plan unique des régimes d'historicité habituellement distincts – la mythologie et la religion, le folklore et le vernaculaire, l'histoire culturelle, l'archéologie – pervertissant ainsi irrémédiablement les faits par leurs fantômes.

Louise Hervé et Chloé Maillet¹¹ se passent en revanche d'exposer quoique ce soit dans leur vitrine intitulée *Francis*. La vitrine de bois, longue et basse, assume un aspect désuet presque anecdotique, plus proche du meuble domestique que du mobilier institutionnel. Son contenu principal est un schéma horizontal: des accolades et des flèches relient des emplacements numérotés, où les vestiges censément exposés sont absents. *Francis* évoque les manques et les prêts des petits musées, dont les collections parfois obscures et restreintes se dotent d'une pédagogie scrupuleuse. Le schéma



Louise Hervé et Chloé Maillet, *Francis*, vitrine, carreaux de céramique, papier, plastique, bois, peinture, métal, objets archéologiques, h 83,5 x L 151 x p 61,5 cm, 2010, photo Aurélien Mole, courtesy Marcelle Alix.

11 Louise Hervé et Chloé Maillet sont nées en 1982, vivent et travaillent à Paris. Respectivement diplômées en art et en histoire médiévale, elles réalisent des installations, des films et des lectures performances qui entremêlent différentes strates historiques. Elles ont récemment exposé au Frac Champagne-Ardenne, à Bétonsalon, au Palais de Tokyo et au Musée d'art moderne de la ville de Paris.

aveugle décline l'épure du raisonnement archéologique – celui de la parenté absente, du chaînon manquant – sans transmettre de contenu précis. Montrée dans l'exposition *La caverne du dragon ou l'enfouissement*¹², dont le scénario décrivait un archéologue hanté par l'existence d'un trésor enfoui, la pièce reflète les préoccupations des deux artistes: un goût certain pour le conte archéologique, merveilleux et abscons, doublé d'une réflexion sur la médiation d'un discours pseudo-scientifique. Les visites guidées et conférences performées qu'elles réalisent s'amuse ainsi tout autant du ton inspiré et jargonneux des spécialistes, que de la fantaisie de certaines hypothèses archéologiques.

Modèles archéologiques

Plusieurs expositions récentes (aux titres explicites: *Mental Archaeology*¹³, *Le modernisme comme ruine, une archéologie du présent*¹⁴ ou *Archéologies du futur*¹⁵) dépassent des veines archéologiques déjà explorées – l'archéologie du quotidien des Nouveaux Réalistes, celle institutionnelle d'un Broodthaers ou d'un Haacke, celle plus simulationniste de General Idea – au profit d'une archéologie tournée vers l'entropie des formes culturelles, plus précisément architecturales, et notamment modernistes. Dans son essai *Bunker Archéologie* (1976), Paul Virilio comparait sans souci chronologique les blockhaus du front de l'Atlantique à des mastabas ou à des tombes étrusques, et en faisait également les préfigures du brutalisme. Au même moment, Robert Smithson s'intéressait autant aux ruines mexicaines du Yucatan qu'à l'état de semi-abandon de l'Hotel Palenque, tous deux construits, selon lui, d'après le même esprit Maya. Se réclamant de Virilio autant que de Smithson, Cyprien Gaillard excave au tractopelle un bunker ensablé sur une plage néerlandaise dans sa vidéo *Dunepark* (2009). Pour autant, l'archéologie ne saurait se définir par le seul fait de creuser pour révéler un objet enfoui, encore moins lorsque celui-ci est déjà connu. Le geste de Gaillard serait donc de l'ordre du simulacre archéologique, accompagné d'une esthétique de chantier.

12 Paris, Galerie Marcelle Alix, 2010.

13 « Mental Archaeology » avec Matti Braun, Jean-Luc Moulène et Théa Djordjardze organisée par Claire Le Restif et Kathleen Rahn, Centre d'art contemporain d'Ivry – Crédac, sept.-déc. 2010, Kunstverein Nürnberg, oct.-déc. 2010.

14 « Modernism as a Ruin, An Archaeology of the Present », Generali Foundation, Vienne, juin-sept. 2009, avec Yona Friedman, Giuseppe Gabellone, Cyprien Gaillard, Isa Genzken, Dan Graham, Gordon Matta-Clark, Florian Pumhösl, Jeroen de Rijke / Willem de Rooij, Robert Smithson, Rob Voerman, Stephen Willats.

15 « Archeologies of the Future », Sala Rekalde, Bilbao, sept.-déc.2007, avec Martin Beck, Carol Bove, Dora García, Mathias Poledna, Pia Rönicke.

Cette passion pour les monuments et les ruines se décline selon l'artiste Svetlana Boym¹⁶ en de multiples symptômes « ruinophiliques¹⁷ ». Alors que la renaissance italienne s'était éprise des ruines antiques, et que le romantisme ressassait les vestiges gothiques, il est aujourd'hui question d'une fascination pour les bâtiments modernistes. Les réalisations ou projets avortés de Mies van der Rohe, Le Corbusier, Charlotte Perriand, Jean Prouvé, Eileen Gray, etc., sont abondamment cités, sans qu'une perspective critique n'accompagne systématiquement la référence. La déférence pour l'urbanisme, l'architecture et le design modernistes se joue parfois via des remplois de motifs ou de matériaux spécifiques. Pourtant, lorsqu'en 2000, Guillaume Leblon inspectait caméra à la main la Villa Cavrois construite en 1932 par Mallet-Stevens, il le faisait sans maniérisme, par pur attrait pour l'architecture comme matière soumise à la dégradation du temps. Alors abandonnée au vent, à la végétation et à la pluie, la demeure a été restaurée depuis. Chez Leblon l'intérêt pour la ruine est matériel et morphologique, nettement plus sculptural que stylistique. Il se distingue ainsi de l'affectation nostalgique d'autres artistes tentés par la vision métaphorique de la ruine comme déroute utopique.

L'architecture postmoderniste suscite également une attention particulière. Les ensembles construits par Ricardo Bofill au milieu des années 1980 dans les villes nouvelles de Saint-Quentin-en-Yvelines et Marne-la-Vallée suscitent par exemple différentes réactions. À Saint-Quentin, les Arcades du Lac – six tours bâties sur l'eau, sur le modèle des châteaux de la Loire construits sur des ponts – inspirent à Cyprien Gaillard un plongeur kamikaze : le jeune homme filmé en train de sauter dans le lac artificiel se casse le nez. Les Espaces d'Abbraxas, construits par Bofill à Marne-la-Vallée, inspirent à Thu Van Tran¹⁸ une occupation spécifique. Le bâtiment est une agglutination monstrueuse du temple grec, du théâtre semi-circulaire et de l'arc triomphal, le tout lié par des colonnes colossales, des fenêtres à la française et des frontispices triangulaires. L'artiste glisse dans l'une des gigantesques cages d'escaliers une grande barque de bois exotique, dont la teinte chaude rappelle le béton rose de la construction. L'œuvre se présente comme une anomalie dans la machine, à la fois prisonnière et suggestive, une allusion à l'évasion que devait aussi

16 Svetlana Boym est née en 1966 à Saint-Petersbourg (Russie). Elle vit et travaille à Cambridge. Elle est écrivain, théoricienne et artiste nouveaux media. Elle enseigne également la littérature comparée à Harvard, où elle intervient occasionnellement à la Graduate School of Design and Architecture.

17 S. Boym, « Nostalgie, ruinophilie et histoire "off-moderne" », trad. de l'anglais par Jean-François Allain, in *Les promesses du passé: une histoire discontinuée de l'art dans l'ex-Europe de l'est*, op. cit., p. 221.

18 Thu Van Tran est née en 1979 à Hô Chi Minh Ville (Vietnam), vit et travaille à Paris. Elle est diplômée de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris en 2004. Elle a participé à de nombreuses expositions collectives, et réalisé cinq expositions personnelles, notamment à la Galerie Martine Aboucaya (Paris, 2011), à la Maison Rouge (Paris, 2010) et à Bétonsalon (Paris, 2009).

Hélène Meisel

évoquer la bande son amère de *Brazil*, film fantastique de Terry Gilliam, partiellement tourné dans le bâtiment trois ans seulement après sa construction.



Thu Van Tran, *Barque du Palacio*, sculpture, bois, okoumé et sipo, 3,20 x 7,90 x 8,40 m, 2007.
Photographie couleur de l'installation sur site, tirage argentique, encadrement sipo 27 x 21,7 cm.

