



HAL
open science

Arts de la perturbation

Cécile Mahiou, Benjamin Riado

► **To cite this version:**

Cécile Mahiou, Benjamin Riado. Arts de la perturbation. Proteus-Cahiers des théories de l'art, 7, 2014. hal-04451529

HAL Id: hal-04451529

<https://hal.science/hal-04451529>

Submitted on 11 Feb 2024

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.

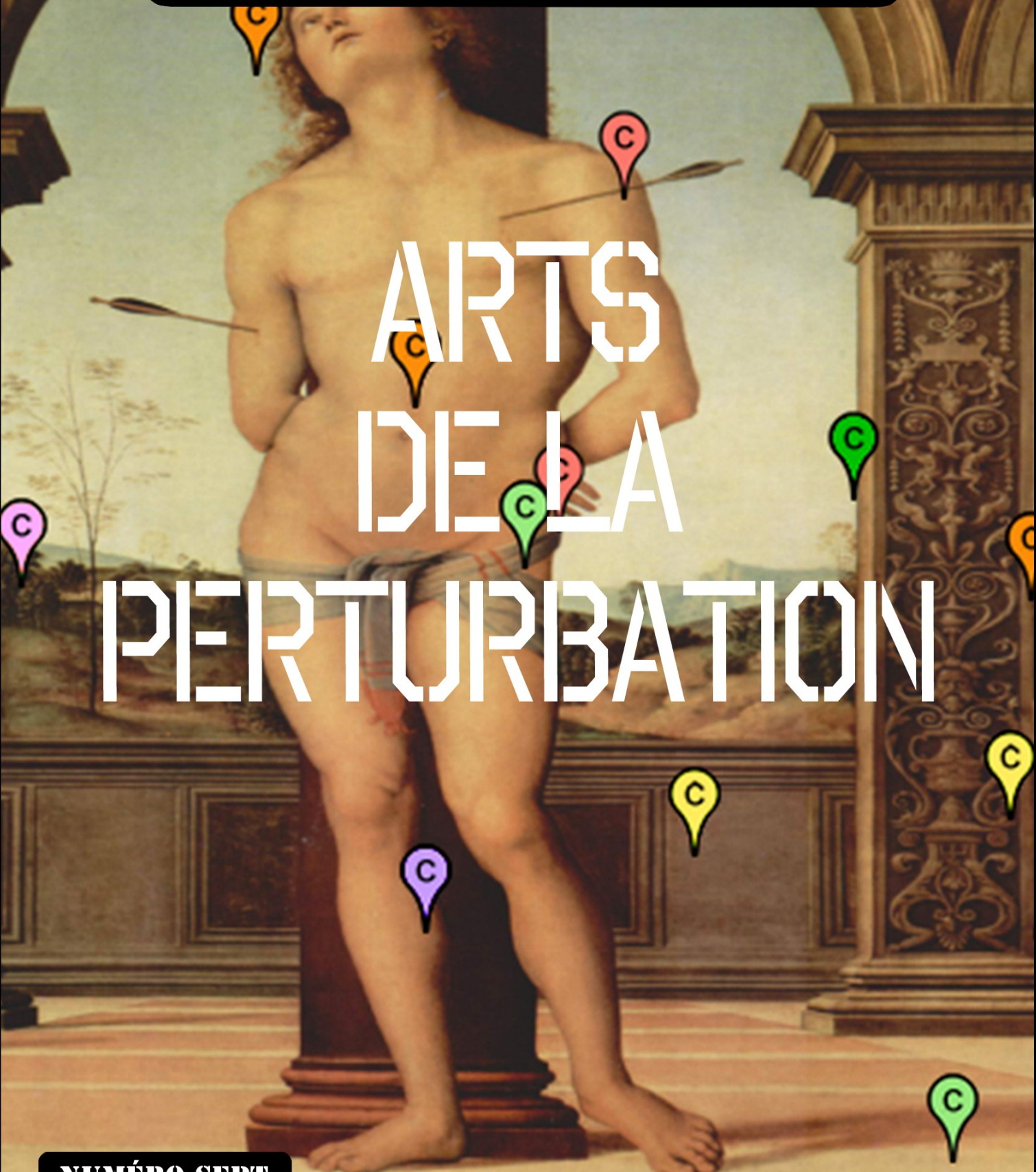


Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

PROTEUS



Cahiers des théories de l'art



ARTS DE LA PERTURBATION

NUMÉRO SEPT
JUILLET 2014

WWW.REVUE-PROTEUS.COM

En 2009, une exposition d'œuvres choisies au sein de la riche collection de la fondation François Pinault avait pour titre : « Qui a peur des artistes ? » Une question à double sens à l'heure où l'art contemporain en tant que phénomène culturel largement institutionnalisé semble à la fois susciter de la part du public indifférence et perplexité. Mais de quel art est-il question ? D'un art qui se signale par son propos politiquement engagé, d'un art qui montre ce que précisément on ne veut pas voir, ou bien d'un art dont la forme elle-même est inhabituelle ? Aucune réponse n'est apportée, laissant planer sur la question un voile ironique : de quoi avoir peur alors même que la sélection de la commissaire Caroline Bourgeois rassemble une somme rassurante d'artistes qui ont une certaine visibilité médiatique (Damien Hirst, Cindy Sherman), dont le travail rencontre un large succès (Pierre Soulages, Andreas Gursky), et surtout qui produisent, et continuent de montrer leur travail selon la modalité la plus classique possible : celle des objets d'art ?

On est bien loin des pratiques qui dans les années 1950 ou 1970 ont profondément bouleversé les limites du champ artistique, jusqu'à inquiéter notre compréhension de la création. Pour ne prendre qu'un seul exemple, les mutilations photographiées de l'actionniste viennois Rudolf Schwarzkogler ont à ce point marqué les esprits que la mort précoce de l'artiste a alimenté la légende morbide d'un prétendu « suicide artistique ».

C'est ainsi que voulant vivre sur l'héritage d'un art qui bouscule les attentes du public, un nombre grandissant d'expositions emploie le terme « perturbation » pour montrer la vitalité des formes artistiques et faire le relevé des audaces d'artistes. On le trouve alors comme titre d'une exposition de céramique contemporaine au musée Fabre de Montpellier (2012), ou bien plus récemment, au pluriel, pour l'exposition monographique de Céleste Boursier-Mougenot, artiste qui réalise des installations sonores, au musée des Abattoirs de Toulouse (2014).

Néanmoins il devrait être clair, et c'est ce que ce numéro de *Proteus* s'attache à montrer, que la perturbation intervient dans le brouillage du mode d'être de l'art et celui de la réalité. C'est déjà ce qu'Arthur Danto avait tenté d'établir en analysant l'irruption de réel dans la galerie, le lieu de l'institution. Mais il se pourrait que le plus perturbant se déploie dans le sens inverse. Le critique d'art Michel Ragon, cité dans le catalogue de l'exposition François Pinault, le soulignait déjà en notant : « Si l'art est encore dans quelques galeries et dans quelques musées, prenons garde de nous apercevoir trop tard qu'il court dans les rues. » C'est aussi souvent sur Internet, cet autre espace public, que se développent les pratiques perturbatrices rapprochant l'art de nos usages virtuels quotidiens et opérant volontiers de façon discrète et furtive, à l'opposé de la tendance spectaculaire de beaucoup de pratiques dites artistiques.

Cécile MAHIOU et Benjamin RIADO

Sommaire

Arts de la perturbation

Actualité de la perturbation, « concept élargi » de l'art : présentation du dossier Cécile MAHIOU et Benjamin RIADO.....	4
Menace sur la réalité Romain LOUVEL (UNIVERSITÉ RENNES II, ARTS : PRATIQUES ET POÉTIQUES).....	7
L'œuvre de la terreur – les limites de l'image après le 11 septembre Sébastien GALLAND (UNIVERSITÉ MONTPELLIER III, CERPHI-ENS LYON).....	16
Perturbation artistique – ou la panique institutionnelle Maxence ALCALDE (ESADHAR LE HAVRE).....	24
Un art imperturbable ? – Perturbation et marginalité dans la littérature française contemporaine Marie-Jeanne ZENETTI (UNIVERSITÉ LYON II, PASSAGES XX-XXI).....	31
Perturbations textuelles de la vidéosurveillance dans l'art contemporain Sophie LIMARE (UNIVERSITÉ BORDEAUX III, CLARE).....	40
Synergie perturbatrice entre danse et philosophie – <i>Umwelt</i> et <i>Turba</i> de la Compagnie Maguy Marin Anne PELLUS (UNIVERSITÉ TOULOUSE II, LLA CREATIS).....	48
Arthur Danto, portrait du philosophe en artiste et critique – Entretien David ZERBIB (HEAD-GENÈVE/UNIVERSITÉ PARIS I, CEPA).....	58

Hors-thème

L'espace, le sujet, le langage – Dérive autour de quelques notes de Robert Smithson Vangelis ATHANASSOPOULOS (UNIVERSITÉ PARIS I, ACTE).....	65
---	----

Actualité de la perturbation, « concept élargi » de l'art

PRÉSENTATION DU DOSSIER

De la perturbation, Paul Ardenne dit qu'elle engage « un acte polémique », dont la portée factuelle ou symbolique peut être limitée : « déranger, oui, mais sans attendre forcément de cette initiative qu'elle fonde les prémisses d'une révolution¹. » La perturbation prendrait ainsi aujourd'hui les formes des multiples stratégies et tactiques que l'on désigne par le néologisme « artivisme », qui fait signe vers ce brouillage revendiqué entre la création artistique et le message politique. Le travail de Thomas Hirschhorn en est un bon exemple. Il y a maintenant 10 ans, l'artiste organisait au Centre culturel suisse de Paris un événement retentissant intitulé « Swiss-swiss democracy² ». Ce dernier se présentait sous la forme d'un forum dont le sujet était la démocratie, dans un dispositif élaboré par l'artiste. Des conférences philosophiques, la représentation d'une pièce de théâtre écrite pour l'occasion, et la participation du public invité à lire des textes sur le sujet de la démocratie ont été organisés au sein de cet espace. L'artiste, qui était présent sur place pendant la totalité de l'événement, a pris à cette occasion une position politique explicite, visant le fonctionnement de la démocratie directe suisse mais surtout dirigée *ad hominem* contre Christian Blocher, un industriel millionnaire suisse élu au gouvernement. Hirschhorn proclame alors dans un texte manifeste vouloir « en finir avec le fascisme rampant, Blocher, Haider, Le Pen, c'est le même combat ». L'artiste souhaitait ainsi s'insurger contre les positions xénophobes et nationalistes de ce politicien, et contre les institutions suisses qui lui permettaient d'être élu. L'exposition, qui dura huit semaines, fut un succès et vit défiler plus de 30 000 visiteurs. Ce sont les répercussions de l'exposition qui révèlent le trouble

provoqué par l'artiste sur la scène politique suisse. À la suite de celle-ci en effet, une motion fut présentée au Parlement pour diminuer les fonds alloués à l'organisation Pro Helvetia qui avait programmé Hirschhorn à Paris. Le débat parlementaire sur le « cas » ou « l'affaire » Hirschhorn a porté autant sur la question de la valeur artistique de l'œuvre du plasticien que sur celui du choix fait par Ritter, le directeur du Centre Culturel Suisse, de le programmer³. À l'évidence, la perturbation, entendue comme volonté de remettre en cause les limites entre l'art et le non-art – ici l'engagement culturel, social et politique – est centrale dans le travail de Hirschhorn, qui en fait l'un des ressorts de sa poïétique. Au-delà du message politique délivré à l'occasion de cet événement, l'artiste trouble aussi temporairement le « monde de l'art » qui lui offre pourtant sa visibilité conséquente en Suisse puisqu'il représentera ce pays à la Biennale de Venise en 2011, malgré les retombées de l'affaire « Swiss-swiss democracy » – ou peut-être aussi à la faveur de celles-ci⁴.

Une telle posture artistique paradoxale n'est pas nouvelle et était déjà analysée par Arthur Danto dans un article célèbre de 1985, « Art et perturbation » qui fut ensuite repris dans son ouvrage *L'Assujettissement philosophique de l'art*. L'enjeu de ce texte était d'analyser l'évolution des formes de création qui dérangent la logique propre à la reconnaissance institutionnelle de l'art comme production culturelle autonome, et qui donc se développent « à la périphérie de ce qui

1. Paul Ardenne, *Art, le présent. La création plasticienne au tournant du xx^e siècle*, p. 387.

2. Voir le site internet du Centre Culturel Suisse de Paris. <<http://www.ccsparis.com/VI/projets/04-2004/>>, consulté le 08/07/2014.

3. Les débats parlementaires sont retranscrits et consultables en ligne. Voir notamment la 9^e séance de la session d'hiver 2004 consacrée au budget 2005.

<http://www.parlament.ch/ab/frameset/f/n/4706/116257/f_n_4706_116257_116296.htm>, consulté le 08/07/2014.

4. Cette exposition médiatique des convictions politiques de l'artiste peut légitimement amener à se demander s'il n'y a pas là une forme d'opportunisme. Cf. Maxence Alcalde, *L'Artiste Opportuniste. Entre posture et transgression*, Paris, L'Harmattan, coll. Art en Bref, 2011, p. 66-67.

était habituellement considéré comme les limites de l'art ». Ces limites, le philosophe américain les voit notamment dans le développement de la performance, qu'il juge être un mélange gesticulatoire entre la peinture et le théâtre. Cette situation délétère de l'art flirtant avec le trouble de l'ordre – et même le danger – a trouvé un point d'orgue avec les propositions extrêmes de l'artiste Chris Burden dans les années 1970, lequel a tiré à balles réelles sur un avion de ligne, menacé une présentatrice de télévision armé d'un poignard, s'est étendu recouvert d'une bâche noire sur le bord de la route et couru le risque de se faire écraser par les automobilistes. Danto tenait de telles créations, et en particulier la dernière, intitulée *Deadman*, en mauvaise part. Il les vivait comme une menace non seulement définitionnelle pour l'œuvre d'art mais aussi physique pour autrui. Dans l'entretien que nous publions, Arthur Danto explique à David Zerbib comment il a pu être amené à fuir une exposition de Bruce Nauman, insistant sur la dimension éminemment subjective de la perturbation ressentie par le spectateur.

Pour souligner le caractère excessif de ces démarches, et donner une idée de la pente glissante sur laquelle s'aventurent certains artistes, Danto manie la dérision et imagine une œuvre intitulée *Bomb*, qui consisterait en une véritable bombe dont on ne saurait déterminer en se rendant à l'exposition si elle va ou non se déclencher. Le critique dénonce ainsi un faire spécifique aux artistes perturbateurs, qui menace la préservation de l'autonomie de la sphère artistique :

Dans l'art de la perturbation, l'artiste ne se réfugie pas derrière les conventions qui régissent le monde de l'art ; il ouvre un espace que les conventions ont pour mission de maintenir clos¹.

Danto énonce à l'encontre de ces propositions artistiques un jugement sévère. Il voit dans ces pratiques perturbatrices une tendance régressive propre à l'art contemporain, qui cherche à retrouver la dimension magique, incantatoire de l'art des temps anciens, et à effacer la distance et la réflexi-

vité qui caractérisent à ce point l'art moderne qu'elles en ont signé sa fin – ou plutôt la fin de l'histoire de l'art, précise Danto, aboutissement de son « assujettissement philosophique ». Si les considérations du philosophe sur la dérive des pratiques artistiques en gesticulations masturbatoires n'engagent que lui, elles pointent néanmoins ce qui est la ligne de force des perturbations actuelles : leur inscription dans la sphère de la réalité sociale, à la périphérie et même souvent au-dehors de l'institution muséale voire en confrontation avec elle. Quand l'artiste met à profit l'autorité que lui confère son statut pour élaborer des pratiques qui s'inscrivent en dehors de l'art, il dérange le spectateur comme le théoricien. Il use en effet des fonctions spécifiques de l'art tout en faisant porter une menace sur la préservation de son autonomie.

C'est ainsi que les artistes en formulant des propositions à partir du réel, exhibent du même coup le fonctionnement conventionnel de l'institution art. Ces pratiques, en relevant le défi de l'instabilité des définitions, en postulant – comme le disait Joseph Beuys par exemple – un « concept élargi² » de l'art, présentent la création artistique comme la réception de l'œuvre en terme de paradoxe plus que de confrontation. Les définitions essentialistes de l'art et de l'œuvre en effet ne résistent pas à l'examen de la complexité et des contradictions des usages ; il importe en effet de comprendre comment l'artiste peut créer des formes qui excèdent toute inscription dans un champ identifiable et que néanmoins ces formes soient reconnues comme relevant de l'art.

Les propos de Danto, qui insiste sur son intérêt pour un artiste comme Douglas Huebler, précisant qu'avec lui « on est en présence de l'art sans

1. Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, « Art et perturbation », C.-H. Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1993, p. 154.

2. J. Beuys voit dans les performances et *happenings* des artistes proches de Fluxus, dont Allan Kaprow et Robert Filliou, des propositions qui contribuent à « élargir l'ancienne conception de l'art, pour la rendre aussi vaste, aussi grande que possible, et selon les possibilités, pour l'agrandir jusqu'à y englober toutes les activités humaines ». Robert Filliou, *Enseigner et Apprendre, Arts Vivants* (titre original : *Teaching and Learning as Performing Arts*), par R. Filliou et le lecteur, s'il le désire, avec la participation de John Cage, Benjamin Patterson, Allan Kaprow, Marcelle Filliou, Vera, Bjossi, Karl Rot, Dorothy Iannone, Diter Rot (sic), Joseph Beuys, Paris/Bruxelles, Archives Lebeer Hossman, p. 178.

le savoir, car il crée sans changer le monde, sans déplacer quoi que ce soit¹ », nous invitent à considérer la perturbation moins comme une étiquette artistique que comme un outil herméneutique permettant d'interroger à la fois la frontière *épistémologique* entre l'art et le non-art, et la frontière *épistémologique* entre l'esthétique et les autres champs disciplinaires. Les contributeurs du présent numéro de *Proteus* se saisissent ainsi de la perturbation comme un problème posé à l'articulation de la théorie et de la pratique artistique.

Romain Louvel et Sophie Limare montrent ainsi comment les artistes perturbateurs mettent en place des stratégies visant à intervenir directement dans le réel. Le premier examine les possibilités offertes à l'artiste par la méthode sociologique de la provocation expérimentale. L'enjeu de cette posture critique est de faire apparaître l'arrière-plan structurel de la réalité sociale. Sophie Limare quant à elle se penche de façon plus descriptive sur les propositions artistiques qui ont en commun d'exhiber les dispositifs de vidéosurveillance pullulant dans l'espace public.

La notion de perturbation permet à Sébastien Galland et à Anne Pellus d'évaluer des propositions artistiques contemporaines à l'aune d'un effet réel sur le spectateur et ses attentes. Sébastien Galland part du constat que les événements du 11 septembre ont catalysé une tendance à la fétichisation des images. Il montre ainsi comment certains artistes contemporains ont, par réaction à ce phénomène, cherché à élaborer des stratégies déceptives à l'encontre du fonctionnement médiatique. Anne Pellus analyse du point de vue de la réception les spectacles de la Compagnie Maguy Marin, dont les expérimentations sur la scène de formes hybrides perturbe selon elle davantage le spectateur que certaines transgressions de l'ordre social qui font aujourd'hui consensus dans la sphère de la danse contemporaine.

Enfin, Maxence Alcalde et Marie-Jeanne Zenetti posent plus spécifiquement dans leurs contributions la question du rapport de l'artiste perturbateur aux différents « mondes de l'art » dans lesquels il trouve sa légitimité. Les pratiques artistiques sont en effet confrontées aux diffé-

rentes médiations qui leur donnent ou leur refusent une visibilité dans le champ artistique ou littéraire. Maxence Alcalde évalue ainsi la capacité des artistes contemporains à œuvrer à partir des fonctionnements et des dysfonctionnements de l'institution et à provoquer une « panique institutionnelle » coextensive de l'existence de l'art en situation d'exposition. Marie-Jeanne Zenetti fait de son côté état d'une résistance des institutions littéraires aux propositions qui subvertissent les formes et les canons somme toute traditionnels du champ littéraire. Ceci l'amène à interroger la visibilité des pratiques littéraires perturbatrices, éminemment minoritaires, alors qu'à l'inverse la remise en question des formes reste une valeur importante de l'art contemporain.

Cette question de la visibilité est finalement celle qui anime fondamentalement la perturbation, puisque c'est souvent au détriment de leur identification par le grand public que les formes artistiques les plus perturbatrices agissent sur le monde en ébranlant notre conscience du réel.

Cécile MAHIOU et Benjamin RIADO

1. Dans l'entretien publié dans ce numéro, p. 61.

Menace sur la réalité

Nous avons oublié comment nous avons fait la réalité, c'est pourquoi elle nous paraît naturelle, comme ayant toujours été là¹.

Le sentiment de menace découle d'une situation inhabituelle. Elle s'explique par l'introduction d'un élément non identifié et potentiellement dangereux qui perturbe le déroulement normal de la vie. Il y a de nombreuses raisons de se sentir menacé et l'art peut parfois en être la cause. Pourtant, l'œuvre d'art n'est pas menaçante par nature. C'est au contraire une construction sociale familière. Mais il est vrai que certaines pratiques artistiques produisent une impression de menace, soit en opérant des détournements, en dépassant les traditions, en s'introduisant dans un milieu, en visant les intérêts d'un tiers ou encore en malmenant physiquement les visiteurs d'une exposition. Les conséquences ne sont pas toujours interprétées exclusivement comme le fruit d'un projet artistique, mais plutôt comme l'événement sociologique de l'œuvre en interaction avec le contexte social. Ce n'est pas faux. Mais le phénomène de menace résulte aussi, et d'abord, d'une attitude artistique qui sera nommée ici « provocation expérimentale », en référence au *breaching* initié par le sociologue Harold Garfinkel dans les années 1950, au sein du courant de sociologie appelée l'ethnométhodologie². En anglais, *breaching* signifie ouvrir une brèche. Traduite en français par l'expression « provocation expérimentale³ », cette méthode consiste à troubler la familiarité d'une situation ordinaire. Le but de la manœuvre est de faire jour sur l'ordre moral, les stratégies individuelles et les comportements pratiques qui produisent la réalité sociale.

La provocation expérimentale revient donc à

introduire un grain de sable dans les rouages d'un système pour en révéler la structure, l'organisation et ses déterminants. Nous envisagerons dans cet article l'hypothèse selon laquelle cette technique s'applique à l'art d'un point de vue à la fois théorique et pratique. Le biais de la provocation expérimentale oriente l'idée de la perturbation dans l'art au profit d'une pratique inaugurale, critique et force de conjoncture, qui nous emmène là où l'on ne s'y attend pas. En ce sens, la menace que l'art fait peser sur la réalité n'est pas dénuée d'intérêt, car elle donne à l'art un projet, sans pour autant l'assujettir à un utilitarisme social. En outre, ce type de perturbation ne résulte pas d'une stratégie du choc. Foncièrement anti-spectaculaire, elle s'insère dans le ballottement de la vie quotidienne ordinaire, seul et unique espace primaire de réalisation des activités humaines.

Nous engagerons la réflexion en exposant d'abord la théorie de la réalité sociale à partir de laquelle les recherches de Harold Garfinkel et plus généralement les approches microsociologiques se sont construites⁴. Avec l'exemple des Arts Incohérents et de la critique institutionnelle, nous verrons quel lien tacite relie l'art au *breaching*. Nous considérerons alors les procédés de rétablissement de la réalité menacée comme les indices principaux de la provocation expérimentale dans la pratique artistique, exercée parfois à l'insu de l'artiste. Enfin, pour une appréhension plus complète, nous ferons état d'une expérience artistique conçue ici comme application et dispositif d'observation de la provocation expérimentale : la mise en situation réelle d'une collection d'œuvres et d'objets scientifiques. L'analyse tiendra compte des développements théoriques préa-

1. Ernst VON GLASERSFELD, « Quelques aspects du constructivisme », conférence à l'université de Laval, Québec, 1991.

2. Voir Harold GARFINKEL, *Recherches en ethnométhodologie*, M. Barthélémy et L. Quéré (trad.), Paris, PUF, 2007.

3. On retrouve cette traduction dans Alain COULON, *L'Ethnométhodologie*, Paris, PUF, 1987, p. 74.

4. Georges Lapassade regroupe sous ce terme les disciplines de l'interactionnisme symbolique, la psychosociologie clinique, l'analyse institutionnelle, la phénoménologie sociale et l'ethnométhodologie. Georges LAPASSADE, « Court traité de microsociologie », dans *Pratique de formation/analyses*, n° 28, 1994.

lables de l'article, ajoutant les considérations de l'esthétique institutionnelle et de la sociologie d'Howard Becker. La menace sera explicitée sous l'angle du rapport que l'art et tout objet de connaissance entretiennent avec l'institution au moment de sa consécration. S'ouvre un espace de perturbation assez évident du point de vue des enjeux qu'il renferme.

Les fondements de la réalité sociale

La phénoménologie sociale d'Alfred Schütz s'intéresse au caractère apodictique des connaissances empiriques des sciences sociales. Ce champ d'études trouve son origine chez le philosophe Edmund Husserl. Cependant, Alfred Schütz se distingue en affirmant que les sources empiriques des sciences sociales ne résident pas dans la phénoménologie transcendantale husserlienne, mais dans la phénoménologie constitutive de l'attitude naturelle¹. Edmund Husserl définit l'intersubjectivité comme l'espace de constitution d'un monde sensible commun, au sein duquel les expériences des individus sont traversées par celles des autres, autrement appelé une « communauté de monades² ». Alfred Schütz considérera par la suite que l'intersubjectivité est un allant-de-soi structurel de la sphère mondaine, celle où s'étendent les interactions quotidiennes, notamment à l'endroit où est produite la réalité sociale. Là se réalisent aussi les différents mondes de l'art. Le monde de la vie apparaît comme une réalité primordiale d'ordre pratique où se déploient actions individuelles et interactions sociales³ :

1. Alfred SCHÜTZ, *Éléments de sociologie phénoménologique*, T. Blin (trad.), Paris, L'Harmattan, 1998, p. 101. La phénoménologie husserlienne est dite transcendantale dans le sens où elle sonde les fondations profondes de la conscience pure par laquelle nous accédons au monde, dégagée de toutes les données sensorielles et psychologiques de l'expérience. Quant à lui, Alfred Schütz renonce au dispositif transcendantal pour privilégier une conception pragmatiste du monde de la vie se donnant comme seul point de départ apodictique notre situation d'homme conditionné dans une socialité première incontournable et insondable qui nous lie aux autres.

2. Edmund HUSSERL, *Méditations Cartésiennes*, G. Peiffer et E. Lévinas (trad.), Paris, Vrin, 1992, p. 151 et 175.

3. Laurent PERREAU « Alfred Schütz et le problème du

Seul existe notre intérêt pratique, tel qu'il survient dans une certaine situation de notre vie, et comme il sera modifié par le changement de la situation qui est juste sur le point de se produire⁴.

Cette affirmation établit les bases de l'ethnométhodologie qui repose donc sur une conception pragmatiste du monde de la vie. Harold Garfinkel mettra l'accent sur la portée constitutive des descriptions pratiques que l'individu tire des situations ordinaires, capable d'un raisonnement sociologique profane. Les procédures utilisées, qu'il nomme « ethnométhodes », le sont quotidiennement et sans y prêter attention. À son tour, l'ethnométhodologie considère la réalité sociale comme le produit de l'effet d'objectivation des descriptions et des interprétations du monde à toutes fins pratiques. Comme le remarque Georges Lapassade, « on peut dire par là que l'ethnométhodologie, qui n'utilise pas ces termes, a elle aussi le projet d'analyser le travail ordinaire d'institution qui était également celui de l'interactionnisme symbolique⁵ ».

Peter Berger et Thomas Luckmann chercheront par la suite à comprendre comment la réalité est construite et se maintient dans une société. Ils constatent que la notion de réalité s'incarne dans le sens commun, lequel s'édifie dans un mécanisme d'objectivation des processus subjectifs⁶. La connaissance du sens commun produite par les individus, inclue dans ce que Schütz appelle le « stock social de connaissance », est habitée pour l'essentiel par le modèle culturel que forment les normes collectives au sein desquelles chacun ordonne d'une façon pertinente le monde dont il est le centre⁷. Cette connaissance commune agit donc comme des « processus interprétatifs⁸ »

monde de la vie » in *Philosophie*, n° 108, hiver 2010, p. 47.

4. Alfred SCHÜTZ, *op. cit.*, p. 32.

5. Georges LAPASSADE, « La phénoménologie sociale et l'ethnométhodologie », en ligne, <<http://libertaire.free.fr/GLapassade07.html>>, consulté le 15/03/2014.

6. Peter BERGER et Thomas LUCKMANN, *La construction sociale de la réalité*, P. Taminiaux (trad.), Paris, Méridiens Klincksieck, 1996, p. 37.

7. Alfred SCHÜTZ, *L'Étranger*, B. Bégout (trad.), Paris, éditions Allia, 2010, p. 10-11.

8. Aaron CICOUREL, *La sociologie cognitive*, Paris, PUF,

situés à la racine de la structure sociale qui permettent à l'individu dans le groupe d'attribuer un sens à un environnement d'objet. Enfin, cette connaissance naît là où se sédimentent les expériences¹ et « forme à la fois un schéma d'interprétation du monde commun et un moyen d'accord et de compréhension mutuelle² ». Ainsi le modèle culturel aboutit aux schémas d'interprétation d'une réalité vécue, il abrite les allants-de-soi et les manières de penser habituelles. Finalement, la vie quotidienne s'accomplit au gré d'habitudes automatiques comme autant de « platitudes non questionnées³ » qui visent à standardiser les relations moyens-fins. Ce sont les routines constitutives de la réalité sociale, produites par les intérêts pratiques de l'individu et associées au « stock social de connaissance » dont il dispose. Cette vision structurante de la réalité sociale implique que « l'ordre social n'existe seulement qu'en tant que produit de l'activité humaine⁴ », et surtout que « la réalité de la vie quotidienne se maintient en étant incorporée dans ses routines⁵ ».

À ce stade, les routines définissent à la fois les gestes quotidiens de nos activités (les habitudes), et les procédures allant-de-soi que nous utilisons pour interpréter, produire, partager, gérer une situation sociale. Dès lors, Harold Garfinkel se demande comment rendre compte de cet arrière-plan structurel dissimulé derrière l'attitude naturelle routinisée, mais pourtant imprécise et insaisissable. Comment troubler la familiarité des faits naturels⁶ ? Précisément en opérant des ruptures dans les routines de la vie quotidienne. Cette démarche lui permettra de rendre inopérante toute une partie du « stock social de connaissance », de contredire les certitudes incluses dans les processus interprétatifs ou les schémas d'interprétation du monde, de contrarier le sens commun et ses attentes d'arrière-plan⁷, ceci pour révé-

ler l'allant-de-soi des attitudes naturelles. Concrètement, cela revient à intervenir dans une situation ordinaire et produire du non-sens, maintenir la perplexité⁸, jouer sur les affects sociaux, et propager le doute⁹. Harold Garfinkel invente le *breaching*.

La provocation expérimentale dans l'art

Conformément à la méthode du *breaching*, le geste de la provocation expérimentale s'exerce sur le groupe en faisant échouer temporairement ses constructions mentales. Dans son introduction à un constructivisme radical, Ernst Von Glasersfeld pose l'hypothèse selon laquelle les contraintes et les déterminants à partir desquels nous interprétons la réalité et organisons nos activités résultent de nos constructions antérieures issues de notre vécu. D'après lui, le monde réel, la matrice sur laquelle notre esprit construit un univers de sens, ne se manifeste que là où nos constructions avortent¹⁰. La rupture des routines le confirme et révèle la place et les rôles que chacun joue dans l'édifice. Lorsque l'acteur exécute une action, il le fait en fonction du sens objectif qui lui est socialement attribué¹¹. Tenir un rôle consiste à participer au monde social dans la mesure où « les rôles représentent l'ordre institutionnel¹² ». Par conséquent, la provocation expérimentale jette un doute sur nos propres constructions. Elle nous force à les réaffirmer en les maintenant, ou encore à les modifier pour en ériger de nouvelles. C'est ici que le problème se pose. Remettre en question un ordre établi oblige chacun à actualiser sa participation, laquelle contribue à définir le rôle, le statut et le pouvoir qu'il détient. Cette situation de crise constitue un indicateur de provocation expérimentale qui fonde la portée perturbatrice de nos actions. C'est à elle que nous pensons pour parler de perturbation dans l'art.

1979, p. 39.

1. Alfred SCHÜTZ, « Sur les réalités multiples », in *Sociétés*, Vol. 1, n° 5, 1985, p. 19.

2. Alfred SCHÜTZ, *Éléments de sociologie phénoménologique*, op. cit., p. 108.

3. *Ibid.*, p. 35.

4. Peter BERGER et Thomas LUCKMANN, op. cit., p. 76.

5. *Ibid.*, p. 204.

6. Harold GARFINKEL, op. cit., p. 100.

7. *Ibid.*, p. 122-124.

8. *Ibid.*, p. 100.

9. *Ibid.*, p. 115-119.

10. Ernst VON GLASERSFELD, « Introduction à un constructivisme radical », in Paul WATZLAWICK (dir.), *L'invention de la réalité*, Paris, Seuil, 1988, p. 41.

11. Peter BERGER et Thomas LUCKMANN, op. cit., p. 102.

12. *Ibid.*, p. 105.

Pour comprendre l'efficacité de cette manœuvre dans la pratique de l'art, il faut se référer aux descriptions de Peter Berger et Thomas Luckmann à propos de la réalité menacée :

Toute réalité sociale est précaire. Toutes les sociétés sont des constructions en face du chaos¹.

En effet, lorsque certains aspects de la réalité sociale reconnue et partagée sont menacés par un comportement individuel ou bien par l'apparition d'un objet qui ne correspond pas aux attentes d'arrière-plan, alors les mécanismes de maintien et de conservation rentrent en scène. Autrement dit, si *Mon* existence dans la routine de la vie quotidienne valide l'existence ici et maintenant de la réalité sociale, alors, quand ce qui est certain devient douteux, la connaissance que j'ai de la vie quotidienne perd de sa vérité, et *Je* fais tout pour le rétablir. Par conséquent, rompre la routine de cette façon, c'est poser un doute existentiel infime sur la réalité. Quand le problème apparaît, « la réalité de la vie quotidienne cherche à intégrer le secteur problématique à ce qui est non problématique² » via la connaissance du sens commun. Certaines procédures spécifiques de maintenance sont nécessaires, en particulier quand l'univers symbolique vacille³. Peter Berger et Thomas Luckmann énoncent différentes méthodes de rétablissement de la réalité : le recours à la mythologie ou à l'objectivité scientifique qui permettent de contrôler les déviations individuelles, notamment avec la thérapie.

Dans le cas d'une provocation expérimentale qui s'exerce dans un dispositif artistique perturbateur, l'annihilation est un procédé pertinent pour rétablir la réalité menacée : annulation, délégitimation ou dénigrement « de façon à provoquer un sentiment de culpabilité chez l'individu, un tour de force assez aisé si sa socialisation primaire a connu au moins un minimum de réussite⁴ ». L'efficacité de ce procédé s'explique dans la mesure où l'œuvre d'art se constitue socialement dans une chaîne de coopération conventionnelle, comme

nous le verrons par la suite. C'est pourquoi la mise en situation de l'œuvre d'art dans les lieux institutionnels prévus à cet effet constitue un terrain idéal pour mesurer l'acte de perturbation lorsque le dispositif artistique engage à l'encontre de cette situation une provocation expérimentale. Par son action, l'œuvre dévoile l'arrière-plan structurel qui régit le monde de l'art tout en menaçant son ordre fonctionnel au sein duquel les acteurs sont subordonnés. Or, le problème qui se pose à un art critique et perturbateur est qu'une œuvre non exposée, non reconnue par l'institution ou simplement écartée échoue au statut d'œuvre en sortant de la réalité du monde de l'art, justement par « annihilation ». Pourtant la perturbation a eu lieu. Le dispositif de l'œuvre annihilée et son esthétique continue d'exister dans l'espace social et son histoire comme un phénomène caractérisé de la provocation expérimentale.

Là où Harold Garfinkel saisit l'occasion pour comprendre les rouages de la mécanique sociale, l'artiste laboure l'espace social en imprimant *a posteriori* à son action un caractère déstabilisant voire bouleversant qui, de mon point de vue, fonde la forme plastique de son travail et dessine les contours d'une réflexion esthétique plausible.

Pour être plus précis, notons que la menace qu'induit la provocation expérimentale modifie l'environnement social. C'est un risque pour les sociologues d'obtenir des résultats falsifiés par l'expérience, car toute menace produit des réajustements, voire des modifications d'attitudes qui, dès lors, mettent à jour les mécanismes sans pour autant apporter les informations qualitatives recherchées. Or, ces changements sont de bons augures pour la pratique de l'art et son efficacité dans l'espace social. Ils sont la manifestation tangible de l'esthétique d'un art de la perturbation lorsqu'il opère des déplacements, révèle des situations, incite les forces sociales à reconstituer l'arrière-plan structurel de nos accords tacites. Au point qu'on se demande donc si le phénomène de la provocation expérimentale découvert par Garfinkel n'est pas naturellement inclus dans l'expérience de la création.

Il est vrai que l'angle de la provocation expérimentale ouvre un champ d'exemples foisonnants dans l'histoire de l'art, au moins depuis le XIX^e siècle. Cependant, nous écartons d'emblée les

1. Peter BERGER et Thomas LUCKMANN, *op. cit.*, p. 142.

2. *Ibid.*, p. 142 et p. 38.

3. *Ibid.*, p. 145.

4. *Ibid.*, p. 156.

provocations ostentatoires et évidentes, car ils ne pénètrent pas les rouages de la réalité sociale et ses jeux de pouvoir. Ils y participent seulement et y trouvent simplement leur place. En revanche beaucoup d'autres initiatives artistiques ont montré leur faculté à déployer des tactiques de diversion en révélant les enjeux de pouvoir et les systèmes de dominations symboliques qui structurent les mondes de l'art contemporain et plus largement la société mondaine. Pour se faire une idée de ce que recouvre les termes « perturber » et « menacer » la réalité sociale dans l'art, j'évoquerai brièvement deux exemples : les Arts Incohérents et la critique institutionnelle.

