



HAL
open science

Un art public : valeurs et partage de l'art contemporain britannique depuis 1979

Charlotte Gould

► **To cite this version:**

Charlotte Gould. Un art public : valeurs et partage de l'art contemporain britannique depuis 1979. Humanities and Social Sciences. Université Paris Cité, 2019. tel-04352993

HAL Id: tel-04352993

<https://hal.science/tel-04352993v1>

Submitted on 19 Dec 2023

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.



UFR d'Études anglophones

UMR 8225 **LARCA**

Habilitation à diriger des recherches

11ème section du CNU : Études anglophones

Dossier présenté par Charlotte GOULD

Garante d'HDR : Catherine BERNARD

Professeure à l'université de Paris - Paris Diderot

Volume 2

Document de synthèse

Un art public

**Valeurs et partage de l'art contemporain britannique
depuis les années quatre-vingt**

Date de soutenance : lundi 25 novembre 2019

Membres du jury :

Mme la Professeure Catherine Bernard, Université de Paris - Paris Diderot,
garante

Mme la Professeure Martine Beugnet, Université de Paris - Paris Diderot

M. le Professeur Laurent Châtel, Université de Lille

Mme Penelope Curtis, Directrice de la Fondation Gulbenkian, Lisbonne

M. le Professeur Romain Garbaye, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3,
pré-rapporteur

M. le Professeur Pierre Wat, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, pré-
rapporteur

Habilitation à diriger des recherches

11ème section du CNU : Études anglophones

Dossier présenté par Charlotte GOULD
Garante d'HDR : Catherine BERNARD
Professeure à l'université de Paris - Paris Diderot

Volume 2
Document de synthèse

Un art public

**Valeurs et partage de l'art contemporain britannique
depuis les années quatre-vingt**

Sommaire

Remerciements	7
Introduction	9
1. Jeremy Deller, <i>The Battle of Orgreave</i> : l'œuvre publique comme combat	29
2. De l'art public à un art public	45
2. A. L'art public aujourd'hui, un art sans lieu	45
2. B. La performativité : dématérialiser et temporaliser	57
2. C. La participation : inviter et déléguer	66
2. D. La technologie : médiatiser et disséminer	70
2. E. L'infrastructure : produire et circuler	78
3. Deux cas d'études : le Turner Prize et la Fourth Plinth	83
3. A. Le Turner Prize, ou la validation accélérée de l'art britannique depuis les années quatre-vingt	83
3. B. La Fourth Plinth, ou la nouvelle interface de l'art public	95
Conclusion	103
Table de illustrations	107
Bibliographie annotée	109

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à Catherine Bernard qui a accepté d'être la garante de mon HDR. Elle a été d'un soutien indéfectible. Elle a guidé mon travail de façon extrêmement attentive et bienveillante et a su prendre en compte mes autres obligations pour me faire avancer sans pression. Je la considère comme mon mentor professionnel et c'est son exemple que je souhaite suivre en candidatant à une HDR.

Je tiens à remercier chaleureusement mon jury, Mme Penelope Curtis qui me fait le grand honneur de venir à Paris pour participer à la soutenance de ce travail, Mme la Professeure Martine Beugnet que j'ai le plaisir de côtoyer lors des séminaires « Imaginaires contemporains » du LARCA, M. le Professeur Pierre Wat à qui je suis très reconnaissante de venir apporter son jugement d'historien de l'art sur mes propositions d'angliciste, M. le Professeur Laurent Châtel auprès de qui j'ai la chance de travailler depuis notre rencontre il y a maintenant un peu plus de dix ans, M. le Professeur Romain Garbaye, mon collègue à la Sorbonne Nouvelle depuis plusieurs années. Remerciements particuliers à MM. Wat et Garbaye pour avoir accepté de rédiger les pré-rapports.

Travailler auprès de mes collègues et amies Bénédicte Miyamoto et Antonia Rigaud est un véritable plaisir. J'ai pu compter sur leur soutien et leurs relectures expertes pendant la rédaction de mon document de synthèse. J'espère pouvoir être présente pour elles comme elles l'ont été pour moi lorsque, très bientôt, elles présenteront leur candidature à l'HDR.