Généalogies, témoignages et sérendipité

Mais la ruine comme fragment est également propice au récit ouvert, au scénario alternatif. C'est ainsi qu'à Copenhague, en 1971, une ancienne base militaire abandonnée fut réinvestie par une communauté d'anarchistes hippies. Baptisée Christiania, cette « ville libre » persiste depuis lors de manière autarcique et autogérée. Cet îlot

libertaire, à la permissivité mythifiée, est le sujet d'une œuvre de Joachim Koester¹⁹ et Matthew Buckingham: *Sandra of the Tuliphouse or How to Live in a Free State* (2001). Constituée de cinq vidéo-projections accompagnées d'une voix-off, l'installation diffuse les témoignages de Sandra, personnage fictif d'une habitante temporaire. Sous la forme d'une enquête qu'elle voudrait factuelle et systématique, la jeune femme opère en fait selon un mode intuitif et lacunaire. Elle incarne une conception alternative de l'histoire, dévouée à l'expérimentation et à l'observation participante. À travers son témoignage, l'histoire est incarnée, et est selon la qualification de Foucault « effective » parce qu'elle assume d'être perspective. Elle se défait de la fiction de l'objectivité et de l'effacement de l'historien traditionnel. C'est ainsi qu'à travers les multiples récits collectés et rapportés par les artistes, cette histoire *effective* se fait également *affective*, car à travers l'implication du « rapporteur » se dessine la tentation d'apartés autobiographiques. Mais à travers la figure de Sandra, l'histoire est également falsifiée, puisqu'elle n'est qu'un témoin fictionnel.

Certaines pratiques tentent pourtant de déjouer cette contamination par la fiction en usant de supports légitimés par l'historiographie : c'est ainsi que, depuis la suspicion imposée au XIX^e siècle par l'histoire positiviste à l'égard du témoignage, le document prime. L'adage romain *testis unus, testis nullus* – un témoin, pas de témoin – prévalait alors. C'est pourtant sur le témoignage que repose l'installation de Silvia Kolbowski²⁰ *An inadequate history of conceptual art* (1998-1999). Son titre évoque bien l'inadéquation ou l'illégitimité de la méthode employée : l'artiste a demandé à une vingtaine d'artistes de décrire de mémoire une œuvre conceptuelle vue entre 1965 et 1975. L'installation se divise en deux parties : d'une part la projection vidéo muette et cadrée sur les mains des témoins, d'autre part la diffusion de la bande sonore correspondante, soit les témoignages réordonnés chronologiquement. À première vue, l'œuvre propose un commentaire d'histoire de l'art inhabituel : puisque Kolbowski a prié les témoins de ne pas se documenter sur l'œuvre choisie, de n'en citer ni le titre ni l'auteur, elle se range plus du côté anthropologique d'une tradition orale et immatérielle que du côté de la chronologie factuelle et renseignée. Elle soulève ainsi plusieurs paradoxes. En collectant des témoignages oraux, subjectifs, forcément lacunaires, elle sape les principes initiaux de l'art conceptuel qu'étaient l'écriture, la neutralité et l'exactitude. Elle récolte donc un savoir sur le mode de la transmission orale, comme

19 Joachim Koester est né en 1962 à Copenhague (Danemark), vit et travaille à New York.

20 Née en 1953 (Buenos Aires, Argentine), Silvia Kolbowski est d'une génération antérieure à la majorité des artistes cités dans cet article. Elle expose en effet son travail dès 1980. Sa présence se justifie cependant du fait qu'elle participe avec son œuvre *An inadequate history of conceptual art* d'un mouvement rétrospectif propre au tournant des années 2000, penché sur une époque (1965-1975) dont les acteurs encore vivants sont les derniers témoins. En faisant témoigner des artistes nés autour des années 1940, Kolbowski répond à cette urgence.

les linguistes ou les anthropologues ont l'habitude de le faire pour les langues en voie de disparition²¹, alors que l'art conceptuel ravivé par les post- et néo-conceptualismes est loin de s'éteindre. Enfin, Kolbowski parvient à créer une histoire de l'art réflexive, alternative et ouverte, prononcée par les acteurs mêmes de l'art, et non pas écrite par les historiens et critiques de manière plus figée et autoritaire.

Certaines des œuvres remémorées à cette occasion furent des performances. Or, ce type de manifestation est autant connu pour la quasi-absence de traces qu'il laisse subsister, que par les enregistrements et autres preuves finalement produites *a posteriori* de son existence. Une post-production au développement si bien huilé, qu'autour des années 1970, comme pour mettre en garde contre la falsification et la production de preuves, le manifeste argentin *Media Art*²² déclarait qu'il n'était plus besoin de réaliser des performances : une photographie et une légende suffiraient à faire exister l'œuvre. Ici s'opère le point de bascule vers la production de récits et des traces.

À partir des traces, remonter par induction au récit : telle est la faculté merveilleuse que possèdent les trois fils du roi Sérendip²³. La fable raconte comment ils se firent les témoins secourables d'un homme ayant perdu son chameau. Les trois princes jouissent de la sagacité acérée du chasseur, de cette acuité permettant de pister le gibier et de tirer des signes infimes une compréhension du monde. Sans avoir vu la bête, les frères peuvent la décrire en détail à son propriétaire : une empreinte, une touffe de poils et quelques branchages arrachés leur suffisent à définir en creux le portrait du chameau. Au XVIII^e siècle, le romancier anglais Horace Walpole forge sur le nom du roi cette capacité à établir « des découvertes inattendues, faites grâce au hasard et à l'intelligence » : *serendipity* ou sérendipité. Cette faculté semble être d'autant plus stimulée chez certains artistes qu'ils jouissent aujourd'hui d'outils et de cadres propices à l'enquête.

D'une part, le développement de résidences et de production *in situ* semble encourager les artistes à approfondir leur connaissance d'un lieu. Les centres d'art s'offrent comme les observatoires d'une histoire locale, réelle ou rêvée. À travers ses résidences annuelles, le Grand Café offre par exemple à des artistes souvent étrangers l'occasion de s'immerger dans le site et l'histoire de Saint-Nazaire. Et si le site est

21 L'œuvre de Suzanne Hiller *The Last Silent Movie* consiste d'ailleurs à récolter sous forme de d'oscillations graphiques et d'enregistrements sonores ces langues vouées à s'éteindre.

22 Eduardo Costa, Raúl Escari et Roberto Jacoby signent en 1966 leur manifeste *Primer Manifiesto de Arte de los Medios (A Media Art)*.

23 Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, nouvelle édition augmentée, revue par Martin Rueff, Paris, Verdier, 2010, p. 242 et 274.

unique, les conclusions sont multiples. Inspiré par le passé naval de la ville, l'artiste belge Hans Op de Beek recrée, notamment à travers un film, l'atmosphère d'une croisière imaginaire, à la fois aseptisée et feutrée, imprégnée de science-fiction (*Sea of Tranquility*, 2010). Plus tôt Lara Almarcegui, artiste espagnole, s'était également intéressée au passé industriel de la ville, mais selon une optique sociale, plus anthropologique et urbanistique. Plus récemment, l'artiste mexicain Jorge Satorre s'est quant à lui intéressé à des temps plus mémoriaux, ceux des mégolithes...

D'autre part, Internet s'offre comme le meilleur moyen d'effectuer des recherches emboîtées, enchaînées dans un abîme infini de liens arborescents, de renvois, de pistes homonymiques, de connexions surprenantes. Dans un article intitulé « The Separateness of things²⁴ », l'artiste anglais Victor Burgin retrace une troublante découverte faite sur Google: alors qu'il se renseignait au sujet d'une conférence qu'il préparait sur le peintre Edward Hopper, Burgin tombe sur un fait divers où il est question d'un sergent Burgin parti à la recherche d'un meurtrier nommé Edward Hopper. L'homonymie ne déclenche pas chez lui le délire paranoïaque qu'on aurait pu attendre d'un surréaliste, mais colore d'une tonalité policière sa réflexion sur la survivance des stéréotypes féminins, notamment dans son œuvre *Office at Night* (1986) qui explore des rapports patron/secrétaire traités plus tôt par Hopper. Le texte de Burgin explore les influences multiples du peintre, en évoquant autant les récapitulations qu'il opère que les présages qu'il annonce. Mis au service de l'histoire de l'art, Internet accomplit un nivellement horizontal du temps échappant à la règle habituelle de la chronologie. Ce dérèglement temporel admissible chez un artiste, réfutable chez un historien, permet cependant de déceler la survivance profonde de motifs, et leur inflexion relative.