Dès 1885, dans l'atmosphère joyeuse du Tout-Paris, Jules Levy et ses acolytes organisèrent des bals loufoques, des expositions décalées et ironiques se réclamant de l'humour et de la dérision. Leurs actions et les œuvres produites soulevèrent des questions importantes de l'époque telles que la morale, la politique, l'esthétique, les règles de l'art, le bon goût et la liberté d'expression. Les articles élogieux accordèrent une importance esthétique à la plaisanterie, tandis que Jules Levy continuera d'écrire « nous ne faisons point de l'art¹ ». L'indice d'une provocation expérimentale non programmée par l'auteur, mais analysée rétrospectivement, pourrait résider dans le paradoxe entre les intentions de Jules Levy et les commentaires des journalistes et critiques d'art qui firent basculer le statut de l'art et du rire. L'histoire se poursuivra comme nous le savons avec les adeptes du scandale chez Cravan, Marinetti ou Tzara, jusqu'à disparaître dans la définition même de l'art. C'est là aussi l'indice d'un rétablissement, neutralisant la perturbation dans un discours identificateur.

La portée réflexive de la critique institutionnelle apparaît aussi comme un exemple stimulant, bien qu'ici encore on ne puisse pas imputer aux artistes concernés le fait explicite d'une provocation expérimentale. Cependant, la démarche pousse, d'une certaine manière, l'institution à se positionner, à réagir pour conserver l'état anté-

rieur de leur autorité. Par exemple, Hans Haacke installe une urne et sollicite les spectateurs à s'exprimer sur la campagne de Nelson Rockefeller pour le poste de gouverneur d'État², alors membre du conseil d'administration du musée et soutien de la guerre du Viet Nam. Haacke demande alors aux visiteurs si les positions de Rockefeller sont une raison pour ne pas voter pour lui. Autre exemple plus récent, Renzo Martens tente de faire reconnaître la pauvreté comme une ressource économique. Au lieu de l'abandonner aux mains des agences de presse occidentales, il forme une équipe de reporters locaux en leur enseignant la manière de bénéficier de cette ressource. Son documentaire *Enjoy Poverty*, réalisé en 2009, montre les actions que l'artiste mène en République Démocratique du Congo sur fond des controverses que suscite le point de vue de l'artiste lorsqu'il interpelle le pouvoir financier et politique avec une question : à qui appartient la pauvreté ? Ainsi, l'artiste déplace la critique institutionnelle vers une réflexion critique des conditions de production des images de l'art et des médias. Il dévoile comment la pauvreté est produite et par qui elle est consommée. Ces deux exemples montrent que la critique institutionnelle (réclamée ou constatée) déploie des tactiques de diversion pour révéler les enjeux de pouvoir et les systèmes de dominations symboliques qui structurent les mondes de l'art contemporain. Par là, nous pouvons croire en effet à une menace sur la réalité qui se trouve finalement circonscrite dans le registre de l'art et son histoire. Au procédé d'annihilation évoqué plus haut pour écarter la menace, nous assistons au procédé inverse de l'habilitation pour rétablir l'ordre des choses. Il s'agit bien d'indices de la provocation expérimentale dans l'art que nous pouvons découvrir en ratissant l'histoire de l'art. Mais en omettant d'appréhender la perturbation dans le flux du vécu existentiel, dans l'arrière-cour des échanges, nous en perdons l'intérêt méthodologique et heuristique qui réside dans la pratique artistique.

Ainsi, pour une appréciation précise de l'idée selon laquelle certaines actions font peser une

1. Propos de Jules Levy parus dans *Le Chat Noir* en 1886, cité par Catherine CHARPIN, *Les Arts Incohérents* (1882-1893), Paris, Syros Alternatives, 1990, p. 46.

2. L'œuvre fut installée au MOMA en 1970 pour l'exposition « Information ».

menace significative sur la réalité, il est difficile de se passer de l'expérience. N'est-ce pas en expérimentant d'abord spontanément et d'une manière singulière qu'Harold Garfinkel décrit les mécanismes et les conséquences du *breaching*? Ce n'est qu'après sa théorisation que j'ai pu moi-même assimiler cette méthode et la concevoir intuitivement comme un phénomène de l'art antérieur à la sociologie. Je n'ai opéré ce rapprochement qu'à partir de l'observation de mes propres expériences artistiques, dont je propose d'exposer un exemple.

Jouer avec la réalité sociale

Le projet intitulé *Expéditions*¹ consiste en une expédition d'exploration pluridisciplinaire réalisée dans trois quartiers dits « populaires » des villes de Tarragone, Rennes et Varsovie en 2013. J'ai occupé le rôle métaphorique de « capitaine d'expédition », au sein d'une équipe de chercheurs en sciences humaines, d'artistes et de pédagogues de rue. Cette fonction assumée, en tant qu'artiste-chercheur, m'a conduit à élaborer une importante collection d'objets, de documents, de photographies, de vidéos et autres témoignages que les explorateurs ont accumulés. J'ai compilé cet ensemble sous la forme d'un catalogue estampillé *Collection Romain Louvel*.

Sous plusieurs aspects, cette collection déstabilise le processus coopératif de fabrication du savoir et de la culture. Elle interroge le cadre au sein duquel se forme le statut des objets, qu'ils soient considérés en tant qu'œuvre d'art ou document. Ces aspects concernent d'abord la forme : un catalogue détaillé de plus de 300 objets estampillés page par page². Ils touchent aussi la présence autoritaire³ d'une collection censée repré-

senter symboliquement une expédition collective en s'autolabelisant dans le même esprit qu'un « commandant Cousteau ». Par conséquent, la situation produite donne à la collection un caractère ambigu relatif à des questions de pouvoirs, d'autorités et de légitimité. Il était convenu que l'exposition de la collection participe à la mise en scène du « retour des explorateurs », avec l'intention de rejouer un tel moment officiel, et non d'exposer le projet *Expéditions* dans sa complexité. En clair, trois expositions furent imaginées comme scénarios d'exhibition et de diffusion d'une collection d'objets représentatifs des découvertes, des observations et des œuvres. Ces objets ne sont pas imaginaires, mais ces expositions visaient d'abord à exhiber le dispositif qui érige des objets au rang de connaissance et d'œuvre d'art. C'est précisément cette démarche, pourtant explicitement proposée aux partenaires institutionnels, qui sème le trouble dont nous allons parler. Le « retour des explorateurs » entraîne les acteurs du projet dans une réflexion introspective et critique sur les activités quotidiennes que nous accomplissons pour produire l'environnement, ses conventions et le savoir commun. Par conséquent, la perturbation prend place lorsque nous fabriquons et observons en même temps les procédures de construction de la réalité sociale.

L'authenticité d'une collection n'est validée qu'au moment où celle-ci s'intègre dans un cadre institutionnel qui l'accueille : lieux d'expositions, publication d'articles à son sujet, inscription dans un réseau de galeries, etc. L'exposition du « retour des explorateurs » met en scène la collection considérée alors comme un objet destiné à recevoir son « baptême », ainsi que le théorise Georges Dickie à propos de l'art. Selon lui, le statut de l'œuvre et sa confirmation dépendent de son intégration dans le « monde de l'art » par un groupe de personnes habilitées à établir ce jugement. Cela signifie que l'œuvre d'art n'est reconnue, en tant que telle, qu'à la condition d'avoir été conçue dans le respect des conditions nécessaires définies au préalable⁴. Or, nous avons vu que le

1. Je n'exposerai pas le détail du projet *Expéditions* au sein duquel l'expérience s'inscrit, là n'étant pas l'objet de l'article. Pour s'y référer, voir le site <<http://expedition-s.eu/>>, consulté le 08/07/2014.

2. La catalogue est en cours de finalisation et pourra être consulté sur le site <<http://www.expedition-s.eu/>>, consulté le 08/07/2014.

3. Il s'agit là de l'autorité symbolique incarnée dans toute collection artistique, ethnographique ou scientifique qui donne une valeur d'ensemble au contenu, comme relevant

déjà d'un savoir acquis, d'une histoire, d'une vérité. De plus, l'estampillage rouge rejoue le code institutionnel du tampon qui certifie l'authenticité et la validité du document.

4. George DICKIE, « La nouvelle théorie institutionnelle de

statut des objets de la *Collection Romain Louvel* fut au centre des interrogations eu égard à son enveloppe formellement et « outrageusement » estampillée, dans une posture qui semblait anticiper une intégration institutionnelle. Une telle démarche provoque donc les routines par lesquelles tout objet et tout individu acquièrent la reconnaissance institutionnelle et plus particulièrement le statut d'objet de connaissance ou d'œuvre d'art. Ce statut est fortement contrôlé au sein de ces lieux disciplinaires que sont les bibliothèques, les universités ou encore les musées¹.

En jouant le jeu de la collection, la situation artistique produit une réflexion critique sur l'espace de représentation et le rapport que l'art entretient avec l'institution. Nous le voyons par analogie avec l'artiste américain Fred Wilson. Les collections et les archives forment une matière lui permettant de révéler le message silencieux des musées, en détournant des œuvres oubliées. Il développe l'idée selon laquelle les professionnels de musée ne maîtrisent pas la doctrine véhiculée par les modes d'exposition et de conservation. La muséologie est une idéologie². Un autre cas intéressant est celui du photographe espagnol Juan Fontcuberta. Avec des œuvres comme *Fauna* (1988) ou *Herbarium* (1984) l'artiste pastiche l'aura d'autorité dont bénéficie la scénographie muséale traditionnelle. Son œuvre est une fiction scientifique qui prend forme dans une collection de photographies falsifiées et détournées figurant des spécimens conformément à des procédés de présentation du savoir rigoureux et précis. Chacun de ces artistes montrent à leur manière quel rôle musées et centres d'exposition jouent dans le processus de représentation et de fabrication de la culture, en écrivant une histoire, en énonçant un discours de légitimation.

l'art », in *Tracés. Revue de Sciences Humaines* [en ligne], n° 17, 2009, <<http://traces.revues.org/index4266.html>>, consulté le 08/07/2014.

1. Jérôme GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'exposition*, Paris, PUF, 2009, p. 41.

2. « In Conversation with Fred Wilson » [en ligne], Interview réalisée par James PUTMAN dans le cadre de l'installation de Fred WILSON, « In course of arrangement », au British Museum, 1997, <http://www.jamesputnam.org.uk/inv_interview_07.html> consulté le 10/03/2014.

Ainsi l'espace d'exposition et la collection se rencontrent sur un point conjoncturel, à l'endroit où se joue la construction sociale de l'objet, organisée suivant des codes, des normes, des fonctions, des rôles et des hiérarchies. L'individu mobilise la connaissance qu'il a de cette organisation structurée pour identifier les situations vécues et orienter ses actions individuelles³. De la même façon, pourrait-on dire avec Howard Becker, les « mondes de l'art » se composent d'acteurs sociaux agencés selon une « chaîne de coopération » au service de la production des œuvres⁴. L'efficacité de tels mondes montre l'osmose homéostatique dans laquelle les individus évoluent.

Nous voyons que tout objet ou toute action peut recevoir une légitimité artistique, mais que dans la pratique chaque monde de l'art soumet cette légitimation à des règles et à des procédures qui, si elles ne sont ni irrévocables ni infaillibles, n'en rendent pas moins improbable l'accession de certaines choses au rang d'œuvre d'art. Ces règles et ces procédures sont enfermées dans les conventions et les schèmes de coopération qui permettent aux mondes de l'art de mener à bien leurs activités ordinaires⁵.

L'homéostasie désigne la capacité d'un système à se maintenir dans un état constant, quelles que soient les conditions externes. La cybernétique définit ce terme comme un processus d'autorégulation et de résistance à la corruption et à la dégénérescence d'un système tel que l'organisme humain, mais aussi une société ou un automate⁶. Le recours aux théories de la phénoménologie sociale démontre qu'un pareil système s'actualise avec la garantie fournie à ses membres-acteurs de partager une réalité commune. La menace survient lorsqu'on stimule les routines de production de cette réalité en se les représentant sous la forme d'un problème à résoudre.

3. Aaron CICOUREL, *op. cit.*, p. 41.

4. Howard S. BECKER, *Les mondes de l'art*, J. Bouniort (trad.), Paris, Flammarion, 2010, p. 58.

5. *Ibid.*, p. 176.

6. Norbert WIENER, *Cybernétique et Sociétés*, P.-Y. Mistoulon (trad.), Paris, Union Générale d'Édition, 1971, p. 250-251.

Le problème que pose la *collection Romain Louvel* est moins lié à son nom qu'à la mise en situation du réel où chaque acteur joue son propre rôle à la frontière de la réalité et de l'expérimentation. Nous touchons ici aux routines qui fondent la présence sociale de l'individu (son statut) et aux routines de construction de la connaissance (ses déterminants sociaux, culturels, politiques, économiques...)

Pour manifester le « retour des explorateurs », la *Collection Romain Louvel* fut donc présentée aux partenaires institutionnels. Le contexte joua un rôle majeur dans le type de commissariat choisi, la scénographie et la sélection des pièces. Si la forme du catalogue de la *Collection Romain Louvel* fut une source d'inquiétude en raison, nous l'avons vu, de sa dimension autoritaire, l'instabilité des fonctions que j'assurai dans cette affaire constitua aussi un sujet pour de nombreuses discussions – tantôt collectionneur, commissaire, artiste, scénographe. Ce flottement sema le trouble dans la tâche qui incombait à la direction des musées, galeries et centres d'art. Voici en résumé comment la collection fut appréhendée par les trois partenaires institutionnels.

Au musée du port de Tarragone, alors occupé par une exposition permanente sur l'histoire de la navigation, je proposai d'y introduire certaines pièces de la collection en imitant la scénographie et ainsi parasiter le lieu. Cette menace aussitôt sentie par la directrice fut contournée en participant activement au choix des pièces. Elle s'intéressa aux objets se référant plus ou moins à la mer, pour tromper les anachronismes et les décalages¹.

Ailleurs, à Varsovie, au musée d'histoire Wola, j'ai préféré la place du collectionneur, laissant au commissaire du musée la liberté de déployer sa propre vision idéologique sur l'histoire du projet *Expéditions*. Deux salles furent investies par une scénographie attractive motivée par la nécessité d'occuper l'espace.² Les impératifs décoratifs, ludiques et pédagogiques se sont imposés dans une logique « muséomaniacque ».

La « muséomanie » de notre époque est le produit d'une société qui semble vouloir prendre le chemin de se « muséaliser » dans sa totalité : la culture matérielle devient un objet historique en soi³.

Cette citation de Martin Roth résume la réponse pratique du commissaire et du scénographe devant l'impossibilité non avouée d'accéder, avec la collection, à l'histoire réelle des expéditions accomplies dans ce projet. Le trouble suscité ici aboutit à la neutralisation de la collection dans un spectacle de muséalisation « à vide » d'histoire.

La dernière expérience s'est déroulée à Rennes avec le centre d'art La Criée et la Galerie Art & Essai de l'université Rennes 2. La réaction au catalogue de la collection fut beaucoup plus fracassante dans la mesure où les menaces qui pesaient sur l'autorité institutionnelle et professionnelle furent explicitement formulées lors d'échanges privés. Le statut indéfini de la collection et de ses objets, ainsi que la tension engendrée par l'expérience autocritique que devait produire le projet dans sa globalité firent renoncer l'équipe curatoriale à travailler avec la collection. Le cas montre que la *Collection Romain Louvel* oblige nos commissaires, représentants des institutions partenaires, à se positionner et à proposer une alternative qui raffermisse l'autorité institutionnelle sur le geste artistique, le statut d'une collection, l'artefact final qui assumera l'exposition en tant qu'exposition. La collection fut alors destituée de sa légitimité, en faisant peser des soupçons de malfaçon et d'exploitation. Ce processus de retour à l'ordre renvoie au procédé d'annihilation décrit par Peter Berger et Thomas Luckmann au début de cet article.

La menace dont il est question ici ne vise ni l'attaque ni la destruction. Elle possède d'autres vertus de même ordre que celles qu'exerce l'adrénaline. Le signalement d'un danger amène un déséquilibre, un doute, une zone d'ombre qu'il s'agit d'éclaircir. Ainsi apparaît l'arrière-plan structurel de la réalité sociale. Le débat s'ouvre et jaillissent les subjectivités⁴. Pour rétablir une situation nor-

1. <<http://expedition-s.eu/actualites/el-retorno-de-las-expediciones/>>, consulté le 08/07/2014.

2. <<http://expedition-s.eu/actualites/discovering-the-city-exhibition-opening/>>, consulté le 08/07/2014.

3. Martin ROTH, « Collectionner ou accumuler ? », in *Terrain* [En ligne], n° 12, 1989, <<http://terrain.revues.org/3338>>, consulté le 15/03/2014.

4. Yves LECERF, « Ethnométhodologie et éthique » [En

male, il faut parfois opérer un changement de cap. Dans la perspective de ce changement, la création artistique met au service sa critique. Le « stock social de connaissance » qui détermine notre comportement se réactualise à chaque instant. Nous ne sommes pas totalement impuissants dans les moments difficiles que nous traversons dans la mesure où nous prenons conscience de ce que nous construisons, et modifions ainsi le cours des événements. Il s'agit d'un avantage puissant de la provocation expérimentale dans une pratique artistique, au moment où justement les manquements du « stock social de connaissance » émergent au premier plan de la situation créée. Les standards, les règles, les normes, les rôles que les individus partagent constituent des facteurs d'ajustement. Dans un projet artistique collectif, dans un monde artistique, dans le contexte d'une activité culturelle, sociale ou politique, les valeurs que nous véhiculons, le projet de société vers lequel nous tendons, et tous nos discours de bienfaisance trouvent là un terrain de réalisation.

La question de la menace et de son instrumentalisation dans l'art redonne vie au débat de l'utilité sociale de l'art. L'art peut-il produire autre chose que de l'art, autre chose que de l'histoire de l'art ? Howard Becker donne à l'œuvre d'art pour seul horizon son inclusion dans « les mondes de l'art », soit en s'y adaptant, soit en opérant une transformation dans les mondes de l'art. À propos de francs-tireurs, il dit :

L'exemple des francs-tireurs nous montre ce qui arrive aux innovateurs quand ils n'ont pas élaboré un système approprié de soutien organisationnel. [...] Ils ne créent pas de mouvement artistique ni de tradition. [...] Pour l'essentiel, l'histoire s'occupe des vainqueurs¹.

Pour ma part, je ne considère ni ne définis l'œuvre d'art comme un objet strict de perturbation, mais concevoir la perturbation comme un élément qui accompagne le geste artistique (dans son essence) procure inéluctablement une fonction aux artistes,

qui pareil à l'ethnométhodologie, contribue à la compréhension du monde. Cependant, cette connaissance ne s'impose pas verticalement du savant au profane, elle est saisie intuitivement par tous, à un niveau d'interprétation subjective qui n'exclut personne. Dans ce sens, la provocation expérimentale comme stratégie est une incitation à l'inconnu qui abonde dans le sens d'un anarchisme épistémologique défendu par Paul Feyerabend².

Romain LOUVEL

[ligne], Exposé au Cercle d'éthique des affaires, le 29 septembre 1993, <<http://vadeker.net/corpus/ethique.htm>>, consulté le 24/03/2014.

1. Howard S. BECKER, *op. cit.*, p. 302.

2. Voir Paul FEYERABEND, B. Jurdant et A. Schlumberger (trad.), *Contre la méthode*, Paris, Seuil, 1988.

L'œuvre de la terreur

LES LIMITES DE L'IMAGE APRÈS LE 11 SEPTEMBRE

Les attentats du 11 septembre 2001 ont posé de façon aiguë la question des liens entre l'art et la terreur. Non seulement il est apparu que les terroristes, à la recherche de l'audience la plus large possible, concevaient leurs opérations comme un spectacle visuel, sonore et médiatique, à telle enseigne que certains analystes y ont vu un équivalent morbide de la performance, mais de surcroît des artistes tels Damien Hirst ou Karlheinz Stockhausen n'ont pas craint de porter les attentats contre les deux tours du World Trade Center au rang d'œuvre d'art : « la plus grande œuvre d'art qu'il y ait jamais eu dans le cosmos¹ », attirant ainsi l'attention sur ce que chacun voyait sans en mesurer l'exacte portée. D'être diffusées en boucle sur toutes les chaînes du monde, ces images de terreur étaient une mise en abyme du pouvoir de l'image médiatique qui privilégie le spectaculaire, le dramatique et l'exhibition, quitte à montrer l'insoutenable et à franchir les limites de la représentation. Dans cette brèche, qui questionne l'image sur sa possibilité et sa responsabilité, maints artistes se sont engouffrés pour s'emparer des images du 11 septembre, renouant avec une veine ancienne puisque les avant-gardes n'ont pas manqué au xx^e siècle : le futurisme, dada, le surréalisme, l'actionnisme viennois, de se reconnaître dans l'acte de la terreur. Les propos de Hirst ou de Stockhausen ne signifient pas que les terroristes sont des artistes et inversement ; plutôt s'agit-il de nous confronter à une proximité entre l'art et le terrible qui repose sur notre fascination à l'endroit des images de terreur. L'attaque terroriste n'est vue qu'en tant qu'elle est montrée, l'événement ne revêt d'évidence, de densité et de valeur qu'à la condition d'être représenté. L'image absorbe l'événement, lui apporte une force d'impact, mais un impact imaginaire : c'est l'impact

moins de l'événement que de sa représentation. Là intervient la proximité avec l'art, qui a aussi la propriété de rendre visible l'invisible, et le plus souvent à travers des dispositifs visuels qui sont identiques à ceux des terroristes ou des médias : photographies, films, vidéos... Quant à la fascination pour les images de la terreur, elle concerne au plus haut point l'art et l'esthétique si l'on se souvient que le terme de terrorisme entra pour la première fois dans le lexique anglais avec Edmund Burke, le théoricien du sublime décrivant les excès de la terreur révolutionnaire française. L'expérience esthétique inclut la terreur, la destruction et le négatif : Goya avec *Les Désastres de la guerre*, Turner avec *L'incendie de la Chambre des Lords et des Communes*, Picasso avec *Guernica* ou Mušič avec *Nous ne sommes pas les derniers* l'attestent assez. La prépondérance des images de la terreur en art n'a d'égale que la prépondérance des images de la terreur dans les médias. Et ces images médiatiques peuvent elles-mêmes faire l'objet d'une esthétisation, comme le prouvent les photographies apocalyptiques réalisées par Joel Meyerowitz, le seul photographe autorisé à pénétrer à *Ground Zero* quelques heures après les explosions². Pareille intrication entre l'art et la terreur signale combien le sublime possède une teneur politique, comme c'est le cas chez Machiavel, Sade, Bataille ou Lyotard pour qui la Révolution et « tous les grands bouleversements historiques [...] sont l'informe et le sans-figure dans la nature humaine historique », l'enthousiasme révolutionnaire ou terroriste étant « un mode extrême du sublime³ », et la catastrophe sa principale mani-

1. Manon SLOME et Joshua SIMON, *The Aesthetics of Terror*, Milan/New York, Charta, 2009, p. 10.

2. Joel MEYEROWITZ, *Aftermath*, New York, Edwynn Houk Gallery, 2001.

3. Jean-François LYOTARD, *L'Enthousiasme*, Paris, Galilée, 1986, p. 65 ; Arnold BERLEANT, « Art, Terrorism and the Negative Sublime », *Contemporary Aesthetics*, Long Island University, 14 novembre 2009 (repris dans *Sense and Sensibility : The Aesthetic Transformation of the Human World*,

festation. L'un des tristes mérites de la terreur contemporaine est peut-être d'avoir rappelé cet aspect politique du sublime, qui avait eu tendance à s'édulcorer avec le Romantisme.

La prolifération de ces images dans les films, les vidéos, sur internet ou les téléphones portables est telle que les journalistes pas moins que les artistes, les artistes pas moins que les journalistes, sont « embarqués » dans une guerre des images, où règnent l'intimidation autant que la coercition, le symbolique autant que la brutalité. Les terroristes cherchant un effet médiatique spectaculaire et les artistes investissant les réalités, les images et les thèmes de la terreur qui se retrouvent alors dans les galeries et les musées, comment montrer la terreur et le terrorisme sans les cautionner, comment représenter l'irreprésentable sans verser dans le complaisant, le pathologique et l'obscène ? Pour rompre avec cette fétichisation de la terreur, d'autant plus forte qu'elle renferme une fétichisation de l'image, certains artistes comme Josh Azzarella, Richard Mosse, Catherine Yass ou Martha Rosler choisissent des stratégies de l'invisible qui consistent à neutraliser, suspendre ou différer le pouvoir de fascination de l'image en adoptant une méthode iconique déceptive¹. La représentation plastique ajourne la dimension spectaculaire, elle opère des renversements, des déplacements, des ellipses et des retraits, lesquels contrecarrent le pouvoir des images diffusées *ad nauseam* par les mass-médias. L'art authentique se prémunit contre la réification propre à la culture standardisée de l'âge post-industriel, en favorisant des formes plastiques ou des actions visuelles qui résistent au langage quotidien, aux stéréotypes et aux idées reçues². Parmi ces artistes qui questionnent le pouvoir des images de la terreur sur la mémoire personnelle et collective, il en est trois qui méritent l'attention car leur critique concerne les pouvoirs de distorsion, de déformation et de manipulation de la réalité qui s'attachent à ces images : Coco Fusco, parce qu'elle dévoile le contenu idéologique des images d'Abu Graïb ;

Wafaa Bilal parce qu'il analyse le déni de responsabilité qui accompagne les images et la pratique de la terreur ; Sharif Waked parce qu'il explore la dimension totalitaire qui caractérise les procédures de contrôle déployées contre le terrorisme au sein des systèmes démocratiques.

Coco Fusco : téléréalité, terreur et politique

Dans le documentaire *Operation Atropos* en 2006, Coco Fusco et six autres femmes engagées dans l'expérience se soumettent aux techniques d'interrogatoires pratiquées par les forces spéciales américaines en Irak, afin de se questionner sur la femme, son rôle et son pouvoir à l'ère de la guerre globale. Les interrogateurs militaires, qui composent le *Team Delta* basé à Philadelphie, sont retirés du service actif, mais leurs techniques d'extraction de l'information, mises au point sous l'administration Clinton dans le Golfe Persique, sont suffisamment récentes pour se situer au plus près de la réalité irakienne et se vendre dans le secteur privé auprès d'officiers de police, d'agents de la sécurité ou de chercheurs en psychologie. Immergées et filmées durant une journée entière dans ce dispositif, les sept femmes sont confrontées aux différentes phases par lesquelles passe un insurgé : l'embuscade, la capture, la fouille, le menottage, l'encagoulement, la combinaison orange anonyme, la rigueur du traitement, les bousculades, les insultes et les interrogatoires hostiles répétés. Les interrogateurs usent des ressorts de l'imagination, de l'émotion et de l'angoisse pour retirer de leurs prisonnières des informations supposées épargner des vies humaines. Initialement, dans le cadre de son enseignement à l'université de Columbia, Coco Fusco travaillait à une performance où elle aurait assumé le rôle d'une interrogatrice à Abu Graïb³ : le lieu de détention et de torture des prisonniers irakiens, dont les photographies furent révélées à partir de 2004 sur la chaîne de télévision CBS News, puis

2010).

1. Manon SLOME et Joshua SIMON, *The Aesthetics of Terror*, *op. cit.*, p. 68, 71, 84 et 94.

2. Theodor ADORNO, *Théorie esthétique*, M. Jimenez (trad.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 169 et 189.

3. Pour la genèse de la performance, voir Coco Fusco, « Coco Fusco, Operation Atropos », *Journal of Media Practice*, vol. 11, n° 1, Intellect Ltd, 2010, p. 81 et suiv.

dans le *Washington Post* et le *New Yorker*, avant de circuler à l'échelle médiatique globale sous la forme de plusieurs milliers de photographies similaires ou de centaines de vidéos brèves. Les images de la terreur posent d'abord le problème de la guerre contre la terreur. Elles sont emblématiques du piège où les terroristes attirent les démocraties en les forçant à répondre elles-mêmes par la terreur au terrorisme, et ainsi à remettre en cause des acquis démocratiques fondamentaux. Coco Fusco rappelle que l'une des plus grandes démocraties a justifié la torture et inventé un type de sujet : le terroriste, qui n'est plus protégé par le droit international à Abu Graïb, Bagram ou Guantanamo. Le hiatus est profond entre d'un côté les sévices et les abus auxquels la police militaire américaine soumettait les détenus irakiens, et d'un autre côté les valeurs politiques et morales censées légitimer l'intervention américaine sur le sol irakien. Ensuite ces images de terreur sont symptomatiques de l'aboutissement des sociétés médiatiques, qui associent la dramaturgie de l'information, le voyeurisme de la télé-réalité, l'obscénité de la pornographie et la violence de certains jeux virtuels tels que *Call of Duty IV*. Coco Fusco joue particulièrement sur les liens entre la télé-réalité, la politique et la terreur. Un interrogateur explique devant la caméra que l'un des procédés les plus efficaces pour briser la résistance d'un prisonnier est de lui faire croire que, s'il garde le silence, un autre prisonnier sera blessé. Alors que la situation est seulement simulée dans la performance, l'une des participantes du groupe ne peut se retenir de crier tant la pression psychologique s'avère forte. La fiction donne lieu à des émotions bien réelles. Une autre participante se met à pleurer, mais il s'agit là d'un artifice délibéré qui utilise le poncif de la fragilité féminine pour éviter de divulguer le secret. La simulation agit réellement, cette fois sur l'interrogateur. À la fin de la vidéo, le dispositif se renverse : les captifs deviennent les interrogateurs, et les interrogateurs les captifs. Les uns apprennent des autres ce qu'ils leur ont fait eux-mêmes. L'interrogateur doit éprouver ce qu'il imposera à son prisonnier. Le renversement des positions souligne la réversibilité de la vérité et du mensonge, de la fiction et de la réalité, qui caractérise les politiques contemporaines de la terreur. La guerre

contre le terrorisme amène les gouvernements et les administrations à surenchérir, en développant une culture ubiquitaire de la terreur sous la forme d'images diffusées dans les nouveaux médias : bombardements de villes irakiennes, frappes des drones, exécutions ciblées, pour contrer les images terribles de mise à mort d'otages tels que Daniel Pearl ou Nick Berg par les fondamentalistes irakiens ou pakistanais¹. À cela s'ajoute le recours à des analystes militaires pour garantir la couverture médiatique la plus favorable à l'administration américaine dans la guerre contre le terrorisme². La terreur est un marché médiatique, où le faux cultive les apparences du vrai. Ce marché, qui est un surcroît de l'industrie culturelle, produit ou retraite des images de la terreur qui, vidées de leur charge subversive par leur normalisation, pervertissent parfois les œuvres artistiques : les images d'Abu Graïb pourraient passer pour une répétition de *Salo ou les cent vingt journées de Sodome* de Pasolini, si elles en possédaient le pouvoir critique. Elles n'en sont que la caricature obscène qui, privée de toute portée contre-culturelle, entérine la domination d'une culture standardisée, conditionnée et commercialisée sur le mode des biens de consommation, qui a perdu toute vertu polémique³.

Le renversement dévoile la distance critique à partir de laquelle Coco Fusco explore le théâtre de la souffrance intime. La performeuse inverse ironiquement les images d'Abu Graïb, en montrant cette fois des femmes dans le rôle des victimes et non plus dans celui des tortionnaires. Pour elle, il s'agit d'interroger ce que nous croyons voir, savoir et pouvoir après le 11 septembre 2001, en rappelant combien les images de la terreur sont sujettes à caution. À l'instar des otages que leur cagoule noire empêche de voir, nous sommes aveugles au point de ne pouvoir déterminer où se tient la vérité, tant est grand le divorce entre ce que nous connaissons, ce que nous croyons apprendre par

1. Henry A. GIROUX, *Beyond the Spectacle of Terrorism. Global Uncertainty and the Challenge of the New Media*, Boulder, Pluto press, 2006, p. 42 et suiv.

2. Manon SLOME et Joshua SIMON, *The Aesthetics of Terror*, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 9.

3. T. ADORNO, *op. cit.*, p. 176.

les médias, les gouvernements ou les experts, et ce que nous méconnaissions ou ignorons totalement. De ce divorce qui ouvre à toutes les désinformations, les techniques du numérique sont un acteur privilégié. En effet, la révolution numérique, en offrant la maîtrise photographique au plus grand nombre a réduit par son instantanéité la notion de responsabilité en matière d'image. À l'instant de vérité de la pratique argentine s'oppose avec la photographie numérique la possibilité de conserver ou d'effacer l'image de manière libre, gratuite et sans conséquences. La vitesse de reproduction et de transmission des images qui se diffusent à travers les blogs, les sites personnels et les messageries privées, participe de cette dilution de la responsabilité dans les ramifications infinies du réseau internet. Monde persistant, c'est-à-dire en évolution constante, l'infosphère est le lieu d'émergence de circuits alternatifs par rapport aux médias traditionnels. Les terroristes exploitent ces circuits, en diffusant en temps réel les images de leur action : le djihad global est un cyber djihad. Pris eux-mêmes dans ce réseau globalisé, les journalistes sont souvent cantonnés à une fonction de consultant : ils légitiment après-coup des images apparues par d'autres canaux que ceux empruntés par les médias classiques. Ainsi les photophones permettent-ils à ces images de la terreur : qu'il s'agisse des attentats du 11 septembre 2001, de l'exécution par pendaison de Saddam Hussein, des exactions commises à Abu Graïb ou des massacres perpétrés en Syrie, de se répandre à l'intérieur d'un système dépourvu de toute vérification centralisée, de tout critère d'authentification et de toute exigence déontologique. Parce qu'elles se dérobent aux voies de l'information instituée, ces images clandestines sont réputées plus crédibles et plus fiables que les photographies publiées dans la presse jugées fausses ou trompeuses. De là que, souvent, la presse soit elle-même obligée de reproduire ces images, de les recycler. En renversant les images reprises par la presse mondiale, Coco Fusco veut analyser la part d'aliénation qui accompagne l'émancipation féminine. Bourreau, la première classe Lyndie England qui tient en laisse un prisonnier nu couché à terre est aussi une victime : celle d'un milieu militaire et carcéral dominé par les hommes, celle d'un homme dont elle est amoureuse à l'époque et qui la manipule,

en l'espèce le caporal Charles Graner. Mais, plus profondément, le parti de Coco Fusco est de rendre patente l'autre scène de l'imaginaire collectif américain, cette scène autre que l'inversion met en relief. La machine de guerre américaine, comme elle le fait observer, était conduite à l'époque par Condoleezza Rice, une femme politique républicaine issue de la communauté noire¹. Parmi les juristes et les généraux qui justifiaient devant le Sénat le recours à la torture, nombre était issu des minorités tels que John Yu ou Alberto Gonzales. Parce qu'elles comportent une dimension multiculturelle, les images d'Abu Graïb recèlent une auto-représentation de l'Amérique qui ne correspond plus seulement à l'Amérique profonde, blanche, protestante, raciste et puritaine. Pour Coco Fusco, les images d'Abu Graïb et sa performance appartiendraient plutôt à un âge post-multiculturel et post-démocratique². En montrant des femmes exposées à la violence masculine, l'artiste dégage la vérité latente des images d'Abu Graïb où des femmes soldats américaines, supposées émancipées, reproduisent un système de domination masculine, en forçant les détenus à exhiber leurs parties génitales, à se masturber publiquement, à simuler des scènes de sodomie, à se couvrir d'excréments, quand elles ne se mettent pas à sourire près du cadavre d'un détenu qui n'a pas résisté aux interrogatoires³. L'instrumentalisation du personnel féminin au service de l'État passe par l'assimilation de valeurs masculines dominantes. L'inversion des identités sexuelles dans la performance vise à saisir comment au sein d'une armée qui est un modèle d'intégration et de promotion des femmes, ces dernières peuvent pratiquer la torture sous le regard du photographe⁴. Des scènes de lynchage de noirs aux scènes de torture des prisonniers irakiens, les visages de l'aliénation se métamorphosent, mais le fait structurel de l'aliénation demeure. Atropos, la

1. Coco Fusco, « Coco Fusco, Operation Atropos », *Journal of Media Practice*, art. cit., p. 91.

2. *Ibid.*, p. 12.

3. C'est le cas de Sabrina Harman posant au-dessus du corps de Manadel al-Jamad à Abu Graïb, et photographiée par Chuck Garner en novembre 2003.

4. Coco Fusco, « Coco Fusco, Operation Atropos », *Journal of Media Practice*, art. cit., p. 12.

Parque qui coupe le fil, est aussi une figure du destin comme l'attestent ces « femmes libérées » dominées par l'univers carcéral dont elles sont les gardiennes, jouées puis jugées par un système administratif qui les dépasse et qui consiste dans le transfert, au long de la chaîne de commandement, d'une violence politique que personne n'assume vraiment car personne ne peut plus, et ne veut plus, en répondre individuellement. Dans le protocole qui précède la performance, les membres du *Team Delta* ont bien fait préciser que, en cas de décès de l'une des participantes, leur responsabilité ne saurait être engagée.