Merci à mes collègues de la Sorbonne Nouvelle, tout particulièrement à Yves Lefèvre et à Didier Aubert à la direction du département du Monde anglophone et à celle de la licence avec qui je travaille dans la bonne humeur tout en continuant d'apprendre tous les jours mon métier. Merci à mes collègues de PRISMES et de 19-21, et en particulier Alexandra Poulain, Isabelle Alfandary et Marc Porée, et merci à mon équipe de recherche pour le soutien apporté à mes projets et pour les riches réflexions menées collectivement.

Merci à Arnaud, Cosmo et Jacob pour le bonheur au quotidien.

Introduction

« If Lynda Snell is a fan of contemporary art, the game is won (...) it's no longer a kind of little backwater cult. »¹

Grayson Perry est un artiste travesti qui en 2003 vint recevoir le prix Turner sous les atours de son alter ego Claire. Sa présence flamboyante dans les médias, où il anime de nombreuses émissions sur les thèmes qui parcourent son œuvre comme la masculinité ou, plus récemment, le Brexit, l'a élevé au rang de célébrité. En 2015, il inaugure son ouvrage *Playing to the Gallery* par une anecdote relatant le moment où il prit conscience que l'art contemporain faisait aujourd'hui partie intégrante de la culture populaire du Royaume-Uni et n'était plus le domaine réservé, voire occulte, d'une élite.² Il découvre en effet, dans un épisode du feuilleton rural et radiophonique *The Archers*, diffusé quotidiennement sur les ondes de BBC4 depuis 1950, que le personnage de Lynda Snell a décidé de mener campagne pour que l'un des habitants de son village (fictif) d'Ambridge monte sur le socle vide de Trafalgar Square dans le cadre de la performance participative d'Antony Gormley *One & Other* organisée pendant une centaine de jours en 2009 dans le cadre du Fourth Plinth Project. Perry se fait alors la réflexion que le monde de l'art contemporain britannique n'est plus un domaine ésotérique ou une tour d'ivoire si même les habitants d'Ambridge envisagent non seulement de s'y intéresser, mais de participer au processus de sa création au côté d'un artiste connu. L'art contemporain se rencontre dorénavant aisément partout au Royaume-Uni, dans des musées toujours plus accessibles et attrayants au sud comme au nord du pays, mais aussi à la télévision, dans la rue, ou dans les vastes halls d'accueil vitrés des grandes firmes basées à Londres. Pourtant, le premier chapitre de *Playing to*

¹ Grayson Perry. Reith Lecture, « Playing to the Gallery », épisode 1, BBC4, 2013, <https://www.bbc.co.uk/programmes/b03969vt>, consulté le 11 juin 2019.

² Grayson Perry. *Playing to the Gallery. Helping Contemporary Art in its Struggle to be Understood*. Londres : Particular Books, 2014.

the Gallery s'intitule « Democracy has bad taste » : la popularité reste en effet un critère problématique de réussite ou de qualité artistique, souvent rejetée par snobisme. Le Arts Council avait compris dès les années soixante que le contexte, celui d'une culture comprise comme inclusive plutôt qu'exclusive, imposait que soit adjoint à son objectif initial et unique d'excellence, un second objectif de popularité, ou plutôt, comme il choisit de le nommer, d'accessibilité. En reliant les notions de goût et de démocratie, Perry rappelle toutefois que cette plus grande ouverture achoppe encore parfois sur des questions de valeur.³ Dans un entretien donné en 2008, Perry explique les choses en ces termes :

Democracy has terrible taste. The public wants to bring back hanging as well don't they? The public is very unreliable. If you put it to a referendum, I think we'd have no immigration and no tax. In some ways you do have to be a bit dictatorial as an artist and say that sometimes the art person does know best.⁴

On peut lui opposer que, tout comme la démocratie n'est pas un référendum permanent, la démocratie culturelle n'est pas le consensus du goût majoritaire (une programmation dédiée uniquement à des expositions sur les préraphaélites finirait en effet par lasser).⁵ Mais qu'est-ce que la démocratie culturelle : un accès facilité à l'art et à la culture ? La réintroduction d'un accès gratuit aux musées sous Tony Blair n'est jamais parvenu à contrer la résistance d'une part irréductible de la population qui se sent soit indifférente à la visite d'un musée, soit illégitime et qui hésite donc à franchir ses portes (Belfiore ; Bianchini et Parkinson). La démocratie culturelle a donc dû dépasser la question de

³ Le plan stratégique du Arts Council pour 2010-2020 est intitulé « Great Art for Everyone », il confirme que, adossés aux objectifs d'éducation et de valeur économique définis par le New Labour, les objectifs d'excellence et d'accessibilité restent deux éléments clefs, à la fois discordants et indissociables, de la politique culturelle britannique.