De la même manière, les récits de Tacita Dean – dont la nébulosité évoque les entrelacs des cartes heuristiques ou des plus récents *mindmaps* – témoignent ces dernières années d'une tendance accrue à l'association d'idées. Elle explique s'être beaucoup aidée d'Internet pour écrire *W.G. Sebald* (2003), texte où son ascendance familiale croise la destinée du héros des *Anneaux de Saturne* écrit par Winfried Georg Sebald. En lisant ce roman, elle réalise horrifiée que le procureur qui ordonna la pendaison de Roger Casement en 1916, pour trahison envers la couronne britannique, n'est autre que son arrière-arrière-grand-oncle Rufus Isaacs. Le texte de Dean observe la méthode proprement sebaldienne de la fiction réaliste: une histoire dont la complexité invraisemblable paraît véridique à force de coïncidences accablantes, de références historico-biographiques et d'illustrations photographiques. L'implication personnelle de l'artiste est surpre-

24 Victor Burgin, « The Separateness of things », in *Tate Paper*, printemps 2005.

Hélène Meisel

nante. Il s'agit d'un engagement familial et biographique – la découverte de cette ascendance troublante l'amenant à entreprendre de nouveaux voyages de recherches –, qui déroge à la neutralité impersonnelle défendue depuis les années 1960. Tacita Dean pratique une histoire en la forme de généalogies minutieuses, « patiemment documentaires ». Une histoire moins soucieuse de trouver l'origine que de « suivre la filière complexe de la provenance ». Et, comme le dit magnifiquement Foucault en détracteur de la causalité finale, remonter la généalogie, « c'est découvrir qu'à la racine de ce que nous connaissons il n'y a point la vérité et l'être, mais l'extériorité de l'accident²⁵ ».

25 Michel Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, op. cit., p. 140.

Objets de scandale : outrages et censure depuis l'an 2000

PIERRE SAURISSE

Sotheby's Institute - Londres

Subjects of Scandal: Outrages and Censorship since the Year 2000

Scandals and censorship are still a question of prime importance in contemporary art. After the huge controversy sparked by the exhibition Sensation in the late 1990s, the first decade of the 21st century has seen works causing public outcry and, sometimes, being censored. What made most of these works controversial was a common disrespect for implicit rules governing the representation of sensitive issues. The Holocaust is one of these issues: Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp and Santiago Sierra's 245 Cube Meters, for example, were strongly criticized for not conforming to the conventional aesthetics of commemoration. Similarly, Eric Fischl's Tumbling Woman, a sculpture created for the first anniversary of the collapse of the Twin Towers in New York, was withdrawn from view after it provoked outraged reactions among the public. But in a decade marked by the terrorist attacks of September 2011, fear was another important reason for censorship, as demonstrated by the repeated cancellations of Gregor Schneider's Cube. Beyond traditional oppositions between reactionaries and liberals, a shared anxiety has led to sustained threats to freedom of expression.

L'idée de scandale a beau évoquer un autre âge, l'attroupement de bourgeois chapeautés vociférant contre l'indécence d'un nu ou l'irrévérence d'une exécution picturale, elle fait pourtant toujours partie de l'actualité de l'art contemporain. Le scandale naît de ce qui est jugé choquant, il divise l'opinion, attise les sentiments et exacerbe les prises de position. Si les polémiques qui ponctuent l'histoire de l'art sont provoquées par des œuvres, c'est le public qui soulève ces polémiques, et les nourrit: c'est sa réaction, dans son ampleur et sa virulence, qui fait parler de scandale. Le scandale implique une campagne menée au-delà du cercle des professionnels de l'art et des initiés. Il prend le plus souvent forme à travers des réactions viscérales qui ne sont ni raisonnées, ni argumentées. Ce qui fait offense oppose généralement, et rarement dans la nuance, le bon au mal, le normal au pathologique, et le sain d'esprit à la folie.

Ce qui détermine le scandale est une question d'excès: lorsque certaines limites sont dépassées, quand certaines lois, certaines conventions ne sont pas respectées. Ces limites sont liées soit à la forme de l'œuvre, si elle n'est pas acceptable comme œuvre d'art, soit à son sujet, s'il est estimé offensant. *My Bed* (1998), de Tracey Emin, parvint à confronter ces deux types de limites. Cette sculpture choqua à la fois parce que, composée du propre lit de l'artiste et du capharnaüm qui l'accompagne, elle ne semblait faire preuve d'aucun savoir-faire artistique, et parce qu'avec son étalage de

draps souillés, de préservatifs usagés et de bouteilles d'alcool, elle était jugée indécente. La presse populaire britannique s'insurgea contre le fait qu'une telle sculpture puisse être présentée à l'exposition du prestigieux Turner Prize, à la Tate Gallery. « Le choc, affirme Dave Beech, est un exemple manifeste de la survie de l'Avant-garde au-delà de la mort historique des avant-gardes¹ ».

L'un des scandales les plus retentissants du xx^e siècle éclata lorsque l'exposition *Sensation* fut inaugurée à la Royal Academy de Londres en 1997. Les attaques se concentrèrent sur le portrait de Marcus Harvey représentant Myra Hindley, qui fut condamnée en 1966 pour le meurtre de cinq enfants. L'œuvre, composée à l'aide d'empreintes de mains d'enfants, fut aspergée d'œufs et d'encre, et des pierres furent jetées à travers les vitres du bâtiment. Des associations familiales manifestèrent, accompagnées de mères des victimes, Myra Hindley elle-même, de sa prison, envoya une lettre pour soutenir ceux qui demandaient le retrait du tableau, et trois académiciens démissionnèrent. Le tableau de Harvey passa toutefois inaperçu lorsque *Sensation* fut présenté au Hamburger Bahnhof de Berlin en 1998, puis au Brooklyn Museum en 1999, dans des pays où Myra Hindley ne faisait pas partie de la conscience collective, prouvant ainsi que « le sens d'un acte [de transgression] ne réside pas seulement dans l'intention de son acteur, mais dans la plupart des cas [...] dans le contexte de la réception de cet acte² ». En revanche, la vierge noire de Chris Ofili décorée d'images découpées dans des magazines pornographiques, elle aussi incluse dans *Sensation*, provoqua la fureur des New-yorkais (l'un d'eux lança de la peinture blanche sur l'œuvre) et du maire, qui menaça d'assécher le financement du Brooklyn Museum, où l'exposition était présentée. L'annulation du voyage de *Sensation* à Canberra, justifiée officiellement par le rôle de Charles Saatchi dans le financement de l'exposition, put être interprétée, concéda plus tard le directeur de la National Gallery of Australia, comme une forme d'autocensure par peur du scandale.

Les premières années du xxi^e siècle virent la persistance de la longue et familière opposition entre esprits conservateurs et libéraux, ainsi que des traditionnelles pudibonderies. Une censure « préventive » fut imposée à l'exposition d'Aude du Pasquier Grall qui devait se tenir à la galerie d'art contemporain de l'université du Mirail à Toulouse en 2002, et qui n'ouvrit jamais ses portes. L'exposition devait présenter *Le Cycle masculin*, une série de vidéos basées sur la relation entre l'artiste et son modèle. Le caractère le plus original de ces œuvres, qui traitent d'un sujet pour le moins traditionnel dans l'histoire de l'art, réside dans le fait que l'artiste est une femme et les modèles, qui posent nus et s'abandonnent à des poses voluptueuses, des hommes. Rien ne paraît justifier cette censure (cinq ans plus tard, les œuvres

1 Dave Beech, « Shock v Awe. », in *Art Monthly*, n° 300, octobre 2006, p. 2.

2 Chris Jenks, *Transgression*, Londres, Routledge, 2003, p. 8.



Aude du Pasquier Grall, *Levée de jambe*, (*Le Cycle Masculin n°4*), 2001, tirage 2010, édition de 5, tirage argentique, sous diasec, collage sur alu avec châssis rentrant, 56x60 cm.

incriminées furent présentées au Brooklyn Museum), qui rappelle le retrait, en 2000, du visa d'exploitation de *Baise-moi*, le film de Virginie Despentes. Ces mesures pourraient paraître surprenantes en ce que les meurtres et les viols, dans le cas du film de Despentes, comme l'érotisme, dans le cas d'Aude du Pasquier Grall, font partie de l'imagerie courante de la culture visuelle populaire. Mais l'outrage s'explique, dans les deux cas, moins par le caractère explicite des images de sexualité ou de violence, que par le renversement des conventions du genre: ce sont des femmes qui tuent et copulent en série dans le film de Despentes, ce sont des hommes qui offrent leur nudité et s'exhibent en objet de désir chez du Pasquier Grall. La transgression est perçue d'autant plus fortement lorsqu'elle heurte des codes de représentation qui ne sont pas articulés consciemment, et qui ne sont pas condamnés par la loi. La censure intervient alors pour parer à la menace de catégories (ici, le masculin et le féminin) tenues pour acquises et communément considérées comme naturelles.