Wafaa Bilal : guerre virtuelle, dommages collatéraux et invisible

C'est ce déni de responsabilité que l'artiste irakien Wafaa Bilal, installé aux États-Unis depuis 2004, explore à travers un projet visuel interactif qui déborde l'espace de la galerie pour investir celui des nouveaux médias. Dans *Shoot an Iraqi* (2007), Wafaa Bilal propose aux internautes de tuer un irakien à la manière des pilotes de drones. La cible n'est autre que l'artiste posté dans la galerie, durant un jour entier, devant un paintball que n'importe quel internaute peut déclencher à distance, en observant le résultat depuis une webcam. Par là, l'artiste veut attirer l'attention sur les frappes aveugles qui touchent les civils, et sur la façon dont la terreur surgit au cœur de l'espace domestique. L'installation induit une réversibilité entre le virtuel et l'actuel, elle attire l'attention sur les guerres virtuelles et privées qui sont des guerres réelles à l'âge des techniques digitales. En choisissant de tirer sur l'artiste, les internautes confèrent à l'expérience virtuelle une densité physique qui les engage à leur tour. Le dispositif par lequel ils interagissent avec l'artiste confiné les amène à se représenter le confinement quotidien des civils irakiens victimes des violences de la guerre virtuelle. La mise en scène de la mort à distance est une manière de surmonter cette distance qui nourrit le désengagement, le désintérêt et l'indifférence des citoyens américains à l'endroit des pertes civiles. L'abolition de cette distance se retrouve avec *Virtual Jihadi* (2008) : le jeu vidéo créé par Wafaa Bilal sur le modèle de *Quest for*

Saddam, mais avec ce déplacement qui veut que ce soit Bush qui soit à capturer. L'artiste s'y représente comme un jeune homme recruté par Al-Qaïda, après la mort de son frère. Le jeu insiste sur la vulnérabilité des civils irakiens face aux dangereux stéréotypes sur la culture arabe exhibés par des jeux tels que *Quest for Saddam*, et sur la fragilité de ceux qui sont recrutés par les terroristes islamistes après l'échec des américains à rétablir la paix et la sécurité en Irak. *Virtual Jihadi* permet de révéler la propension à la violence, au racisme et à la propagande qui traverse en général les médias américains et en particulier les jeux vidéo. Mais il est surtout une plateforme pour s'extraire des clichés, et inventer des alternatives depuis une fiction. Le dispositif interactif ouvre la possibilité d'un dialogue sur le terrorisme, l'occupation américaine et l'insurrection irakienne. Et Wafaa Bilal de préciser :

L'objectif était de mettre en lien les personnes issues de la zone de confort que sont les États-Unis avec les Irakiens vivant dans la zone du conflit, afin de donner aux premiers un exemple concret de comment les Irakiens ont vécu sous l'occupation américaine¹.

Désigné artiste de l'année par le *Chicago Tribune* en 2008, Wafaa Bilal passe par les mêmes médias que les images terroristes pour « connecter les gens entre eux », « avec toujours comme idée d'informer et d'être dans la pédagogie plutôt que d'imposer² ». Cette pédagogie s'inscrit dans une dialectique du visible et de l'invisible, comme le montre *And Counting* (2010). La performance a pour origine la mort du frère de l'artiste en 2004 dans sa maison de Kufa, victime irakienne collatérale plus invisible pour les familles américaines que la mort de soldats américains. Durant la performance, Wafaa Bilal se fait tatouer sur le dos une carte de l'Irak avec un point pour chaque victime irakienne et américaine tombée près d'une ville. Les 5000 soldats américains morts sont représentés par un point rouge à l'encre visible, et les 100 000 morts irakiens sont représentés par un point vert dont l'encre ne devient visible que dans

1. Voir <<http://wafaabilal.com/>>, consulté le 08/07/2014.

2. *Ibid.*

l'obscurité. La performance, qui se déploie un jour entier, permet aux visiteurs de lire les noms des morts. Le corps devient un monument aux morts qui rapproche les pertes des deux camps. Les pertes visibles recèlent en creux les pertes invisibles. Plutôt que de montrer les images de l'horreur, Wafaa Bilal adopte un style allusif et élusif qui le protège du voyeurisme et lui apporte un surcroît de puissance évocatrice. Ainsi *The Ashes Series* (2013) analysent-elles l'impact de la destruction des espaces domestiques dans la guerre et les médias. Reconstituant des intérieurs de maisons dévastées par les explosions, l'artiste donne à voir l'éventrement de l'espace privé qui bascule, sous l'effet d'une violence extérieure, dans l'espace public omnivoyant. Or ces espaces dramatiquement ouverts se signalent par leur absence de tout cadavre humain à l'inverse des images médiatiques. Les images de Wafaa Bilal appartiennent au temps de l'après : celui de la ruine et de la désolation. L'esprit humain se devine-t-il au plus, précise l'artiste, à travers la blancheur monochrome de la cendre. Le blanc monochrome opère une translation du visible vers l'invisible, tout comme la cendre est l'indice d'un feu révolu. La blancheur monochrome de la cendre, qui évoque les nuages de poussières consécutifs à l'effondrement des *Twin Towers*, contient une critique de la représentation¹. Indéterminée, la cendre rappelle que l'horreur est un réel irréprésentable et que l'image ne saurait y atteindre que sur un mode négatif en se niant en tant qu'image pour indiquer une grandeur qui lui est incommensurable et dont elle n'est au mieux que l'approximation relative.

Sharif Waked : le corps terroriste, la surveillance et l'état d'exception

Natif de Nazareth, Sharif Waked participe de cette dénonciation de la terreur mais il adopte un tour plus humoristique, où se mêlent l'ironie, la dérision et la critique. Dans la vidéo intitulée *Chic Point : Fashion for Israeli* (2003-2007), l'artiste fait défiler durant sept minutes des mannequins palestiniens dont les vêtements sont troués au niveau du ventre ou de l'abdomen, pour stigmatiser les procédures de contrôle israéliennes à Gaza, Ramallah, Bethlehem, Hébron ou Jérusalem. Le podium, les modèles et la musique branchée contrastent fortement avec ces habits qui ont été volontairement taillés pour montrer qu'aucune bombe ne se dissimule dessous. Des séries de photographies en noir et blanc, images prises entre 2000 et 2003 où l'on voit des palestiniens retoucher leur chemise pour laisser apparaître leur ventre nu, renforce ce contraste, non sans suggérer que cette vidéo n'est pas un simple défilé de mode. Alors que dans le monde de la mode le corps est réifié par l'industrie culturelle, en tant qu'il doit se conformer à des canons, des tendances et des valeurs marchandes, dans les checkpoints israéliens le corps palestinien n'est plus seulement soumis à des normes ou des préjugés sociaux, il devient une source de peur, une menace et une arme potentielle². Les vides dans le tissu matérialisent le regard de la surveillance israélienne. Le propos de Sharif Waked n'est pas uniquement de rappeler les contraintes, les humiliations et les vexations auxquelles le corps palestinien est soumis quotidiennement dans ses mouvements. Il s'agit pour lui de souligner plus profondément que relever ou enlever son vêtement, c'est s'exposer à un œil absolu pour lequel le corps est le lieu central de la lutte terroriste et contre-terroriste³. Placé dans la position du soldat israélien, le spectateur appréhende le corps d'autrui tel un danger, susceptible de cacher des ceintures d'explosifs. Sharif Waked révèle côté israélien un idéal de transparence, pareil au panoptique

1. Boris GROYS, « The Fate of Art in the Age of Terror », dans Manon SLOME et Joshua SIMON, *The Aesthetics of Terror*, op. cit., p. 56-57.

2. Manon SLOME et Joshua SIMON, *The Aesthetics of Terror*, op. cit., p. 17-18.

3. Gérard WAJCMAN, *L'œil absolu*, Paris, Denoël, 2010.

de Bentham repris par Foucault dans *Surveiller et punir*¹, qui évoque la terreur des régimes totalitaires où le privé et l'intime sont absorbés par l'autorité publique à des fins de domination et de contrôle des corps massifiés. Le Léviathan s'est transformé en Argus Panoptès, et cette dilatation du visible est la version politique de l'obscène qui installe toute chose dans la transparence². Les images de la terreur éclairent le vrai visage des politiques d'exception mises en place après les attentats de New York, Londres et Madrid, lesquelles s'efforcent d'instaurer une visibilité absolue au moment même où elles basculent dans des pratiques occultes justiciables de la Raison d'État : prisons secrètes, vidéo-surveillances, écoutes clandestines, fichage de la population, mesures biométriques... Le cas israélien ne déroge pas à l'exception ; il incarne le destin des démocraties occidentales face à la menace terroriste. L'état d'exception est le paradigme des gouvernements contemporains, qui n'ont plus pour vocation le maintien de l'ordre mais la gestion du désordre³. Lorsqu'une démocratie ne consiste plus que dans le gouvernement de l'économie et le contrôle sécuritaire, elle cesse d'être une démocratie. De fait cette hypervisibilité, loin de refréner la violence, l'accroît par sa démesure : les images de la terreur s'exhibent, et circulent complaisamment sur les murs d'écrans du monde entier. De même que les terroristes n'occupent pas de territoire particulier : le djihad global affectionne autant les déserts que l'internet ; de même les images de la terreur sont en permanence déterritorialisées, elles ne sont l'apanage d'aucune civilisation, ce qui les rend aussi imprévisibles que les attaques terroristes. L'horizon étant toujours ouvert comme les vêtements de ses mannequins, Sharif Waked nous rappelle qu'en matière de terrorisme le pire est toujours à venir, et que le terrorisme étatique n'a rien à envier au terrorisme religieux. Paradoxe des politiques sécuritaires qui non seulement n'empêchent pas la récidive des criminels, mais pro-

duisent les conditions de possibilité de leur propre destruction, en laissant croire que tout, du corps, de sa vie, de sa santé, de ses mœurs, de sa religion ou de son éthique, seraient contrôlés et contrôlables : ce qui serait la mort de toute politique et de toute communauté. Alors que le terrorisme montre obscènement, et que le contre-terrorisme veut voir non moins obscènement, l'art authentique est un art de la rétention et de la contention visuelle, un art négatif qui cache et peut-être plus encore se cache là où les médias s'exposent.

Face à l'imagerie proliférante des *mass-media*, laquelle tend à se substituer de plus en plus à la médiation autrefois remplie par les œuvres artistiques, les artistes du contemporain n'ont effectivement pas d'autre choix que d'opter pour un art de la furtivité, de l'esquive et de la distance, un art lucide sur son pouvoir et sa responsabilité. Coco Fusco, Wafaa Bilal et Sharif Waked ont en commun de questionner la responsabilité individuelle, celle qui ne consiste plus à se réfugier derrière un système, une idéologie ou une administration, mais à répondre en soi et hors de soi d'une possibilité, si facile et si dérisoire, qui est la possibilité de la terreur. La question de ces trois artistes s'adresse à la terreur en nous, une terreur qui touche à l'intimité à la fois familière et inquiétante, inquiétante parce que familière, très familière. Plutôt que de montrer les images de la terreur, ils nous renvoient à une autre terreur plus terrible encore, qui ne saurait se dire ou se montrer, la terreur que chacun renferme en lui-même et qui le met en devoir de répondre de ses actes. Chacun est comptable devant la communauté des hommes de la terreur qu'il cautionne, accepte ou pratique. La possibilité de la terreur, la possibilité de donner la terreur en image, nous confronte à l'obligation de nous questionner, non plus seulement sur les intentions, mais sur les conséquences de cette double possibilité, comme le pouvoir de détruire nous confronte à l'obligation de sauver ou de protéger. De cette responsabilité face à notre propre terreur, qui est aussi méditation sur notre pouvoir, chaque individu, artiste ou non, politique ou pas, participe en tant qu'elle touche au respect de la dignité. L'art qui nous enseigne est une pratique non pas de l'action frontale – laquelle reviendrait à répéter la logique des

1. Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 233 et suiv.

2. Jean BAUDRILLARD, *Les stratégies fatales*, Paris, Gasset, 1983, p. 61.

3. Giorgio AGAMBEN, *État d'exception*, J. Gayraud (trad.), Paris, Seuil, 2003, p. 11 et suiv.

images médiatiques de la terreur – mais de l'action indirecte, de l'écart, de l'allusion et de l'éclusion. Et si cette pratique est subversive, c'est parce qu'elle mise sur l'efficiace, qui est l'art non d'imposer un effet, mais de l'induire indirectement en laissant agir une puissance d'érosion, de désaturation et d'évidement de la masse visuelle. Exemple à cet égard est la vidéo sans titre de Fiorenza Menini qui, se trouvant à New York le 11 septembre 2001, enregistra en temps réel les images de l'attentat. Sauf que de cet attentat elle ne montre que la dissolution : le plan fixe est envahi par le nuage de fumée et de poussière qui recouvre progressivement l'entièreté de l'écran. L'effacement de la représentation nous empêche de voir la violence du drame, lequel n'est pas nié mais déplacé au-dehors de l'image dans un effort de distanciation et de reconstitution mentale. L'effet subversif n'en est que plus grand. Gerhard Richter, Art Spiegelman et Ellsworth Kelly n'ont pas procédé autrement : le premier dans *Septembre* en 2005 recouvre de gris et de noir le double point de l'explosion, le deuxième dessine seulement l'ombre des deux tours pour la couverture du *New Yorker*, et le troisième place un monochrome vert sur la photographie de *Ground Zero* publiée dans le *New York Times*. Un tel art s'éloigne de la fétichisation de l'image qui caractérise à la fois les réseaux médiatiques et terroristes, pour réactiver une pratique iconoclaste qui renoue avec les esthétiques négatives. À l'inverse des terroristes qui voudraient nous faire accroire à la vérité des images de la terreur, les esthétiques négatives défigurent l'image plastique, lui retirent son pouvoir de fascination iconophile et brisent l'illusion mimétique pour nous situer ailleurs : dans le symbole qui, d'être présence et absence, s'avère la condition de tout art et de toute culture.

Sébastien GALLAND

Perturbation artistique

OU LA PANIQUE INSTITUTIONNELLE

Au premier abord, le terme « perturbation » semble à même de qualifier la situation actuelle de l'art dans la mesure où il renvoie à l'idée d'un bouleversement ayant une incidence limitée dans le temps. Cette intuition est déjà présente chez Jean-Claude Moineau lorsqu'il décrit les modes d'apparition des œuvres d'art qui ne sont opérantes que pendant le moment du vernissage¹. L'événement, qui surgit ainsi de manière volontaire ou impromptue, trouble et distend les cadres de l'expérience. Selon cette approche, l'expérience atypique induite, de quelque nature et de quelque ampleur qu'elle soit, ne sera finalement qu'un intermède avant que les choses ne rentrent dans l'ordre. Notre hypothèse est que l'idée de perturbation paraît beaucoup plus réaliste pour décrire le fonctionnement actuel de l'art que les traditionnelles postures modernistes liées à la figure de la transgression. Nous allons donc tenter d'esquisser les contours de l'idée de perturbation dans le cas particulier de l'art de critique institutionnelle² en prenant comme appui une généalogie possible de cette notion dans la notion de transgression. Puis, nous tenterons de voir en quoi la perturbation

semble avoir changé de camp et quel pourrait être le type d'événement qui serait à même de porter la perturbation au sein de l'institution. Précisons d'emblée que lorsque nous parlons d'institution, il s'agit de l'institution artistique comme cluster interagissant au sein du monde de l'art³.

Améliorer le système

D'un point de vue strictement fonctionnaliste⁴, les révolutions ne parviennent jamais à réellement changer le système : elles ne font qu'en tester les limites – parfois les mettre en échec pour un laps de temps déterminé – avant que tout ne rentre dans « l'ordre ». Selon cette idée, les révolutions auraient pour seul effet de renforcer les performances d'un système. En d'autres termes, ces événements agiraient comme des perturbations nécessairement temporaires ayant une action similaire à celle d'un vaccin qui inocule un échantillon de virus afin que le système-corps apprenne à l'identifier pour le neutraliser – tout en gardant une trace servant à compléter sa bibliothèque de virus. Dans *La Condition postmoderne*, Jean-François Lyotard consacre quelques pages aux thèses fonctionnalistes. Pour ce faire, il convoque Talcott Parson

1. « Utopie, tout particulièrement, de l'art comme bulle de résistance, ici et maintenant, utopie non plus tournée vers un futur enchanteur lointain, mais utopie immédiate. Utopie de l'art comme libérateur de territoires libérés seulement pour un temps des plus brefs – le temps du vernissage – au seul bénéfice d'une "micro-élite" de privilégiés, utopie – ou "micro-utopie" qui a supplanté celle de l'art défricheur de "nouveaux territoires", les "nouveaux territoires" se révélant toujours et déjà occupés. ». Jean-Claude MOINEAU, *L'Art dans l'indifférence de l'art*, Paris, PPT, 2001, p. 8-9.

2. On désignera par « art de critique institutionnelle » la branche de l'art conceptuel née à la fin des années 1960 et qui s'est donnée comme mission de produire une analyse argumentée et détaillée des processus de domination à l'œuvre dans le monde de l'art. Fortement inspirée par la sociologie et le post-structuralisme, la première génération de l'art de critique institutionnelle est représentée notamment par Hans Haacke, Daniel Buren, Louise Lawler, Krzysztof Wodiczko, Barbar Kruger, etc.

3. Selon les thèses défendue notamment par Howard Becker, un monde de l'art quel qu'il soit est composé d'un tissu d'interrelations entre ses acteurs. On peut alors distinguer des regroupements d'intérêts proches (par opposition avec des intérêts éloignés ou divergents au sein d'un même monde de l'art) au sein de ce monde et que l'on désignera par le terme « cluster ». Ainsi, le « cluster institutionnel » serait le regroupement de personnes qui aurait pour intérêt proche celui de faire perdurer l'institution.

4. Le fonctionnalisme est un courant de la sociologie dominant en Amérique du nord au milieu du 20^e siècle. Bien que ses deux principaux représentants aient des ambitions théoriques parfois éloignées, Talcott Parson ou Robert K. Merton tentent tout deux de fournir une description d'organisations sociales performantes ainsi que d'en décrire les épisodes de déviance et de perturbation (de la fraude à la révolution).

pour qui la réelle finalité du système est « l'optimisation du rapport global de ses inputs avec ses outputs, c'est-à-dire sa performativité¹ ». Lyotard poursuit son résumé des thèses de Parson ainsi :

Même quand ses règles [celles du système] changent et que des innovations se produisent, même quand des dysfonctionnements, comme les grèves ou les crises ou les chômages ou les révolutions politiques peuvent faire croire à une alternative et faire lever des espérances, il ne s'agit que de réarrangements internes et leur résultat ne peut être que l'amélioration de la "vie" du système, la seule alternative à ce perfectionnement des performances étant l'entropie, c'est-à-dire le déclin².

L'option fonctionnaliste parsonienne semble recouper à merveille l'idée de perturbation dans sa conception transitoire et mélioriste (dans son acception libérale, voire fataliste) du système attaqué. Tout ce qui advient est une aubaine pour le système, une occasion de rendre ses agencements plus performants.

Toutefois, si cette idée de fonctionnalisme radical pouvait inquiéter (à juste titre) à la fin des années 1970, elle trouve un écho singulier et troublant dans les années 1990 notamment autour de l'idée de bouleversement ayant une incidence bornée dans le temps. Le texte-manifeste *TAZ* (zone autonome temporaire) d'Hakim Bey³ en est un exemple frappant. L'auteur y décrit un certain nombre d'expériences d'organisations qu'il considère comme anarchistes. L'ambition de Bey est de montrer que les « utopies pirates » sont possibles car elles ont une antériorité historique et c'est à partir de ce panorama qu'il nous reviendra la responsabilité d'y prendre modèle pour des agencements politiques futurs. Une des caractéristiques de Bey est qu'il n'est pas attaché à une continuité de la forme politique : même s'il regroupe l'ensemble des expériences qu'il décrit sous la bannière d'utopies pirates, il note néanmoins que cha-

cune est singulière et tire sa force de son nomadisme qui vient s'opposer au traditionnel enracinement :

Je voudrais suggérer ici que la TAZ est dans un certain sens une *tactique de la disparition*. [...] Telle que je la comprends, la disparition semble être une option radicale tout à fait logique pour notre époque et nullement un désastre ou une mort du projet radical⁴.

Chez Bey, l'inquiétude des révolutionnaires modernistes est remplacée par une série d'arrangements pragmatiques avec le réel. Dès lors, l'enchaînement des expériences contextuelles disjointes n'est plus vécu comme une anomalie historique, mais comme une potentialité offerte à ses acteurs. Contrairement à ce qu'avait opéré Lyotard vingt ans plus tôt, Bey n'essaye pas d'opposer fonctionnalistes et marxistes, mais parvient à émanciper ses théories d'une vision du grand récit historiciste et orienté, pour lui préférer une approche contextuelle, pragmatique et virale. En d'autres termes, il parvient à mettre en scène une alternative à la performativité du système. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, il organise l'entropie et le déclin, non comme une fin mais comme une possibilité de rejouer – de *réinitialiser* la machine – afin d'obtenir des combinaisons contextuelles inédites et variées, et c'est là son réel tour de force : « La TAZ est un campement d'ontologistes de la guérilla : frappez et fuyez⁵. » En revanche, si on essaye de transposer cette approche théorique au champ de l'art qui nous intéresse (l'art de critique institutionnelle), on se trouve passablement désemparé. Par exemple, dans une perspective de théorie institutionnelle de l'art et d'interactionnisme symbolique⁶, il est très compliqué d'envisager des actions

4. *Ibid.*, p. 62-63.

5. *Ibid.*, p. 15.

6. L'interactionnisme symbolique est un courant de la sociologie américaine lié à l'école de Chicago et qui considère que nos actions ne découlent pas d'une réalité objective préexistante (comme pouvaient le penser les fonctionnalistes par exemple), mais de l'interprétation que nous avons d'un contexte. Cette interprétation est surdéterminée par de nombreux facteurs : culture, croyance, relation à l'autre, etc. Les sociologues de cette école les plus régulièrement cités dans les théories de l'art sont Howard Becker et Erwin Goffman.

1. Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Minituit, 1979, p. 25.

2. *Idem.*

3. Hakim BEY, *TAZ. Zone Autonome Temporaire* (1990), C. Tréguier (trad.), Paris, L'Éclat, 2001. Texte également disponible en intégralité sur <<http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>>, consulté le 08/07/2014.

artistiques en dehors du monde de l'art soit dans leur énonciation première (le contexte d'apparition), soit dans leur documentation *a posteriori* (le re-codage dans le monde de l'art dont l'artiste mais aussi l'historien, le critique, l'universitaire, etc., sont des opérateurs). Concrètement, lorsque nous sommes dans un monde activé par un maillage complexe d'interrelations, comment une œuvre peut-elle échapper à son statut ? Plus précisément, une action artistique (terme que nous employons faute de mieux) – aussi perturbante soit-elle – peut-elle être autre chose qu'une action tendue vers une meilleure performance du système même si tel n'est pas son but original ? C'est là tout le drame de l'art sans art ou de l'anti-art dont s'empare avec souplesse et détermination le cluster institutionnel du monde de l'art. L'approche de Bey appliqué à l'art tend alors à produire de la documentation historique au sujet d'utopies temporaires, mais finalement peu de formes activables ou ré-activables au sein ou en dehors du champ de l'art.

Mise en scène de la perturbation

Une autre idée voudrait que la perturbation – comme version faible de la transgression ou de la subversion chère aux modernistes – soit à même d'esquisser de nouveaux agencements tout en refusant de les finaliser, ou de les peaufiner, face au risque de devenir de nouvelles briques performantes du système en place. Si on transpose cette hypothèse dans un contexte institutionnel, il faudrait alors chercher non pas les actions artistiques qui attaquent frontalement l'institution, mais celles qui pratiquent une sorte d'action furtive, rapide, véloce, et qui disparaissent avant d'avoir totalement achevé leur geste. Il s'agirait, en quelque sorte, d'actions artistiques qui fonctionneraient comme des mots d'esprits tronqués (et donc en partie inopérants si ce n'est face à un interlocuteur attentif ayant saisi au bond l'occasion de cet agencement incomplet) ou des blagues dont on n'entendrait jamais la chute (et qu'on tenterait de reconstituer soi-même), des choses avortées, celles qui finissent en *eau-de-boudin*. Toutefois, on voit mal comment cette hypothèse pourrait être autre chose qu'une fiction théorique, tant les circuits de

légitimation de l'art semblent interdire la suspension de la *forme* matérielle et/ou intellectuelle.

Au premier abord, *Closed Gallery Piece* de Robert Barry (1967) ferait office de réponse parfaite. Lors de cette exposition, Robert Barry avait décidé de fermer la galerie dans laquelle il devait exposer. Seul un écriteau a été produit pour être affiché sur la porte close. Ici, la perturbation est négociée avec le galeriste, des cartons d'invitation – aujourd'hui très recherchés – ont tout de même été envoyés¹. Tout le paradoxe avec ce genre de pièce est qu'il s'agit davantage d'une mise en scène de la perturbation que d'une réelle perturbation. Par mise en scène, j'entends un jeu de rôle au sein duquel chaque protagoniste est d'accord pour tenir le rôle qui lui est alloué. L'artiste propose une œuvre, le galeriste l'accepte en connaissance de cause, le public joue le jeu (il raconte son expérience de la galerie fermée ou pour les plus *insiders*, celle de leur étonnement à la réception du carton d'invitation). Toutefois, ce qui est passionnant avec *Closed Gallery Piece* est qu'elle met parfaitement en relief le type de fonctionnement d'œuvres déceptives décrites par Anne Cauquelin². Si on voulait résumer la thèse de Cauquelin, on pourrait dire qu'une des caractéristiques d'une œuvre d'art actuelle est de décevoir les attentes de la *doxa* :

[...] un certain jeu s'insère entre les propositions déceptives : l'artiste contemporain n'attaquera pas à la fois sur tous les fronts, il réservera quelque part à la satisfaction des attentes, car il sait (ou ne sait pas, mais le résultat est le même) qu'il ne peut se mettre totalement hors du site s'il veut être reconnu. Ainsi, gardera-t-il quelque chose de la pensée commune sur l'art, tantôt l'idée d'une unicité de l'œuvre, tantôt celle de l'authenticité du créateur (lui-même), tantôt l'idée de l'originalité nécessaire, ou celle de l'inscription dans une histoire, dans un mouvement. Ou celle de l'interaction entre le regardeur et l'objet, ou encore celle du plaisir sensible ou du plaisir intellec-

1. Trois cartons différents ont été édités à l'occasion des trois présentations de cette pièce dans des galeries différentes : « During the exhibition the gallery will be closed » (Galerie Art & Project), « For the exhibition the gallery will be closed » (Galerie Sperone) et « March 10 through march 21 the gallery will be closed » (Eugenia Butler Gallery).

2. Anne CAUQUELIN, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

tuel. Jouer sur les attentes et les déceptions, telle sera la ligne de conduite, et, en tant que telle, elle sera revendiquée par les artistes¹.

Il existerait donc, non pas une stratégie qui pré-supposerait un plan établi à l'avance, mais une sorte de tactique machinalement et/ou consciemment articulée par les artistes afin de mener à bien leurs expériences tout en s'assurant une identification de leur geste comme relevant de l'art contemporain. Ainsi, Cauquelin interroge le fantasme moderniste de l'œuvre d'art définitive, celle qui serait la somme des transgressions, le grand Tout des rebellions artistiques.

Attentes du public

Une autre hypothèse envisageable est que c'est finalement le public de l'art qui aimerait qu'il y ait perturbation, transgression ou subversion. On peut en effet imaginer qu'un des critères de reconnaissance qui fait indice d'œuvre d'art est l'aspect « rebel » de ce que nous voyons. Dans *Transgressions The Offences of Art* daté de 2002, Anthony Julius a proposé une typologie des transgressions qui paraît assez juste, du moins dans ses contours². Pour l'auteur, elles sont au nombre de trois : la transgression qui consiste à *enfreindre les règles de l'art* (*violating art rules*), celle qui consiste à *briser les tabous* (*breaking taboos*) et enfin l'art de *résistance politique* (*politically resistant art*). Le premier type de transgression vise donc à attaquer l'art dans son ontologie même ; le deuxième, à attaquer la société sur le terrain de la morale via l'art ; et le troisième à proposer des alternatives politiques via l'art³.

Selon Julius, l'art qui *enfreint les règles de l'art* peut se manifester en allant à l'encontre de ce que devrait être le sujet d'une œuvre, son exécution, ses canons, etc. À la manière d'un enfant avec son

jouet, l'artiste teste les limites des possibilités de son champ jusqu'au point de rupture au delà duquel tout se briserait. Les œuvres qui procèdent de ce type de transgression proposent un travail sur la définition même de l'art tout en restant – dans la plupart des cas – relativement formelles. On retrouve abondamment ce type de transgression dans les œuvres marquantes des avant-gardes historiques du début du xx^e siècle jusqu'aux expérimentations d'artistes tels que Marcel Broodthaers ou de l'art de critique institutionnel. Les questions qui sous-tendent ces œuvres sont alors liées à la définition de l'art à une époque donnée ; définition, par ailleurs, souvent mise en regard de la définition du « non-art ». On dira alors que ce type de transgression est essentiellement dirigé contre l'art lui-même autant dans sa définition qu'envers les règles du monde de l'art.

La deuxième catégorie décrite par Julius, *l'art qui brise les tabous* (*breaking taboos*), reste quant à elle assez conventionnelle dans les formes plastiques qu'elle propose : sa violence est davantage dirigée vers le public de l'art que contre les canons artistiques. Il s'agit d'un art qui s'en prend directement à l'individu là où *l'art qui enfreint les règles de l'art* se concentrait sur l'art. Le terme « tabou » ne doit pas être ici limité à sa définition freudienne, mais concerne l'ensemble des tabous sociaux surdéterminés par une époque et un lieu. Dès lors, il ne s'agit plus d'une confrontation entre des œuvres et la définition de la discipline à laquelle elles appartiennent prétendument, mais davantage d'une confrontation d'individu (l'artiste) à individus (les spectateurs). Suivant ce schéma, le tabou deviendrait le prétexte de l'affrontement.

Troisième et dernière catégorie, *l'art de résistance politique* (*politically resistant art*) est la plus ardue à soutenir des trois. Cette difficulté est due en partie aux liens qu'ont pu entretenir les artistes et le pouvoir tout au long de leur histoire commune. Suivant cet argument, il est difficile – voire impossible – pour l'artiste de s'engager dans un rapport de transgression politique ou de résistance politique face à un pouvoir avec lequel il partage un certain nombre d'intérêts financiers et/ou de légitimation. À cette limitation énoncée par Julius au sujet de ce type d'art, il faudrait ajouter le risque toujours présent de la censure ou de l'indifférence. Julius note par ailleurs l'aspect « affirmatif » de

1. Anne CAUQUELIN, *op.cit.*, p. 107-108.

2. Anthony JULIUS, *Transgression, the Offences of Art*, Londres, Thames & Hudson, 2002, p. 100-102.

3. Je développe plus abondamment la discussion autour des typologies de l'art dans mon livre *L'artiste opportuniste*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 15-33.

cette pratique comme une marque de modernité, aspect qui limiterait donc considérablement sa portée historique à la fois dans son énonciation mais aussi dans son mode de fonctionnement.

Julius ne manque pas de préciser que bien que l'on dispose de délimitations catégorielles, les œuvres adoptent, dans les faits, un rapport relativement transversal avec cette typologie. Quand une œuvre attire notre attention parce qu'elle semble liée à l'une de ces catégories, elle pose aussi nécessairement la question de ses relations avec les deux autres ; d'où l'évidente complexité de réaliser ce genre de typologie. La typologie mise en œuvre par Julius n'a donc pas valeur de règle absolue notamment parce que son analyse comporte un certain nombre de raccourcis et d'affirmations non démontrées, mais reste un précieux outil d'analyse.

Dans le dernier chapitre de son essai, Julius conclut sur la fin de la transgression dans l'art tant nous sommes devenus coutumiers des formes provocantes qui finissent par ne plus opérer. On assiste alors à ce qu'il appelle le « sacrilège conformiste » considéré comme forme ou exercice de style incontournable chez les (jeunes) artistes contemporains¹. Nous nous garderons bien de conclure comme Julius à une quelconque clôture de l'histoire quelle qu'elle soit en suivant les préconisations *D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie* – réjouissant petit pamphlet daté de 1796 dans lequel Kant se moquait des faux prophètes toujours prompts à annoncer la fin de ceci ou la clôture de cela². Gageons alors que si Julius peut affirmer une fin historique des transgressions en art, c'est probablement en raison de l'orientation que prend sa typologie en s'intéressant exclusivement à des types de transgression liés au grand récit moderne. En effet, lorsqu'on y regarde de plus près, on se rend compte que ces transgressions jouent avec des paradigmes modernistes qui semblent de nos jours un peu éculés dès lors qu'on traite d'art contemporain. Pour le dire autrement, les catégories de Julius semblent entrer dans la liste

complémentaire des attentes doxiques qu'on pourrait ajouter au bout de celle déjà dressée par Anne Cauquelin.

La panique institutionnelle

Nous avons établi une filiation entre la notion de perturbation et celle de TAZ développée par Hakim Bey sans toutefois parvenir à trouver des exemples non théoriques d'émergence d'utopies dans le champ de l'art. Nous avons également tenté d'établir un état des lieux des types de transgression disponibles dans l'espoir d'y débusquer une généalogie possible de la perturbation, mais l'apparent changement de paradigme entre les deux notions – l'une liée à la modernité et l'autre à un climat postmoderne ou de *modernité faible* selon Gianni Vattimo³ – semble interdire toute filiation linéaire et construite. La seule chose à laquelle nous puissions avoir accès est une sorte de ligne de discontinuité entre le mode de fonctionnement passé des transgressions et celui actuel des perturbations. Probablement qu'une piste reste à explorer en envisageant le problème à l'envers, c'est-à-dire en prenant un exemple de perturbation de l'institution puis en tentant d'y discerner des grandes lignes afin qu'on puisse les rapprocher de quelque chose de connu.

Mon intuition est que la seule chose qui puisse réellement perturber l'institution est soit le moment où on met en relief son absence de pouvoir, soit celui où on met en relief ses compromissions les moins flatteuses (ce qui revient à évoquer sa perte ou son abandon de pouvoir).

On sait maintenant depuis au moins une trentaine d'année que l'institution artistique – du musée jusqu'au marché – peut digérer n'importe quelle posture, même les actions les plus violentes à son encontre. On sait aussi que l'institution peut être à l'initiative de ces transgressions, par exemple en organisant des expositions thématiques⁴. Il est

1. Anthony JULIUS, *op. cit.*, p. 206-207.

2. Emmanuel KANT, *D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie* (1796), in *Première introduction à la critique de la faculté de juger et autres textes*, L. Guillermit (trad.), Paris, Vrin, 1997.

3. Gianni VATTIMO, *La Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* (1985), C. Alunni (trad.), Paris, Seuil, 1987.

4. À ce titre, les expositions « Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994 » (Centre Pompidou, 1994-1995) ou « Hardcore,

alors fort probable que ce n'est pas du côté de l'activisme ou des transgressions doxiques qu'on trouvera l'expression de la perturbation. En ce qui concerne l'absence de pouvoir, ce qui pourrait troubler l'institution serait de lui montrer qu'elle ne réalise pas sa mission institutionnelle. Cela reviendrait à définir ce qu'est la mission institutionnelle qu'on pourrait aisément décrire à minima comme étant l'action d'exercer un pouvoir sur un territoire déterminé. Par exemple, on pourrait dire que l'institution artistique a pour vocation d'administrer la production artistique. La perturber pourrait alors être le fait de démontrer qu'elle n'assume pas, ou plus, ce rôle et que donc sa place dans la chaîne d'interaction du monde de l'art n'est plus justifiée. Dans le contexte français de la tradition régaliennne de la culture, la *panique institutionnelle* pourrait apparaître si elle ne trouvait par exemple plus d'art à subventionner. Et paradoxalement, c'est souvent l'institution qui se dévoile elle-même au moment même où des artistes suffisamment attentifs s'engagent dans la brèche et fouillent jusqu'à dévoiler les zones grises des présupposés institutionnels.

Deux interventions artistiques me paraissent paradigmatiques de ce type de posture de perturbation à même d'initier une *panique institutionnelle*. La première s'exerçait autour du travail de fond mené par l'artiste Andrea Fraser depuis de nombreuses années autour de la critique institutionnelle et la seconde, une vidéo d'Arnaud Cohen relatant l'exposition fantôme « Espaces augmentés¹ ».

Andrea Fraser s'est récemment illustré en prolongeant le travail de Hans Haacke autour d'un texte-manifeste sur le financement de l'art contemporain. Dans le texte intitulé « L'1 % c'est moi », l'artiste décrit le monde de l'art comme adossé à un

vers un nouvel activisme » (Palais de Tokyo, 2003) sont des exemples canoniques d'institutions plébiscitant clairement la transgression en leur sein.

1. Visite guidée de l'exposition « Espaces Augmentés » à la Coutellerie de Cenon sur Vienne, sur l'Île du Narval. Commissaires : Julie Crenn et Jérôme Diacre, avec les œuvres de Tania Mouraud, Sans Canal Fixe, Régis Perray, Pierre Fraenkel, Marie Jeanne Hoffner Black Sifichi et Arnaud Cohen. <<http://www.youtube.com/watch?v=hjsRDD8KYgs>>, consulté le 5/06/2014.

marché approvisionné par de l'argent provenant de personnalités ou de regroupements de personnes cherchant à fuir l'impôt et les taxes diverses :

Aux États-Unis, il est difficile d'imaginer un organisme artistique ou une pratique qui puisse échapper au système philanthropique du financement de l'art. Le modèle non lucratif – adopté par presque tous les musées ainsi que les structures alternatives – dépend des riches donateurs et de son idéologie héritée des mouvements anti-impôts et anti-gouvernement du dix-neuvième siècle qui conduit à la situation actuelle : l'idée que les initiatives privées sont mieux adaptées pour répondre aux besoins sociaux que le secteur public et que la richesse est plus productive administrée par les riches².

Ici Fraser décide de retourner le slogan d'Occupy Wall Street « We are the 99% » pour imaginer que finalement les artistes activistes acteurs d'Occupy Wall Street seraient les alliés objectifs du 1% des plus riches – promoteurs de la financiarisation de l'économie et générateurs d'inégalités. Dans ce contexte, l'art a beau jeu de dénoncer la puissance du marché :

Si notre seul choix est de participer à cette économie ou d'abandonner entièrement le champ de l'art, au moins pouvons-nous arrêter la rationalisation de cette participation au nom des pratiques artistiques critiques ou politiques ou – en ajoutant l'insulte à la blessure – destinées à défendre la justice sociale. Alors que nos activités sont directement subventionnées par les moteurs de l'inégalité, toute protestation qui s'exprime à travers notre appartenance à une force sociale progressiste, ne peut que contribuer à la justification de l'inégalité – la (pas si) nouvelle légitimation du rôle des musées d'art. La seule « alternative » aujourd'hui, c'est de reconnaître notre participation à cette économie et l'affronter d'une manière directe et immédiate dans l'ensemble de nos institutions, y compris les musées, les galeries et les publications. En dépit du discours politique radical qui abonde dans le monde de l'art, la censure et l'autocensure règne quand il s'agit de faire face à ces conditions économiques, sauf dans les zones margi-

2. Andrea FRASER, « L'1 % c'est moi », Biennale du Whitney, 2012, p. 5 (document pdf).

<http://whitney.org/file_columns/0002/9848/andreafraser_I_2012whitneybiennial.pdf>, consulté le 5/06/2014.

nalisées (souvent auto-marginalisées), arènes où il n'y a rien à perdre – et peu à gagner – en ce qui concerne les enjeux de pouvoir¹.