⁴ Grayson Perry, « I want to make a temple », *Royal Society of Art Journal*, automne 2008, pp. 14-19.

⁵ Les étudiants et étudiantes que je rencontre dans le cadre de mon cours « History of British Art » ont tendance à se tourner spontanément vers cette période dès qu'ils et elles sont appelés à évoquer un moment de l'histoire de l'art britannique, et ceci très clairement par goût. Le cours leur apporte bien sûr des outils pour mieux comprendre ces œuvres de l'époque victorienne qui leur plaisent et pour les inscrire dans leur époque, mais il leur permet aussi de s'ouvrir à des artistes et des périodes moins connus. En 2019, ils et elles ont ainsi été particulièrement sensibles au portrait peint en 1826 par James Northcote d'Ira Aldridge, premier acteur noir à jouer Othello, que nous avons abordé alors que se tenait au Musée d'Orsay l'exposition « Le Modèle noir ». Ils et elles ont apprécié de pouvoir comparer les portraits de Marilyn Monroe composés par Richard Hamilton avec le travail d'Andy Warhol sur le même sujet qui leur était déjà connu. Les expositions de Grayson Perry à Paris et Anish Kapoor à Versailles ont aussi donné lieu à des débats vivants.

Street où furent conviés artistes et acteurs, confirmant sa foi dans la valeur de prestige de la culture, mais échouant à renouveler le coup d'éclat de la visite de Noel Gallagher au numéro 10 en mai 1997. Son gouvernement vota aussi en 2013, dans la continuité du New Labour, le Social Value Act, encourageant le secteur public, et donc le secteur culturel public, à placer la valeur sociale et environnementale au-dessus de la valeur économique.⁸

Cette valeur s'est raccrochée depuis les années quatre-vingt à une autre valeur plus aisément quantifiable, la valeur économique, qui est de plus en plus ouvertement venue justifier un soutien public à l'art ou un investissement privé dans celui-ci. Bien que cela soit vrai à une échelle mondialisée, c'est au Royaume-Uni que la valeur économique des industries culturelles et créatives a augmenté le plus spectaculairement, allant jusqu'à dépasser les autres secteurs.⁹ Cet art britannique reconnu comme source de profit est soudain devenu une réalité avec le succès des Young British Artists, ces « enfants de Thatcher »¹⁰ qui avaient dû faire preuve d'autonomie et d'initiative alors

⁸ En 1978, Nicholas Serota avait organisé l'exposition « Art for Society » à la Whitechapel Gallery qu'il dirigeait alors. Ces préoccupations n'ont donc rien de complètement nouveau, mais elles prennent à partir des années quatre-vingt-dix une direction bien plus prescriptive et surtout comptable, appuyée par des objectifs de quantification et de résultats.

⁹ Un communiqué de presse publié par le DCMS sur le site officiel du gouvernement britannique, gov.uk, annonçait en 2018 que le secteur des industries créatives venait de franchir très largement la barre des cent milliards de contribution à l'économie du pays pour atteindre 268 milliards de livres. Les secteurs gérés par le DCMS avaient ainsi crû deux fois plus vite que le reste de l'économie depuis 2010, <https://www.gov.uk/government/news/britains-creative-industries-break-the-100-billion-barrier>. Le rapport commandé en 2019, comme chaque année depuis 2013, par le Arts Council au Centre for Economics and Business Research (Cebr) donne des chiffres plus précis concernant plus strictement l'art et la culture (10,8 milliards de livre de contribution) tout en mettant l'accent sur le fait que l'économie et l'emploi du secteur culturel dynamisent des secteurs annexes (tourisme et restauration par exemple) qui profitent de son activité. Le rapport évoque ainsi trois types d'impacts : impact direct, indirect ou induit, https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Economic%20impact%20of%20arts%20and%20culture%20on%20the%20national%20economy%20FINAL_0_0.PDF, les deux sites consultés le 4 juillet 2019.