Tout comme les représentations de la sexualité sont enserrées dans l'étau de solides tabous, l'histoire, et particulièrement ses épisodes les plus traumatiques, est souvent abordée à travers des conventions esthétiques extrêmement rigides. L'extermination des juifs pendant la Seconde Guerre mondiale est traditionnellement commémorée

par un « art qui se concentre sur les victimes de l'ère nazie et propose des messages rédempteurs sur l'Holocauste³ » affirme Norman L. Kleeblatt. C'est une représentation, largement adoptée par la culture occidentale, qui repose sur une distinction évidente entre le bien et le mal, entre le moral et l'immoral. Le message délivré par les œuvres abordant ce sujet se doit d'offrir une lecture dépourvue d'ambiguïté. La forme même de cet art répond généralement elle aussi à des attentes implicites : c'est une certaine iconographie, comme une certaine qualité de matériaux, qui doivent refléter la gravité du sujet. Les représentations s'aventurant hors de ce cadre relativement convenu sont facilement susceptibles de provoquer la réprobation : « Chaque fois qu'une forme esthétique abordant l'Holocauste est autre chose qu'une pierre sombre sur laquelle des couronnes peuvent être déposées, un groupe local est toujours là pour la condamner énergiquement comme banale et de mauvais goût⁴ ».

Aucune des œuvres rassemblées à l'exposition *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* ne respectaient ces codes tacites de représentation. Organisée en 2002 par le Jewish Museum de New York, la manifestation provoqua un scandale retentissant. Y figuraient treize artistes de nationalités différentes, juifs et non juifs, qui avaient moins de cinquante ans, parmi lesquels Christine Borland, Mat Collishaw ou encore Alain Séchas. Le scandale éclata lorsque le catalogue fut publié, deux mois avant l'inauguration de l'exposition, et que le *Wall Street Journal* y consacra un article prédisant le scandale. En conséquence,

Mirroring Evil fut engloutie, plusieurs mois avant son ouverture, dans des vagues de publicité dans leur très grande majorité négative, à travers des médias allant du *New York Times* et des *tabloïds* new-yorkais jusqu'à *Newsweek*, NPR [National Public Radio] et CNN. Avec des titres tels que « Pas de commerce sur le dos de la Shoah » et « L'art de la banalité », un torrent d'articles, d'éditoriaux, de débats et, une fois l'exposition finalement ouverte, de comptes rendus, décrièrent la banalisation et l'exploitation présumées de l'Holocauste, qui plus est au Jewish Museum. Un grand nombre de critiques suggérèrent, malgré l'évidence matérielle du contraire, que le Jewish Museum suivait, entre autres péchés, les traces du Brooklyn Museum et montait son propre *Sensation*⁵.

Devant l'ampleur des réactions le Jewish Museum avait pourtant pris la décision, avant l'ouverture de *Mirroring Evil*, d'isoler dans une petite pièce quelques œuvres jugées les plus susceptibles d'offenser, comme *Giftgas Giftset* de Tom Sachs (1998), un assortiment de trois récipients frappés des logos de marques de luxe, et contenant

3 Norman L. Kleeblatt, « The Nazi Occupation of the White Cube. Transgressive Images/Moral Ambiguity/Contemporary Art », in *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, catalogue d'exposition, Jewish Museum, New York, 2001, p. 6.

4 Jörg Heiser, « What is Appropriate? The Role of Art in Responding to the Holocaust », in *Frieze*, n° 130, avril 2010, p. 94.

5 Lisa Saltzman, « Readymade Redux: Once More the Jewish Museum », *Grey Room*, vol. 9, automne 2002, p. 92.

des gaz mortels. Malgré ces précautions, l'exposition fut reçue avec une agressivité spectaculaire dans la presse, ainsi que par des déclarations publiques outragées de politiciens et de rescapés des camps. Ce qui choqua le plus profondément fut que de nombreuses œuvres ne semblaient pas prendre clairement partie, et semblaient immorales en ce qu'elles ne condamnaient pas explicitement les événements qu'elles évoquaient :

La plupart des œuvres, écrit Nancy Weston, misent fortement sur la réaction du spectateur, sont irrévérencieuses, moralement ambiguës, traitent de la culture commerciale et populaire et déplacent le centre d'attention traditionnel, dans ce cas, de la victime vers l'auteur du crime⁶.

L'intégralité de ces propriétés s'appliquait à *Lego Concentration Camp Set* (1996), une œuvre de l'artiste polonais Zbigniew Libera qui concentra, plus que toute autre, la colère des détracteurs de l'exposition. Elle consiste en un ensemble de sept boîtes sur chacune desquelles est représentée la construction miniature, en Lego, de plusieurs éléments d'un camp de concentration : une prison, un hôpital avec des docteurs administrant des chocs électriques, ou encore un crématorium. Le contraste entre la noirceur du sujet et la forme du jeu, ainsi qu'une invitation implicite à construire mentalement son propre camp de la mort, frappa les esprits. Puisant dans le répertoire déjà existant des Lego, avec bâtiments et figurines, accessibles sur le marché (il ne modifia que quelques formes de toits), Libera montrait ainsi que « les éléments qui produisirent l'Holocauste sont toujours présents dans un monde qui n'a pas vu la fin des génocides⁷ ». Malgré les questions troublantes posées par ces constructions composées à l'aide de biens de consommation courante destinés aux enfants, *Lego Concentration Camp Set* fut jugé irrespectueux non seulement à cause de la légèreté associée aux jouets, mais aussi à cause de l'absence de noblesse d'un matériau fabriqué en série. Ce qui échappa aux critiques est que Libera conçut son œuvre non pas comme un mémorial, mais comme une réflexion sur l'iconographie de l'Holocauste, et plus particulièrement sur une iconographie conçue pour la génération en âge de jouer avec des Lego, une génération née plus d'un demi-siècle après l'Holocauste.

Les différences façons d'appréhender les atrocités nazies suivant les générations furent une question essentielle dans la polémique qui fit rage autour de *Mirroring Evil*. Nombre de commentaires s'inquiétèrent du fait que les artistes, tous nés après la guerre, semblaient afficher une apparente absence d'émotion qu'il était impossible d'imaginer chez leurs aînés. Le commissaire de l'exposition a rappelé que les artistes

6 Nancy Weston, « How To Remember », in *Absence/Presence: Critical Essays on the Artistic Memory of the Holocaust*, textes rassemblés par Stephen C. Feinstein, Syracuse, Syracuse University Press, 2005, p. 42.

7 *Ibid.*, p. 44.



Zbigniew Libera, *LEGO Concentration Camp Set*, 1996.
Courtesy of the artist and Raster gallery

sélectionnés « ont appris les leçons de l'Holocauste ni à l'école ni par leurs parents, mais par des bandes dessinées et des films⁸ ». Comme l'a analysé Linda Nochlin,

les jeunes artistes qui participent à l'exposition [...] opèrent une nette séparation, qui est temporelle, spatiale et idéologique, avec l'univers concentrationnaire qui forme le sujet explicite de leurs œuvres. En même temps ils mettent en évidence le fait que ce sujet explicite, déjà conditionné et fétichisé dans les mémoriaux, les lieux de pèlerinage

8 Norman L. Kleeblatt in *New York Times*, 6 février 2002, cité par Nancy Weston, « How To Remember », in *Absence/Presence*, *op. cit.*, p. 42.

locaux, les documentaires, les pièces de théâtre et les romans consacrés à l'Holocauste, ne peut désormais être représenté – et de ce fait mis à distance – qu'à travers l'appareil visuel de la culture populaire : l'icône pop, le fétiche, et tout particulièrement, le jouet⁹.