Andrea Fraser décrit principalement le modèle américain qui repose sur les *trustees* et les fonds d'investissement servant à contourner l'impôt à travers une forme de privatisation des collections (les exonérations fiscales des plus riches étant un manque à gagner pour la communauté, d'autant plus que cet argent sert à la spéculation sur l'art de nature largement confiscatoire du point de vue de l'intérêt public). Fraser s'inquiète que le modèle « philanthropique » américain de financement de l'art soit en train de s'exporter en Europe sous l'impulsion des pouvoirs politiques. Cela ne serait après tout pas grave en soit mais le problème est que « ce que les œuvres déterminent économiquement de manière centrale sont ce qu'elles signifient socialement et artistiquement² ». Même si Fraser fait l'impasse sur l'étatisation de l'art telle que nous l'avons connue en France, elle soulève néanmoins un problème capital : celui de l'attitude de l'artiste dans ce monde et invite à trouver de nouvelles manières de participer. En soit, la posture de Fraser n'offre pas vraiment de perturbation, les musées et les écoles d'art continuent de l'inviter pour y faire ce qu'on attend d'elle, mais son discours de responsabilité débarrassé de l'angélisme utopiste de la non-participation permet d'envisager de nouvelles postures.

C'est justement dans ce contexte de l'administration régaliennne de la culture que l'intervention de l'artiste Arnaud Cohen s'inscrit. Ce dernier avait pour projet d'organiser une exposition collective curatorisée par Julie Creen et Jérôme Diacre intitulée « Espaces augmentés » dans une ancienne coutellerie où l'artiste a son atelier. Pour ce faire, il rencontre les responsables locaux de la culture qui lui promettent une aide pour transporter les œuvres et l'inscription de l'exposition dans le programme de la Journée européenne du patrimoine. Le jour de l'exposition, Arnaud Cohen n'a toujours pas reçu la subvention promise et décide donc de faire une exposition fantôme qui se concrétisera par une vidéo en camera subjective où

l'artiste décrit chacune des pièces à l'endroit où elles auraient dû se trouver. L'artiste décide également de ne pas exposer cette vidéo dans le circuit habituel de l'art contemporain, mais en réserve la primeur à Youtube afin qu'elle puisse être partagée sur les réseaux sociaux.

Ce qui est passionnant avec cette vidéo est qu'on ne comprend pas tout de suite ce qui s'y passe. Un individu filme et parle d'œuvres qu'on ne distingue pas vraiment, mais on pense au premier abord que cela est dû à la qualité de la caméra et au cadrage approximatif de l'image. puis, on comprend que les œuvres ne sont pas là. La vidéo se clôt sur la barrière du terrain d'Arnaud Cohen sur laquelle figure une affiche signifiant les raisons de l'annulation de l'exposition. Ici, Arnaud Cohen met en échec l'accaparement de l'art par la culture administrée. Même si son action découle d'une défaillance de l'institution (la subvention promise n'a jamais été versée), il parvient à faire œuvre avec une vidéo qui est, par ailleurs – et sur ce point précis – bien plus éclairante que la énième exposition d'art contemporain de critique institutionnelle commanditée par l'institution. L'artiste répond à la défaillance de l'institution par un geste artistique et critique qui parvient à s'émanciper des stratégies traditionnelles de protestation. Il refuse par ailleurs de conclure son geste, conscient qu'il est des paramètres de ses circuits de diffusion, et donc son *entropie*, son *déclin*, pour reprendre les termes de Lyotard. C'est avec ce mode de participation attentive et réactive – souple saisissement du *kairos* – que se fertilisent les stimulus d'une panique institutionnelle.

Maxence ALCALDE

1. Andrea FRASER, art.cit., p. 6.

2. *Idem*.

Un art imperturbable ?

PERTURBATION ET MARGINALITÉ DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

En septembre 2012, un court texte de Richard Millet, *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, publié aux éditions Pierre-Guillaume de Roux, émeut la sphère intellectuelle française. L'auteur y fait l'apologie d'une violence aux relents d'extrême-droite et décrit le massacre perpétré par le tueur norvégien responsable du meurtre de soixante dix-sept personnes en 2011 comme un geste « littéraire », qui, bien que condamnable en soi, présente une « perfection formelle » propre à susciter l'admiration¹. La provocation, comme de juste, ne manque pas de susciter la polémique. Annie Ernaux s'indigne d'un « pamphlet fasciste » qui « déshonore la littérature », dans une tribune publiée dans *Le Monde* et cosignée par cent dix-huit écrivains² ; Millet se voit contraint de démissionner du comité de lecture des éditions Gallimard. Si les critiques ont légitimement porté sur l'idéologie nauséabonde qui sous-tend cette apologie du crime de masse (à base de stigmatisation de l'islam et de l'immigration, d'angoisse de dissolution de l'identité face à la perte des racines chrétiennes et à la menace du multiculturalisme), peu d'entre elles semblent avoir pris au sérieux l'identification pour le moins surprenante d'un acte terroriste à une performance esthétique. Millet en effet valorise les meurtres en refusant de considérer Breivik comme fou et en présentant au contraire son geste comme politique, militant et... littéraire. L'assimilation n'est pas sans rappeler le délire d'Optus Warhole, artiste dément mis en scène par Enki Bilal dans sa *Tétralogie du monstre*. Dans le second tome de cette bande dessinée, *32 décembre*, le personnage organise à Bangkok un « *All white happening* » au cours duquel la plupart des quatre-vingt-sept invités, tenus de se présenter à la soirée vêtus de blanc, sont violemment assassinés de façon à projeter sur les murs de l'appartement, entièrement blanc lui

aussi, des lettres de sang qui reproduisent la signature de l'artiste³. Cet « *absolute evil art* » est clairement présenté par Bilal sur le mode de la fiction dystopique comme une possible dérive de l'art contemporain vers le terrorisme et réciproquement – le nom du personnage, Warhole, le donne explicitement comme une caricature délirante de son quasi-homonyme et figure phare du *pop art*. De son côté, pourtant, R. Millet, qui dénonce par ailleurs l'inanité de l'art contemporain⁴, paraît envisager sérieusement le rapprochement entre la menace à la sécurité publique et la littérature, sur le modèle d'un « art de la perturbation » qui brouille les limites entre l'art et la vie, et qui n'est pas sans rappeler l'œuvre explosive imaginée par le théoricien de l'art Arthur Danto⁵. L'amalgame repose sur plusieurs arguments spécieux à la clarté discu-

3. Enki BILAL, *32 décembre, La Tétralogie du Monstre, t. 2*, Genève/Paris, Les Humanoïdes associés, 2003.

4. Il distingue ainsi l'acte de Breivik de la « nullité » et de la « duplicité » (expression empruntée à Baudrillard) des artistes conceptuels qui revendiquent le « non-sens », comme d'un Warhol prêt à tout pour obtenir « son minable quart d'heure de gloire médiatique ». On peut noter à ce sujet l'aversion quasi systématique à l'art contemporain que manifestent les théoriciens et politiciens d'extrême droite. Voir l'article de Frédéric JOIGNOT, « La culture touche le Front », *Le Monde*, 22 mars 2014.

5. Pour Danto, les « arts de la perturbation » regroupent des pratiques qui, parce qu'elles mettent en scène le corps et ses souffrances, ou qu'elles présentent un risque vital (comme certaines performances de Chris Burden où l'artiste se met physiquement en danger) brouillent la séparation entre l'art et la vie, de façon à provoquer un « spasme existentiel » qui engage un degré d'implication supérieur du spectateur. « It is disturbance when the insulating boundaries between art and life are breached ». Arthur DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 121. Trad : *L'Assujettissement de l'œuvre d'art*, Paris, Seuil, 1993, p. 154. Si Danto imagine une œuvre intitulée « Bomb » et qui menacerait d'exploser au visage du spectateur venu la contempler, les spectateurs de l'installation de Edward Kienholz, *Still Live*, étaient quant à eux invités à s'asseoir face à un pistolet chargé, pointé vers eux, et programmé pour tirer une fois tous les cent ans. Robert PINCUS, *Kienholz*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 111.

1. Richard MILLET, *Langue fantôme suivi d'Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Éditions Pierre-Guillaume de Roux, 2012, p. 103.

2. Annie ERNAUX, « Le pamphlet fasciste de Richard Millet déshonore la littérature », *Le Monde*, 10 septembre 2012.

table. Si Breivik « aurait pu être un écrivain », selon Millet, ce n'est pas en vertu du maladroit compendium de 1500 pages qu'il a publié sur internet pour expliquer son geste, mais au nom d'une proximité vague entre l'écriture et le Mal, d'abord, et surtout d'une identification de la littérature à un combat pour la défense de la langue et de la culture, contre la « décivilisation » par perte de l'identité nationale et du sens. Citant André Breton pour qui « l'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule¹ », Millet assimile la littérature véritable à un geste violent de déstabilisation de la société. « [D]ans la perfection de l'écriture au fusil d'assaut, il y a quelque chose qui le mène au-delà du justifiable – ce qui pourrait être, néanmoins, une des définitions, restreintes, de la littérature, en même temps que la négation de celle-ci² ». Et s'il en vient à ériger l'acte insensé de Breivik en littérature, c'est qu'il dénigre comme ne méritant pas ce nom l'« ordure romanesque », la « postlittérature » consensuelle qui défend le multiculturalisme et la « bien-pensance³ ». On touche là à un fantasme de perturbation, à la quête plus ou moins désespérée d'une action du littéraire sur la société à laquelle un Breton pouvait encore croire, mais qui semble refusé à la littérature contemporaine. De toute évidence, chez Millet, ce tableau sert essentiellement de prétexte au déversement d'une violence idéologique qui justifie amplement l'indignation suscitée par le texte. On peut toutefois se demander si l'ampleur des protestations n'a pas également partie liée, du moins de façon indirecte, avec ce tableau d'une littérature contemporaine consensuelle, au sein de laquelle la perturbation échouerait à faire retour. C'est la pertinence d'un tel constat qu'il s'agirait d'interroger ici, en se limitant à la production française et en posant la question de savoir si la perturbation constitue encore une valeur de la littérature.

1. André BRETON, « Second Manifeste du surréalisme », in *La Révolution Surréaliste*, n° 12, 15 Décembre 1929, p. 2.

2. Richard MILLET, *op. cit.*, p. 117.

3. Dans l'essai qui précède, « Langue fantôme : essai sur la paupérisation de la littérature », Richard MILLET, *op. cit.*

Quels perturbateurs sur la scène littéraire française contemporaine ?

Dans un premier temps, il est nécessaire de s'interroger sur les écrivains contemporains qui pourraient aujourd'hui être considérés comme des perturbateurs, et pour cela de préciser ce que l'on entend par perturbation. Dans la proposition théorique d'A. Danto à l'origine de l'expression « art de la perturbation », celle-ci joue à différents niveaux. Dans le cadre des performances engageant un risque vital, ce qui est perturbé, c'est d'abord le spectateur, physiquement mis en danger ou confronté à la mise en danger d'autrui (et en premier lieu de l'artiste) ; c'est ensuite un système de valeurs, dans la mesure où cette menace de l'intégrité physique de l'artiste et/ou du public se fait au nom de l'art ; c'est enfin l'expérience esthétique elle-même et les définitions de l'œuvre d'art, puisque ce type d'œuvres subvertit la frontière entre l'art et la vie, interdit le détachement esthétique, et oblige le théoricien à repenser l'ontologie de l'œuvre d'art. En littérature, évidemment, la question se pose en des termes différents – ne serait-ce que parce que le texte, contrairement à la performance, ne peut pas agir directement sur le corps du lecteur ou de l'auteur⁴. Restent donc deux aspects susceptibles de correspondre aux modalités de perturbation que la littérature peut, à sa manière, prendre en charge : le fait de porter atteinte, de manière profonde et durable, à un système de valeurs morales et symboliques sur lesquelles repose la société, et celui de subvertir les définitions et les limites du littéraire. Selon qu'on privilégie l'un ou l'autre de ces aspects, la mise en

4. On conviendra que l'hypothèse d'« un livre tueur », même si elle est au cœur du roman d'Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, n'est guère réaliste et évoque davantage la fiction d'horreur de mauvais goût. Il est tout de même nécessaire de nuancer ce propos : certains poètes sonores, dans leur performances, n'hésitent pas à mettre en jeu leur corps, jusqu'à le maltraiter. En 1982, avec *Chute-chut !*, Julien Blaine se jette ainsi du haut de l'escalier de la gare Saint-Charles, à Marseille, lors d'une performance photographiée par Jean-François Bory et filmée par Sarenco. Bien que le seul mot prononcé par l'artiste-poète, un doigt sur les lèvres, ait été « chut ! », Julien Blaine revendique là une performance poétique. (Je remercie Camille Bloomfield d'avoir attiré mon attention sur cette performance).

question affecte des objets et des acteurs distincts ; alors que la perturbation d'ordre définitionnel vise essentiellement le monde de l'art (ou de la littérature) – et parmi eux au premier chef les théoriciens (esthéticiens, philosophes, historiens), la perturbation touchant aux valeurs touche potentiellement la société dans son ensemble, sur laquelle elle agit par effet de ricochet, via la communauté des récepteurs, qu'il s'agisse de lecteurs ou de spectateurs. À cette bipartition s'en superpose une seconde, qui touche au degré de visibilité des « perturbateurs », lequel est logiquement fonction de leur échelle d'action : tandis que la perturbation touchant aux questions de définition du littéraire est restreinte pour l'essentiel à des cercles de diffusion limités et spécialisés, l'atteinte revendiquée aux valeurs qui structurent l'ordre social ou moral bénéficie quant à elle d'une visibilité élargie – notamment grâce aux relais médiatiques.

Les sulfureux

Si la perturbation telle que la présente Danto a partie liée avec le choc (le philosophe parle de « spasme existentiel¹ »), il paraît normal qu'elle suscite des réactions, possiblement violentes – le bruit suscité pouvant dès lors apparaître comme le symptôme d'un champ littéraire perturbé. Commençons alors par examiner certaines des œuvres, qui, sur la scène littéraire française, semblent entrer dans cette catégorie parce qu'elles subvertissent ou prétendent subvertir non pas l'intégrité du corps humain mais un ensemble de valeurs liées à sa préservation – ou à la dignité de la personne. Le début des années 2000 a vu en France la promotion d'une littérature au parfum de scandale, indissociable d'un intense battage médiatique. Nombre de succès de librairie ont ainsi bénéficié d'une importante publicité liée au choix d'une thématique plus ou moins sulfureuse, avec une prédi-

1. En anglais « *existential spasm* ». Arthur DANTO, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, op. cit., p. 119. Danto souligne d'ailleurs le choix d'un terme, « *disturbation* », qui présente le double intérêt de connoter la menace et de rimer avec « *masturbation* », activité impliquant elle aussi le corps, et dans laquelle des *images* produisent elles également un effet *dans la vie*.

lection pour la subversion des tabous liés à la sexualité. Rien que pour l'année 2001, la rentrée littéraire se voit agitée de frissons et de protestations croisés liés à deux récits : l'un, autobiographique, exhibant l'intimité sous la forme d'une sexualité plurielle (*La Vie sexuelle de Catherine M* de Catherine Millet) l'autre, romanesque, prenant la forme d'une défense et illustration du tourisme sexuel (*Plateforme* de Michel Houellebecq), tandis qu'Alain Robbe-Grillet publie la même année un recueil d'entretiens et de souvenirs où il ne cache pas son goût de la pédophilie (*Le Voyeur*). Comme il se doit, la parution de ces ouvrages fait scandale, permettant aux auteurs de bénéficier d'une visibilité médiatique élargie. Mettre en question le politiquement correct et les valeurs relativement consensuelles sur lesquelles repose la société contemporaine reste une bonne manière de faire parler de soi. Pourtant, scandaliser n'est pas perturber, dans la mesure où le scandale, limité dans le temps, se solde par un retour à l'ordre : il ne fait que conforter la société dans des valeurs morales établies. En dehors de retombées commerciales non négligeables et d'un tapage médiatique temporaire, de telles œuvres ne semblent avoir qu'une action restreinte sur la société et les normes qu'elles paraissent dénoncer. Dans une certaine mesure, et même si Annie Ernaux a pu voir dans l'*Éloge littéraire d'Anders Breivik* un « texte porteur de menaces pour la cohésion sociale² » le pamphlet de Richard Millet relève lui aussi d'une atteinte cosmétique et provisoire à la morale – bien en-deçà en tout cas de l'« écriture au fusil d'assaut » dont il prétend faire l'apologie. Certains n'hésitent pas à voir derrière ces faux perturbateurs de vrais publicitaires³, rompus à produire la clameur nécessaire à l'écoulement de stocks toujours plus difficiles à liquider. Il serait dès lors abusif de considérer ces œuvres comme relevant d'une littérature de la perturbation, dans la mesure où elles ne présentent aucune mise en péril durable, pas plus pour l'écrivain que pour l'ordre public. Notons par ailleurs que ce consensus dominant ne touche pas qu'aux représentations et

2. A. ERNAUX, art. cit.

3. Cf. Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires, Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

aux valeurs morales qui structurent la société : il se manifeste également par la conformité à un ensemble de modèles génériques connus et intégrés au canon littéraire. Les œuvres sulfureuses de Catherine Millet, Michel Houellebecq et Richard Millet adoptent les formes relativement convenues et clairement identifiées du récit autobiographique, du roman, du pamphlet. D'un point de vue formel, donc, elles ne perturbent en rien le paysage littéraire, et avec lui les définitions de l'œuvre littéraire – ce qui n'est peut-être pas étranger au caractère limité des provocations qu'elles présentent. Contrairement aux performances analysées par Danto, ce type d'œuvres, plus scandaleuses que perturbatrices, n'affectent pas réellement les limites du littéraire. C'est donc peut-être du côté de ce second critère de définition que l'on peut tenter de débusquer des perturbateurs.

Les marginaux

Si le paysage littéraire français, pour des raisons qui seront développées plus loin, reste dominé par des genres bénéficiant d'une certaine stabilité dans la tradition littéraire, des exceptions contredisent évidemment ce tableau : certaines maisons d'édition exigeantes et respectées, au premier rang desquelles les éditions POL, revendiquent une ligne éditoriale qui fait la part belle à la recherche formelle. On peut mentionner, entre autres exemples, les éditions Al Dante, caractéristiques de cette sphère contestataire : dédiées aux « gestes et écritures indociles », elles revendiquent le fait de travailler « à faire sortir de la marge les écritures les plus contemporaines », la publication d'œuvres « non formatées » et la « résistance » aux lignes éditoriales « réductrices et normatives » qui dominent la production littéraire française actuelle¹. Elles sont également emblématiques de l'existence d'une scène littéraire alternative qui délaisse pour l'essentiel les grands genres constitués au profit de pratiques qui invitent à en déplacer les frontières. La perturbation touche ici d'abord aux définitions de

l'œuvre littéraire, et se situe à plusieurs niveaux. Dans le cadre des performances poétiques, des vidéo-poèmes, des pièces sonores, présentées de manière régulière par la maison, il s'agit d'inviter à repenser la littérature hors du livre, grâce au travail de poètes et performeurs reconnus – au rang desquels Julien Blaine, Anne-James Chaton, Claude Closky, Jean-Michel Espitalier, Jérôme Game, Bernard Heidsieck, entre autres. Quant aux publications proprement livresques, elles mettent l'accent sur la mise en question des notions d'auteurs, de création, de style, mais aussi de la limite, interrogée par Danto, entre l'art et la vie. Parmi de nombreux exemples d'ouvrages récemment publiés chez cet éditeur, on peut citer celui de Franck Smith, publié en 2013 sous le titre *Gaza, d'ici là*. L'auteur y adopte la forme du montage de documents, réarrangeant sous forme de vers des informations extraites d'un rapport de l'ONU connu sous le nom de « Rapport Goldstone » et décrivant l'opération « plomb durci » menée à Gaza entre décembre 2008 et janvier 2009. On voit ce qu'un tel geste poétique, qui se situe dans la lignée de la poésie de Charles Reznikoff et revendique ainsi son lien à la tradition objectiviste américaine, peut avoir de perturbateur pour le lecteur et pour le théoricien, obligeant ce dernier à ajuster les définitions, souvent implicites, de ce qu'est une œuvre littéraire. *Gaza d'ici là*, parce qu'il prend la forme d'une appropriation esthétique d'objets linguistiques préexistants (le rapport Goldstone), interroge la notion de création, réactivant le principe popularisé dans les arts visuels par les pratiques *ready made*. Gérard Genette a ainsi proposé deux critères majeurs d'identification du discours littéraire par opposition au discours ordinaire, la fiction et la diction², dont pas un ne semble s'appliquer au texte de Franck Smith. Ce dernier ne constitue manifestement pas une fiction, dans la mesure où il ne rapporte que des faits réels et des bribes de discours avérés ; mais il ne constitue pas plus une œuvre relevant de la « diction » au sens le plus habituel du terme, dans la mesure où la notion de travail stylistique, critère essentiel de la

1. Cf. Site internet et catalogue en ligne des Éditions Al Dante, consultables à l'adresse <<http://al-dante.org/>>, consulté le 01/06/2014.

2. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991. G. Genette y élabore une double poétique, essentialiste et conditionnaliste, impliquant différents régimes de littéarité.

poétique conditionnaliste, peut difficilement être appliquée à un discours « tout fait » – comment dire d'un texte dont pas un mot n'est attribuable en propre à son auteur qu'il est « bien écrit' » ? Ce faisant, il interroge également la notion d'autorité (peut-on signer comme œuvre des propos entièrement rédigés par d'autres ?), mais aussi le partage entre texte littéraire et énoncé non littéraire (le rapport de l'ONU), entre réception poétique (le vers isolé par le retour à la ligne) et réception documentaire (une information portant sur un événement récent et avéré). Dès lors que l'on choisit de prendre au sérieux le geste de Franck Smith et sa reconnaissance par les éditions Al Dante (puisqu'elles ont accepté de le publier), donc de considérer ce texte *en tant qu'œuvre littéraire*, il paraît indispensable de le confronter à un certain nombre de définitions admises, touchant aussi bien à l'ontologie du littéraire qu'aux notions de réception, de création, et d'autorité, pour admettre qu'elles s'en trouvent perturbées – et que cette perturbation peut être productive du point de vue théorique².

Pour autant, l'histoire mouvementée d'Al Dante (cessation d'activités en 2006, plusieurs installations dans différentes villes avant un retour à Marseille en 2010) témoigne des difficultés d'un travail qui tente de perturber le paysage littéraire. Malgré les efforts fournis pour construire la visibilité de pratiques poétiques subversives à travers l'organisation d'événements variés, il est clair que le temps

n'est pas encore venu d'une présence massive des auteurs du catalogue dans les médias et d'une attribution de grands prix littéraires à des œuvres qui échappent si manifestement aux genres institués. L'adjectif fréquemment mobilisé pour qualifier ces productions est à ce titre révélateur : les éditions Al Dante sont souvent décrites comme les promulgatrices d'une littérature « expérimentale », avec tout ce que cette étiquette implique de restriction à une élite éclairée et marginale, mais aussi d'invisibilité dans le champ.

Il existe pourtant en France une exception de taille à cette marginalisation des écritures dites « expérimentales » : l'Oulipo, groupe littéraire visible dans le champ et connu du grand public, semble en effet bénéficier d'un relatif monopole sur les expériences littéraires autorisées. Le groupe a ainsi fait l'objet d'une véritable institutionnalisation, laquelle repose, entre autre, sur l'appui de la BnF, sur sa présence régulière sur une chaîne de radio publique (France Culture) ainsi que sur l'importance croissante des productions oulipiennes étudiées à des fins pédagogiques et intégrées dans les programmes scolaires. Au-delà de la revendication de contraintes (principal point commun d'écritures aux caractéristiques très diverses), les œuvres publiées par les membres du groupe interrogent tantôt les frontières entre l'art et la vie, entre texte littéraire et performance, entre écriture littéraire et écriture ordinaire, tantôt les définitions et les limites mêmes de l'œuvre littéraire : ainsi Paul Fournel a-t-il publié avec *Banlieue* un ouvrage dont le texte à proprement parler est absent, le livre étant uniquement constitué de péri-texte (dont les éléments vont de diverses préfaces apocryphes à des notes en bas de page et à un dossier pédagogique³). Toutefois, l'image du groupe, cantonné aux yeux du grand public aux pratiques ludiques, tend à relativiser ces interrogations et ces expérimentations formelles en les présentant comme un jeu provisoire qui n'affecte pas durablement les définitions du littéraire. Si l'étiquette « expérimental » marginalise les productions auxquelles elle s'applique, l'étiquette « ludique » tend elle à les minimiser, au prétexte que la littérature serait

1. Néanmoins, la dimension « rhématique » ou « formelle » des œuvres littéraires par « diction » excède le seul critère stylistique. Dans le cas du livre de Franck Smith, elle se manifeste d'abord par la forme versifiée, qui identifie immédiatement le discours comme poétique (et donc comme relevant « par essence » de la littérature).

2. Le livre de Franck Smith n'est pas le seul à poser ce type de questions, mais s'inscrit dans un ensemble de pratiques littéraires fondées sur le principe d'appropriation et initiées dès les années 1960. Franck Leibovici, poète et théoricien publié entre autres aux éditions Al Dante, propose de nommer les œuvres ainsi produites des « documents poétiques ». J'ai pour ma part rassemblé ces ouvrages sous le nom de « factographies ». Franck LEIBOVICI, *Des documents poétiques*, Marseille, Al Dante, coll. « Questions théoriques »/Forbidden beach, 2007. Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies, l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Histoire, littérature, politique », 2014.

3. Paul FOURNEL, *Banlieue*, Paris, La Bibliothèque oulipienne, vol. 46, 1990.

nécessairement une affaire sérieuse. Il s'agit là d'une autre forme d'isolement, symbolique cette fois, qui paraît confirmer l'impossibilité pour des écritures cherchant à perturber les formes et les définitions canoniques de l'œuvre littéraire d'occuper une place centrale dans le champ.

Le tableau ainsi esquissé donne à penser que, si la littérature française contemporaine paraît peu perturbante ou peu perturbée, ce n'est pas tant dû à l'absence d'auteurs perturbateurs, qu'en vertu d'un état du champ littéraire qui les place à sa marge. Il est dès lors légitime de s'interroger sur les raisons susceptibles d'expliquer cet état de fait et sur ce qu'elles nous disent quant à la manière dont on pense la littérature aujourd'hui. La perturbation constitue-t-elle une valeur de la littérature contemporaine ? Et qu'est-ce que cette « imperturbabilité » ou cette sanctuarisation des définitions de l'œuvre littéraire engage quant aux rapports que la littérature entretient aux autres arts, et notamment à l'art contemporain et à ses « perturbateurs » ?

La perturbation, une valeur littéraire dépassée ?

Une subversion formelle reléguée au second plan

Cet état de fait semble d'abord en partie imputable à la structuration du champ littéraire contemporain, et à la façon dont elle modèle les représentations dominantes du littéraire. Le système des différents prix, qui sacrent presque exclusivement des romans situés dans la lignée du réalisme, soucieux de raconter une histoire et de construire des personnages cohérents, auxquels le lecteur est susceptible de s'identifier, institutionnalise le roman et consacre son hégémonie¹. Il est vrai que la création de l'Académie Goncourt, fondée à l'origine (1903) pour contrer symboliquement l'Académie française, engageait une « redéfinition des hiérarchies esthétiques entre vers et prose » et une valorisation de la prose romanesque dans l'imaginaire de la

création littéraire² – et cette histoire a laissé des traces durables dans le paysage actuel. Parmi les grands prix d'automne (Goncourt, Femina, Renaudot, Médicis, Interallié, Grand Prix du Roman de l'Académie française), et malgré l'institution d'un « Goncourt de la poésie » en 1985 ou d'un « Renaudot de l'essai » en 2011, l'essentiel des ouvrages récompensés les vingt dernières années relèvent du genre romanesque – avec quelques incursions du côté du récit autobiographique³. Cette répartition semble indiquer qu'aux yeux de ces instances de reconnaissance et de légitimation, le rôle premier de l'écrivain contemporain n'est pas de subvertir radicalement les définitions de la forme littéraire dominante.

Il en va tout autrement dans le domaine de l'art contemporain, qui se définit au contraire par la contestation des genres qui ont dominé jusqu'à la période moderne ainsi que par une ouverture des pratiques possibles – ce qui se reflète logiquement dans l'attribution des prix propres à ce domaine. Les artistes récompensés poursuivent généralement, si ce n'est un travail de « perturbation » au sens strict défini par Danto, du moins une réflexion visant à ébranler la notion d'œuvre d'art. Ils ont régulièrement recours à des médiums tels que l'art vidéo, l'installation ou la performance, souvent préférés à des pratiques, des genres et des formes considérés comme historiquement datés, tels que la peinture d'histoire, par exemple, ou le portrait figuratif, là où la scène littéraire reste en grande partie soumise à des codes esthétiques directement hérités du réalisme du XIX^e siècle.

Un tel décalage entre les deux disciplines est d'ailleurs sensible dans les romans qui mettent en scène l'art contemporain. Si certains le présentent sur le mode de la dérision (on pense à l'ouvrage de Jean Echenoz, *Je m'en vais*, dans lequel le personnage principal expose dans sa galerie des œuvres fantaisistes toutes plus ridicules les unes que les

1. Cf. Nathalie HEINICH, *L'Épreuve de la grandeur, Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1999.

2. Cf. Sylvie DUCAS, « Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? », *COntEXTES*, en ligne, n° 7, 2010, <<http://contextes.revues.org/4656>>, consulté le 01/04/2014.

3. Cf. Sylvie DUCAS, *La Littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris : La Découverte, « Cahiers livres », 2013.

autres¹), d'autres témoignent d'une fascination manifeste. C'est le cas des incipits de deux romans récents à grand tirage, l'un français, *La Carte et le territoire*, de Michel Houellebecq, l'autre américain, *Point Oméga*, de Don DeLillo², qui mobilisent des grands noms de la scène artistique internationale liés à une image subversive : subversion par l'exploitation cynique des règles du marché et du monde de l'art dans les premières pages de *La Carte et le territoire*, à travers les figures de Jeff Koons et de Damien Hirst, subversion de la notion d'œuvre d'art dans la longue *ekphrasis* inaugurale de *Point Oméga*, où DeLillo évoque l'œuvre vidéo de Douglas Gordon, *24 Hours Psycho*, qui étire le célèbre film d'Hitchcock sous la forme d'un ralenti de vingt-quatre heures, perturbant ainsi la notion de création et l'expérience esthétique. Cette capacité à semer le trouble dans la notion d'œuvre est loin d'être incompatible avec le fait d'occuper une place dominante dans le champ de l'art contemporain – en témoigne la reconnaissance institutionnelle et économique dont bénéficient ces artistes (l'œuvre de Douglas Gordon décrite par DeLillo est exposée au Museum of Modern Art, tandis que Jeff Koons et Damien Hirst figurent parmi les artistes contemporains les plus célèbres et les mieux rémunérés). Houellebecq et DeLillo, écrivains reconnus et lus du grand public, ne bénéficient pas quant à eux de la même marge de manœuvre : ils adoptent la seule forme qui semble aujourd'hui compatible avec une telle position dans le champ littéraire, le roman – ce qui ne les empêche pas, quand ils parlent d'art contemporain, de valoriser des œuvres qui, à l'instar de celles de Jed Martin, le héros de *La Carte et le territoire*, subvertissent les pratiques de l'art moderne et proposent d'autres types d'expériences esthétiques.

À l'inverse, il n'est pas surprenant que les auteurs publiés chez Al Dante, et les éditeurs eux-mêmes, entretiennent une intimité revendiquée avec l'art contemporain : au sein de leur catalogue, nombre de textes théoriques vont jusqu'à refuser la distinction entre productions littéraires et pro-

ductions généralement identifiées comme relevant des arts visuels ou de la performance³. Cette position va de pair avec la défense d'une déstabilisation des définitions du littéraire pensée comme une valeur, et révèle deux rapports distincts à l'histoire littéraire. Les auteurs d'Al Dante se situent explicitement dans la continuité des mouvements d'avant-garde qui ont dominé le vingtième siècle jusqu'aux années 1970 – ce que manifeste le lexique révolutionnaire mis en avant dans le catalogue. Mais l'essentiel de la production littéraire actuelle semble au contraire avoir relégué l'époque des avant-gardes, et jusqu'aux contestations du Nouveau Roman, au rang d'une parenthèse aujourd'hui refermée. Cela ne signifie pas que toute forme d'innovation soit absente de ce paysage littéraire dominé par le roman, mais qu'elle concerne davantage les thématiques et les styles qu'un questionnement sur les définitions même de l'objet littéraire. La perturbation formelle semble relever en grande partie d'un temps révolu de l'histoire littéraire. Plus encore que « déshonorant », le propos de Millet revendiquant un pouvoir d'action et de subversion de l'écrivain est donc avant tout obsolète, tandis que la majorité de la production littéraire actuelle semble conforter les réflexions de Jacques Rancière qui déplore dans le paysage artistique contemporain une omniprésence du consensus, là où l'art aurait au contraire partie liée au *dis-sensus* – et donc à la politique.

Le rôle de la théorie

On pourrait alors penser que la perturbation (au sens large, et non au sens restreint défini par Danto) n'est plus considérée comme une valeur par la littérature, qui se situe en cela à l'opposé de l'art contemporain. Ce serait pourtant contradictoire avec la récurrence du lexique de la perturbation tel qu'il se manifeste dans les discours sur la littérature. S'il est de bon ton de dire d'une œuvre qu'elle nous déstabilise, qu'elle sème le trouble, qu'elle bouleverse les catégories génériques ou

1. Cf. Jean ECHENOZ, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999.

2. Cf. Michel HOUELLEBECQ, *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010 et Don DELILLO, *Point Oméga*, Arles, Actes Sud, 2010.

3. C'est le cas des ouvrages de d'Olivier Quintyn sur le montage ou de Franck Leibovici sur les « documents poétiques ». Olivier Quintyn, *Dispositifs/dislocations*, coll. « Questions théoriques »/Forbidden beach, 2007.

qu'elle constitue un ferment de désordre, ce topos est également traversé d'une mémoire des représentations, qui identifie la littérature à un « bruit » perturbant la communication (Roland Barthes), définit le rôle de l'écrivain comme capacité à susciter « l'inquiétude » (André Gide) ou à « rendre le sol peu sûr » (Valère Novarina). De façon plus fondamentale, les historiens de la littérature, de Victor Chklovski à Hans Robert Jauss et jusqu'à Franco Moretti, tendent à envisager la déstabilisation comme moteur de l'histoire littéraire. Les grandes œuvres se définiraient par l'écart qu'elles manifestent par rapport à l'horizon d'attente propre à leur contexte d'émergence et par leur capacité à perturber les règles et les habitudes qui régissent aussi bien la langue que les genres ou les formes. Pourtant, ce travail de perturbation, après avoir culminé au vingtième siècle jusqu'à confiner à l'illisibilité (on pense à *Finnegans wake* de J. Joyce), à la déstabilisation des critères définitoires du roman ou des règles de la communication linguistique, est en grande partie considéré comme ayant fait son temps¹. La littérature contemporaine témoigne pour l'essentiel d'une entrée dans une ère post-soupçon, où l'usage du lexique de la perturbation semble avant tout relever d'une rhétorique rassurante et convenue. La célébration des chefs-d'œuvre jadis perturbateurs mais progressivement intégrés à un horizon d'attente conforte le canon plus qu'elle ne l'ébranle. Le rapport qu'entretient la littérature à la perturbation à l'époque contemporaine peut ainsi s'envisager sur le mode du paradoxe ou de l'hésitation. D'un côté, les discours sur le littéraire portent la trace d'une conception de l'œuvre d'art qui se définit par sa capacité à ébranler la norme. Suivant en cela les discours consacrés aux autres arts², ils valo-

risent l'écart et la puissance d'ébranlement, jusqu'à les poser en critères définitoires de l'œuvre littéraire – par opposition à la paralittérature, qui se contenterait de répéter des schémas prédéfinis. De l'autre, les principaux acteurs du champ littéraire – théoriciens, universitaires, éditeurs, écrivains eux-mêmes – semblent privilégier des objets qui se situent, du moins au niveau formel, dans la lignée de ceux qui ont dominé le siècle précédent.

Il semble par ailleurs que le contraste frappant entre le rôle attribué à la perturbation sur la scène littéraire et celui que lui confère le monde de l'art contemporain a partie liée avec la manière dont les productions plus ou moins déstabilisantes se voient ressaisies, ou non, par les discours théoriques. Les philosophes et les historiens de l'art – au premier chef desquels Danto lui-même – s'intéressent depuis longtemps et de façon approfondie aux pratiques esthétiques perturbatrices. Cela s'explique évidemment en grande partie par la présence dans le monde anglo-saxon d'un courant analytique dominant. Des penseurs comme Nelson Goodman ou Georges Dickie, préoccupés par des questions d'ontologie de l'œuvre d'art, sont logiquement interpellés par des pratiques et des œuvres qui en déplacent les limites. Et cet investissement du discours théorique participe, de concert avec le travail d'autres acteurs du champ, de la construction d'une visibilité à plus grande échelle de telles productions esthétiques. Par comparaison, dans le domaine littéraire, le théoricien le plus influencé par ce type de réflexions est certainement Gérard Genette. Mais Gérard Genette, de par son parcours, s'est avant tout intéressé au récit, qu'il soit factuel ou fictionnel, aux possibilités de théorisation de celui-ci, et peu aux pratiques littéraires subversives, suivant en cela la plupart de ses contemporains au sein de l'institution. Or, une œuvre perturbatrice, justement parce qu'elle subvertit les définitions de l'œuvre d'art, ne bénéficie que rarement d'une reconnaissance immédiate. Dans le domaine de l'art contemporain, un important travail de construction de visibilité des productions perturbatrices a été mené – par les cri-

1. Tel est le constat formulé notamment par Dominique Viart dans son texte publié sur le site *public.net*, « Quel projet pour la littérature contemporaine ? » : il s'y intéresse notamment aux « efforts » et aux « pratiques d'une certaine avant-garde », qui « se survit », « au-delà voire contre la critique qui dit son épuisement depuis le début des années 80 ». D. Viart, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, texte non paginé, téléchargeable en ligne sur le site *public.net* à l'adresse suivante : <<http://librairie.public.net/fr/ebook/9782814500747/quel-projet-pour-la-litterature-contemporaine>>, consulté le 15/06/2014.