L'irrévérence et l'apparente ambiguïté du message invoquées par Nancy Weston pour expliquer la virulence des réactions envers *Mirroring Evil* trouvent un écho dans la controverse qui éclata lorsque *245 Mètres Cubes*, de Santiago Sierra, fut installé dans une petite ville près de Cologne en 2006. La trivialité des moyens d'expression, en particulier, fut jugée déplacée pour aborder un tel sujet. L'œuvre était logée dans une ancienne synagogue convertie en centre culturel, à côté duquel Sierra avait garé six voitures qui évacuaient leurs gaz d'échappement, par des tuyaux, dans la salle d'exposition. Respirer l'air de la pièce aurait été fatal et les visiteurs devaient porter un masque et entrer un par un, escortés par un pompier. Malgré le grand nombre de visiteurs qui affluèrent dès le premier jour, les organisations juives d'Allemagne réagirent avec une telle virulence que l'exposition fut aussitôt fermée par le maire de la ville. Le débat tourna en grande partie autour du caractère ordinaire et terre-à-terre du vocabulaire plastique.

De façon symptomatique, c'est la même trivialité formelle qui fut reprochée en 2008 à l'artiste allemande Michaela Melián quand elle conçut un monument public dédié à la mémoire de l'Holocauste pour une commande passée par la ville de Munich. *Memory Loops* est une œuvre sonore basée, entre autres sources, sur des archives de la radio bavaroise et du Mémorial du camp de concentration de Dachau. Le fait que cette œuvre était disponible par téléphone, sur Internet et sur lecteurs MP3 provoqua la fureur de élus locaux : « On vit des titres de journaux comme « La commémoration n'est pas un terrain de jeu pour l'art moderne », ou « Tapez C pour commémoration », tandis que le maire déclara : « La ville demande un mémorial digne¹⁰ ». De nouveau les efforts visant à renouveler l'iconographie des exactions nazies et à inscrire sa mémoire dans le présent se heurtent à des jugements hâtifs et à l'emporte-pièce. L'art qui inscrit l'Holocauste dans l'imagerie populaire contemporaine, dans une imagerie temporelle, familière, sans grandeur et sans noblesse, est facilement assimilé à une injure.

La représentation des attaques terroristes du 11 septembre 2001 est un sujet sensible, et pose la question de la rigidité des conventions esthétiques de façon particulière : l'événement fut immédiatement l'objet d'une multitude d'images. Les tours du World Trade Center n'avaient pas terminé de brûler que le monde entier était déjà inondé d'images de la tragédie. La fascination pour les images de l'événement semblait ne pouvoir être satisfaite. L'imagerie des attaques tourna de façon obsession-

9 Linda Nochlin, « *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* », *Artforum*, vol. 40, n°10, été 2002, p. 167.

10 Jörg Heiser, art. cit., p. 95.

nelle autour des avions et des deux tours entre le moment du premier impact et celui de l'effondrement des bâtiments. Les mêmes images passèrent aussitôt en boucle à la télévision, les médias du monde entier en firent leur une des semaines entières, et on ne peut penser à aucun autre événement qui ait été vu, à travers les médias, par autant de gens aussi rapidement. Mais à la différence de la plupart des cas de terrorisme, l'iconographie des victimes fut pratiquement inexistante. Dans leur grande majorité les victimes furent ensevelies avec les tours, tandis que le corps de ceux qui sautèrent des gratte-ciels en feu était trop abîmé pour que leurs photographies soient publiées. Finalement, observe Eric Fischl, « avec le 11 septembre 3000 personnes sont mortes et il n'y a pas de corps. On ne voit pas les corps ; tout le monde souffre de ces morts mais il n'y a pas de corps, et le deuil se déplace rapidement vers les bâtiments¹¹ ».

C'est à partir de ce constat que l'artiste américain conçoit une sculpture à l'occasion du premier anniversaire du 11 septembre. *Tumbling Woman* est un mémorial à ceux qui perdirent la vie dans les attaques des « Twin Towers ». Installée à l'automne



Eric Fischl, *Tumbling Woman*, bronze, 2002.

11 *Eric Fischl 1970-2007*, textes d'Arthur C. Danto, Robert Enright, Steve Martin, New York, Monacelli Press, 2008, p. 298.

2002 sur l'une de ses piazzas du Rockefeller Center, à New York, la sculpture de Fischl représente un nu féminin qui semble figé dans une chute, les jambes en l'air, et reposant sur le socle par les épaules. La figure n'a cependant rien d'une représentation réaliste d'un corps entraîné dans une chute, et encore moins du moment de l'impact. Comme l'affirme Fischl, « la passivité du visage de la femme est telle qu'il n'y a rien de bouleversant, ce n'est pas aussi violent qu'on pourrait le craindre. Ça a plus le caractère d'un rêve que d'un traumatisme¹² ». Malgré cette volonté de donner à l'œuvre « le caractère d'un rêve » Andrea Peyser, du *New York Post*, publia, dès l'inauguration de la sculpture, un article intitulé « L'attaque d'un art scandaleux », dans lequel elle s'insurgeait contre la violence d'une œuvre qui évoquait, selon elle, le moment où les corps touchèrent le sol. L'article donnait le ton des réactions qui fusèrent les jours suivant parmi le public : le standard du Rockefeller Center fut inondé de plaintes contre une œuvre qui semblait rappeler de façon trop brutale le sort des victimes. Des administrateurs du Rockefeller Center reçurent des menaces de mort, et au bout de quelques jours la sculpture fut soustraite à la vue des passants par un rideau.

Tumbling Woman choqua avant tout parce qu'elle montrait une figure au sein d'une iconographie de l'événement qui en est largement dépourvue. C'est au nom de ce réalisme supposé, rapidement interprété comme de la crudité, que *Tumbling Woman* fut censurée. L'effigie fut appréhendée comme une représentation littérale de l'instant immédiat précédant l'impact, un instant absent de l'iconographie du 11 septembre car, à la différence des chutes des corps le long des façades, il fut bien trop bref pour être capturé photographiquement. Par ailleurs, la sculpture de Fischl implique une proximité avec la figure en montrant un corps plus grand que nature, comme vu en gros plan, alors que la plupart des images de l'événement furent prises à distance. Au bout du compte, malgré la légitimité accordée à Fischl dans la prise en charge de la mémoire des événements du fait qu'il a lui-même perdu un ami dans les attaques (un fait abondamment relayé dans la presse), sa réponse parut inconvenante à cause du caractère explicite que le public lui prêta. Si l'œuvre observait une forme relativement conventionnelle de commémoration (une sculpture figurative en bronze), elle se heurta à un code implicite régissant l'évocation du 11 septembre, un code dont elle contribua malgré elle, en tant que l'un des premiers monuments officiels dédiés aux événements, à exposer les termes.

Le contexte dans lequel la sculpture de Fischl fut présentée, et aussitôt soustraite à la vue, est celui d'une mémoire encore fraîche d'un passé proche, d'une blessure encore à vif. Mais c'est aussi le contexte de l'appréhension de nouvelles attaques, de la montée de la peur. Dans les mois qui suivent les événements du 11 septembre, le monde affronte l'idée d'une menace terroriste sournoise, susceptible d'être d'une

12 *Ibid.*, p. 300.

ampleur sans précédent. L'onde de choc des attentats du 11 septembre porte et diffuse une peur d'autant plus sournoise que les terroristes potentiels sont impossibles à identifier, et donc à localiser : ils « dorm[ent] dans leurs banlieues, lisant et étudiant en famille, avant de se réveiller d'un jour à l'autre comme des bombes à retardement. La maîtrise sans faille de cette clandestinité est presque aussi terroriste que l'acte spectaculaire du 11 septembre. Car elle jette la suspicion sur n'importe quel individu : n'importe quel être inoffensif n'est-il pas un terroriste en puissance¹³ ? » Écrivant ces lignes peu de temps après les attaques de 2001, Jean Baudrillard assimile le terrorisme à une attaque virale de la société pour expliquer que « Le terrorisme, comme les virus, est partout¹⁴ ».

L'effet d'une menace terroriste omniprésente et clandestine est la peur. C'est à cette montée de la peur, cette suspicion d'une menace capable de se loger dans ce qu'il y a de plus banal, de plus quotidien, que réagit un étudiant de 25 ans de la New York School of Visual Arts, quelques semaines seulement après la censure imposée au bronze de Fischl. En décembre 2002, Clinton Boisvert dispersa dans la station de métro Union Square, à New York, 38 boîtes noires sur lesquelles était inscrit le mot « Fear » (peur). La police fut prévenue, la station évacuée et fermée, et une équipe de déminage fut appelée d'urgence. L'intervention de Boisvert provoqua l'indignation, avant tout parce qu'elle paraissait miser sur un sentiment d'insécurité déjà à vif. Certes, la peur des citoyens n'était pas un sujet tabou, mais elle était abordée dans les médias à travers une rhétorique précise, celle de la « guerre contre la terreur », et « "Peur", note David Teh, est [...] un mot d'ordre très proche de "terreur", mais pas celui autorisé¹⁵ ». La peur imprègne la première décennie du XXI^e siècle non seulement en ce qu'elle est une émotion vécue collectivement, mais aussi en ce qu'elle fut exploitée politiquement pour justifier des opérations militaires et des restrictions aux libertés d'expression. Elle fut au cœur de la rhétorique de l'administration Bush, vouée, selon ses propres termes, à la « guerre contre la terreur ». Au résultat, « Les médias internationaux sont apparus mal équipés pour faire la distinction entre terreur (l'affect) et terrorisme (une stratégie), un amalgame découlant du discours officiel de l'administration Bush¹⁶ ».

La peur est au cœur des vicissitudes de la commande passée à Gregor Schneider pour la biennale de Venise de 2005. Sollicité en 2003, l'artiste allemand comptait installer un cube enveloppé d'un voile de toile noire sur la place Saint-Marc. Les dimensions approximatives et la couleur du cube étaient basées sur la Kaaba, le

13 Jean Baudrillard, « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 2 novembre 2011.

14 *Ibid.*

15 David Teh, « Art and the Veil: Censorship after 9/11 », *Australian & New Zealand Journal of Art*, vol. 5, n° 2, 2004, p. 57.

16 *Ibid.*, p. 52.

lieu saint de l'islam à la Mecque. Le projet était en cours de préparation lorsque les autorités municipales de Venise refusèrent sa construction en invoquant essentiellement des problèmes de sécurité. Schneider eut beau réfuter cette explication, et affirmer qu'il était victime d'une censure politique, la biennale fut inaugurée sans le cube. Le projet fut de nouveau d'actualité lorsqu'en 2005 le Hamburger Bahnhof de Berlin invita Schneider à réaliser le cube pour la biennale de Berlin de 2006. Mais quelques mois après cette invitation, un responsable de la ville annula le projet, par peur d'offenser les musulmans. Si la censure n'est pas appliquée sous la pression populaire, en réaction à l'outrage, les abandons successifs du projet expriment une forte peur du scandale, anticipé autant que craint. Le cube fut finalement construit à Hambourg en 2007, en face de la Hamburger Kunsthalle. La ville, qui compte une importante population turque et iranienne, prépara le projet en contact avec la communauté musulmane locale, qui reçut l'œuvre avec enthousiasme.

Malgré l'intention déclarée de Schneider d'instaurer un dialogue entre les cultures (un dialogue qui faisait particulièrement sens à Venise, dont l'histoire est intimement mêlée aux échanges avec le monde musulman), le cube aimanta les peurs ambiantes avec une force remarquable. Cette anxiété fut alimentée avant tout par le fait que le cube apparaît comme une réplique de l'extérieur de la Kaaba, comme un double d'une noirceur sans faille et d'une opacité énigmatique. Dans le contexte d'une « époque marquée et définie par des images inoubliables et traumatisantes¹⁷ », le double conçu par Schneider ne pouvait que faire resurgir, insidieusement, le spectre de cette autre gémetéité architecturale que formaient les tours du World Trade Center, et provoquer l'effroi.

Ce diktat de la peur menant à la censure n'est pas isolé. Il fait écho au retrait de *God is Great* d'une exposition consacrée à John Latham à la Tate Britain, à Londres, en août 2005. Ce retrait, opéré sans l'accord de l'artiste, fut motivé par le fait qu'un exemplaire du Coran (ainsi que de la Bible et du Talmud) était coupé en deux pour le faire apparaître comme inséré dans une plaque de verre, un détail jugé susceptible de blesser les musulmans. L'épisode eut lieu un mois après les attaques terroristes menées à Londres par quatre musulmans, et qui firent 52 victimes.

Le but du terrorisme est en fait, affirme W.J.T. Mitchell, [...] de provoquer [une] réaction disproportionnée, de tromper le « système immunitaire » du corps social (ses pouvoirs militaires et policiers) et de l'attirer vers des réactions qui auront l'effet d'augmenter le pouvoir des terroristes, de « cloner la terreur » en essayant de la détruire¹⁸.

Imposées comme des mesures de prévention du terrorisme, ces actes de censures ne font que donner une vigueur plus ardente au clonage de la terreur.

17 W.J.T. Mitchell, « Cloning Terror: The War of Images 2001-2004 », in *Now Is the Time: Art & Theory in the 21st Century*, Rotterdam, NAI Publishers, 2009, p. 39.

18 *Ibid.*, p. 38.

Parmi les motifs d'outrage observés dans la première décennie du XXI^e siècle, ceux invoqués au nom de la morale et qui s'inscrivent dans une longue tradition conservatrice persistent. L'art reste une cible de choix pour le militantisme chrétien fondamentaliste. L'art visé est alors celui qui paraît injurieux à l'égard de la religion, *Piss Christ* (1987), d'Andres Serrano, étant l'un des exemples historiques les plus frappants à cause des remous que l'œuvre provoqua en 1989 dans la société américaine, sous l'impulsion d'associations chrétiennes (le sénateur Alphonse d'Amato alla jusqu'à déchirer une reproduction de l'œuvre devant ses collègues). En 1997 cette photographie fut crevée à coups de marteau à Melbourne, en 2007 elle déclencha le saccage d'une exposition de Serrano en Suède, et en avril 2011 elle fut attaquée à coups de marteau et de tournevis en Avignon.

L'affront supposé à la religion est souvent dénoncé par les mêmes qui s'indignent de modes de vie jugés immoraux. C'est dans le sillage du scandale suscité par *Piss Christ* que le tollé fut dirigé, quelques mois plus tard, vers l'exposition *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment*, qui comportait, entre autre imagerie, des portraits explicitement homosexuels et érotiques. La NEA (Fondation Nationale pour les Arts), qui soutenait financièrement la manifestation, fut l'objet de fortes pressions et l'exposition, qui devait se tenir à la Corcoran Gallery de Washington, fut finalement annulée. Plus récemment, en 2010, la National Portrait Gallery de Washington décida, sous la pression de fondamentalistes chrétiens, de retirer de l'exposition *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture* consacrée aux portraits sous l'angle de la différence sexuelle, la vidéo de David Wojnarowicz intitulée *A Fire in My Belly* (1987). L'artiste américain, mort du sida en 1992, entendait y dénoncer la réponse de la société à l'épidémie, et c'est une scène de quelques secondes, figurant le Christ sur la croix couvert de fourmis, qui déclencha la polémique.

Les motifs de scandale au nom de critères esthétiques ont eux aussi une longue histoire. Mais ils se sont faits notablement plus rares au cours de la dernière décennie. Aucune œuvre ne provoqua l'embrasement de la presse comme le fit *Equivalent VIII*, de Carl Andre, lorsque ce qui fut rapidement surnommé « les briques » fut exposé à la Tate Gallery, à Londres, en 1976, ou comme le fit encore l'installation de Daniel Buren, *Les Deux Plateaux*, aussitôt réduite à la dénomination « les colonnes », qui mobilisa le journalisme français en 1985 et 1986. Alors que le lit de Tracey Emin avait échauffé les esprits en 1999 lorsqu'il fut montré à l'exposition du Turner Prize, la salle entièrement vide de Martin Creed (*The Lights Going On and Off*, 2000), simplement allumée pendant cinq secondes toutes les cinq secondes, et qui fut présentée à la même manifestation en 2001, provoqua davantage de moquerie que de véritable indignation.