2. Voir à ce sujet le numéro de la revue *Recherches en esthétique*

n° 17 consacrée au trouble (2012), et notamment l'entretien avec Marc Jimenez intitulé « Pour une esthétique du trouble ».

tiques, les enseignants, les curateurs, les galeristes, mais aussi par les philosophes et les historiens de l'art, sans lesquels Duchamp ne serait peut-être encore aujourd'hui connu que d'une poignée d'initiés et considéré comme un provocateur « expérimental ». Du côté de la littérature – domaine où il n'existe certes pas de réel équivalent aux commissaires d'exposition ou aux conservateurs de musée – ce travail n'a encore été amorcé que de façon relativement timide, et souvent en marge de l'institution. Les pratiques littéraires qui subvertissent les genres hérités de la modernité (performances, appropriations, etc.) font certes l'objet de questionnements, mais ces questionnements ont essentiellement lieu dans des sphères restreintes, qui ne bénéficient que rarement d'une importante légitimité institutionnelle, et au sein desquels les théoriciens sont souvent aussi producteurs¹.

La terminologie est révélatrice de la différence d'intérêt que manifestent les théoriciens pour les productions contemporaines subversives d'un point de vue formel, selon qu'ils s'occupent principalement d'art contemporain ou de littérature. Là où Arthur Danto, confronté à des pratiques esthétiques qui l'obligent à repenser ses théories, forge l'expression et l'étiquette de « *disturbational art* », Dominique Viart et Bruno Vercier, dans leur panorama de la littérature française contemporaine, proposent quant à eux de distinguer une littérature « déconcertante », pour désigner les œuvres qui réfléchissent les problèmes de leur époque et y répondent en dérangeant les habitudes du lecteur, acquises par la fréquentation du canon littéraire².

Dans l'écart entre le choc de la performance « perturbante », et la défamiliarisation subtile provoquée par l'écrit « déconcertant », mais qui ne met pas radicalement en cause nos attentes et nos habitudes littéraires, on mesure aussi la différence d'intérêt, du côté des théoriciens, pour des objets qui les obligerait, s'ils choisissaient de les prendre au sérieux, à remettre à plat les définitions qui leur servent à penser la littérature. Pour autant, rien n'indique que cet écart soit voué à perdurer. Le travail de François Bon sur les sites *publie.net* et *le tiers-livre*³, par exemple, qui allie réflexions critiques sur la production littéraire contemporaine et entreprise éditoriale en ligne de haute tenue, ouvre la voie à de nouvelles modalités de circulation des œuvres et à un dépoussiérage des représentations convenues du littéraire. Il n'est pas interdit d'espérer que ce sont ces nouveaux acteurs et canaux du champ littéraire, avec la mutation des publics et la transformation de l'expérience de lecture qu'ils permettent, qui sauront créer les conditions d'une visibilité et d'une dé-marginalisation de la perturbation littéraire.

Marie-Jeanne ZENETTI

1. Voir à ce sujet les ouvrages de Christophe Hanna, encore aux éditions Al Dante, *Poésie action directe*, Marseille, Al Dante/Léo Scheer, 2002, et *Nos Dispositifs poétiques*, Marseille, Al Dante, coll. « Questions Théoriques », 2010. Il est d'ailleurs frappant que la reconnaissance institutionnelle de ce type d'écritures passe, plus que par les universités et les lieux dédiés à la littérature, par les pôles consacrés à l'art contemporain. En témoignent, entre autres exemples, le cycle de rencontres « Savage abduction » au Palais de Tokyo (avril-mai 2013) la résidence de Jérôme Game au MAC/VAL en 2011, dont est issue le livre *Sous influence, ce que l'art contemporain fait à la littérature*, MAC/VAL, 2012, ou plusieurs séries de lectures récentes à la Fondation Cartier.

2. Dominique VIART, « Introduction », in D. VIART et B. VERCIER (dir.), *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 10-13.

3. Sites accessibles en ligne aux adresses suivantes : <<http://www.publie.net>> et <<http://www.tierslivre.net>>, consultés le 15/06/2014.

Perturbations textuelles de la vidéosurveillance dans l'art contemporain

Contrairement à leurs répercussions dans les domaines météorologiques, écologiques ou sociaux, les perturbations ne sont pas toujours présentées de façon péjorative dans l'art occidental. Longtemps assujetti aux règles et classements hiérarchiques, ce dernier s'est en effet émancipé de son académisme coercitif grâce à des perturbations successives qui ont notamment aboli le dicat de la *mimesis* – issu de la construction perspectiviste de la Renaissance – ou la sacralisation du chef d'œuvre.

Initialement confinée dans les annexes de l'œuvre tels que le titre, la dédicace ou la signature, la lettre a également joué un rôle perturbateur dans l'art. Souvent exploitée au début du vingtième siècle par les lettristes et les dadaïstes pour sa forme plutôt que pour son sens, elle a lié les sphères politiques et artistiques de manière provocatrice, s'est intégrée dans les aphorismes muraux des situationnistes avant d'être sérigraphiée sur les affiches de mai 1968. Simple élément d'identification identitaire dans les tags, elle côtoie aujourd'hui un graphisme plus élaboré dans les graffitis et les pochoirs du *Street art* qui perturbent l'espace urbain de façon parfois humoristique ou agressive.

Dans le sillage de l'art contextuel, pensé par Jan Swidzinski¹ et Paul Ardenne², cette approche esthétique de la perturbation se focalisera sur l'analyse des interventions textuelles réalisées *in situ*³ par des artistes engagés, soucieux de dénoncer la perte progressive des libertés individuelles face au regard unidirectionnel, enregistrable et

continu de la vidéosurveillance. Depuis les années 1990, des artistes internationaux se mobilisent en effet face aux dérives sécuritaires de notre société omnivoyante ; le néologisme artivisme déterminant, depuis les années 2000, les bases d'une (in)discipline particulièrement perturbatrice, située entre esthétique et politique :

De même qu'on ne peut pas comprendre Dada ni le Surréalisme hors de leur relation aux guerres mondiales et à la lutte entre révolution marxiste et révolution capitaliste, de même les artivistes [...] créent et s'engagent dans un contexte particulier. Celui d'un monde où la chute du mur de Berlin a fait entrer le libéralisme dans une phase achevée de globalisation. Un monde que le 11 septembre 2001 a fini de consacrer comme l'ère de la surveillance généralisée⁴.

L'exposition *CTRL [Space]* s'est tenue au ZKM – *Zentrum für Kunst und Medien* – de Karlsruhe en Allemagne, sous le haut commissariat de Thomas Y. Levin, en 2002. Son sous-titre : *Rhetorics of Surveillance from Bentham⁵ to Big Brother – Rhétoriques de la Surveillance, de Bentham à Big Brother*, attestait de l'importance de la pensée de Michel Foucault sur ces confrontations artistiques à une société de contrôle. Cette manifestation peut être considérée comme l'un des premiers constats des relations fécondes entre art contemporain et vidéosurveillance.

Face au développement de cette surveillance généralisée, des artistes poursuivent aujourd'hui la dénonciation d'une société de contrôle du (pou)voir en agissant directement dans le champ

1. Jan SWIDZINSKI, *L'art et son contexte, Au fait, Qu'est-ce que l'art ?*, Québec (Canada), Les Éditions interventions, 2005.

2. Paul ARDENNE, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

3. *L'in situ* caractérise une œuvre qui prend en compte la spécificité du lieu où elle est installée.

4. Stéphanie LEMOINE, Samira OUARDI, *Artivisme, Art, Action politique et résistance culturelle*, Paris, Éditions Alternatives, 2010, p. 17.

5. Jeremy Bentham est un philosophe du XVIII^e siècle qui a imaginé une structure carcérale basée sur la surveillance : dans le Panoptique, le seul gardien d'une tour centrale peut contrôler du regard l'ensemble des prisonniers.

des caméras implantées dans l'espace urbain. Le contexte particulier de la vidéosurveillance sera donc observé à travers un artivisme textuel pratiqué *in situ*, utilisant la lettre comme élément perturbateur à part entière.

Lettres à voir

Au début du XXI^e siècle, des relations se sont nouées entre art et politique sur le front de la sensibilisation aux excès de la vidéosurveillance dans les espaces publics et de nombreuses caméras pochées ou taguées se sont mises à recouvrir les murs des métropoles.

Dans cette mouvance contestataire, le street-artiste britannique Banksy, originaire de Bristol, intervient de façon anonyme et illégale depuis la fin des années 2000 en dénonçant notre mise sous surveillance généralisée. En 2004, il a peint la phrase « *WHAT ARE YOU LOOKING AT? – Qu'est ce que tu regardes ?* », au pochoir et en lettres majuscules, dans le champ d'une véritable caméra de surveillance installée sur un mur londonien du quartier de Marble Arch.



Banksy, *What are you looking at ?*, Marble Arch, Londres, 2004, © de l'artiste.

L'œuvre austère, composée d'un simple texte inscrit sur une façade grise et terne renvoie au regard froid et soupçonneux de la vidéosurveillance qui n'a plus rien de contemplatif. La caméra semble observer les lettres noires qui questionnent l'articulation entre les regards humain et numérique mais l'interrogation s'adresse également au pas-

sant, dont le voyeurisme potentiel se retrouve associé à celui de la caméra. Cette méta-perturbation textuelle rend indirectement visible la présence de la caméra et dévoile les motivations de notre société de contrôle, braquée en continu sur des innocents en sursis. Banksy précise à ce propos qu'il déteste quand les gens disent que : « si on n'a rien fait de mal, alors on n'a rien à cacher. On a tous quelque chose à cacher, ou alors c'est qu'on a vraiment un problème¹ ».



Banksy, *One Nation Under CCTV*, Londres, 2008, © de l'artiste.

En jouant sur le lisible et le visible, la démarche textuelle de cet artiste établit des relations entre voir et pouvoir. L'œuvre, baptisée *One Nation Under CCTV – Une nation sous vidéosurveillance*, peinte en 2008 au pochoir et à la bombe sous la bâche d'un échafaudage, a également perturbé la neutralité d'un mur de la capitale britannique pendant une année entière avant d'être effacée pour cause d'atteinte à l'ordre public. Le titre de l'œuvre semble peint en lettres majuscules blanches par un jeune garçon vêtu d'un haut rouge et grimpé sur une échelle. La scène paraît elle-même photographiée en abyme par un agent de sécurité, habillé de bleu, reproduit au pochoir dans la partie inférieure gauche de cette façade aveugle. Banksy a choisi de s'exprimer sur un mur dépourvu de fenêtre mais néanmoins équipé d'une caméra de surveillance. L'aphorisme dénonçant l'assujettissement au regard d'une nation

1. BANKSY, dans Stéphanie LEMOINE, Samira OUARDI, *Artivisme, Art, Action politique et résistance culturelle*, op. cit., p. 145.

entière connote ici les excès sécuritaires de la capitale britannique – qui demeure l'une des villes les plus surveillées à l'heure actuelle. Il renvoie également au serment d'allégeance scandé la main sur le cœur par les écoliers américains face au drapeau de leur pays :

I Pledge Allegiance to the flag of the United States of America and to the Republic for which it stands, one Nation under God, indivisible, with liberty and justice for all – Je jure allégeance au drapeau des États-Unis d'Amérique et à la République qu'il représente, une nation unie sous l'autorité de Dieu, indivisible, avec la liberté et la justice pour tous.

Dans cette fresque peinte en bleu blanc et rouge, conformément aux couleurs patriotiques des États-Unis, une perturbation textuelle a subrepticement remplacé le mot GOD par le sigle CCTV¹ : la nation n'est donc plus unifiée ici sous la seule autorité de Dieu.

Dans sa récente analyse de *L'Œil absolu*, Gérard Wajcman rapproche les regards divin et numérique : « La vidéosurveillance fonde le pouvoir comme présence réelle. Regard omnivoyant, elle implante en somme Dieu à tous les carrefours². » L'homme de la Renaissance s'était en effet affranchi de la vigilance divine en projetant son regard autonome sur des *Veduta* qui s'ouvraient vers l'infini. À travers le double jeu textuel de cette (con)fusion typographique Banksy rappelle que l'individu hypermoderne, situé dans le champ visuel continu des caméras, se retrouve soumis à une surveillance numérique dont les écrans de réception se situent dans un lieu inconnu et inaccessible. Dans *Surveiller et punir*³, essai consacré à l'étude de la société carcérale, Michel Foucault a observé que les prisonniers du panoptique de Jérémie Bentham, ne sachant s'ils étaient observés ou non par les surveillants, modifiaient leur attitude et devenaient plus dociles face

à ce sentiment d'omniscience invisible. Le glissement imperceptible du texte mis en scène dans cette fresque ambiguë semble vouloir alerter les citoyens actuels sur d'éventuelles mutations comportementales. Ces dernières pourraient en effet se développer insidieusement face aux attentes d'une société sécuritaire réactivant l'omniscience invisible du panoptique par le biais de ses caméras de surveillance.



Mobstr, *Surveillance*, Newcastle, 2009, © Mobstr.

Le caractère épuré de l'intervention textuelle de Banksy se retrouve dans l'œuvre de Mobstr. Cet autre graffeur britannique s'exprime en effet uniquement avec des lettres inscrites *in situ* dans l'espace urbain et intervient tout aussi illégalement à proximité du réseau de surveillance.

En 2009, en contrebas d'une caméra installée sur l'avancée en béton d'un mur de Newcastle, l'artiste a écrit en lettres majuscules noires : « THESE THINGS MAKE MY LIFE DIFFICULT – Ces choses me rendent la vie difficile ». À gauche de la phrase, une flèche orientée vers le haut désigne explicitement ce qui perturbe sa propre vie : la caméra de surveillance. Contrairement à Banksy, Mobstr s'exprime ici à la première personne et utilise ses difficultés personnelles pour attirer l'attention sur le contrôle visuel de ses concitoyens. Malgré le caractère illicite de cette intervention, les lettres, parfaitement alignées sur un axe horizontal, suivent les rainures du mur en béton qui évoquent des lignes d'écriture à forte connotation scolaire. Ces inscriptions disposées quasi conventionnellement demeurent en effet très éloignées des coulures et autres tags aux couleurs agressives qui peuvent « salir » visuellement

1. Les quatre lettres du sigle emblématique de la vidéosurveillance CCTV signifient : Closed Circuit Television – Circuit fermé de télévision.

2. Gérard WAJCMAN, *L'Œil absolu*, Paris, Denoël, 2010, p. 155.

3. Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

l'espace urbain. À travers ce texte épuré et maîtrisé dans sa forme, Mobstr incite le regard à suivre le prolongement de la flèche pour dévoiler explicitement la vraie perturbation urbaine incarnée par la caméra. Instigateur d'un méta-contrôle artiste, il perturbe textuellement la neutralité apparente de l'espace urbain. La forme pronomiale du texte est ici utilisée pour dénoncer les dérives potentielles d'un regard numérique liberticide que nous ne sommes pas toujours en mesure de repérer directement.



Fra Biancoshock, *Control the controllers*, Milan, 2012, photographie Myst-R © Fra.Biancoshock.

À l'instar de Banksy et de Mobstr, l'artiste italien Fra. Biancoshock perturbe textuellement le champ des caméras de surveillance milanaïses. Son projet baptisé *Control the controllers* – *Contrôle des contrôleurs*, réalisé en 2012, consiste à placer un panneau rectangulaire blanc chargé de lettres noires dans le champ d'une caméra de sur-

veillance. La taille décroissante de la typographie, selon un axe vertical de haut en bas, emprunte l'aspect des planches destinées à évaluer notre vision dans les cabinets d'ophtalmologie. Par la présentation de ces tests optométriques, l'artiste « contrôle » dans une mise en abyme décalée et absurde, l'acuité visuelle de la caméra de contrôle. La mise en scène de ce regard numérique « médicalisé » n'est pas sans évoquer le glissement sémantique du terme vidéosurveillance vers celui de « vidéoprotection ». Cette évolution lexicale affaiblit pernicieusement toute velléité de contestation envers un état censé protéger ses citoyens, considérés non plus comme des délinquants en puissance mais comme des victimes potentielles.

La prise de vue photographique de cette perturbation textuelle, à l'instar des interventions de Mobstr ou Banksy, est dépourvue de toute présence humaine et l'ouverture de la porte munie de barreaux, adjacente au panneau optométrique, paraît assujettie à la réussite potentielle de ce test visuel. Cette perturbation textuelle semble illustrer la pensée de Jean-Philippe Bouilloux : « Voir et savoir sont les deux faces de la même pièce. Il y a une relation dialectique qui s'installe entre visibilité et compréhension¹ ». La vision remplace de fait le toucher dans le détournement de ce code de sécurité qui relie (in)visibilité et compréhension. Parallèlement à la fragmentation des lettres (in)visibles qui surgissent ou disparaissent (selon le sens de lecture verticale) de ce rectangle immaculé et étroitement surveillé, la présence se conjugue ici à l'absence. Dans son analyse de l'écriture fragmentaire, Michel Gauthier, évoque le jeu du Fort-Da qui peut faire écho à ce double jeu de « passage » entre (in)visibilité et compréhension :

Le texte fragmentaire n'est-il pas comme la bobine à ficelle du fameux bambin dont parle Freud ? Le texte disparaît avec la récurrente surrection du blanc typographique (fort) et il réapparaît une fois la béance franchie (da). L'être aimé pour l'enfant

1. Jean-Philippe BOUILLOUX, « Du monde de la parole au règne du visible – La revanche de Saint Thomas », dans Nicole AUBERT, Claudine HAROCHE (dir.) *Les tyrannies de la visibilité, Être visible pour exister ?*, Toulouse, Erès, 2011, p. 62.

n'est autre que la mère souvent absente, souvent lointaine, comme la bobine lancée par-dessus le bord du lit. Pour le narrateur, l'être aimé ne serait-il donc pas tout simplement le texte qui finit toujours par revenir après s'être absenté ? Le jeu de l'écriture fragmentaire serait celui du fort-da, le jeu du nourrisson à la bobine¹.

Au-delà de la mise en scène humoristique d'un regard numérique potentiellement défaillant, l'œuvre perturbatrice de Fra Biancoshock pourrait ainsi s'envisager *in fine* comme la perte de toute présence aimée dans le champ de contrôle d'une vidéosurveillance dépourvue d'empathie.

Contrairement aux interventions asomiques² de Banksy, Mobstr ou Fra Biancoshock, d'autres artistes ont choisi de mettre en scène des perturbations textuelles jouées avec leur propre corps, impliqué dans le champ « théâtralisé » des caméras de surveillance.

Êtres à voir

Dans sa récente analyse de *L'espace urbain sous vidéosurveillance*, la sociologue Muriel Ori constate que l'acceptation sociale de la transparence dépend du type de lieu dans lequel est installé le dispositif de contrôle :

À la différence du parking ou du supermarché, la rue n'est pas un espace affecté à une fonction, elle se caractérise au contraire par l'hétérogénéité des acteurs qui l'occupent et par la diversité de leurs pratiques³.

Si les caméras sont, selon elle, davantage acceptées dans des lieux fermés et anxigènes comme les parkings souterrains ou tolérées dans les

supermarchés – où elles se focalisent sur les processus de consommation au détriment des individus ; elles sont fortement rejetées dans la rue lorsque celle-ci « est assimilée à la promenade, à la flânerie ou encore à un lieu de rencontre et de discussion⁴ ». Certains artistes, dénonçant les excès de la surveillance, ont choisi, de fait, de s'exprimer directement sur les trottoirs, rappelant par là même que la rue est un lieu de perturbation qui a souvent joué un rôle capital dans la revendication des libertés au fil de l'histoire.

Le dramaturge et metteur en scène brésilien Augusto Boal a créé dans la seconde moitié du vingtième siècle un théâtre de rue contestataire qu'il a développé malgré la répression de la junte militaire qui le poussa à l'exil. Son œuvre participative, nourrie du concept de spect-acteur⁵, a fortement influencé le collectif de rue américain *Surveillance Camera Players*, cofondé en 1996 par le publicitaire Bill Brown et la graphiste Elisa Danogordo. Au cours de leurs interventions silencieuses, ces artistes présentent successivement des textes inscrits en lettres noires sur de grands panneaux blancs, dans le champ de caméras de surveillance qui n'enregistrent pas le son. Ces perturbations textuelles évoquent les pancartes brandies lors des manifestations de rues mais également les cartels soutenant la narration dans le cinéma muet du début du vingtième siècle. Les *Surveillance Camera Players*, n'utilisant pas la violence pour exprimer leurs revendications, choisissent néanmoins de pervertir visuellement le système de surveillance en lui faisant diffuser un message qui met en doute la neutralité de sa propre vision. Certaines de ces perturbations textuelles, réalisées pacifiquement dans les espaces publics surveillés, ont pourtant été interrompues par les forces de l'ordre. Écrivant eux-mêmes leurs scénarios, ils ont notamment adapté les pièces *1984* et *Ubu Roi*. Les univers de George Orwell et Alfred Jarry donnent le ton de leurs interventions satiriques et absurdes qui commencent de façon récurrente par cette même phrase « Nous savons que vous nous regardez ».

1. Michel GAUTHIER, « Olivier CADIOT, le facteur vitesse (extraits) » dans Jacinto LAGEIRA (dir.), *Du mot à l'image & du son au mot. Théorie, Manifestes, Documents. Une anthologie de 1897 à 2005*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2006, p. 534.

2. Le philosophe Macello Vitali-Rosati définit l'asomie comme l'absence de corps.

3. Muriel ORY, « L'espace urbain sous vidéosurveillance et l'acceptation sociale de la transparence », dans Patrick SCHMOLL et al. (dir.), *Dispositifs spec(tac)ulaires – La société Terminale 2*, Strasbourg, Néothèque, 2012, p. 97.

4. *Idem*.

5. Michael FRIED, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, C. Brunet (trad.), Paris, Gallimard, 1990.



Surveillance Camera Players, *Amnesia*, Times Square, New-York, 2004, © Surveillance Camera Players.

Le 4 mai 2002, Bill Brown a joué la pièce *Amnesia*, initialement conçue par l'artiste Denis Beaubois, sur un trottoir de Times Square à New-York. Il a exhibé successivement

dans le champ d'une caméra, une série de sept pancartes sur lesquelles il demandait l'aide

du système de contrôle pour recouvrer sa mémoire.

Sur l'un des panneaux, la phrase « I HAVE AMNESIA – Je suis amnésique » encadrait en lettres majuscules le croquis de son alter-ego dont le visage attristé était la cible d'une flèche accompagnée du mot « ME ». Un second panneau présentait la phrase « YOU ARE WATCHING ME – Tu me regardes » aux côtés du dessin d'une caméra « filmant » en plongée ce double amnésique affublé d'une bulle de pensée interrogative.

Dans cette mise en abyme perturbatrice, sur le fond et la forme, Bill Brown instaure une scène de surveillance graphique dans le champ d'une caméra réelle : il parvient à faire « descendre » le regard de contrôle au niveau de la rue – le rendant ainsi perceptible aux yeux des passants. Ce type de perturbation textuelle, tentant désespérément d'établir une relation avec les caméras de surveillance, met également en évidence le caractère unidirectionnel, vertical et anonyme de leur regard numérique omniscient qui « enregistre » tout.

Bill Brown, modifiant ses gestes d'acteur muet en fonction du contenu de chaque panneau, indiquait explicitement à la caméra qu'elle devait lire ce qui lui était présenté. Sur un autre panneau, son avatar amnésique espérait recouvrer son identification en demandant directement aux caméras « WHO AM I? – Qui suis-je? WHAT'S MY



Surveillance Camera Players, *Amnesia*, Times Square, New-York, 2004, © Surveillance Camera Players.

NAME? – Quel est mon nom? ». Les interrogations identitaires des *Surveillance Camera Players* semblent aujourd'hui pleinement justifiées. Les caméras numériques ayant remplacé les analogiques, elles peuvent en effet être couplées à des logiciels perfectionnés qui les connectent à des bases de données personnelles, notamment celles des passeports biométriques dont la photographie numérique est « compatible » avec ces modalités de contrôle.

Ce dialogue de sourds, unidirectionnel et stérile, confirme l'impossibilité d'entrer en relation avec une caméra de surveillance, faute de réciprocité du regard. Rappelons à travers la pensée de Claudine Haroche que « si le sujet se constitue dans le regard d'autrui, il ne peut se développer, s'affermir dans le même temps qu'à l'abri du regard¹ ». Ces interrogations identitaires jouées dans un espace public étroitement surveillé soulèvent ainsi la complexité des constructions de soi dans notre époque hypermoderne assujettie aux tyrannies de la visibilité.

À l'instar de Banksy, Mobstr ou Fra Biancoshock, les perturbations textuelles des *Surveillance Camera Players* créent une ambivalence sur la pluralité de leur destinataire : leur message s'adresse de fait à la caméra de surveillance tout en recueillant l'attention des passants. Certains d'entre eux prennent le temps de s'arrêter ou de photographier la « scène » avant de lever les yeux vers le dispositif de contrôle. Bill Brown



Surveillance Camera Players, *Amnesia*, Times Square, New-York, 2004, © Surveillance Camera Players.

1. Claudine HAROCHÉ, « L'invisibilité interdite » dans Nicole AUBERT, Claudine HAROCHÉ (dir.), *Les tyrannies de la visibilité, Être visible pour exister?*, op. cit., p. 85.

explique qu'il choisit ce moment précis pour distribuer aux passants-spect-acteurs des flyers expliquant son intervention. Il se crée dès lors un échange horizontal de regards entre l'artiste et les spectateurs, ce partage du visible contrecarrant la verticalité unidirectionnelle du regard numérique.

Refusant d'être placés sous la coupe d'un contrôle vertical divin ou politique, les *Surveillance Caméra players* revendiquent pleinement, à travers leurs perturbations textuelles, le rétablissement d'un échange de regard humain. Leur artivisme théâtral régule de façon équitable le partage du visible en esquissant une ébauche de construction identitaire, chacun pouvant observer à nouveau qu'il est perçu dans le regard de l'autre : « Être c'est être perçu, je ne suis rien si l'autre ne me perçoit pas¹ ». Cette condition identitaire, évoquée par Nicole Aubert, ne peut en effet germer dans l'œil unidirectionnel du regard numérique de la vidéosurveillance : celui-ci nous permet certes d'être vus, mais sans possibilité de s'affirmer dans le regard de l'autre. Les perturbations textuelles des *Surveillance Camera Players*, proposent ainsi aux spect-acteurs de leur théâtre de « vue » d'expérimenter la difficile affirmation identitaire d'un sujet observé par un autre non (identi) fiable.

Contrairement aux représentations non surveillées d'un théâtre de rue parfois perturbateur, le théâtre de « vue » proposé par les *Surveillance Camera Players* soulève un questionnement sur la place de l'acteur et des spectateurs. Seul en « scène » au début de chaque représentation, Bill Brown est progressivement rejoint par un public interactif qui devient filmé à son tour. Une confusion s'instaure dès lors entre le sujet et la scène : selon un point de vue décentré, la caméra de surveillance filme en temps réel l'acteur et son public dans un même lieu contrôlé. Au cours de ces représentations étroitement surveillées, une porosité des frontières perturbe l'ici, le maintenant et l'ailleurs : le point de vue unique et continu de la caméra englobe celui qui voit et celui qui est vu dans un

même espace-temps. Ce théâtre de « vue » perturbateur atteste que nous sommes aujourd'hui plongés dans une vision sans limite et qu'il devient difficile de différencier le sujet du monde dans lequel il est surveillé chaque jour de manière plus coercitive :

Jusqu'ici, la grande question était de voir, de voir toujours plus, d'élargir sans cesse le champ du visible. Ce qui travaille le temps aujourd'hui, c'est la volonté de tout voir. Nous sommes dans le temps d'une vision sans limites. Et voir sans limites suppose de sortir des limites ou de passer toutes les limites. C'est à dire que voir sans limites implique qu'il n'y a plus de limites entre le sujet et le monde, que dans le monde, qui est le monde visible, il n'y a plus d'écart entre voir et être vu².

Au-delà de leur questionnement identitaire, ces perturbations textuelles théâtralisées et évocatrices du dispositif du panoptique, malgré leurs représentations en « extérieur », permettent de prendre conscience de la globalisation du regard numérique à travers le brouillage des points de vue entre acteurs et spectateurs.

Un grand nombre de productions artistiques du xxi^e siècle reflètent l'évolution de notre société hypermoderne, marquée par l'avènement du numérique. Elles questionnent la limite d'œuvres immatérielles et réticulaires dont il faut (re)penser les modes d'exposition, de diffusion et de conservation. L'art numérique interactif, stimulé par les progrès de la technologie, nourrit chaque jour de nouvelles perturbations qui bousculent l'esthétique contemporaine.

Dans leurs interventions réalisées *in situ*, les artistes urbains interviennent encore concrètement, « à la main », tout en se confrontant au regard numérique de la vidéosurveillance. Leurs œuvres tissent donc un lien entre le matériel et le virtuel et offrent ainsi une familiarisation progressive avec l'immatérialité caractéristique de ce troisième millénaire. Si voir et pouvoir consonnent à l'unisson de doubles jeux de langage (dés)ordonnés, ces perturbations textuelles ne constituent qu'une infime partie de la richesse des produc-

1. Nicole AUBERT, « La visibilité, un substitut à l'éternité ? » dans Nicole AUBERT, Claudine HAROCHE (dir.), *Les tyrannies de la visibilité, Être visible pour exister ?*, op. cit., p. 112.

2. Gérard WAJCMAN, *L'Œil absolu*, op.cit., p. 71.

tions établies entre art contemporain et vidéosurveillance.

Dans son *Introduction à la pensée complexe*, Edgar Morin rappelle que « l'ordre et le désordre sont deux ennemis : l'un supprime l'autre mais en même temps dans certains cas ils collaborent et produisent de l'organisation et de la complexité¹ ». Dans une société de surveillance hautement disciplinée, ces démarches d'artistes relèvent a priori du seul désordre et semblent très éloignées de toute idée d'organisation. À travers la perturbation textuelle de son champ de vision, ces (dés)organisations offrent pourtant une prise de conscience des limites spatiotemporelles d'un regard numérique globalisant, parfois difficiles à discerner. La sollicitation directe des caméras de contrôle permet en outre de mesurer l'importance de la réciprocité du regard, socle de toute ébauche identitaire.

La virtualité du regard numérique de la vidéosurveillance nécessite paradoxalement une mise en scène concrète et « matérielle » pour être saisissable. Le point de vue ordonné des caméras de contrôle semble être le repère stable, choisi par les artistes pour mettre en évidence ses caractéristiques coercitives. En intervenant directement dans le champ de vision continu des caméras de surveillance, ces perturbations textuelles, réalisées *in situ*, confrontent les regards humain et numérique et structurent ainsi notre réflexion sur l'acte de voir.

Sophie LIMARE

1. Edgar MORIN, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, 2005, p. 99.

Synergie perturbatrice entre danse et philosophie

UMWELT ET TURBA DE LA COMPAGNIE MAGUY MARIN

Dans quelle mesure certaines propositions de la scène chorégraphique contemporaine pourraient-elles contribuer à redéfinir aujourd'hui ce qu'Arthur Danto désignait à la fin des années 1980 par les termes d'« art de la perturbation » ? Actuellement, dans le champ de la danse contemporaine, une approche matérialiste fondée sur le corps comme immanence, *matière* et *présence*, semble dominer chez les artistes et les chercheurs¹, ceux-ci invitant le spectateur à renoncer au tout intelligible pour s'abandonner à la seule expérience sensible. Pour autant, tous les danseurs et chorégraphes ne renoncent pas à explorer, voire à approfondir les relations entre corps et pensée, à faire le pari de l'efficacité intellectuelle de la danse comme de son efficacité sensible. Y-a-t-il là matière à « perturbation » ?

Afin de répondre à cette question, nous nous intéresserons à deux créations de la Compagnie Maguy Marin qui, à l'intérieur du champ institutionnel de production et de diffusion de la danse, ont provoqué, il y a peu encore, du désordre. Un tel phénomène est d'autant plus surprenant que le spectateur de la scène contemporaine rompu à toutes sortes d'expérimentations, voire de provocations, semble de plus en plus difficile à « perturber ». Dans ces créations marquées par l'hybridité, l'intention chorégraphique mêle différents médiums, la danse s'y déterritorialisant vers le théâtre, la performance et les arts visuels. Si cela n'a rien d'exceptionnel dans la création contemporaine, ces œuvres ont pourtant provoqué des tensions avec une partie du public et suscité la fri-

losité de certains lieux de diffusion. Malgré la reconnaissance internationale et institutionnelle de la Compagnie Maguy Marin, *Umwelt*² au moment de sa création, en 2004, transforme soir après soir la salle en champ de bataille. Dans le documentaire de Marie-Hélène Rebois, *La Danse Cachée*, Maguy Marin revient sur l'agitation qui a entouré la présentation de ce spectacle : des spectateurs se lèvent, invectivent les interprètes, puis certains « montent sur le plateau et [...] crient "Vive le ballet³ !" », obligeant la chorégraphe à intervenir pour faire évacuer une partie de la salle. Avec la création de *Turba*⁴ en 2007⁵, l'histoire se répète : des spectateurs quittent leur fauteuil ou manifestent bruyamment leur mécontentement.

Frustration de « balletomanes » ? Simple difficulté d'étiquetage ? Problème de lisibilité des œuvres ? Pourquoi ces créations ont-elles provoqué la perturbation dans le champ chorégraphique et, plus généralement, dans le champ de l'art, conduisant certains spectateurs à développer des conduites transgressives à leur tour perturbatrices ? Comme nous allons tenter de le montrer, l'*indisciplinarité* marquée de ces œuvres ne suffit sans doute pas à expliquer leur puissance de trouble à l'heure où, comme le constate Danto lui-même, « il se pourrait que l'art [...] ne soit que

1. Voir notamment les propos de Philippe GUISGAND dans « Ce que la danse nous fait plutôt que ce qu'elle nous dit », *État des lieux de la danse*, entretien avec Agnès Santi publié le 30 novembre 2011 sur le site de *La Terrasse*, <<http://www.journal-laterrasse.fr/avignon/>>, consulté le 08/07/2014.

2. Création de la Compagnie Maguy Marin, *Le Toboggan*, Decines, 2004, reprise en novembre 2013 au Théâtre Garonne de Toulouse et en tournée depuis.

3. Maguy MARIN dans *Maguy Marin, la danse cachée*, documentaire couleur de Marie-Hélène Rebois, Daphnie Production, CCN Rillieux-la-Pape-Compagnie Maguy Marin, 2009.

4. Création de la Compagnie Maguy Marin, conception et réalisation de Denis Mariotte et Maguy Marin, Festival de danse de Cannes, Cannes, 2007.

5. Voir notamment le témoignage de Yoann MOREAU : « *Turba*, un spectacle transgressé », papiers-laboratoire, éditions-papiers.org/laboratoire/turba-un-spectacle-transgresse, soumis le 8/2/2009.

déstabilisation et qu'il doive sa pérennité au souvenir des frontières que personne ne peut plus respecter¹ ». En revanche, la force dissensuelle de ces deux créations et leur ambition philosophique perturbent la réception et rompent avec l'horizon d'attente du spectateur de la scène chorégraphique contemporaine.

Une indisciplinarité perturbatrice ?

Dans *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Danto distingue les œuvres qui *dérangent* « parce que ce qu'elles montrent est dérangeant, tout comme l'est leur manière de le montrer² » de « l'art de la perturbation » qui renvoie à des propositions artistiques souvent exécutées de manière « improvisée et bâclée », « qui comportent une certaine menace, voire promettent un certain danger, et [...] compromettent la réalité avec une force que les arts plus fortement implantés et leurs descendants ont perdue³ ». Rien de tout cela, *a priori*, dans les deux créations qui nous intéressent. *Umwelt* et *Turba* sont des pièces chorégraphiques qui ont été créées au Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape que dirige alors la chorégraphe Maguy Marin. C'est donc au cœur du réseau institutionnel de la danse contemporaine qu'elles sont élaborées, au cœur du réseau institutionnel qu'elles sont diffusées, dans le cadre de festivals de danse, très souvent, et dans des théâtres subventionnés. Difficile aussi d'y voir des œuvres « improvisées », encore moins « bâclées », tant s'y déploie une maîtrise évidente de tous les paramètres scéniques due à trois décennies d'expérience et à la mise à disposition par le CCN de moyens importants.

En revanche, *Umwelt* comme *Turba* constituent des formes hybrides dans lesquelles l'art chorégraphique investit d'autres disciplines artistiques, cherchant à « incorporer de l'autre, s'altérer, sans s'identifier à lui⁴ » et où la danse semble

absente. *Umwelt*, œuvre chorale pour neuf interprètes, se présente comme un montage rythmé de « vignettes », d'« actions qui viennent comme des images⁵ » avec pour paysage sonore le bruit assourdissant d'un unique accord produit par trois guitares électriques posées sur l'avant-scène. Inspirée pour ce spectacle par le concept spinoziste de *conatus*⁶, Maguy Marin souhaite montrer comment tout être vivant « s'efforce de persévérer dans son être ». Pour cela, elle donne à voir un véritable paysage humain à travers une pluralité de figures accomplissant des gestes et des actions ordinaires (croquer une pomme, mettre un casque, enfiler une blouse, prendre un cachet, lire le journal...). Seules ou démultipliées, ces figures apparaissent et disparaissent par les interstices ménagés dans un dispositif composé d'une cinquantaine de panneaux réfléchissants disposés en quinconce au fond de la scène. Au fil du spectacle, les innombrables éléments de costumes et accessoires circulent d'un interprète à l'autre sans distinction d'âge ou de sexe, ce qui fait surgir des images de plus en plus insolites : aux figures familières (roi, ouvrier, mariée, médecin, starlette, boucher...) se mêlent peu à peu des figures composites, burlesques ou poétiques. À la manière de la fugue musicale, figures, gestes et actions reviennent au fil du spectacle comme autant de thèmes déclinés selon d'innombrables variations. À la fin, l'avant-scène est jonchée d'objets et de débris témoignant du passage de ces bribes d'existences.