Le début du XXI^e siècle se caractérise davantage, en matière d'offense, par les tensions résultant des événements du 11 septembre 2001. La peur de nouvelles attaques terroristes et la sensibilité exacerbée à l'égard des sentiments religieux en

sont l'expression la plus flagrante, comme l'illustre le projet d'Emily Jacir qui devait consister à traduire le nom des vaporettes de Venise en arabe pour la biennale de 2009, et dont la réalisation fut refusée par l'administration. Cette censure-là n'intervient pas comme la conséquence d'un scandale, elle s'applique en amont d'une possible réaction populaire. Cette censure ne s'opère pas sous le coup d'un embrasement de la presse, mais par décision administrative préventive. Et censurer prend une tournure particulière dans une société impliquée dans un conflit armé. C'est précisément ce que dénonça Mark Wallinger à la suite d'une loi, passée en 2006 par le gouvernement britannique, qui interdisait toute manifestation non déclarée dans un périmètre d'un kilomètre autour de Parliament Square, à Londres. Alors que cette loi avait été conçue en réaction au campement de Brian Haw¹⁹ en face du Parlement, son accumulation de bannières et de pancartes, fustigeant les ravages des combats menés en Afghanistan et en Irak au cours des années 2000, fut recréée par Wallinger dans le hall de la Tate Britain, où passait la cruciale ligne de démarcation entre liberté d'expression et condamnation.

19 Brian Haw (7 janvier 1949-18 juin 2011) est devenu le symbole de la protestation contre la guerre en vivant et manifestant dans un campement devant le Parlement britannique pendant près de 10 ans (depuis 2001). Ndlr.

Les auteurs

Jacques AMBLARD


est agrégé, maître de conférences en musicologie à l'Université de Provence. Il est l'auteur d'une vingtaine d'articles scientifiques dont un publié aux Presses de l'Université d'Oxford, d'un ouvrage concernant les liens entre intonation et musique (*Pascal Dusapin. L'intonation ou le secret*, Paris, Musica Falsa, 2002) et d'un roman pédagogique (*L'harmonie expliquée aux enfants*, Paris, Musica Falsa, 2006). Il a conçu et animé une émission hebdomadaire de pédagogie musicale sur France Culture (*Méli-mélodie*, 1999/2000). Il a donné deux conférences au Collège de France en février et mars 2007.

Paul ARDENNE

est universitaire (Faculté des Arts, Amiens), collaborateur, entre autres, des revues *Art press* et *Archistorm*, il est l'auteur de plusieurs ouvrages ayant trait à l'esthétique actuelle: *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'Art dans son moment politique* (2000), *L'Image Corps* (2001), *Un Art contextuel* (2002), *Portraiturés* (2003), outre diverses monographies d'architectes et un essai sur l'urbanité contemporaine, *Terre habitée* (2005, rééd augmentée 2010). Autres publications: *Extrême - Esthétiques de la limite dépassée* (2006), Images-Monde. *De l'événement au documentaire* (avec Régis Durand, 2007), *Art, le présent. La création plastique au tournant du 21^e siècle* (2009), *Moto, notre amour* (2010), *Corpopoétiques 1* (2011), *Cent artistes du Street Art* (2011). Paul Ardenne est également romancier: *La Halte*, *Nouvel Âge*, *Sans visage* (2012).

Michel BERTRAND

est maître de conférences habilité à diriger des recherches en littérature française du XX^e siècle à l'université d'Aix-Marseille. Il a auparavant enseigné dans diverses universités africaines la littérature française et la pratique théâtrale. Ses domaines de recherche concernent le Nouveau Roman et les phénomènes d'intertextualité et d'intergénéricité théâtrale et romanesque. Il a publié de nombreux articles sur Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Claude Simon... *Le Tramway, véhicule de la mémoire. L'intertextualité chez Claude Simon* est en voie de parution.



L'art des années 2000. Quelles émergences?

Carole BOULBÈS

est critique d'art, professeure d'histoire et théorie des arts à l'École nationale supérieure d'art de Nancy, elle a publié de nombreux articles sur l'art moderne et contemporain. Elle a consacré une partie de ses recherches aux peintures et aux écrits de Francis Picabia. Après avoir travaillé au CAPC - Musée d'art contemporain de Bordeaux puis au Palais de Tokyo - Site de création contemporaine à Paris.

Nicolas BOUTAN

est actuellement doctorant moniteur au laboratoire MICA à l'université Michel de Montaigne Bordeaux III. Ses travaux sont directement orientés vers l'étude d'une économie générale de la pratique curatoriale à travers le design.

Sylvie COËLLIER

est professeure d'histoire de l'art contemporain et dirige le Laboratoire d'études en sciences des arts à Aix-Marseille Université. Auteure de *Lygia Clark, la fin de la modernité et le désir du contact* (L'Harmattan- 2003), elle a dirigé ou co-dirigé d'autres ouvrages aux PUP et écrit de nombreux articles sur la sculpture récente et les approches conceptuelles, notamment dans la revue *20/27* (numéros 2, 3, 4, 6), ou pour des catalogues d'artistes, dont celui de *Mark Manders*, Musée Carré d'art de Nîmes, 2012.

Penelope CURTIS

dirige la Tate Britain depuis 2010. Commissaire d'expositions pour la Tate modern de Liverpool entre 1988 et 1993, elle est directrice du centre d'études de la sculpture à l'Institut Henry Moore de Leeds de 1993 à 1999, puis jusqu'en 2010 conservatrice en chef de ce centre pour lequel elle a été à l'initiative des programmes d'exposition sur la sculpture moderne et contemporaine. Elle a écrit de nombreux articles sur la sculpture anglaise des XX^e et XXI^e siècles, sur les relations entre art et architecture, rédigé des monographies d'artistes contemporains, notamment sur Thomas Schütte et Isa Genzken. Elle est l'auteure de *Sculpture 1900-1945: After Rodin* (OUP, 1999) et *Patio and Pavilion: The place of sculpture in Modern Architecture* (Ridinghouse, 2007).

François DECARSIN

est professeur à l'université d'Aix-Marseille. Il a publié de nombreux articles sur l'esthétique de la musique contemporaine. Il est l'auteur de *La musique, architecture du temps* (coup de cœur de l'Académie Charles Cros 2003, L'Harmattan) et de *La modernité en question, deux siècles d'invention musicale 1781 - 1972*, (L'Harmattan, 2010).

Damien DELILLE

mène une thèse à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne portant sur la crise de la masculinité dans les pratiques artistiques, de la fin du XIX^e siècle à 1914, et coordonne le programme « Histoire de la mode et du vêtement », de l'Institut national d'histoire de l'art. Il s'intéresse aux rapports entre création contemporaine et questions de sexualité, notamment autour du « mysticisme queer ».

Louis DIEUZAYDE

est maître de conférences en esthétique théâtrale à l'université d'Aix-Marseille où il est responsable de la section arts de la scène. Ses travaux portent sur les mutations du jeu de l'acteur en relation avec le renouvellement des écritures, les rapports entre esthétique et politique dans les gestes scéniques actuels. Il a dirigé la publication de deux ouvrages, *Le théâtre de Valère Novarina une scène de délivrance* et *Le langage s'entend mais la pensée se voit* et a co-dirigé *Arts, transversalités et questions politiques* aux Publications Universitaires de Provence (PUP). Il travaille ponctuellement comme acteur et metteur en scène au sein de compagnies de la région PACA et participe à la direction de la revue *Incertains regards*, éditée par les PUP, pour laquelle il a réalisé deux pièces audiophoniques avec les étudiants de la section arts de la scène : *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig et *Abouche que veux-tu !* à partir de fragments de *Mort à crédit* de Louis-Ferdinand Céline.

Jérôme DUPEYRAT

(www.jrmdprrt.net) est doctorant en esthétique à l'université Rennes 2 Haute Bretagne (« Exposer/publier. Les éditions d'artistes dans les pratiques d'exposition contemporaines », thèse sous la direction de Leszek Brogowski et d'Anne Moeglin-Delcroix). Il est également enseignant en histoire de l'art contemporain à l'École des beaux-arts de Toulouse, critique d'art et éditeur.

Tania Alice Caplain FEIX

est docteure en Lettres et Arts de l'université d'Aix-Marseille I et artiste-chercheuse à l'Université Fédérale de l'État de Rio de Janeiro (UNIRIO/Brésil). Directrice artistique du Collectif "Héros du Quotidien", elle est performeuse, metteuse en scène et enseignante en Licence, Master et Doctorat d'Arts du Spectacle. Elle a publié en 2011 le livre "*Performance. Ensaio*" [Performance. Répétition] aux Éditions Confraria do Vento (RJ).

Michel GUÉRIN

est l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages. Agrégé de philosophie (1970), professeur à l'université d'Aix-Marseille et membre honoraire de l'Institut universitaire de

L'art des années 2000. Quelles émergences?