Comme *Umwelt*, *Turba* est une pièce chorale pour onze interprètes qui évoluent dans un dispositif scénique constitué de trente praticables noirs quadrillant le plateau de façon strictement géométrique. Presque étrange à la splendeur baroque, *Turba* se présente comme un assemblage d'éléments hétérogènes au croisement de la danse, du théâtre et des arts visuels, avec le lyrisme comme horizon commun : « une affirmation du multiple

1. Arthur DANTO, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Cl. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1993, p. 154.

2. *Ibid.*, p. 156.

3. *Ibid.*, p. 154.

4. Boris CHARMATZ, cité par François FRIMAT dans *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, Paris, PUF, 2010, p. 15.

5. Expressions utilisées par Maguy Marin pour désigner les images d'*Umwelt* dans *La Danse Cachée*, *op. cit.*

6. Le *conatus*, terme latin qui signifie « effort », est un concept central de *L'Éthique* de Spinoza. Voir *L'Éthique*, III, proposition VI : « Toute chose, autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être ».

comme source de joie¹. Véritable hymne à la nature inspiré du *De rerum natura* du poète latin Lucrèce, *Turba* tente de rendre sensible la *turbulente* invisible du monde : « diversité des espèces, diversité des individus, diversité des parties qui composent un individu² ». Comme Lucrèce au chant I, Maguy Marin nous invite à partager son émotion devant le spectacle de la nature où « tout éclot quand les temps sont venus », où « la terre vivace élève sans danger les tendres créatures jusqu'aux rives du jour³ ». En même temps, dans la pure tradition épicurienne, la chorégraphe cherche à rendre sensible l'idée que, sous la diversité apparente, un « matériau fixe préside à toute création ». Ainsi, « rien [...] ne peut naître de rien » et « rien donc ne peut jamais retourner au néant⁴ » ; il faut accueillir la mort avec sérénité. *Turba* est entièrement conçu comme un montage de « tableaux vivants » cadrés par la lumière, montage rendu sensible par une rythmique discontinue : alternance entre noir et lumière, musique et silence, ralentis et accélérations, immobilité et mouvement, jeu et non jeu. Toujours à vue, les interprètes se transforment en une série de figures familières⁵ en endossant sur leur tenue quotidienne des costumes-panoplies auxquels s'ajoutent des perruques synthétiques, des postiches, des maquillages épais qui recouvrent les visages comme des masques, autant d'éléments qui contribuent à la théâtralité et à la picturalité du spectacle. Là, alors que de larges extraits du poème de Lucrèce sont énoncés en scène, le mouvement dansé ne subsiste qu'à l'état de trace.

Travaillé de l'intérieur par les modèles pictural et théâtral, le langage chorégraphique se trouve donc dans les deux spectacles profondément altéré. Si l'écriture chorégraphique reste lisible dans l'organisation extrêmement rigoureuse des corps dans l'espace et le temps, la danse, quant à

elle, y devient indiscernable : *Umwelt* et *Turba* mettent en scène des danseurs et danseuses qui ne *dansent* pas au sens où l'on n'y trouve ni « l'expressivité intense du mouvement dansé⁶ », ni la dépense énergétique des corps, ni les techniques virtuoses acquises au prix de longues heures de travail. Pour autant, doit-on considérer que la danse, déterritorialisée vers les arts visuels, le théâtre, la performance, s'y trouve redéfinie « d'une manière si héroïque qu'elle [provoque] des désordres sérieux le long des lignes de démarcation qui avaient été stables pendant si longtemps qu'elles avaient fini par être considérées comme des frontières naturelles⁷ » ? Cette « redéfinition héroïque » est-elle à l'origine de la réception difficile qu'ont rencontrée ces deux spectacles dans la mesure où elle tend à rendre la danse méconnaissable, voire indiscernable ?

Afin de mesurer l'écart esthétique provoqué par *Umwelt* et *Turba*, il importe de revenir brièvement sur l'horizon d'attente⁸ du public de la scène chorégraphique contemporaine. Certes, dans *Umwelt* et *Turba*, le processus d'hybridation participe d'une dynamique exploratoire par laquelle l'art chorégraphique expérimente ses frontières et sa spécificité propres⁹ au frottement de l'altérité. Mais en cela la démarche expérimentale de Maguy Marin ne se distingue pas radicalement de celle des chorégraphes de sa génération qui ont rejeté avec force dès le début des années 1970 « toute assignation à résidence dans un territoire fini et défini par d'autres qu'eux-mêmes¹⁰ » et revendiqué leur art comme territoire d'expérience. Résolu-

1. Note d'intention de *Turba*, consultable sur le site de la compagnie, <<http://www.compagnie-maguy-marin.fr/>>, consulté le 08/07/2014.

2. *Ibid.*

3. LUCRÈCE, *De la nature*, J. Kany-Turpin, (trad.), Paris, GF, 1997, p. 63. Extrait du chant I (v. 177-179) énoncé en scène dans *Turba*.

4. *Ibid.*, v. 205 et 237, p. 65.

5. Poète romain, « Poilus », nymphettes, anges, moniales, conquistadors, cardinaux, Ménines...

6. Julia BEAUQUEL, « La danse a-t-elle une philosophie ? » dans *Philosophie de la danse*, ouvrage collectif, J. Beauquel et R. Pouivet (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 7-8.

7. Arthur DANTO, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, *op. cit.*, p. 153.

8. Sur les notions d'« écart esthétique » et d'« horizon d'attente », voir l'ouvrage de Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Cl. Maillard (trad.), Paris, Gallimard, 1978.

9. *A minima*, on peut définir l'art chorégraphique comme une exploration des possibles du corps aux prises avec le temps et l'espace.

10. Michèle FEBVRE, *Danse contemporaine et théâtralité*, Librairie de la danse/Art nomade (éd.), 1995, p. 40.

ment *contemporaine*, la Nouvelle Danse Française dont Maguy Marin est une des figures historiques s'est dès l'origine voulue « révolutionnaire », c'est-à-dire en « rupture avec une histoire, une tradition ou un corps d'habitudes¹ ». Quarante ans plus tard, de façon peut-être encore plus radicale, les chorégraphes contemporains se défient des étiquettes au point de refuser toute définition essentialiste ou fixiste de la danse. Selon François Frimat,

la question même « Qu'est-ce que la danse ? » induit autant une perspective de reconnaissance que d'exclusion. Le mouvement créateur récent la refusera autant pour le risque identitaire qu'elle comporte que pour les effets d'exclusion, trop facilement induits ou instrumentalisés par l'institution politique².

C'est pourquoi, pour les chorégraphes contemporains, le corps constitue souvent le plus petit dénominateur commun entre des créations hybrides très diverses, constat qui conduit François Frimat à proposer pour la danse contemporaine une définition très minimaliste : « ce qui répond à une intention précise : faire actualité dans notre présent immédiat à partir du corps comme paradigme de l'investissement de tout médium³ ».

Ainsi, au moment de la création d'*Umwelt* et de *Turba*, le public de la scène chorégraphique contemporaine a déjà pu se frotter à de nombreuses propositions où le mouvement dansé dans sa qualité rythmique, son amplitude, voire sa virtuosité a disparu, à des propositions où la danse comme art du mouvement et de la dépense se trouve radicalement redéfinie – reclassification que certains journalistes ont d'ailleurs désignée au cours des années 1990 par l'expression paradoxale de « non-danse ». Au début des années 2000, ni l'hybridité, ni la ligne de fracture ouverte entre la danse et la chorégraphie ne constituent donc pour le spectateur une réorientation radicale « vers l'ho-

rizon d'une expérience encore inconnue⁴ ». Ajoutons que l'hybridité de la forme scénique nous semble d'autant moins suffire à expliquer la puissance perturbatrice de ces œuvres auprès du public que le décloisonnement entre les arts est aujourd'hui une pratique si courante qu'elle semble caractéristique de la postmodernité ; elle a donné naissance à nombre de créations « indisciplinaires », pour reprendre le concept imaginé par Jean-Marc Adolphe comme axe éditorial de la revue *Mouvement*. Pour désigner les productions artistiques contemporaines, le terme « hybride » est aussi devenu très courant, notamment dans les arts plastiques et les arts de la scène, même s'il désigne plus particulièrement des créations ayant recours aux nouvelles technologies et notamment à la technologie numérique. Plus encore, certains théoriciens contemporains considèrent la distinction entre les arts comme désormais « obsolète » : ainsi, le chercheur Hans-Thies Lehmann définit le « théâtre postdramatique » comme « point de rencontre des arts⁵ », englobant le théâtre et la danse contemporaine sous une unique dénomination dans laquelle le mot « danse » disparaît purement et simplement. Signe des temps ? Comme l'explique Emmanuel Molinet dans un article en 2006, les mots « hybride » et « hybridation » prolifèrent également hors du champ artistique, en lien avec les phénomènes de mondialisation et de globalisation :

Le terme hybride, s'il est devenu un terme courant en étant aussi bien utilisé dans le secteur des nouvelles technologies, de la stratégie, de l'économie, que dans le secteur du management – on parle de forme, de configuration, d'organisation hybride – agit également comme révélateur d'un monde qui se modélise, se structure à partir d'un modèle de pensée politique⁶.

1. François FRIMAT, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*, op. cit., p. 6.

2. *Ibid.*, p. 12.

3. *Ibid.*, p. 17.

4. Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 58.

5. Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 41.

6. Emmanuel MOLINET, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique* [en ligne], 2-2006, mis en ligne le 22 décembre 2006, <<http://leportique.revues.org/851>>, consulté le 08/07/2014.

Selon lui, cette prolifération de l'hybride pourrait donc correspondre à un phénomène récent de surexposition et de valorisation ; et dans le champ de l'art, elle répond peut-être, comme le suggère Isabelle Barbéris, à une nécessité actuelle de « représenter et de ressaisir un monde “élargi” [...] et éclaté¹ ».

La perturbation comme *dissensus*

Au début des années 2000, l'hybridité fait donc partie de l'horizon d'attente du spectateur de la scène chorégraphique contemporaine. C'est pourquoi, quand bien même perturberait-elle la forme et les frontières identitaires prétendument « naturelles » par lesquelles un art tend à se définir dans sa spécificité, elle ne perturbe ni nécessairement, ni automatiquement la réception ou la reconnaissance institutionnelle de l'œuvre ainsi produite. Selon nous, si *Umwelt* et *Turba* sont perturbatrices, c'est plutôt qu'elles se distinguent à la fois des productions de la culture de masse et de celles de la danse contemporaine « labellisée » ; c'est qu'elles rompent avec une forme de *consensus* ayant pour corollaire la « disparition du politique² ». Selon Jacques Rancière, le consensus est un régime du sensible « où les parties sont présupposées déjà données, leur communauté constituée et le compte de leur parole identique à leur performance linguistique³ ». Or, *Umwelt* et *Turba* semblent plutôt faire advenir « une communauté d'interruptions, de fractures, ponctuelles ou locales⁴ », une communauté conflictuelle et dialogique au sein de laquelle chaque spectateur a la possibilité de se construire comme un sujet autonome. En cela, ces œuvres sont à contre-courant d'une certaine tendance postmoderne à poser « la mort du sujet » et, par là, celle du politique⁵.

Profondément dissensuelles, elles assument en outre une forme de radicalité déceptive en maintenant « la contradiction irrésolue de toute transfiguration de la réalité en belle apparence esthétique⁶ », « une radicalité qui donne sa force de colère à la dénonciation de la banalité culturelle⁷ ». Œuvres résolument « campée[s] dans un refus violent du prêt-à-danser, du prêt-à-montrer ou encore du prêt-à-consommer culturel⁸ », elles creusent l'écart avec un art « “culinaire” immédiatement assimilable et convaincant⁹ » au risque d'être « indigestes ». Elles ne sont donc pas perturbatrices au sens où elles tendraient à faire « se dissoudre la relation entre la pièce et le public¹⁰ » par la régression « vers une relation plus primitive entre acteurs et officiants¹¹ », comme en fait l'hypothèse Arthur Danto à partir du paradigme théâtral. *Umwelt* et *Turba* le sont au contraire parce qu'elles tiennent le spectateur à distance, parce qu'elles ouvrent un espace qui lui permet de tracer son propre chemin de pensée dans l'œuvre et de donner libre cours à son activité critique, intellectuelle et créatrice. Refusant toute posture autoritaire comme toute forme d'évidence, *Umwelt* et *Turba* se présentent comme des Sphinx scéniques sources de questionnements.

En effet, dans ces deux spectacles l'hybridité conserve une réelle puissance de défamiliarisation qui politise la réception. C'est d'abord qu'ils sont organisés selon le principe du montage théâtral et cinématographique dont Eisenstein fut l'un des principaux théoriciens. Dans *Turba*, le montage en « tableaux » apparaît comme un *effet* de l'hybridation entre la chorégraphie, le théâtre et la peinture, outre que le spectacle dans sa totalité est construit selon un principe de discontinuité touchant tous les paramètres scéniques, sonores et

1. Isabelle BARBÉRIS, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, PUF, 2010, p. 69.
 2. Jacques RANCIÈRE, *La Méésentente*, Paris, Galilée, 1995, p. 143.
 3. *Ibid.*, p. 186.
 4. *Idem.*
 5. Voir à ce sujet l'essai de Fredric JAMESON, *Le Postmodernisme ou la logique du capitalisme tardif*, F. Nevoltry (trad.), Paris, Beaux-Arts de Paris, 2007.

6. Jacques RANCIÈRE, *Chronique des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005, p. 47.
 7. *Idem.*
 8. Daniel CONROD, « La Tempête Marin », dans *Télérama*, n° 3031 du 13 février 2008, p. 54.
 9. Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 59.
 10. Arthur DANTO, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, *op. cit.*, p. 158.
 11. *Idem.*

visuels. Dans *Umwelt*, la chorégraphie se diffracte en une succession d'« images-actions » d'une durée équivalente, comme des plans au cinéma. Là, on a affaire à un montage *discursif* privilégiant la confrontation entre les images qu'il assemble par « raccord d'idées », le spectateur étant invité à rechercher une perspective unificatrice par-delà l'hétérogène.

Or, il est intéressant de rappeler que le montage fut pensé à l'origine comme une pratique subversive et émancipatrice, même si aujourd'hui sa portée politique semble s'être en grande partie dissoute dans la banalisation des formes fragmentaires. Par le montage, au début du xx^e siècle, Eisenstein « espère libérer [l'art théâtral] du joug "de la figurabilité basée sur l'illusion" pour "fonder un théâtre utilitaire" chargé d'éduquer le spectateur² » ; le spectacle se présente alors comme une libre association entre des motifs visuels, un montage de « sensations choisies », de « moments agressifs » non hiérarchisés appelés « attractions » et qui soumettent le spectateur à des chocs émotionnels déterminés. De la sorte, « le montage prend une connotation subversive (voire une dimension révolutionnaire), rompant avec hiérarchies et traditions, instaurant des passerelles avec d'autres arts et d'autres cultures³ ». En ce sens, il constitue « à la fois une technique, une pratique et un engagement idéologique⁴ ». En outre, il crée un effet de distanciation en rendant visibles les rouages de l'œuvre, son hétérogénéité constitutive, ses « coutures ». Ainsi, le spectateur ne peut « se laisser bercer par l'illusion et de digérer l'œuvre comme une production culinaire⁵ » ; il est considéré comme un partenaire créatif à part entière.

Umwelt et *Turba* sollicitent d'autant plus une réception active que ces œuvres résistent à l'interprétation, que le sens s'y diffracte dans tous les

paramètres spectaculaires. À propos de *Turba*, Sabine Prokhoris explique que le spectateur est confronté à

une pensée non point discursivement, mais *scéniquement* articulée, tout entière condensée en images, rythmes, corps parlants en mouvement. Une pensée rendue *visible* et *sensible* qui agira sur [lui] en puisant directement à la source imaginaire et rythmique dont procède tout véritable acte d'intellection⁶.

De fait, si l'on prend l'exemple de *Turba*, la place importante accordée à l'énonciation du texte sur la scène chorégraphique entraîne une complète redistribution des paramètres spectaculaires. Les interprètes, de façon individuelle puis dans une choralité diffractée, donnent à entendre de larges extraits du *De rerum natura* où Lucrèce expose la théorie physique des atomes et la morale épicurienne. Mais s'il est largement donné à entendre, le texte n'est pas le vecteur principal du sens dans la mesure où il fait avant tout l'objet d'un traitement musical, sonore et rythmique : le poème devient *corps* par la vocalisation, les mots *souffles* qui traversent les corps. Les voix des interprètes, parfois inaudibles, participent d'un paysage sonore plus vaste, montage hétérogène de sons directs ou enregistrés et d'extraits musicaux de toutes sortes⁷. Qui plus est, le texte est énoncé dans six langues différentes, chacune jouant sur ses rythmes, ses intensités, ses intonations expressives propres, et n'est donc pas toujours intelligible.

Bien que la chorégraphe cherche à rendre sensible la matérialité des mots, elle ne renonce pas au sens pour autant. En même temps que l'oralité « fait danser » la langue dans *Turba*, le propos philosophique du poème se dissémine dans tous les éléments scéniques et notamment dans la partition chorégraphique : les corps des danseurs métaphorisent le mouvement des atomes qui,

1. Sur le montage discursif, voir l'ouvrage de Vincent AMIEL, *Esthétique du montage*, Paris, Nathan/HER, 2001.

2. F. BAILLET et C. BOUZITAT, « Montage et collage » dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, ouvrage collectif, J.-P. SARRAZAC (dir.), Belval, Circé, 2005, p. 134.

3. *Idem*.

4. *Id.*

5. *Id.*

6. Sabine PROKHORIS, *Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p. 31.

7. Denis Mariotte, compositeur, signe la musique des créations de la compagnie Maguy Marin depuis la fin des années 1980. Il est l'auteur de la musique d'*Umwelt*, *Turba*, *Salves* et *Nocturnes* mais aussi le co-créateur de *Turba* et de *Nocturnes* avec la chorégraphe Maguy Marin.

selon la théorie épicurienne, tombent à la verticale dans le vide sous l'effet de leur poids. L'ensemble du spectacle est en effet construit selon un schéma rythmique dont les corps en mouvement sont les *éléments premiers* et qui joue sur l'alternance de deux états de corps : le corps quotidien de l'interprète et son corps ludique ralenti. Le ralenti fait entrer le spectateur dans « la continuité mythique du temps », sa « lenteur [faisant] croire à sa permanence¹ », sorte d'*atemporalité* qui pourrait être celle des lois physiques qui régissent l'univers. Il aiguise également la perception du mouvement : sur un rythme métronomique, les danseurs suivent dans un premier temps des trajectoires rectilignes et parallèles matérialisées par les intervalles entre les praticables qui quadrillent l'espace. Au fil du spectacle, ces trajectoires sont insensiblement perturbées jusqu'au brouillage total par d'infimes *déviations* amenant la destruction du dispositif scénographique initial, manière de rendre visible le concept de *clinamen* au cœur de la théorie de la création dans le *De rerum natura* : selon Lucrèce, il arrive que

en un temps indécis, en des lieux indécis, les atomes
dévient un peu ;
juste de quoi dire que le mouvement est modifié.
Sans cette déclinaison, tous, comme gouttes de pluie,
tomberaient de haut en bas dans le vide infini.
Entre eux nulle rencontre, nul choc possible.
La nature n'aurait donc jamais rien créé² .

Turba appelle donc une réactivation du regard et de la pensée plutôt qu'une réponse kinesthésique, réponse dont on connaît l'importance dans la réception de la danse. Par l'invention d'une poétique hybride au service d'un « mouvement de pensée », la chorégraphe met à mal tous les *a priori* réceptifs du spectateur qui ne trouve ni le corps, ni le sens, ni le texte là où il pourrait s'attendre à les trouver. Or, cette dissémination du sens est d'autant plus perturbatrice que la pensée qui se déploie dans *Turba* et dans *Umwelt* est marquée par une ambition philosophique.

1. Michèle FEBVRE, *Danse contemporaine et théâtralité*, *op. cit.*, 1995, p. 134.

2. LUCRÈCE, *De la Nature*, II, v 217-224, *op. cit.*, p. 127.

Des « réalités dérangeantes » ?

Depuis longtemps déjà, les créations de la Compagnie Maguy Marin sont *nourries* par la philosophie, ce qui en soi n'est pas rare dans les œuvres chorégraphiques contemporaines, que l'on pense en particulier à « ce que Deleuze fait à la danse³ ». Plus rare peut-être est que ces créations sont *animées* par une *intention* éthique et métaphysique qui parie sur l'efficacité intellectuelle de la danse. Œuvres méditatives, *Umwelt* et *Turba* invitent le spectateur à la sagesse plus qu'à la dépense. Elles lui tendent un miroir qui donne à réfléchir des réalités invisibles ou occultées : la texture du temps, la présence de la mort dans la vie même, le mouvement permanent de l'univers, la beauté et la puissance latente des gestes ordinaires. Ces réalités, Maguy Marin les rend sensibles et intelligibles par la médiation des corps en mouvement qui deviennent dans ses créations des moyens puissants de penser notre être au monde. Or, on peut se demander si cette ambition philosophique n'est pas perturbatrice dans la mesure où elle invite à penser des réalités bien différentes de celles qui font florès sur la scène contemporaine.

Selon Arthur Danto, « il faut [...] que la réalité soit une composante de l'art de la perturbation, en général un genre de réalité qui en elle-même est dérangeante⁴ ». Et de citer à titre d'exemples « l'obscénité, la nudité frontale, le sang, les excréments, la mutilation, le danger réel, la douleur véritable, la mort possible⁵ ». Mais ces « réalités dérangeantes » sont-elles encore perturbatrices aujourd'hui dans la mesure où elles se sont considérablement banalisées au point de devenir normatives ? Dans un article de 2010, Katya Montagnac note la prolifération sur les scènes chorégraphiques contemporaines « d'images et d'actions, toutes plus subversives les unes que les autres⁶ »,

3. Allusion à un article de Roland HUESCA, « Ce que fait Deleuze à la danse », *Le Portique*, 2007, mis en ligne le 6 novembre 2009, <<http://leportique.revues.org/>>, consulté le 08/07/2014.

4. Arthur DANTO, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, *op. cit.*, p. 157.

5. *Idem.*

6. Katya MONTAGNAC, « La danse peut-elle encore être subversive ? », dans *Jeu : revue de théâtre*, n° 135, (2)2010,

de ces « réalités dérangeantes » dont Danto fait une des composantes de l'art de la perturbation :

Une nudité de plus en plus crue, le *trash*, la violence, le sexe, la pornographie... Les chorégraphes ne reculent devant rien pour provoquer le spectateur (qui en redemande). Chef de file de ce mouvement subversif fasciné par l'obscène, Jan Fabre défraie ainsi la chronique depuis 2001 avec ses spectacles provocateurs où la scène devient un déversoir de sécrétions et de déjections en tous genres, passant de la masturbation à la scatologie, sans oublier l'insertion d'objets – du godemiché au fusil – dans tous les orifices possibles du corps¹.

Volontiers « dérangeante », la danse contemporaine française n'est pas en reste, que l'on pense à *Aaat enen tionon* (1996) de Boris Charmatz ou, plus récemment, à *Pâquerette* (2008) où François Chaignaud et Cecilia Bengolea « pénétrés par des godemichés tentent de rompre avec “le consensus qui a, jusque-là, malgré tout préservé les anus de la chorégraphie” (sic)² ». Dans un article de 2001, Roland Huesca affirmait déjà que, depuis les années 1990, la nudité « [était] devenue le théâtre de la danse, le lieu commun de cet art » par lequel « le chorégraphe expose le cru de la chair³ ». Le succès de *Tragédie*, la dernière création d'Olivier Dubois pour dix-huit danseurs et danseuses nus ne semble pas démentir cette tendance, tout en révélant son caractère profondément consensuel⁴.

La scène théâtrale contemporaine ne répugne pas non plus aux « réalités dérangeantes », le *trash* et l'obscène semblant être devenus des moyens efficaces d'attirer l'attention des médias et du

public au nom d'un « politiquement incorrect » très tendance, que l'on pense, par exemple, aux dernières créations des metteurs en scène Rodrigo Garcia ou Romeo Castellucci. Outre qu'on ne voit pas très bien en quoi des pratiques qui consistent à transgresser des tabous sont réellement subversives, on admettra qu'elles le sont d'autant moins qu'elles se banalisent sur les scènes contemporaines. Pour désigner ces créations, la chercheuse Isabelle Barbéris parle d'« esthétiques du choc » et dénonce leur « poétique de la commotion brutale⁵ », leur « logique du scandale programmé⁶ », alors que « le spectateur de théâtre est désormais psychologiquement conditionné pour soutenir les agressions visuelles et sensorielles » dans « le contexte d'une société acquise à l'idéologie libérale de la performance et du loisir expérientiel, où la valeur se mesure à l'épreuve et au risque⁷ ». Pas sûr, donc, que ces créations « commotionnantes » restent perturbatrices dans la mesure où elles satisfont le goût du public pour des « réalités dérangeantes » largement surexposées.

Dans ce contexte, peut-être que ce que donnent à voir et à penser *Umwelt* et *Turba* est plus « dérangeant » car dissensuel et, en un sens, inactuel. Pour autant, nous ne pensons pas que Maguy Marin soit une chorégraphe réactionnaire : artiste *en situation*, elle cherche dans l'art les moyens de sortir des impasses du temps présent. Philosophe, elle s'attache à soulever le voile des évidences pour interroger ce que le sens commun considère comme allant tellement de soi que la pensée s'en détourne. Depuis longtemps déjà, on trouve au cœur de ses créations une réflexion inquiète sur la capacité des hommes à vivre et à agir ensemble dans un contexte où dominant la défiance du politique et un certain nihilisme. Ainsi, *Umwelt* et *Turba* nous invitent à réfléchir à notre « être-au-monde » et à notre « puissance d'agir⁸ » selon une perspective à la fois métaphysique, éthique et politique. « Frontales » dans tous les sens du terme, ces œuvres nous interpellent sur la *conduite* à tenir dans des temps si sombres

p. 118, <id.erudit.org/iderudit/63127ac>, consulté le 08/07/2014.

1. *Idem*.

2. Voir la critique de *Pâquerette* par Sophie GRAPPIN-SCHMITT, en ligne, sur le site Paris-art, <http://www.paris-art.com/>, consulté le 08/07/2014.

3. Roland HUESCA, « Nudité : la danse des orifices », dans *Libération* du 9 mai 2001, en ligne, <http://www.liberation.fr/tribune/2001/05/09/nudite-la-danse-des-orifices_363787>, consulté le 08/07/2014.

4. Voir par exemple l'article de Rosita BOISSEAU, « Reprise de *Tragédie* à Paris », dans *Le Monde* du 27/07/2012, en ligne <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/27/dix-huit-danseurs-nus-dans-une-cocotte-minute-qui-pete-sans-prevenir_1739222_3246.html>, consulté le 08/07/2014.

5. Isabelle BARBÉRIS, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, op. cit., p. 144.

6. *Ibid.*, p. 189.

7. *Idem*.

8. Expression utilisée par Spinoza dans *L'Éthique*.

qu'il devient urgent d'y « organiser le pessimisme¹ ».

Les deux spectacles ont donc en commun de nous tendre un miroir de notre condition qui tente de rouvrir le champ des possibles. Dans les deux cas, la philosophie matérialiste sert d'ancrage au propos éthique et politique, évacuant toute idée de transcendance. À travers le retour incessant du même selon d'infinies variations, *Umwelt* interroge le dérisoire de nos vies faites de la répétition des mêmes actions et des mêmes gestes ordinaires. Pour autant, la répétition de ces petits riens, banals et universels, ne tient pas lieu de constat tragique de l'absurdité de l'existence : *Umwelt* nous montre simplement « ce que nous sommes, vivants ; une évocation de notre presque rien, pourtant riche d'une multitude d'infinies variations² ». Il nous invite à réfléchir à « la signification forte, dramatique, du quotidien, et [à] son mode de présence, permanente, sous la fuite indéfinie de ces micro-événements qui ne méritent pas d'être racontés et qui tombent quasi hors de toute mémoire³ ». En explorant « ce que peut un corps⁴ », Maguy Marin nous incite à « vivre nos capacités en transformation⁵ », à reconsidérer notre « puissance d'agir », puissance qui, comme l'explique Spinoza dans *L'Éthique*, délimite les contours étroits mais réels de la liberté humaine. Dans *Turba*, l'ouverture du champ des possibles passe par la mise en scène du pouvoir créateur du *clinamen*, cette infime déviation des atomes qui permet leur rencontre, et, par-là, la rupture avec un ordre du monde si parfait qu'il en resterait éternellement stérile. Principe créateur « naturel », le *clinamen* est, selon Lucrèce, à l'origine de la naissance des choses et des êtres en même temps qu'il permet de penser la liberté humaine. Il est

aussi pour Maguy Marin un moyen de défendre la nécessité de la *déviaton* contre « la cadence imposée » et « le polissage social⁶ » qui menacent la démocratie.

En outre, parce qu'*Umwelt* et *Turba* sont des œuvres chorales et polyrythmiques, elles nous rappellent que notre être-au-monde est toujours un « être-en-commun », « être-avec » qui « ne s'ajoute pas de manière seconde et extrinsèque à l'être-soi et à l'être-seul⁷ ». *Umwelt* et *Turba* posent la question de « l'être-ensemble » dans le monde : comment ménager la place et l'autonomie de chacun à l'intérieur d'une dynamique collective ? « Que veut dire "nous" – que veut dire ce pronom qui, d'une manière ou d'une autre, doit être inscrit dans tout discours⁸ ? » *Umwelt*⁹, où se démultiplient et se contaminent les figures, les gestes et les actions jusqu'au vertige, nous fait réfléchir à « la façon dont les corps sont affectés », à celle dont « celui qui est affecté affecte les autres¹⁰ ». *Turba*, par la mise en chaos progressive de l'espace quadrillé par les praticables donne à voir comment « l'inclination de l'un vers l'autre, de l'un par l'autre ou de l'un à l'autre » finit par créer de nouvelles configurations des êtres et des choses. Comment du « trouble », de la « confusion » peut naître la vie¹¹.

Par leur ambition philosophique, leur profonde et énigmatique étrangeté, *Umwelt* et *Turba* échappent donc au régime esthétique dominant, aux normes institutionnelles, à l'art « labellisé », à l'apathie de la pensée, à la banalité. Là, l'expérimentation esthétique par laquelle l'art chorégraphique tire des lignes de fuite vers le théâtre, la peinture, la performance, le cinéma, puise sa *nécessité* dans le mouvement d'une pensée qui

1. Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », *Écrits français*, Paris, Gallimard, p. 447.

2. Maguy MARIN citée par Gérard MAYEN dans « Un *May B* du nouveau siècle », plaquette du Théâtre de la Ville de Paris, 22 novembre-26 novembre 2004, p. 15.

3. Michel FOUCAULT cité par Sabine PROKHORIS dans *Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, op. cit., p. 65.

4. Note d'intention d'*Umwelt*, consultable sur le site de la compagnie, <<http://www.compagnie-maguy-marin.fr/>>, consulté le 08/07/2014.

5. *Ibid.*

6. Note d'intention de *Turba*, consultable sur le site de la compagnie, <<http://www.compagnie-maguy-marin.fr/>>, consulté le 08/07/2014.

7. Jean-Luc NANCY, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, 1999, p. 203.

8. *Ibid.*, p. 221.

9. *Umwelt* est un mot allemand qui signifie « environnement ». Le premier titre envisagé par Maguy Marin était *Nous, au milieu*.

10. Maguy MARIN dans « Maguy Marin en reconstruction », *Lyon Figaro, Cahier régional* n° 3 du 29 novembre 2004.

11. Voir la note d'intention de *Turba*, op. cit. : « En empêchant le trouble, la confusion, on empêche la vie. »

cherche le chemin de la scène. Aux « esthétiques du choc » dont le pouvoir de perturbation s'émousse aujourd'hui dans la répétition et la banalisation, la Compagnie Maguy Marin oppose des œuvres qui cultivent l'art du contretemps et une intranquillité philosophique. Reste à savoir si le spectateur de l'avenir saura mieux goûter que ses prédécesseurs la profonde originalité de ces œuvres. Cela semble déjà être le cas d'*Umwelt* : recréée en novembre 2013 par la Compagnie Maguy Marin, sa « beauté formelle [est] désormais consacrée et évidente » et sa « signification éternelle¹ » reconnue, ce qui est peut-être le signe de son passage au rang de « chef-d'œuvre ».

Anne PELLUS

1. Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 59.

Arthur Danto, portrait du philosophe en artiste et critique

ENTRETIEN

Dix ans avant son décès en octobre 2013, nous rencontrions le philosophe américain Arthur Danto à Paris, à l'automne 2003, à l'occasion de la parution, en Français, de *La Madone du futur*¹ – recueil de critiques d'art parues dans l'hebdomadaire américain *The Nation*. Quelques semaines plus tard allait par ailleurs se tenir un colloque consacré à sa théorie de la fin de l'art à l'Université de Murcia en Espagne (du 1^{er} au 3 décembre 2003²). Entre textes critiques publiés dans des magazines à destination du grand public et travail théorique de fond visant à repenser les conditions philosophiques d'existence des œuvres d'art à l'époque contemporaine, l'œuvre de Danto a connu un retentissement qui traverse les limites du monde académique comme du « monde de l'art » qu'il a notamment contribué à placer au cœur de la définition de l'art de notre temps.

L'auteur de *La Transfiguration du banal*³ et de *L'Assujettissement philosophique de l'art*⁴ a situé de manière incontournable, qu'on le suive ou qu'on le critique, la question du rapport entre art et philosophie au temps où l'art se fait concept ou « conserve », privé apparemment de formes sensibles ou choisissant d'emprunter celles du supermarché. De cette période de l'histoire philosophique de l'art, ouverte entre autres décapsulages par le *ready made* duchampien, les « Boîtes Brillo » (*Brillo boxes*, 1964) d'Andy Warhol

constitueraient l'œuvre paradigmatique pour Arthur Danto, posant à ses yeux le problème clé de l'« indiscernabilité ». Que s'est-il ajouté à l'objet ordinaire qui le gratifie du statut d'œuvre ? Énigme que Danto, dans la tradition de la philosophie analytique, entend clarifier en bannissant toute spéculation métaphysique. Pourtant, « l'esthétique analytique » héritière de la philosophie du langage de Wittgenstein ou de pionniers comme Nelson Goodman, ne trouve pas en Arthur Danto son plus pur représentant. À travers notamment son rapport théorique à l'histoire (qui force la référence à Hegel), mais aussi son expérience esthétique-pratique d'artiste puis de critique engagé dans l'expérience des œuvres, Danto brouille certaines limites philosophiques en même temps qu'il s'efforce de reconstituer les frontières de l'art et du non-art.

Ce sont ces tensions que notre entretien oral, retranscrit et traduit, fait ici ressortir, inscrivant le travail du philosophe analytique entre deux extrémités biographiques qui, rétrospectivement, colorent la pratique philosophique de Danto : ses débuts méconnus comme artiste, et son activité de critique à la fin de sa vie. Un peu comme si la raison objectivante du philosophe avait pris la relève de l'artiste graveur expressionniste qu'il était dans les années 1950, avant finalement que la pratique de la critique ne vienne dépasser ces polarités en redonnant sa place dans le discours théorique à la subjectivité empirique. On voit alors dans ses propos, au-delà des cadres institutionnels, logiques et linguistiques de l'analyse des œuvres, jouer chez Danto des conditions esthétiques, éthiques et morales déterminantes.

David ZERBIB

1. ARTHUR DANTO, *La Madone du futur*, Cl. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 2003.

2. Le texte de l'entretien qui suit a été publié initialement dans *Recherches en Esthétique*, n° 10, « L'ailleurs », 2004, sous le titre « L'art à la limite. Rencontre avec Arthur Danto ». Outre la modification de la notice introductive, des corrections ont été apportées au texte original et des notes ajoutées.

3. A. DANTO, *La Transfiguration du banal*, Cl. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1989.

4. A. DANTO, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Cl. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1993.

David ZERBIB : *Né en 1924, vous êtes aujourd'hui Professeur émérite à l'université Columbia de New York. Comment êtes-vous venu à la philosophie ?*

Arthur DANTO : Cela peut paraître amusant, mais j'ai commencé par étudier l'art¹ ! Ma première ambition était en effet de devenir artiste. Après la guerre, j'ai obtenu une bourse qui m'accordait deux ans pour étudier à l'université. La matière enseignée importait peu à mes yeux. Ce qui comptait pour moi était avant tout de pouvoir vivre à New York. J'ai opté pour la philosophie, discipline pour laquelle, apparemment, il ne fallait connaître que quelques livres... Columbia, contrairement à la New York University m'acceptait sans mise à niveau, j'ai donc choisi Columbia ! Mais je n'envisageais pas une carrière de philosophe. Elle ne s'est engagée qu'avec ma thèse sur la philosophie de l'histoire et mon premier poste à l'Université du Colorado, avant que je ne revienne à New York pour finalement enseigner à Columbia. Même en commençant à publier des articles de philosophie analytique, je continuais d'exposer dans des galeries. J'avais acquis une certaine réputation comme artiste.

D. Z. : *Dans quel type de travail artistique étiez-vous engagé ?*

A. D. : C'était une sorte d'expressionnisme abstrait... mais figuratif. À l'époque, la bataille faisait rage entre abstraction et figuration, mais je voulais dépasser cet antagonisme. J'étais en ce sens très inspiré par la série des « femmes » de Willem De Kooning. Je réalisais également des gravures sur bois. Les deux domaines, philosophique et artistique, étaient alors tout à fait séparés pour moi. Or, malgré un relatif succès comme artiste, à un moment, j'ai trouvé l'art ennuyeux...

1. Arthur Danto a passé son enfance à Détroit et a étudié les beaux arts à Wayne University, avant de rencontrer un succès notable comme graveur à New York à partir du début des années 1950. Des institutions comme le *Art Institute of Chicago*, le *Detroit Institute of Arts*, et la *National Gallery of Art* l'exposèrent notamment à cette époque.

D. Z. : *Vous rappelez-vous ce que vous faisiez à ce moment là ?*

A. D. : Je travaillais la gravure sur bois, et je me suis dit que je préférerais écrire de la philosophie. Je n'ai jamais analysé ce sentiment. La philosophie m'est apparue plus extraordinaire, la philosophie analytique en particulier, qui se présentait à moi comme un champ ouvert et stimulant. Mon premier livre, sur « La philosophie analytique de l'Histoire », est paru en 1965. Il a suscité un certain écho, en Allemagne surtout, où les problèmes de la philosophie de l'Histoire se posaient de façon plus brûlante – Jürgen Habermas, par exemple, jugea ce livre important. La même année, je publiai également un ouvrage sur Nietzsche, *Nietzsche comme philosophe*, qui était un point de vue paradoxal sur un auteur qu'on traite généralement comme un anti-philosophe. Or, j'ai voulu approcher Nietzsche pour la première fois non comme un contestataire, mais comme un philosophe qui a trouvé, bien avant les penseurs analytiques, des éléments très intéressants sur la logique, le langage et la théorie de la vérité.

D. Z. : *Qu'est-ce qui vous a attiré initialement vers la question de l'histoire ?*

A. D. : J'avais eu un professeur très original à Detroit, qui avait quelques idées sur la question. Cela a inspiré le choix du thème de ma thèse de doctorat. J'ai voulu mener, à partir de la philosophie du langage, un examen du langage de l'histoire. Les phrases narratives sont en effet assez étranges. Un historien peut affirmer par exemple que « la Guerre de trente ans a commencé en 1618 ». Mais, en 1618, personne ne pouvait dire : « la Guerre de trente a commencé aujourd'hui ». Pourtant, l'histoire est organisée par des structures narratives au moyen de ce type de phrases. Étant donné qu'il est impossible d'éliminer les phrases narratives du langage au profit d'un langage plus scientifique, j'ai établi l'autonomie de l'histoire comme discours et façon d'organiser le monde. Dans le même esprit, j'ai eu l'ambition d'élaborer un système composé de plusieurs ouvrages, à la manière des philosophes du XIX^e siècle ! Ce qui m'a conduit à rédiger un livre

d'épistémologie, une philosophie analytique de la connaissance, ainsi qu'un livre sur la philosophie de l'action, dans une perspective très wittgensteinienne. J'ai ainsi découvert certaines structures parallèles entre théorie de la connaissance et théorie de l'action. En ce qui concerne la connaissance, il existe des phrases de base, des systèmes structurés sur des fondations. J'ai établi une distinction semblable entre les actions basiques et les actions non basiques : il existe dans l'action des fondations, des actions par lesquelles on entre en contact avec le monde. Bouger un verre par exemple, qui est une action non basique, met en mouvement le bras de façon basique. Nous avons un répertoire d'actions basiques, comme bouger un doigt, ouvrir les yeux ou la bouche... Il s'agissait d'une sorte de physiologie philosophique.

D. Z. : *Comment en arrivez-vous à réfléchir sur l'art ? S'agissait-il d'ajouter un nouveau volume à votre système, comme par jeu ?*

A. D. : À peu près ! Il fallait un volume sur l'art dans mon système. Je participais à la vie de l'art, je fréquentais beaucoup les galeries, j'avais de nombreux amis artistes et prenais part aux débats dans les ateliers. Je n'avais au départ aucun intérêt philosophique pour l'art, car je ne voyais pas comment y réfléchir philosophiquement. Puis j'ai été frappé par Warhol, chez qui j'ai découvert la possibilité de faire de la philosophie de l'art, à partir d'une grande question, d'une question extraordinaire pour moi, celle de la distinction entre l'art et la réalité lorsque les deux paraissent identiques. Je suis d'abord parti d'une réflexion sur l'histoire de la philosophie de l'art. Car la question de la distinction entre l'art et la réalité se posait à mes yeux en 1964, étant entendu qu'en 1864, une œuvre d'art comme les Boîtes Brillo était impossible. Pourquoi une certaine œuvre était-elle possible à un moment et impossible à un autre ? À travers une telle question, la philosophie de l'histoire entrainait dans l'image. J'ai ensuite écrit cet article pour un colloque, « Le monde de l'art », où je lançais des questions qui m'ont depuis beaucoup préoccupé.

D. Z. : *C'était avant que Georges Dickie ne développe sa « théorie institutionnelle » à travers laquelle l'art est défini par un contexte particulier (galeries, critiques, musées, institutions culturelles) qui attribue ou non par convention la qualité d'œuvre aux objets qui sont soumis à son jugement...*

A. D. : On reconnaît volontiers que cet article a donné naissance à une attitude tout à fait nouvelle qui a reconfiguré l'esthétique avec, après moi, Georges Dickie, qui a trouvé dans « Le monde de l'art » des bases pour fonder sa théorie et, par une autre voie, Nelson Goodman. Le questionnement de fond, celui de la définition de l'art, est devenu de plus en plus central dans la philosophie de l'art anglo-saxonne.

D. Z. : *Cette nouvelle façon d'aborder la réflexion philosophique sur l'art a consisté pour vous à l'envisager dans un double contexte, celui du langage et celui de l'histoire. Cela n'est pas le cas de tous les philosophes analytiques de l'art, qui n'ont pas forcément de vision historique. Quand Nelson Goodman, qui refuse de poser la question « qu'est-ce que l'art ? », demande à la place « quand y-a-t-il art ? », il se réfère non pas tant à un contexte historique qu'à des déterminations logiques suivant lesquelles un objet fonctionne ou non comme œuvre d'art. Êtes-vous d'accord avec lui lorsqu'il considère qu'un tableau de Rembrandt qui remplace un carreau cassé, ne fonctionne plus comme de l'art, et donc n'est plus de l'art ?*

A. D. : Pour moi, ce tableau reste de l'art même s'il ne fonctionne pas comme tel. Je trouve que les idées de « When is art ? » ne mènent nulle part. Elles conduisent à différentes sortes de questionnements, mais il ne me semble pas qu'elles participent à la véritable structure de la question de l'art. Nelson était un penseur extraordinaire que je respecte beaucoup, une personnalité très originale sur qui je n'ai eu aucune influence. Il était assez génial mais quelque peu dogmatique. Un homme très difficile aussi. Quand *La Transfiguration du banal* est paru, Nelson m'a dit : « Arthur, laissez-moi vous dire ce qui ne va pas dans votre livre : à

telle page, vous parlez de moi, et vous vous trompez ! » Il est incontournable sur les problèmes de nominalisme mais, parce que mes structures de pensée sont en général historiques, je crois que mes idées sont plus ancrées dans le monde, plus soucieuses de ce qui se passe ici.

D. Z. : *Vous établissez souvent un parallèle entre le point de départ de votre réflexion, les « Boîtes Brillo » d'Andy Warhol et la question du « Ready made » de Marcel Duchamp. Deux exemples de « transfiguration » du banal. Quelle distinction établissez-vous entre les deux artistes ?*

A. D. : Avec les « Boîtes Brillo », Warhol a recréé des objets banals. Ils sont indiscernables mais, chez lui, une activité de production est en jeu. Ainsi la « Factory » représentait tout un mode de production d'œuvres d'art. Il existe certainement un point où Warhol et Duchamp se croisent, mais avec chacun un esprit très différent. Duchamp a choisi une voie contraire à l'approche de l'art qui privilégiait l'œil, forgeant un art absolument intellectuel. Warhol, de son côté, était à mon avis un artiste plus riche, car il avait une philosophie du monde, politique notamment. Il me semble un peu plus sérieux car il a véritablement identifié l'esprit d'une culture et a essayé d'en élaborer la conscience. Tout ce qu'il touchait révélait un concept. Notamment dans le procès de soustraction qu'il engageait, comme dans *Empire*, ce film génial dans lequel rien ne se passe¹.

D. Z. : *Votre théorie, exposée dans Après la fin de l'art², établit que l'art aurait atteint, après la « Boîte Brillo », un stade « post-historique », autrement dit une certaine histoire de l'art se serait achevée après qu'ait cessé de peser sur les œuvres toute contrainte formelle, celle du modernisme en particulier. Dès lors, l'art peut être n'importe quoi, sa définition et son repérage au milieu de ce qui n'est pas de l'art devenant des enjeux philosophiques centraux des œuvres. L'art et la philosophie de l'art se révèlent alors intrinsèque-*

ment liés. Comment se fait néanmoins le passage théorique de l'art à la philosophie ?

A. D. : À un certain moment, il faut cesser de faire des objets et élaborer de la pensée. Il y a des limites dans l'art. Il est possible de créer des objets en s'interrogeant sur l'identité de l'art, mais il faut recourir au langage pour poursuivre cette interrogation. Disons que les artistes mènent l'enquête jusqu'à un certain point, au-delà duquel l'art ne peut suffire. Ce sont ensuite les ressources de la philosophie qui permettent de conduire les analyses nécessaires. Les questions viennent de l'art, mais les réponses doivent venir de la philosophie qui possède davantage les méthodes appropriées pour mener l'enquête.

D. Z. : *Le propre de l'art, dans sa façon de réfléchir à sa propre définition, n'est-ce pas le recours à l'expérience sensible ? Il pose les questions de façon esthétique, la sensibilité pouvant être entendue ici dans une acception classique comme « analogon rationis », analogue à la raison, et donc potentiellement source de connaissance...*

A. D. : On peut dire cela. Mais il existe indubitablement un moment où l'on quitte l'art pour entrer dans la philosophie, si les préoccupations sont philosophiques. Les films de Warhol, par exemple, soulèvent des questions philosophiques mais, pour pousser la réflexion, inutile de réaliser un autre film, il faut faire de la philosophie.

D. Z. : *Certains artistes ont explicitement convoqué la philosophie dans leurs œuvres. Ainsi l'art conceptuel de Joseph Kosuth, en déniait le rôle du sensible pour intellectualiser radicalement ses formes, semble sauter une étape et se constituer d'emblée comme philosophie. Indépendamment du jugement que l'on peut porter sur cette œuvre, il peut paraître paradoxal que votre travail n'accorde pas plus de place à l'art conceptuel...*

A. D. : Je n'ai pas grand chose à dire sur Kosuth. D'autres artistes m'intéressent davantage, comme ceux qui questionnent l'idée de l'objet, à l'instar de Robert Barry. Ou Douglas Huebler, avec qui on est en présence de l'art sans le savoir, car il crée sans changer le monde, sans déplacer

1. Film 16 mm, nb, 1964. Le film consiste en huit heures de plan fixe sur l'Empire State Building.

2. A. DANTO, *Après la fin de l'art*, Cl. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1996.

quoi que ce soit. J'ai trouvé monumentale cette idée de réaliser une œuvre d'art sans toucher le monde. Kosuth, de son côté, retranscrit des passages de Wittgenstein. Mais si ces textes sont d'un grand intérêt philosophique, les tableaux de Kosuth qui les utilisent ne sont pas intéressants pour autant. L'art conceptuel a été un petit mouvement à la fin des années soixante qui a tenté de développer une certaine esthétique. Vers 1971, c'en était fini. La philosophie de l'art, quant à elle, n'est pas un mouvement, mais une réflexion sur tout le processus. Je sais que Rosalind Krauss a considéré que, lorsque je parlais d'art devenant philosophie (« *art turning into philosophy* »), je pensais à l'art conceptuel, ce qui n'était pas du tout le cas. À cet égard, l'art conceptuel n'était pas plus intéressant qu'un autre mouvement artistique. Kosuth joue avec les idées de la philosophie mais ce qu'il produit n'est pas de la philosophie. Il est à mes yeux un artiste beaucoup plus traditionnel qu'on ne le pense : il produit des tableaux. Par ailleurs, les questions philosophiques aujourd'hui doivent embrasser tout l'art, y compris Rembrandt et Michel-Ange, et pas seulement l'art conceptuel.

D. Z. : *Dans un autre registre, Bruce Nauman joue également avec les jeux de langage de Wittgenstein. A Rose Has No Teeth. (Lead Tree Plaque) (« Une rose n'a pas de dent, plaque de plomb pour arbre », 1966) est un projet de Nauman qui consistait en une plaque de plomb sur laquelle était inscrite cette phrase de Wittgenstein censée donner un exemple d'absurdité. La plaque devait être fixée sur un arbre qui, en grandissant, allait la détruire, montrant ainsi que la nature avait justement assez de dents pour avaler la plaque. En inscrivant cette plaque et donc cette phrase dans ce contexte, il lui fixait de nouvelles conditions de validité et lui conférait du sens en contredisant la démonstration de Wittgenstein. N'est-ce pas là un exemple de la spécificité de l'art qui peut inversement dépasser la philosophie en soumettant ses affirmations à de nouvelles conditions d'expérimentation, telles que l'usure physique, la réalité sensible...*

A. D. : Je pense que certaines questions intéressantes constituent l'arrière-fond de cette œuvre, mais qu'elle n'est aucunement une contribution à leur solution. Cette chose, cette œuvre d'art qui avale le langage avec le temps n'est pas une contribution philosophique au problème du langage. « Une rose n'a pas de dent », même inscrit sur une plaque de plomb, clouée à un arbre et dans le cours du temps... Je ne vois pas grand chose d'intéressant dans cela. Vous pourriez inscrire sur une plaque « l'arbre va m'avalier », et cela deviendra également vrai dans le cours du temps... Mais quel genre de contribution est-ce là ? C'est une performance en un sens. Vous pouvez vous asseoir et observer la plaque être progressivement avalée par l'arbre. C'est un drame théâtral, un drame très lent qui exige beaucoup de temps pour son déroulement. Mais ce n'est pas un morceau de philosophie, c'est une pièce de théâtre linguistique, si vous voulez.

D. Z. : *Dans un article sur Nauman paru dans The Nation et reproduit dans La Madone du futur, vous racontez avoir fui une exposition qui était consacrée à cet artiste en 1995...*

A. D. : Oui, l'exposition était trop bruyante, elle produisait une véritable cacophonie. On ressentait une vive hostilité dès l'entrée de l'exposition. Ce résultat agressif ne relevait pas tant de Nauman que du choix du commissaire de l'exposition, qui était problématique : il avait assemblé des œuvres très bruyantes, comme *Clown Torture*. J'ai alors pensé : « vous faites beaucoup de bruit, mais que voulez-vous de moi ? Qui vous donne le droit de victimiser ainsi vos spectateurs ? C'est immoral ! » J'en ai eu assez. J'ai alors décidé que je devais me protéger et m'enfuir. Telle a été ma réaction.

D. Z. : *Cela montre qu'en approchant l'art, dès lors qu'une expérience est engagée, on ne peut qu'intégrer la sensibilité, l'affect, l'éthique et la morale. N'est-ce pas montrer que la réflexion sur l'art ne peut consister seulement dans la réflexion logique sur le langage de l'art ?*

A. D. : Oui, c'est exactement comme dans une performance, les réactions sont assez fortes. Mais il faut savoir, dans cette exposition précisément, si la performance est de Nauman ou du commissaire qui a assemblé tout ce bruit pour produire une situation impossible. Car je ne crois pas que l'objet de ces œuvres était de chasser ceux qui étaient venus en faire l'expérience. Je pense plutôt que ce résultat était le fait du commissaire. Dans cette exposition, Nauman transgressait les limites. Il a fait en sorte que son œuvre « avale » le spectateur. Or, il n'en avait pas le droit.

D. Z. : *La violence et le dégoût font cependant partie intégrante des ressorts de l'art moderne et contemporain. Il n'est plus question, depuis Picasso au moins, de rechercher purement le plaisir de la contemplation et la beauté...*

A. D. : Cette ligne de pensée est intéressante à suivre. Il existe sans doute à présent un certain danger à l'intérieur du musée. Quelque chose peut vous tomber sur la tête ! Je suis d'accord. Mais je ne sais pas si cette question qui élargit les limites de l'expérience appartient à l'art même. L'espace entre l'art et la vie se fait souvent de plus en plus étroit. Or, je pense qu'il importe de toujours savoir dans quelle sorte de situation on entre. Si c'est une situation dangereuse, il faut le savoir. Il faut par exemple une petite affiche qui prévienne « vous entrez dans cette galerie à vos risques et périls ». J'ai vu à Paris les dessins de Reiser. À l'entrée de l'exposition, un panneau précisait que certains dessins pouvaient heurter la sensibilité d'un certain public...

D. Z. : *Il importerait donc de délimiter précisément les bornes de l'expérience esthétique, d'en désigner rigoureusement le cadre. Est-ce à dire que l'expérience que l'on peut faire d'une œuvre n'appartient pas à l'art tant qu'elle n'est pas éti-quetée comme telle ?*

A. D. : Oui, nous pourrions dire quelque chose comme ça.

D. Z. : *Dans les années soixante et soixante-dix, l'effacement revendiqué par de nombreux artistes de la frontière entre l'art et la vie, sous l'action*

notamment du mouvement Fluxus, de Joseph Beuys, d'Allan Kaprow ou de Robert Filliou, et dont de nombreuses problématiques esthétiques contemporaines sont les héritières, comportait une dimension utopique, celle de changer la vie. Le travail de redéfinition des limites n'a-t-il pas pour conséquence mécanique la réduction de cette dimension ?

A. D. : Mon projet est de dire qu'il demeure forcément une différence et de me demander : quelle est cette différence ? C'est ce que j'ai fait, et ce en quoi je diffère des membres de Fluxus qui étaient intéressés par l'abolition de la différence entre l'art et la vie. Vous pouvez regarder ceci comme de l'art, ou comme la vie, mais il reste une différence, et quelle est-elle ? Je suppose que vous pourriez dire que l'idée d'utopie, qui a une signification en art, est presque équivalente à l'utopie en dehors de l'art. Quand vous comparez les deux, vous obtenez une certaine instabilité. En 1964, quand je commençais à me préoccuper de ces questions, que Warhol avait créé quelque chose qui était similaire à autre chose que l'on trouve dans la vie, l'on ne pouvait que se demander : pourquoi ceci était de l'art, et pourquoi cela n'en était-il pas ? Telle était la question philosophique qui demeurait pour peu que l'on y regardât de près. La distinction ne pouvait pas être éludée. Il était impossible de passer outre.

D. Z. : *Lorsque vous parlez de la « fin de l'art », vous faites écho à Hegel, dans des conditions historiques différentes – il conçoit cette idée à Berlin en 1828. Comment cette analyse s'ancre-t-elle dans notre temps ?*

A. D. : Ma réflexion ne s'inspire pas de Hegel. Tout d'abord, mon constat est d'ordre existentiel, il provient de l'expérience, à partir de laquelle j'ai entamé une construction théorique. Elle ne procédait donc pas d'une lecture, mais avant tout de ce que j'avais rencontré dans le monde de l'art. Hegel n'a pas vécu la même expérience, ma situation était tout à fait différente. Il a été un des rares penseurs à expérimenter réellement l'art de façon directe, concrète et solitaire. Mais je ne pense pas qu'il ait conclu à « la fin de l'art » à partir de ce qu'il observait autour de lui. Un art très vibrant

pouvait être produit au temps de Hegel. Soit, mais nous n'en avons plus besoin pensait Hegel, nous avons besoin de la philosophie.

D. Z. : *Comment envisagez-vous la coïncidence thématique entre votre idée de « fin de l'art », et une théorie comme celle de Fukuyama sur « la fin de l'histoire » ?*

A. D. : Il est intéressant de noter que de nombreux auteurs ont théorisé simultanément cette idée de fin, à propos de différents objets d'étude. Cela ne peut constituer un simple accident. Mais j'avoue ne pas y avoir suffisamment réfléchi. En ce qui me concerne, je me rappelle simplement être allé à l'une des biennales du Whitney Museum à New York, et me dire devant les œuvres exposées : « ce n'est pas la direction que les choses étaient censées prendre ». On avait jusque-là le sentiment qu'à chaque saison ce qui se produisait suivait naturellement ce qui l'avait précédé, au point d'être en mesure de prévoir ce qui allait arriver la saison suivante : dans les galeries, les pages de l'histoire se tournaient d'elles-mêmes. Il est arrivé un moment où cette logique ne fonctionnait plus. J'ai réalisé que rien n'était plus supposé arriver, qu'il était désormais possible de voir exactement ce qui s'était produit la saison précédente, ou quelque chose de totalement différent.

D. Z. : *Une autre distinction à bien explorer concerne la différence entre philosophie et critique d'art. Contrairement à beaucoup de théoriciens, vous allez très concrètement à la rencontre des œuvres. L'exemple du rejet de l'exposition de Bruce Nauman est un exemple parmi d'autres dans La Madone du futur, où vous n'êtes plus seulement le philosophe analytique, mais aussi un spectateur, un homme qui juge avec ses sentiments et même ses pieds. N'est-il pas intéressant de réfléchir à cette nuance, non seulement pour comprendre ce qu'est l'art mais pour saisir ce qu'est le sujet pensant et expérimentant l'art. À ce titre, on semble parfois retrouver en vous le sujet kantien, tentant d'universaliser un jugement qui mêle sensations et rationalisations, alors que votre philosophie est éloignée de cette tradition.*

A. D. : Intéressant en effet, vous avez raison. Me voici, arrivé à un certain âge, professeur qui se rend dans les galeries, prenant un certain nombre de risques, mettant en garde mes lecteurs face à un art qui ne connaît pas de limites, qui ne respecte pas la distance avec le spectateur, qui veut conquérir son espace. Je me suis présenté devant les œuvres et, entre elles et moi, un combat s'est engagé, plutôt qu'un dialogue. Cela renvoie à un changement dans l'expérience de l'art aujourd'hui. La philosophie de l'art est souvent très sèche, et ses questions toujours très générales. Je trouve pour ma part dans les galeries des éléments que je peux porter dans la philosophie, en tant qu'exemple, illustration ou problèmes que je ne trouverais pas en réfléchissant seulement à l'idée d'art. Il y eut par exemple cette exposition à Paris, « Les magiciens de la terre » sur les sorciers et chamans. J'y ai fait l'expérience de choses qui ne sont pas originellement destinées à être de l'art. Une règle aurait-elle été violée dans cette exposition ? Est-ce de l'art ou non, et sinon, où est la limite ? Il faut transporter ces questions dans la philosophie.

D. Z. : *N'avez-vous jamais pensé à théoriser votre position de critique ?*

A. D. : Non. D'ailleurs, je n'ai encore rien dit de très intéressant sur ce sujet-là. Un jour peut-être écrirai-je mes aventures comme critique ! Pour l'instant, j'essaie surtout d'entrer dans ces espaces avec l'esprit ouvert.

Arthur DANTO et David ZERBIB



C'est depuis le temps des nomades, où il fallait garder en mémoire les lieux de pâture, que l'on surestime ainsi la question de l'endroit où l'on est¹.

Le catalyseur du présent article fut la lecture de « Outline for Yale symposium : Against Absolute Categories » (1968) de Robert Smithson². Plutôt que d'un texte rédigé, il s'agit d'un ensemble de notes présentées sous la forme de propositions numérotées (trente deux au total) qui reprennent, tout en le détournant, le style affirmatif du conceptualisme analytique, en vogue à l'époque. Fidèle à la tendance de l'artiste de mêler des strates différentes du discours³, la réduction en objet stylisé d'un langage qui se présentait comme neutre et transparent est accusée par l'opposition qui ressort entre la forme pseudo-analytique et l'argument anti-formel et anti-rationnel du texte⁴.

1. Robert MUSIL, *L'Homme sans qualités*, t. 1, Ph. Jaccottet (trad.), Paris, Seuil, 2004, p. 28.

2. Dans Jack FLAM (éd.), *Robert Smithson : The Collected Writings*, Berkeley, Los Angeles/Londres, University of California Press, 1996, p. 360-361. Toutes les citations extraites de ce texte sont traduites par nos soins.

3. Cf. *The Collected Writings*, *op. cit.* et, plus particulièrement, « Interpolation of the Enantiomorphic Chambers », p. 39-40. Il s'agit d'un court texte initialement publié en 1966, qui se réfère à une pièce du même titre que l'artiste avait réalisée deux ans auparavant. Divisé en deux parties, ce texte juxtapose le ton descriptif et analytique du langage conceptuel, cette fois avec un « Paragraphe d'un journal d'artiste fictif » (*Paragraph from a Fictive Artist's Journal*), de facture plutôt borgésienne, consistant en un compte-rendu d'un ouvrage imaginaire intitulé « L'épuisement de la vue, ou comment devenir aveugle tout en voyant » (*The Exhaustion of Sight or How to Go Blind and Yet See*), traitant de « la vue qui se voit elle-même » (*seeing sight*).

4. Cf. notamment les propositions n° 21 et 28. Il n'est peut-être pas sans intérêt de remarquer que la proposition finale (n° 32) « Le problème, c'est qu'il n'y a pas de problème », lorsqu'elle est lue sous la lumière de la proposition n° 21 (« La condition de l'art est inconnaissable »), se donne comme un détournement ironique de la proposition conclusive du *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgen-

L'espace, le sujet, le langage

DÉRIVE AUTOUR DE QUELQUES NOTES DE ROBERT SMITHSON

Cette fin des années 1960 coïncide avec l'émergence et le développement d'un ensemble de pratiques expérimentales (Land Art, happening, performance, photographie conceptuelle, film d'artiste) qui amplifient et radicalisent la critique phénoménologique de l'expérience esthétique amorcée par le minimalisme et poussée par l'art conceptuel jusqu'à la dématérialisation de l'œuvre d'art. Or, si la transformation de l'œuvre en proposition linguistique semble avoir délié l'art des données sensibles, elle a également ouvert la voie à une réévaluation de l'expérience corporelle en tant que matériau de base de l'acte créatif⁵. D'une part, elle désigne un mouvement d'abstraction qui consiste dans le déplacement de l'objet vers le concept ; d'autre part, elle renvoie à un intérêt renouvelé pour le corps, sa matérialité, ses limites et les conditions immanentes qui déterminent sa place dans le monde.

Partant de quelques notes extraites de « Outline for Yale symposium » notre objectif est d'interroger le lien entre ces deux tendances dans la

stein « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence », et du positivisme logique dont elle est l'aboutissement. Cf. Ludwig WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus* (1922), G.-G. Granger, (trad.), Paris, Gallimard, 1993, p. 112. On retrouve une attitude similaire chez d'autres artistes de cette génération, notamment Sol LeWitt, ami et collaborateur de Smithson, qui commence ses « Positions » par les propositions suivantes : « 1. Les artistes conceptuels sont des mystiques plus que des rationalistes. Ils en viennent à des conclusions qui échappent à toute logique./2. Les jugements rationnels engendrent les jugements rationnels./3. Les jugements sans logique ouvrent de nouvelles expériences. » Sol LEWITT, « Sentences on Conceptual Art », *0 to 9*, n° 5, janvier 1969, p. 3-5, trad. fr. sous le titre « Positions », dans Charles HARRISON et Paul WOOD, *Art en Théorie 1900-1990* (1992), Paris, Hazan, 1997, p. 913-914.

5. Le travail d'Allan Kaprow est l'exemple le plus représentatif de cette tendance. Cf. Allan KAPROW, *L'Art et la vie confondus*, J. Donguy (trad.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

démarche de Smithson ainsi que les modalités selon lesquelles ce dernier déconstruit l'opposition entre l'intelligible et le sensible en revenant à son principe sous-jacent : le sujet. Sous ce prisme, l'entreprise cartographique, chère à l'artiste américain, se donne à voir comme tentative (impossible) d'articulation des deux sens du mot « sens », l'un discursif, lié au langage et l'autre directionnel, lié à l'espace et à l'orientation. Cependant, il faut préciser que ceci n'est ni un article sur le Land Art, ni sur l'œuvre plastique de Smithson¹. La pensée de l'artiste américain, et plus particulièrement sa conception de l'espace, sert ici comme point de départ d'une approche phénoménologique de l'expérience esthétique qui vise le rapport entre le langage et la sensibilité, entre la discursivité et la corporité plutôt que la production d'un méta-discours sur la sculpture américaine des années 1960² – même si un tel méta-discours est inévitable, ne serait-ce que comme point de départ de la réflexion. En ce qui nous concerne ici, plutôt que de réfléchir *sur* Smithson il s'agit de réfléchir *avec* lui, prendre à bras le corps ses péré-

grinations « dans les illusoire[s] Tours de Babel du langage », refaire le chemin et avancer, comme lui, « dans le but spécifique de se perdre³ ».

Entre l'idée et l'action

Tout d'abord, il convient d'esquisser l'arrière-fond théorique sur lequel se pose la question du rapport, dans le post-minimalisme, entre l'abstraction conceptuelle et la matérialité corporelle. Cet arrière-fond renvoie au statut problématique de la notion de dématérialisation, telle qu'elle a été introduite par Lucy Lippard, en tant que point de convergence, au sein de l'art conceptuel, de « l'art comme idée » et de « l'art comme action » (*Art as Idea/Art as Action*)⁴.

Pour la critique américaine, la notion de dématérialisation rend compte de la tendance cérébrale, austère, anti-hédoniste, voire « puritaine⁵ » d'une partie de l'art des années 1960, caractérisée par le primat de l'idée sur la forme matérielle de sa réalisation, primat qui rend cette dernière contingente, « secondaire, légère, éphémère, bon marché, sans prétentions⁶ ». Liée autant à la critique de l'art en tant que marchandise qu'à des préoccupations relatives à l'expérience et à la perception, cette attitude propose de remplacer la conception contemplative de la sensibilité par une conception active. Le refus d'attribuer un quelconque statut esthétique à l'objet⁷ est ainsi accompagné par le transfert de ce statut au concept, idée, système ou protocole – ce que Lippard appelle l'« esthétique

1. De nombreuses recherches ont été consacrées à ces sujets, offrant une bibliographie consistante qu'il serait trop long de développer ici. Nous nous bornerons à renvoyer le lecteur intéressé par le Land Art aux ouvrages de Gilles TIBERGHEN, *Land Art*, Paris, Carré, 1993 et Jean-Paul BRUN, *Nature, art contemporain et société : Le Land Art comme analyseur du social*, 3 vol., Paris, L'Harmattan, 2006-2007. Sur l'œuvre de Robert Smithson en particulier, voir, entre autres, Craig OWENS, « Earthwords » et « The Allegorical Impulse : Toward a Theory of Postmodernism », dans *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 40-51 et 52-69, respectivement et Jean-Pierre Criqui, « “Ruines à l'envers” », introduction à une visite des monuments de Passaic par Robert Smithson », *Les Cahiers du MNAM*, n° 43, printemps 1993, p. 4-15 et « Actualité de Robert Smithson », dans *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 318-321. Quant à la cartographie et ses implications dans les arts visuels, voir Gilles TIBERGHEN, *Finis terrae : Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007 et Teresa Castro, *La Pensée cartographique des images*, Lyon, Aléas, 2011.

2. Benjamin BUCHLOH, « Construire (l'histoire de) la sculpture », dans *Essais historiques I*, Cl. Gintz (trad.), Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 127-171 et Rosalind KRAUSS, « Sens et sensibilité » et « La sculpture dans le champ élargi », dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, J.-P. Criqui (trad.), Paris, Macula, 1993, p. 31-61 et 111-127, respectivement.

3. Robert SMITHSON, « A Museum of Language in the Vicinity of Art » (1968), dans *The Collected Writings*, *op. cit.*, p. 78, nous traduisons.

4. Lucy LIPPARD et John CHANDLER, « The Dematerialization of Art », *Art International*, vol. 12, n° 2, 1968, p. 31-36, partiellement repris dans Alexander ALBERRO et Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 1999, p. 46-50. Voir également Lucy Lippard, « Escape Attempts », dans *Six Years : The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1973, p. ix.

5. Lucy LIPPARD, « Escape Attempts », *art. cit.*, p. xvi.

6. *Ibid.*, p. vii.

7. Cf. Robert MORRIS, *Statement of Aesthetic Withdrawal*, 1963.

du principe » (*the aesthetic of principle*)¹. Cependant ce transfert n'élimine pas le problème de la présentation du concept et du statut de cette présentation, bien au contraire². Qui plus est, son opérativité dépend d'un double présupposé : d'une part la réduction de l'expérience sensible à la seule visualité (« il n'y a pas assez à voir³ »), et d'autre part l'identification de la réalisation/présentation du concept à la production d'objets matériels. (Les deux aspects sont intimement liés, dans la mesure où la matérialité de l'objet esthétique – et par là, son statut marchand – sont conçus principalement en termes visuels, conception dont l'art conceptuel hérite du modernisme greenbergien auquel par ailleurs il s'oppose⁴).

La distinction entre idée et action est reprise par Allan Kaprow à la fin d'un dialogue avec Robert Smithson, mais dans un sens différent⁵. Kaprow, tout comme Smithson, partage avec Lippard le souci de remettre en question l'autonomie de l'art et les frontières qui le séparent de la vie, dans une tentative d'échapper des « sacro-saintes tours d'ivoire et des mythologies héroïques et patriarcales », le syndrome « cadre et socle⁶ » qui

prévalait dans les années 1960. D'où, selon lui, deux portes de sortie : d'une part l'idée (que l'artiste associe à l'inertie, c'est-à-dire à la non-réalisation), d'autre part l'activité (terme auquel Kaprow attribuait un sens particulier⁷). Or, ces deux issues sont néanmoins considérées comme deux extrêmes : la première opère à l'intérieur du système de références artistiques et institutionnelles, se fondant sur le préalable du concept d'art, qui, malgré (ou plutôt grâce à) sa déconnexion de sa présentation matérielle, constitue toujours un principe apriorique ; tandis que la seconde, se situant délibérément en dehors de ce système, selon Kaprow, est dépourvue d'un statut esthétique déterminé⁸. Pour le dire autrement, les deux portes de sortie ne sont pas du même côté de la salle et la salle elle-même existe comme l'intervalle entre elles⁹.

Cette polarité ne fait pas partie de la vision de Lippard, qui associe divers médias allant du texte, de la photographie et de la vidéo à la performance et au happening, ne retenant que leur précarité (leur caractère « bon marché, éphémère, convivial

1. Lucy LIPPARD et John CHANDLER, « The Dematerialization of Art », dans Alexander ALBERRO et Blake STIMSON, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, op. cit., p. 48. Jeff Wall va dans le même sens quand il remarque, à propos du travail de Douglas Huebler : « La partie créative, artistique, de ce travail n'est évidemment pas la photographie, la fabrication d'images [...]. Ce qui est créatif dans ces œuvres, ce sont les commandes écrites, ou programmes. Tout élément qui pourrait rendre les images "intéressantes" ou "bonnes" selon les critères de la photographie d'art, est systématiquement et rigoureusement exclu. [...] ». Jeff Wall, « "Marques d'indifférence" : aspects de la photographie dans et comme art conceptuel », dans *Essais et entretiens : 1984-2001*, Paris, École nationale supérieure des Beaux Arts », 2001, p. 293.

2. Comme le note Ian Burn, de *Art and Language*, en 1968 : « La présentation est un problème parce qu'elle est susceptible de devenir une forme en soi et ceci peut induire en erreur. J'opte toujours pour le format le plus neutre, qui ne déforme ni n'interfère avec l'information. » Cité par LIPPARD dans « Escape Attempts », art. cit., p. xx, nous traduisons.

3. « Not enough to look at. » Lucy LIPPARD et John CHANDLER, « The Dematerialization of Art », art. cit., p. 46, nous traduisons.

4. *Ibid.*, p. 49.

5. Robert SMITHSON et Allan KAPROW, « What is a Museum ? » (1967), dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, op. cit., p. 43-51.

6. Lucy LIPPARD, « Escape Attempts », art. cit., p. vii et viii.

7. Le terme « activité » a été attribué par l'artiste à un ensemble de performances qu'il a réalisées au début des années 1970 axées sur un certain nombre d'instructions écrites (ou scénarios) et caractérisées par l'absence de tout public, leur déroulement en dehors du cadre artistique et institutionnel et le refus de produire des comptes rendus de l'événement. La différence entre compte rendu et mode d'emploi est significative chez Kaprow, dans la mesure où elle permet de distinguer son rapport au langage de celui d'autres artistes qui ont eu recours au document, dont Smithson. Comme le note Jonathan Crary, les scénarios de plusieurs activités de Kaprow « ont été diffusés sous forme de livre accompagné de photographies d'une simulation de l'œuvre. Kaprow insiste sur le fait que ce document n'est pas un compte rendu, qu'il n'est qu'illustratif, à la manière d'un mode d'emploi. » Voir Jonathan CRARY, « Allan Kaprow's Activities », *Arts Magazine*, vol. 75, n° 1, 1976, p. 78-79 ; traduit partiellement dans Catherine GRENIER (éd.), *Los Angeles 1955-1985*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 2006, p. 254, 8 mars – 17 juillet 2006.

8. Robert SMITHSON et Alan KAPROW, « What is a Museum ? », art. cit., p. 51.

9. « Au moment où nous nous inscrivons entre ces deux extrêmes, nous nous faisons accrocher [*we get hung up*] (dans un musée). » *Ibid.*, nous traduisons. Le terme « *hung up* », employé par Kaprow, connote le fait d'être obsédé et/ou inhibé, fixé (au sens de « faire une fixation sur »), ce qui est difficile de rendre en français.

[*unintimidating*¹]) ») comme caractéristique commune qui déçoit l'attente d'une expérience sensible centrée sur un objet visuel autonome. Kaprow, en revanche, vise à déconnecter la réalisation de l'idée ou concept de la production de traces matérielles, en la déplaçant vers l'« activité » comme catégorie de l'expérience sensible qui ne soit pas d'ordre visuel. Si la dématérialisation désigne le double fait de la dissociation de la forme et du contenu et du primat du concept sur la sensibilité, chez Kaprow, cette dernière, une fois chassée de la forme, revient comme contenu.

Les aspects problématiques de la notion de dématérialisation acquièrent un intérêt particulier chez Smithson, d'autant plus que l'attitude de celui-ci se distingue autant de « l'art comme idée » que de « l'art comme action ». D'une part, l'artiste évite d'attribuer quelque primat que ce soit à l'idée, système ou programme². Contrairement à des artistes comme Sol LeWitt ou Lawrence Weiner³, la réalisation d'objets, au lieu de se limiter à

la présentation optionnelle et subsidiaire d'un concept, occupe une place centrale dans sa démarche, transformant « les idées en faits solides⁴ ». D'autre part, les objets produits (sculptures, photographies, films, cartes), loin de prétendre à une quelconque autonomie esthétique, restent souvent liés à des actions effectuées dans des sites périurbains désaffectés ou naturels (*non-sites*⁵), sans pour autant les documenter au sens strict du terme comme un compte rendu ou une trace matérielle⁶, ainsi qu'à un ensemble de textes qui, eux non plus, n'ont de vocation strictement programmatique ou documentaire. Contrairement à Kaprow, le contenu de l'œuvre ne consiste pas en l'action ou l'événement lui-même, que Smithson rapproche de l'esthétique expressionniste⁷, à laquelle il s'oppose, mais dans un rap-

wrence-weiner/>, consulté le 08/07/2014, traduction revue.