France, il a notamment publié : aux PUF, *La politique de Stendhal* (1982); chez Actes Sud, *Qu'est-ce qu'une œuvre?* (1986), les deux volumes de *La Terre et la Pitié* (1990/2000), *Philosophie du geste* (1995 – 2^e édition augmentée 2011); chez Jacqueline Chambon, *Nihilisme et modernité* en 2003; aux éditions de la Transparence, *La Peinture effarée – Rembrandt et l'autoportrait* (2011); dans la collection Encre Marine (les Belles-Lettres), *Le Fardeau du monde – De la consolation* (2011). Il a dirigé plusieurs ouvrages collectifs aux Presses Universitaires de Provence. http://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Guerin

Catherine GUIRAL

est chercheuse en histoire du design au Royal College of Art (« Les lignes de fuite de Pierre Faucheux, une déterritorialisation du graphisme en France depuis les années 1950 », MPhil sous la direction de Sarah Teasley et David Crowley). Elle enseigne à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon et est également graphiste et cofondatrice du studio officeabc (www.officeabc.cc).

Étienne KIPPELEN

Après des études de piano, d'accompagnement et de composition dans les conservatoires d'Aix-en-Provence et de Marseille, Étienne Kippelen poursuit ses études au CNSM de Paris où il obtient trois prix en analyse, esthétique, et harmonie. Agrégé et docteur en musique, il enseigne depuis 2006 l'histoire de la musique, l'analyse, l'esthétique et la composition à l'Université d'Aix-Marseille. Son domaine de recherche touche principalement les musiques des xx^e et xxi^e siècles, ainsi que les problématiques de modernité et de postmodernité. Lauréat du Concours international de composition Dutilleux en 2012, ses œuvres sont régulièrement jouées en France.

Hélène MEISEL

Doctorante à la Sorbonne – Paris 4, elle mène des recherches sur le conceptualisme romantique sous la direction d'Arnaud Pierre. Critique et historienne de l'art, elle collabore régulièrement à diverses publications, comme la revue critique *20/27* où sont parus des textes sur l'œuvre de Maurice Blaussyld, Tacita Dean et Guillaume Leblon.

Lionel PONS

est docteur en musicologie, agrégé de musique, chargé de cours à l'université d'Aix-Marseille, professeur d'histoire de la musique et d'analyse au Conservatoire de Marseille. Spécialiste de la musique française du xx^e siècle, il a publié aux éditions des AMF plusieurs monographies et articles, ainsi que des

contributions régulières aux ouvrages collectifs édités en collaboration par Actes Sud, Autres Temps et l'Opéra de Marseille.

Belinda REDONDO

est doctorante à l'Institut d'Urbanisme de Paris, Lab'Urba (EA 3482), université de Paris-Est. Elle rédige une thèse sur la démarche partenariale entre la commande publique artistique et les projets de tramway en France métropolitaine.

Caroline RENARD

Maître de conférences en études cinématographiques à l'université d'Aix-Marseille, elle enseigne l'histoire, l'esthétique et les théories du cinéma. Depuis sa thèse sur *La répétition dans le cinéma d'Abbas Kiarostami* (Paris, Ehes, 2002) elle travaille sur les liens de la pensée et du cinéma. Ses recherches actuelles questionnent l'apport des dernières technologies et les déplacements théoriques impliqués par le numérique. Un autre pan plus récent de sa recherche porte sur le cinéma comme "technologie de genre". Elle a publié une vingtaine d'articles (Cinergon, PUR, PUP, éd. Yellow Now).

Pierre SAURISSE

enseigne l'histoire de l'art contemporain au Sotheby's Institute, à Londres. Son ouvrage *La Mécanique de l'imprévisible: art et hasard autour de 1960* a paru en 2007. Il a consacré plusieurs travaux à la performance, dont les plus récents ont été publiés dans le recueil *La Performance: entre archives et pratiques contemporaines* et dans le numéro d'avril 2012 de *Territoires contemporains*.

Table des matières

Les émergences au xx ^e siècle : quelles tendances communes d'un art à l'autre ? Jacques Amblard et Sylvie Coëllier	5
Panoramas	
Modifications apparues dans les arts plastiques depuis 2000 Sylvie Coëllier	15
La musique des années 2000 et l'obsession de la fusion Jacques Amblard	37
La scène comme drame des perceptions Louis Dieuzayde	49
Du je de l'autobiographie aux jeux de l'autofiction : « la littérature-moi » Michel Bertrand	63
Un état des lieux : l'écriture du moi Penelope Curtis	77
Quoi de neuf dans les arts ? Paul Ardenne	87
« La raison communicationnelle » François Decarsin	97
Le nouveau et l'inédit (moderne/postmoderne ?) Michel Guérin	103

Plans rapprochés

Pocket film, que devient le cinéma ? Caroline Renard	147
Stratégies « post-queer » à l'épreuve de l'art contemporain Damien Delille	161
Le métissage des styles dans l'opéra depuis 2000, entre juxtaposition et assimilation : l'art face au phénomène d'appropriation Lionel Pons	175
L'art du tram : une nouvelle approche de l'art public Belinda Redondo	187
Le <i>curator</i> – du rétro au nouveau Nicolas Boutan	199
L'art du XXI ^e siècle : un art édité (répétitions et différences) Jérôme Dupeyrat et Catherine Guibal	207
Le ludisme dans la musique des années 2000 Étienne Kippelen	219
Brèches poétiques au sein du réel : performance et réappropriation des espaces publics Tania Alice Caplain Feix	233
L'art et le trust, quelques démarches d'artistes à l'ère de la globalisation Carole Boulbès	247
L'artiste enquêteur / l'artiste fabulateur Hélène Meisel	259
Objets de scandale : outrages et censure depuis l'an 2000 Pierre Saurisse	273
Les auteurs	287

Création graphique de la couverture Hokus Pokus - Rennes

Mise en page Patrick Baille – PUP – Aix-en-Provence

Imprimé en France

Service imprimerie de l'université d'Aix-Marseille – DPSI – Aix-en-Provence

Dépôt légal 4^e trimestre 2012

ISBN 978-2-85399-846-8

ISSN 1778-2848

L'ART DES ANNÉES 2000

QUELLES ÉMERGENCES ?

ARTS

rassemble des
ouvrages de
recherche sur
l'histoire des
arts et sur la
théorie et la
pratique des arts
contemporains.

Quel art, où l'art a-t-il fait du neuf depuis 2000? Le concept de « nouveauté » re-convoque la vieille question de la modernité. À ce propos, les arts du XXI^e siècle sont-ils encore postmodernes, ou emportés par le mouvement de cette « grande page historique tournée » – le fameux *an 2000* – et donc à nouveau, comme autrefois l'art moderne, préoccupés surtout par l'écriture de l'Histoire? L'art est-il, au contraire, apocalyptique, art de liquidation définitive de l'Histoire, et finalement amnésique, irresponsable, peut-être même infantile, ou encore seulement préoccupé de subjectivité?

Voilà internet, vitrine attrayante d'un grand magasin planétaire enfin révélé, ou d'une postmodernité cette fois réellement galopante (ultra diversifiée, ultra délocalisatrice, ultra capitaliste): quid de ses « arts virtuels »?, des mondialisations ou altermondialismes artistiques qu'il aurait permis? Les arts plastiques ne trouvent-ils de solutions qu'entre une allégeance au marché et des retours (nostalgiques? réflexifs?) sur les inventions du XX^e siècle? D'autres questions pêle-mêle: qu'en est-il des arts utilisant les téléphones portables? Qu'en est-il des questions de genre? Il semblerait que la musique « savante », elle, cherche aujourd'hui son centre, celui séparant la tonalité de l'atonalisme. Le cinéma d'avant-garde, de son côté, a-t-il réellement quitté les salles? Le 11 septembre 2001 a-t-il rendu à tout art son engagement politique...? La très ancienne malédiction attribuée à tort à Hegel (la soi-disant prophétie de la mort de l'art) est-elle enfin accomplie au XXI^e siècle ou sont-ce au contraire l'esthétique, la politique et même la philosophie qui sont comme mortes, abandonnant aux arts (ou, comble de l'horreur peut-être souligné par Stockhausen, aux actes de terrorisme évoqués ci-dessus) le champ de toute expression voire d'action symbolique possible?

En couverture:

L'Exposition plus Grande
que l'Exposition (détail),
Noël Ravaud, 2010.

© Photographie Serge Le Squer Sylvie.

Jacques Amblard et Sylvie Coëllier sont musicologue et historienne de l'art des XX^e et XXI^e siècles au département des Arts de l'université d'Aix-Marseille.

Aix-Marseille
université



29 €