4. Robert SMITHSON, « From Ivan the Terrible to Roger Corman or Paradoxes of Conduct in Mannerism as Reflected in the Cinema » (1967), dans *The Collected Writings, op. cit.*, p. 352.

5. Le terme de « non-site » renvoie au titre générique attribué par Smithson à partir de 1968 à nombre de ses projets intégrant interventions dans le paysage naturel, sculptures, cartes, photographies et textes. Voir *Robert Smithson : The Collected Writings, op. cit.*, p. 364 ; Jean-Pierre Criqui, « “Ruines à l'envers”, introduction à une visite des monuments de Passaic par Robert SMITHSON », art. cit. ; Suzanne PAQUET, « Robert Smithson. D'autres figures du “déplacement” : Quelques monuments incongrus », *Espace Sculpture*, n° 72, 2005, p. 11-13.

6. Commentant *Untitled (Six Stops on a Section)* (1968), Craig Owens tient à renverser le statut documentaire de la photographie chez Smithson et sa subordination habituelle à l'événement qu'elle est censée véhiculer : « Nous nous trompons quand nous supposons que l'“œuvre” consiste dans ce cas en une action performée [...] et que l'image est transparente par rapport à cette action qu'elle conserve dans la temporalité particulière à la photographie, celle de l'“avoir-été-là”. [...] De sorte que l'action performée par Smithson se donne comme un simple instrument, et non pas l'objet de la signification. La photographie est l'œuvre. » Craig OWENS, « Photography *en abyme* », trad. fr. dans *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 11, Paris, 2013, p. 172.

7. Robert SMITHSON, « From Ivan the Terrible to Roger Corman or Paradoxes of Conduct in Mannerism as Reflected in the Cinema », art. cit., p. 351. Le passage qui concerne l'événement (*happening*) prend appui sur « Le visage de Garbo », où Barthes juxtapose la représentation cinématographique de l'actrice suédoise avec celle d'Audrey Hepburn en ces termes : « Comme langage, la singularité de Garbo était

1. Lucy LIPPARD, « Escape Attempts », art. cit., p. xi.

2. Dans son entretien avec Paul Cummings, juste après avoir marqué son intérêt pour Borges, Smithson répond à la question de savoir si c'est le système abstrait ou sa mise en œuvre qui constitue le centre de son travail, de la manière suivante : « Non, on pourrait dire que le système est juste une commodité. C'est juste encore une construction dans le borbier des choses déjà construites. De sorte que ma réflexion est devenue, je crois, de plus en plus dialectique. [...] Ainsi j'ai créé la dialectique du site et du non-site. Le non-site existe comme une sorte de carte abstraite tridimensionnelle qui désigne un site spécifique sur le globe. Et ceci est indiqué par une sorte de processus cartographique. » Paul CUMMINGS, « Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution » (1972), dans *Robert Smithson : The Collected Writings, op. cit.*, p. 295, nous traduisons.

3. Cf. Sol LEWITT, « Positions », art. cit., dixième proposition : « Les idées à elles seules peuvent être des œuvres d'art ; elles font partie d'une chaîne de développement susceptible de trouver une forme. Toutes les idées n'ont pas besoin d'être matérialisées. » Weiner, pour sa part, note, dans sa fameuse déclaration d'intention : « 1. L'artiste peut construire le travail. / 2. Le travail peut être fabriqué. / 3. Le travail peut ne pas être réalisé. / Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur au moment de la réception. » Lawrence WEINER, *Statements*, New York, The Louis Kellner Foundation/Seth Siegelau, 1968, trad. fr. dans *Statements Collection Public Freehold*, <<http://labibliothequefantas.free.fr/index.php?/projects/la>

port dialectique entre le site (concret) et le non-site (abstrait), matérialisé à travers l'opération cartographique. Ce souci anti-expressionniste explique peut-être pourquoi Smithson, tout en maintenant le lien de ses objets avec une action/intervention délocalisée qui déborde les conditions de leur visibilité dans l'espace institutionnel, a toujours évité de mettre en avant la dimension performative de son travail et sa propre présence physique¹. (Exception faite peut-être d'*Hotel Palenque* [1969-1972], une des premières conférences-performances, dont la forme initiale consistait en une projection de diapositives accompagnée des commentaires de l'artiste².)

d'ordre conceptuel, celle d'Audrey Hepburn est d'ordre substantiel. Le visage de Garbo est Idée, celui de Hepburn est Événement. » Voir Roland BARTHES, « Le visage de Garbo », dans *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 67. Dans son texte, Smithson, qui cite de mémoire, confond Hepburn avec Brigitte Bardot, en ajoutant : « Ou le visage-Idée est une *image maniériste* tandis que le visage-Événement est une peinture *expressionniste*. » C'est Smithson qui souligne.

1. Faudrait-il rapporter le contexte dans lequel Smithson effectue le rapprochement entre la notion d'événement et l'esthétique expressionniste (contexte qui est celui d'une mise en parallèle de la peinture et du cinéma), à celui de la naissance du happening en tant que forme (non)artistique et à l'importance qu'ont revêtu pour Kaprow les photographies et le film de Hans Namuth sur Jackson Pollock, sorti en 1951. Comme le note Harold Rosenberg « à un certain moment, le support pictural commence à être considéré par un nombre croissant de peintres américains comme une arène dans laquelle il faut agir – plutôt que comme un espace dans lequel il faut reproduire, re-dessiner, analyser ou "exprimer" un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait se passer sur la toile n'était pas une image mais un événement ». Harold ROSENBERG, « The American Action Painters », *Art News*, vol. 51, n° 8, 1952, repris dans *Tradition of the New*, New York, Horizon Press, 1959, p. 25, nous traduisons. Or, pour Barbara Rose, « ce que Kaprow a vu [...] et je pense qu'il l'a vu dans les photos de Namuth et non pas dans les œuvres délibérément contrôlées de Pollock, c'était la possibilité libératrice d'une action sans contraintes – catharsis à travers l'art ». Barbara ROSE, « Hans Namuth's Photograph and the Jackson Pollock Myth : Part One : Media Impact and the Failure of Criticism », *Arts Magazine*, vol. 53, n° 7, 1979, p. 114, nous traduisons.

2. Smithson apparaît certes dans ses films, notamment *Spiral Jetty* (1970), mais sa présence recouvre la fonction dépersonnalisée de balise spatiale et temporelle plutôt qu'elle ne renvoie à une expérience corporelle propre.

Ni œuvre plastique autonome, ni présentation d'un concept, ni documentation d'une action/événement, le statut incertain de l'objet chez Smithson reste inséparable de celui du langage, vers lequel se déplace inmanquablement la problématique de la dématérialisation. Car si le langage se donne pour bon nombre d'artistes conceptuels comme un véhicule neutre, objectif et transparent, identifié à sa fonction informative et communicationnelle (c'est la perspective adoptée par Lippard), pour Smithson il constitue un objet plastique à part entière, doté de sa propre consistance et matérialité – ce qui le distingue autant du compte rendu que du mode d'emploi tout en le rapprochant de la spatialité abstraite de la carte³.

La carte impossible

Dans *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Fredric Jameson clôt le chapitre consacré à la culture en avançant la notion de cartographie cognitive (*cognitive mapping*) comme forme politique possible du postmodernisme⁴. Cette forme viendrait remplir la faille ouverte par la définition althusserienne-lacanienne de l'idéologie, reprise par le philosophe américain, entre ce qu'il appelle l'expérience existentielle (la position empirique d'un sujet concret) et la connaissance scientifique et abstraite de sa rela-

3. Voir notamment Robert SMITHSON, « Language to be Looked At and/or Things to be Read » (1967), dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, op. cit., p. 61. Signé Eton Corrasable et publié initialement sous forme de revue de presse pour la galerie Dwan, ce texte est accompagné dans l'édition des *Collected Writings* à laquelle nous nous référons par la déclaration suivante : « J'appréhende le langage comme matière et non pas comme idée – c'est-à-dire comme "matière imprimée" [*My sense of language is that it is matter and not ideas – i. e., "printed matter."*] ». Dans son entretien avec Cummings, Smithson revendique – contre la *lingua franca* de l'art conceptuel – cette conception du langage comme « entité matérielle », « information qui a une sorte de présence physique », voire « quelque chose qui n'était pas investi de valeur conceptuelle », jusqu'à construire « [ses] articles de la même manière qu'[il aurait] construit une œuvre ». Paul CUMMINGS, « Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution », art. cit., p. 294, nous traduisons.

4. Fredric JAMESON, *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2007, p. 100-104.

tion au monde dans sa totalité¹. Or, pour Jameson, la nouvelle totalité au sein de laquelle l'individu doit représenter sa place – « l'espace monde du capital multinational » – peut faire l'objet d'une connaissance, mais pas encore d'une représentation. La cartographie cognitive serait ainsi une tentative de représenter ce qui se donne comme irréprésentable, d'assurer la coordination des données existentielles avec les conceptions abstraites, de synthétiser dans une image le vécu concret et la connaissance objective, bref, de *donner forme à une structure destinée à un usage*.

Cette conception de la représentation comme articulation des contraires n'est pas originale en soi. Ce qui l'est beaucoup plus, en revanche, c'est le cheminement particulier dont elle résulte et la fonction spécifique qu'elle est appelée à revêtir. En effet, dans l'économie du texte en question, elle permet à l'auteur de détacher la représentation de l'idéologie en la rapprochant du Symbolique lacanien². Ce faisant, elle déplace le problème de la mimésis en le mettant en parallèle avec le problème de l'orientation dans l'espace et de l'abstraction, à travers une approche quasi-historiciste de l'évolution de la science cartographique (laquelle, comme l'auteur le rappelle, est aussi un art). En s'appuyant sur l'ouvrage de Kevin Lynch, *The Image of the City (L'Image de la cité)*³, Jameson renvoie ainsi la problématique de la représentation de l'irréprésentable aux trois phases ou dimensions de la cartographie. De cette manière les opérations précartographiques de

relevé subjectif du terrain, tels les diagrammes et les itinéraires, correspondraient aux « données existentielles » ; par la suite, le compas et les autres instruments d'orientation auraient introduit la « relation à la totalité », posant la question de l'articulation des données précédentes avec l'abstraction objectivante du langage et de la science ; mais ce serait avec l'invention de la projection Mercator et les autres tentatives de transposition de l'espace courbe du globe sur des cartes planes que le problème de « la nature des codes représentationnels » proprement dits devient central.

Même si dans ce schéma tripartite (cher au philosophe américain et directement emprunté à Ernest Mandel) la troisième phase se donne comme la synthèse des deux précédentes, on ne saurait trop souligner le fait que la « dialectique représentationnelle » qu'elle présuppose est d'emblée bâtie sur une faille, un écart, un *nulle part*⁴. Si d'un côté la cartographie cognitive se propose d'assurer la liaison entre le concret et l'abstrait, de l'autre elle ne peut s'empêcher de confirmer le divorce de la représentation et de la connaissance. Autrement dit, ce qui l'interdit, c'est aussi ce qui la rend possible : son côté appliqué, pratique, destiné à un usage concret. De toute façon, « il ne peut exister de cartes exactes⁵ ».

L'abstraction faite espace

Situé dans cette perspective théorique, « Outline for Yale Symposium » esquisse une critique du modernisme greenbergien et de ses présupposés catégoriques d'inspiration kantienne. Dans cette critique, le processus de catégorisation esthétique, fondé sur la spécificité de chaque médium, est rapporté à la question de la spatialité d'une manière qui met en avant le caractère *anthropocentrique* (Smithson écrit « pathétique » [*pathetic*],

1. Pour Althusser, l'idéologie est la « représentation des relations *Imaginaires* du sujet avec ses conditions d'existence *Réelles* ». *Ibid.*, p. 101. Cf. Louis ALTHUSSER, « Idéologie et appareils idéologiques d'État », dans *Positions (1964-1975)*, Paris, Les Éditions sociales, 1976, p. 67-125.

2. « Mais le système lacanien est triple, et non dualiste. À l'opposition marxienne-althussérienne de l'idéologie et de la science ne correspondent que deux des fonctions tripartites de Lacan : respectivement, L'Imaginaire et le Réel. Notre digression sur la cartographie, avec sa révélation finale d'une dialectique proprement représentationnelle des codes et des capacités des langages et médiums individuels, nous rappelle que nous avons jusqu'à présent omis la dimension de la Symbolique lacanienne. » Fredric JAMESON, *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 104.

3. Kevin LYNCH, *The Image of the City*, Cambridge, MIT Press, 1960.

4. Ce « nulle part » est la spatialisation négative de ce qui, dans le texte de Jameson, revêt les allures de « ce vide structural [lacanien] appelé *le sujet supposé savoir* ». Fredric JAMESON, *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 103.

5. *Ibid.*, p. 102.

au sens de « investi d'un *pathos*¹ ») du type de réflexivité artistique qui, selon l'auteur, caractérise autant la conception classique que celle, moderniste, de l'espace pictural. Nous n'avons pas ici la place de traiter directement la question de la réflexivité chez Smithson, ce qui nécessiterait des développements qui déborderaient le cadre restreint de ce texte². Néanmoins nous nous permettons la remarque suivante : loin de rejeter toute opération d'ordre réflexif, l'anti-humanisme de Smithson en propose une version particulière, qui vise à déconstruire le principe métaphysique de l'identité préalable sur lequel se fonde la réflexivité moderniste. Un des objectifs du présent article est d'adresser le rôle de l'expérience de l'espace et de l'orientation dans ce processus de déconstruction, dans lequel la réflexivité se donne sur un mode pour ainsi dire négatif, qui déconnecte la conscience de soi de la notion d'identité comme coïncidence³.

L'auto-localisation du sujet dans l'espace se fait au moyen d'impressions kinesthésiques qui lui permettent de s'orienter dans son environnement immédiat (niveau local) ainsi que par rapport aux quatre points cardinaux, les parallèles et les méridiens qui lui attribuent une place définie dans le monde (niveau global). La droite est ma main droite, la gauche est ma main gauche, mais l'est se trouve toujours à l'orient et l'ouest à l'occident. Si « le moi est une fiction que beaucoup prennent pour la réalité⁴ », sa localisation dans l'espace, qui

fonctionne simultanément comme preuve de son existence physique – puisque celle-ci peut être vérifiée empiriquement – s'opère dans et à travers l'espace perspectif (la pyramide optique), une organisation visuelle de l'espace qui, si elle remonte à la Renaissance, se perpétue à travers la photographie et le cinéma dans la sphère contemporaine des représentations. L'« ici » du sujet est délimité à travers cet acte cartographique où le local et le global affirment leur compatibilité à l'intérieur d'un espace continu dont la garantie est apportée par la présence du sujet lui-même.

Si « l'espace est séparé de l'abstraction [...] [qui] est une propriété mentale et non visuelle⁵ », et si « l'organe optique ne voit rien sans l'artifice de l'esprit ou ce que d'autres appellent le cerveau⁶ », il s'ensuit que l'auto-localisation du sujet dans l'espace, sa proprioception, ne peut s'effectuer que sur la base d'une abstraction cognitive préalable. Comment je peux dire « je suis ici », sans avoir simultanément l'impression qu'il ne s'agit pas de tout d'une évidence et que pour faire ce genre d'affirmation je dois accepter de me soumettre préalablement à une convention, à une abstraction, qui est précisément celle du « je », pourtant réputé concret, naturel et individuel ? Car où est « ici » ? Si le lieu est le sol, comment peut-on lier avec certitude ce lieu, ce sol, cette terre, avec cet « ici » faussement concret du langage ? Cet index qui pointe, qui n'a de sens qu'accompagné du geste déictique qui lui est consubstantiel et qui se blanchit dans la mousse de cette grossière synthèse du champ optique et kinesthésique qu'on appelle réalité ? Quand on dit que quelque chose s'est passé « ici » il y a longtemps, comment peut-on définir la place de cet « ici », comment peut-on mesurer la quantité et l'épaisseur des strates de terre qui nous en séparent ? Où est-il, sous quelle pierre, quelles sont ses coordonnées, quelle longi-

1. Robert SMITHSON, « Outline for Yale symposium : Against Absolute Categories », art. cit., proposition n° 9 ; cf. également les propositions n° 6, 11, 19 et 29.

2. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur intéressé par cette question, notamment dans ses liens avec l'image photographique, à Vangelis ATHANASSOPOULOS, « The Image by Itself : Photography and Its Double », in Carla TABAN (éd.), *Meta- and Inter-Images in Contemporary Visual Art and Culture*, Louvain-la-Neuve, Leuven University Press, 2013, p. 133-148.

3. « Une conscience dépourvue d'auto-projection. » Robert SMITHSON et Allan KAPROW « What is a Museum ? », art. cit., p. 45, nous traduisons. L'écart ainsi produit se donne comme étant d'ordre spatial et la déconstruction de la réflexivité qu'il opère comme expérience de déterritorialisation.

4. « The self is a fiction which many imagine to be real. » Robert SMITHSON, « Outline for Yale symposium », art. cit.,

proposition n° 25.

5. « Where ever the eye sees space there is no abstraction. Space is apart from the abstract which is all mental. » « Abstraction is a mental, not a visual property. » *Ibid.*, propositions n° 17 et 22.

6. « The physical eyes see nothing, without the artifice of the mind or what others call the brain. » *Ibid.*, proposition n° 23.

tude et quelle latitude sillonnent son espace ? Car tout en le montrant, on ne peut le toucher, le palper comme Thomas l'incrédule, parvenir à racher le péché originel du langage et remplacer une fois pour toutes le pont symbolique qu'il fournit entre les êtres et les choses par leur contact physique. On peut le situer d'une manière générale, à partir des points cardinaux, à l'intérieur d'un continent, d'un pays, d'une région, d'une agglomération, d'une ville, d'un quartier, d'une rue, on peut le définir à partir d'autres choses qui lui sont proches ou lointaines, c'est-à-dire négativement. Mais lorsqu'on s'en approche, lorsqu'on essaie d'aller voir si effectivement il est là, lorsqu'on tente de le posséder positivement et d'une manière microscopique en utilisant notre propre corps comme balise, il se dérobe, il se retire, il se rend transparent. De loin, il se perd dans un ensemble de coordonnées abstraites ; de près, il devient invisible. L'«ici» est une notion qui indique la place de celui qui montre plutôt que celle de la chose montrée.

Mais on prend ici les mots pour des choses. Car, en même temps, il n'y a pas plus concret qu'«ici», plus réel que le lieu à partir duquel le sujet perçoit et parle et qu'il transporte à chacun de ses déplacements. Il ne faudrait pas se méprendre en voyant dans la polarité que Smithson établit entre l'espace et l'abstraction une expression des divisions métaphysiques que ses écrits et son œuvre plastique visent précisément à défaire. Bien que pour l'artiste l'abstraction soit une propriété purement mentale, non-visuelle et non-spatiale, l'image mentale elle-même n'est, dans sa forme primaire, qu'un conglomerat de rapports spatiaux sans objet déterminé. Si l'œil ne saurait voir autre chose que de l'espace, l'esprit, lui non plus, ne saurait bâtir son édifice abstrait que sur un fondement d'ordre spatial, une analogie pure ou une sensation de distance. L'intelligence ne s'oppose pas à la sensibilité ; ou, pour reprendre Nelson Goodman, les émotions fonctionnent cognitivement : penser est un mode de sentir et sentir est une manière de penser¹. Les processus sensibles et

cognitifs opèrent par des images mentales qui sont progressivement affinées. Ceci veut dire que dans leur forme la plus «abstraite» même, ils naissent comme relations d'espace. Non pas des relations qui existent dans un espace, mais des relations qui déterminent un espace, qui *sont* cet espace. Ce n'est que par la suite que ces rapports spatiaux deviennent abstraits (signes d'eux-mêmes mais dont le sens initial – spatial – est perdu), pendant le processus de leur analyse et compréhension, organisation et classification². On peut revoir sous ce prisme la série de dessins que Sol LeWitt a réalisés entre 1974 et 1976, tautologiquement construits à partir d'un réseau de lignes droites accompagnées de textes qui précisent leur localisation sur le papier à travers leurs relations spatiales mutuelles³. L'espace ainsi cartographié n'est pas exactement abstrait mais le seuil inférieur du concret, là où la construction mentale commence à prendre forme comme système de relations spatiales non-objectives (non-anthropocentriques). Le texte vient prendre ici la place laissée vide par l'espace, l'abstraction du langage vient remplacer l'abstraction spatiale avérée impossible. En ce sens, et malgré la différence d'attitude, déjà évoquée, qui distingue LeWitt de Smithson, on peut retrouver dans ces pièces du premier l'intérêt qu'il partage avec le second⁴ pour le langage envi-

2. On pense ici aux pages consacrées par Nietzsche à la métaphore et à son rapport à l'abstraction rationnelle dans *Le Livre du philosophe*, où la critique du concept de vérité vise à révéler l'enracinement du processus de conceptualisation dans l'intuition sensible. Voir Friedrich NIETZSCHE, « Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral », dans *Le Livre du philosophe*, A. Kremer-Marietti (trad.), Paris, Flammarion, 2014, p. 115-140. « Tout ce qui distingue l'homme de l'animal dépend de cette capacité de faire se volatiliser les métaphores intuitives en un schème, donc de dissoudre une image dans un concept. » (p. 124)

3. Sol LEWITT, *Lines from the Center of Other Lines. Lines from the Ends of Other Lines*, 1974, encre de Chine et traces au crayon sur papier, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris ; *The Location of a Line*, 1975, encre sur acétate, LeWitt Collection, Chester, Connecticut ; *Lines from the Midpoints of Lines*, 1975, gravure à l'eau forte, National Gallery of Australia, Canberra ; *The Location of Straight, Not-Straight & Broken Lines and All Their Combinations*, 1976, New York, John Weber Gallery, non paginé (livre d'artiste).

4. Cf. Robert SMITHSON, *A Heap of language*, 1966, crayon

1. Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, J. Morizot (trad.), Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 290.

sagé comme outil plastique¹.

Si le sujet est une fiction et si cette fiction est construite dans l'espace, visible autant que mental, si l'abstraction mentale est déjà un espace, la véritable abstraction est repoussée plus loin, là où il n'y a plus aucun espace, c'est-à-dire aucun sujet. Dans sa forme la plus extrême, l'abstraction touche le sujet lui-même rendant son « ici » incertain et instable. Les « non-sites » de Smithson ne sont pas des espaces abstraits, puisque ceci serait une contradiction, mais des espaces négatifs, visuels certes mais d'où manque ce lieu même autour duquel l'espace positif est structuré : le sujet tel qu'il est défini et vécu à l'intérieur de la grille anthropocentrique. Certes, c'est toujours un sujet ou groupe de sujets qui fait l'expérience de l'œuvre, et un sujet qui l'a produite. Mais celui qui est construit par l'œuvre elle-même n'évolue plus dans l'espace balisé par la perspective mathématique et la rationalité cartographique, mais dans les méandres du langage compris comme *par-cours* plutôt que comme *dis-cours*. Un espace négatif est un lieu déplacé, un « ici » transposé – *métaphorisé* – « là », où la continuité jadis assurée entre l'« ici » et le « là » n'est plus de mise ; le « non-site » ne se trouve en fait nulle part, sur aucune projection de Mercator, de Peters, de Fuller ou autre².

sur papier, Museum Overholland, Niewersluis.

1. Smithson qualifie ce type de démarche de « cartographie abstraite », y retrouvant certaines de ses propres préoccupations. Robert SMITHSON, « A Museum of Language in the Vicinity of Art », art. cit., p. 92. Voir aussi *infra* p. 75-76. Tout comme chez Smithson, la tautologie conceptuelle est tournée en dérision par LeWitt d'une manière très sérieuse, l'abstraction linguistique étant simultanément contredite dans les dessins en question par la disposition spatiale des textes qui, en formant des plans, renvoient visuellement à des tableaux constructivistes et suprématises. Il serait effectivement très intéressant de comparer ces pièces avec les *Tableaux non-objectifs* qu'Alexandre Rodtchenko a réalisés en 1919, deux ans avant d'abandonner la peinture pour la photographie. Nous réservons cette comparaison à une étude ultérieure.

2. Smithson note, à propos d'un de ses « non-sites », *Neuf déplacements de miroirs*, Yucatan, 1969 : « Si vous visitez les sites (ce qui est improbable) vous ne trouverez que des traces de mémoire, car les déplacements de miroirs ont été démontés juste après avoir été photographiés. Les miroirs sont quelque part à New York. La lumière réfléchie a été gommée. Les souvenirs ne sont que des chiffres sur une

L'opération métaphorique, comprise au sens spatial, transforme ainsi le langage en vecteur de désorientation³. S'orienter est se référer à un centre, arbitraire autant qu'indispensable et s'appropriant progressivement l'espace environnant en l'y annexant. Se perdre est perdre ce centre, cette référence, errer incapable d'établir la correspondance entre le local et le global⁴. Pour Gilles Deleuze, chez Lewis Carroll, la contestation de l'identité personnelle, la perte du nom propre est l'aventure qui se répète à travers toutes les aventures d'Alice⁵. Perdre le nom propre, c'est ne plus pouvoir se reconnaître dans le miroir, c'est se déposséder de cette capacité que seuls les êtres avec une âme possèdent, vain privilège qui se paie par l'enfermement dans ce sas étanche et pressurisé qu'on appelle « moi ». Le « non-site » n'est pas un espace géographique mais le lieu – l'interstice – de cette discontinuité, un lieu où l'on ne saurait affirmer avec assurance notre « ici », à

carte, une mémoire vide rassemblant les terrains insaisissables dans une proximité effacée. C'est la dimension de l'absence qu'il reste à découvrir. La couleur disparue qu'il reste à voir. Les voix fictives des totems ont épuisé leurs arguments. Le Yucatan est ailleurs. » Robert SMITHSON, « Incidents of mirror-travel in the Yucatan », *Artforum*, n° 8, 1969, p. 33, nous traduisons. On peut mieux comprendre maintenant la différence entre Smithson et Kaprow dans leur rapport au langage et au document : en envisageant le langage comme mode d'emploi plutôt que comme compte rendu, Kaprow cherche à remplacer l'usage passif du document (enregistrement d'une action déjà faite) par un usage actif (scénario d'une action à faire) ; tandis que chez Smithson, l'ensemble du matériel documentaire convoqué (cartes, textes, photos, films) tourne autour de l'impossibilité de localiser positivement le « non-site », se donnant dès lors comme *inutile*, dépourvu d'usage effectif (au sens de la représentation destinée à l'orientation).

3. Sur la spatialisation de la métaphore et les discontinuités qui en découlent au niveau de la théorie de la représentation, voir Vangelis ATHANASSOPOULOS, « Le bouclier, le miroir et le masque. Chronotopologie d'un mythe », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 9, Paris, 2012, p. 131-139.

4. Au tout début de « A Museum of Language in the Vicinity of Art », art. cit., p. 78, Smithson reprend à son compte la vision pascalienne de la nature en tant que « sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part », y voyant le paradigme de son propre rapport au langage. Blaise PASCAL, *Pensées*, dans *œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954, p. 1105.

5. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 11.

moins d'être capable de déconnecter cet « ici » du sujet qui le profère.

Smithson se réfère directement à Carroll dans la dernière partie de « A Museum of Language in the Vicinity of Art », où les cartes décrites dans *La Chasse au Snark* (une carte qui ne contient rien) et *Sylvie et Bruno* (une carte qui contient tout) sont mises en parallèle avec les opérations de « cartographie abstraite » qui, selon l'auteur, caractérisent le travail de Carl Andre, Sol LeWitt et Jo Baer¹. Si l'on fait le rapprochement entre la « cartographie abstraite » dont il est question dans ce texte et la « phénoménologie abstraite² » revendiquée dans « Outline for Yale symposium », on peut mieux saisir le lien entre la question de l'espace et celle de l'identité – entre la carte et le miroir. À la cartographie sans espace correspond une phénoménologie sans sujet, la carte devient un miroir où « le centre est partout, la circonférence nulle part ». La carte qui ne contient rien et celle qui contient tout sont les deux versions extrêmes de l'identification entre l'espace représenté et sa représentation, où l'« ici » devient une convention en dérive entre le « partout » et le « nulle part³ ». On peut revoir *Enantiomorphic Chambers* (1965) sous ce prisme⁴ : composée de deux structures en acier et surfaces réfléchissantes juxtaposées sur le mur, cette pièce annule le reflet du spectateur quand celui-ci se trouve entre les deux miroirs. Or, si le miroir est censé montrer ce qui est effectivement là, le fait que je ne puis apercevoir mon reflet dans la glace ne manque pas d'induire un sérieux doute sur ma conviction intime que je suis « là » (que « je » est présent en face du miroir).

1. Robert SMITHSON, « A Museum of Language in the Vicinity of Art », art. cit., p. 91-94.

2. Cf. Robert SMITHSON, « Outline for Yale symposium », art. cit., proposition n° 27.

3. Des deux cartes évoquées, seulement la première est illustrée (par Henry Holiday dans l'édition originale : Lewis CARROLL, *The Hunting of the Snark : An Agony in Eight Fits*, Londres, MacMillan and Co. Limited, 1876) et cette illustration est reprise dans *Robert Smithson : The Collected Writings*, op. cit., p. 92. Quant à la seconde carte, elle est par définition irréprésentable, puisqu'elle coïncide avec le territoire qu'elle représente.

4. Cf. Robert SMITHSON, *Enantiomorphic Chambers*, acier et miroir, 1965, Museet for Samtidskunst, Oslo.

La séparation entre espace et abstraction, qui constitue l'échine argumentative de « Outline for Yale symposium », a déjà été formulée par Kant dans *Prolégomènes à toute métaphysique future*⁵. Dans ce texte (§ 13), le philosophe vise à démontrer que le temps et l'espace ne sont pas des propriétés intrinsèques aux choses mais de simples formes de notre sensibilité. Or, pour illustrer sa thèse, Kant a précisément recours aux exemples du miroir et de la main droite/gauche et ceci en affirmant l'impossibilité de conceptualisation pure de l'inversion spéculaire⁶. Des figures incongruentes de Kant aux chambres énantiomorphes de Smithson en passant par les mondes paradoxaux de Carroll, le miroir se donne comme défi pour la conscience venant marquer la limite de l'entendement. N'empêche que la cartographie et la phénoménologie « abstraites » de l'artiste américain vont à l'encontre de ces mêmes « catégories absolues » qui constituent le socle de la philosophie de Kant – à savoir le sujet transcendantal et son corrélat, la chose en soi. Car là où le concept

5. Cf. Emmanuel KANT, *Prolégomènes à toute métaphysique future*, trad. L. Guillermit, Paris, Vrin, 1993.

6. « Que peut-il avoir de plus semblable et de plus égal en tous points à ma main ou à mon oreille que leur image dans le miroir ? Et pourtant je ne puis substituer une main vue dans le miroir à son modèle ; car si c'est une main droite, dans le miroir c'est une main gauche et l'image de l'oreille droite est une oreille gauche qui ne peut en aucune façon se substituer à la première. [...] Or il n'y a pas ici de différences internes qu'un entendement pourrait, à lui seul, penser ; et pourtant, autant que les sens l'enseignent, les différences sont intrinsèques, car on peut bien trouver égalité et similitude entre main gauche et main droite, il n'en reste pas moins que l'on ne peut pas les enclore dans les mêmes limites (elles ne sont pas congruentes) : on ne peut pas mettre le gant d'une main à l'autre main. [...] Or quelle est la solution ? Ces objets ne sont en rien les représentations des choses telles qu'elles sont en elles-mêmes, et telles que le seul entendement les connaîtrait ; ce sont des intuitions sensibles, c'est-à-dire des apparitions dont la possibilité repose sur la relation entre certaines choses, en elles-mêmes inconnues, et quelque chose d'autre : notre sensibilité. [...] De là vient également qu'aucun concept n'est à lui seul capable de nous permettre de rendre concevable la différence entre deux choses qui tout en étant semblables et égales n'en sont pas moins incongruentes (par exemple des escargots dont l'enroulement est inverse), nous ne pouvons le faire qu'en recourant au rapport à la main droite et à la main gauche, rapport qui est du ressort immédiat de l'intuition. » *Ibid.*, p. 49-50.

de raison garantit l'unité, la continuité et l'identité du sujet kantien, l'abstraction telle qu'elle est envisagée par Smithson traite le sujet en tant que convention spatiale déconstruite dans le langage comme parcours physique et expérience de décentrement¹.

« Vous n'êtes pas ici »

Devant un plan détaillé d'arrondissement parisien, comme ceux qu'on rencontre souvent dans les rues de la capitale et qui font le bonheur des touristes étrangers désorientés par le génie haussmannien, on s'attendrait à être soulagés par la prévenance du cartographe qui a pris la peine d'y indiquer notre place par un point rouge encerclé : « vous êtes ici » (encerclés, c'est-à-dire fixés, circonscrits, pris dans un réseau de coordonnées qui vous localise et vous surveille). Cette place est la vôtre, la place du spectateur, la place de celui qui lit en ce moment ce plan, l'endroit où se tient dans l'image celui qui reste normalement en dehors d'elle. En fait, ce genre d'indexation renvoie initialement à l'emplacement du plan à l'intérieur de la ville – celle-ci étant partiellement représentée à l'intérieur du plan, la cible rouge revient finalement à localiser le plan (en tant qu'objet réel) par rapport à lui-même (en tant qu'espace représenté) – et non pas à celui du spectateur. Mais, en même temps, tout ceci ne peut être déclenché que grâce à la présence physique du spectateur devant le plan, présumé inférentiel fondamental qui rend possible la représentation mais pour cela même ne saurait en faire partie – présumé existentiel aussi, qui est à la base de la sensation absurde que je ne suis pas *là* (à la place que la carte m'assigne), je ne puis l'être. Comment saurais-je y être, puisque je suis *ici*, (à la place que mon corps occupe) ? À vrai dire je ne saurais y être que dans l'éventualité d'une carte qui serait contenue dans une autre et ainsi de suite, chacune venant raccourcir un peu plus la distance qui sépare la précédente de l'espace qu'elle est

censée représenter, jusqu'à ce que la carte couvre tout le territoire². Après tout, pour reprendre Rousseau, les définitions pourraient être bonnes si l'on n'employait pas des mots pour les faire³. Je ne peux être sûr que je suis « ici », et que cet « ici » est le même avec celui indiqué sur la carte, je ne peux établir la correspondance entre eux, nécessaire à l'orientation – au sens –, que si la carte fait partie d'elle-même et que si je fais partie de la carte. Éventualité dans laquelle il n'y aurait plus de carte, à proprement parler. Ce que celle-ci ne peut représenter, c'est cette distance – physique, concrète – entre mon propre « ici » et celui qu'elle m'attribue, cet espace indispensable à la visibilité.

Il y a une discontinuité ici qui ne peut être suturée que grâce au préalable du sujet et de sa continuité à lui, qui exclut la possibilité d'être à deux endroits différents. Si les deux endroits ne font qu'un seul, s'ils sont les deux faces d'une même monnaie, le seul qui peut assurer leur parfaite superposition et garantir la continuité du local et du global, de l'espace vécu et de l'espace représenté, c'est celui dont le lieu propre même (concret, physique – y a-t-il plus inséparable du « je » qu'« ici » ?) est en jeu, celui qui fait de la question une réponse. Je ne peux établir l'équation entre l'« ici » de la carte et l'endroit où je me trouve que grâce à ce « je », préalablement localisé dans l'« ici », qui du coup se trouve impliqué dans le processus même de sa définition. Car on ne peut valablement supposer qu'il y aurait un sujet « quelque part » dont l'« ici » serait un attribut décerné *a posteriori* : il n'y a pas de « je » sans « ici », ni l'inverse. Une présence physique concrète est préalablement requise pour remplir cet embrayeur vide qu'est l'« ici » et la détermination spatiale de celui-ci constitue *a priori* indispensable à la constitution du sujet. Il n'y a pas plus concret qu'« ici », mais en même temps cet « ici » n'est qu'un trou noir qui ne peut être localisé en tant que tel que comme relation à l'intérieur d'un ensemble de coordonnées locales et globales. Ce qui devient abstrait ici (c'est-à-dire proprement sans espace, sans espace propre),

1. Cf. notamment Robert SMITHSON et Nancy HOLT, *Swamp* (1969), film 16mm en couleur et son, 6 min., MoMA, New York.

2. Cf. Jorge Luis BORGES, « De la rigueur de la science », dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1999.

3. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile*, dans *Œuvres complètes*, t. 4, Paris, Gallimard, 1969, p. 341.

c'est le sujet (le « je » est aussi un embrayeur) comme trait de liaison, pont et passeur d'un « ici » à l'autre, un sujet qui ne peut exister que comme rapport de ces paramètres mêmes dont il garantit l'équation. Si l'on peut être certain qu'« ici » n'est pas partout, ni n'importe où, il n'est pas aussi sûr qu'il ne soit nulle part, le seul « nulle part » possible dans ce monde.

Vangelis ATHANASSOPOULOS

Comité scientifique

Karin Badt (Université de New York)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne)
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Anne Sauvagnargues (Université Paris X)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Schusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierak (Université de Iéna)

Comités de lecture et de rédaction

Vangelis Athanassopoulos
Nicolas Boutan
Gary Dejean
Laetitia Gonon
Simon Lefebvre
Cécile Mahiou
Benjamin Riado
Bruno Trentini
Perin Emel Yavuz

Coordinateurs du numéro

Cécile Mahiou et Benjamin Riado

Illustration de couverture

Caroline Delieutraz, *Marker Killer*, 2012 (avec l'aimable autorisation de l'artiste).
<<http://delieutraz.net/ccc/marker-killer/>>



Siège social

28, place Jules Ferry
92120 – Montrouge

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 7 – juillet 2014

Proteus 2012 © tous droits réservés
ISSN 2110-557X