¹⁰ L'expression « Thatcher's children » est utilisée très régulièrement depuis les années quatre-vingt-dix, mais sa paternité n'est pas établie. L'une des premières occurrences de l'expression remonterait à 1986, dans un numéro de *The Economist*, voir https://en.wiktionary.org/wiki/Thatcher%27s_children, consulté le 6 juillet 2019. Son sens n'est pas non plus figé, l'expression évoquant autant les yuppies que les chômeurs, les gagnants et les perdants du néo-libéralisme. On peut ainsi comparer la définition donnée en 2007 par Nikolas Coupland dans *Style: Language Variation and Identity* Cambridge : CUP, 2007, p. 96 : « The social group in Britain that came to be known as 'Thatcher's children' (benefiting from the right-wing monetarist policies of Margaret Thatcher's government) were also called 'yuppies' (young, upwardly-mobile professionals, especially those working in money markets and the Stock Exchange). They often originated in the south-east of England and their profit motives were legitimised by government policy in favour of free market economics. », et celle donnée en 2005 par Justin O'Connor : « Negus (2002), for example, characterizes intermediaries in the

que les galeries publiques et les écoles d'art voyaient leurs dotations diminuer. Ceux qui seraient très vite connus sous l'acronyme YBAs allèrent même jusqu'à inviter Charles Saatchi, principal collectionneur du pays mais aussi artisan de la victoire des Tories grâce à son agence de publicité,¹¹ au vernissage de leur exposition collective « Freeze » en 1988. Confronté à la récession de 1990, Saatchi, jusqu'alors fervent soutien d'artistes principalement américains, décida alors d'investir son argent et son influence dans une nouvelle scène d'artistes britanniques, scène dont il revendiquerait plus tard la paternité en encadrant la publication de l'ouvrage *Young British Art: The Saatchi Decade*.¹²

La privatisation du soutien à l'art britannique sous les conservateurs fut jalonnée par certaines mesures remarquables, comme l'introduction de droits d'entrée dans certains musées et le Museums and Galleries Act de 1992.¹³ Il y a toutefois un domaine auquel Margaret Thatcher ne souhaite pas étendre cette entreprise de dérégulation : l'urbanisme, et c'est dans ce domaine pourtant non-culturel qu'elle appliqua la politique culturelle la plus active. Inspirée par un modèle américain dans lequel art et culture étaient mis à profit pour encourager la régénération de quartiers en déliquescence, Thatcher introduisit un programme de soutien à un art utile, censé prendre en charge, par un effet de ruissellement, la rénovation urbaine, voire la résorption des inégalités sociales (*culture-led urban regeneration*, expression qui vint remplacer celles de *urban renewal* ou *redevelopment* qui étaient alors associées à la destruction brutale et au remplacement du bâti existant).

music industry in London as “public schoolboys”; in Manchester they have been seen as “Thatcher's children,” the unemployed and disaffected. », voir O'Connor, « Cities, Culture and ‘Transitional Economies’: Developing Cultural Industries in St. Petersburg », in John Hartley dir. *Creative Industries*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2005, p. 255.

¹¹ L'agence Saatchi & Saatchi inventa le fameux slogan « Labour isn't working » en 1978.

¹² Sarah Kent, Richard Cork et Dick Price. *Young British Art: The Saatchi Decade*. Londres : Booth-Clibborn, 1999. Interviewé dans ce volume, le collectionneur qui ne s'épanche jamais dans la presse écornait un peu plus son image auprès de la critique de gauche en déclarant que les collectifs d'artistes, *artist-run spaces* et *collective shows*, qui émergèrent à la fin des années quatre-vingt, « Freeze » et autres « Modern Medicine », mais aussi des endroits marqués du sceau du DIY comme City Racing ou Matt's Gallery, était le fait de l'influence de ce que Stuart Hall baptisa « thatcherisme ».

¹³ Dans les années quatre-vingt, la moitié des musées nationaux cédèrent à une pression gouvernementale pour rendre leur accès payant afin de les rendre moins dépendants du financement de l'état. Le British Museum, la Tate Gallery et la National Gallery figurent au nombre de ceux qui résistèrent à la pression politique et maintinrent la gratuité de l'accès. Le Museum and Galleries Act de 1992 transféra, quant à lui, la responsabilité de la National Gallery, de la Tate Gallery, de la National Gallery et de la Wallace Collection à des conseils d'administration, révoquant au passage le National Gallery and Tate Gallery Act de 1954 qui avait fait de la Tate une nouvelle entité indépendante de la National Gallery. Ces musées devinrent alors des NDPB, Non Departmental Public Bodies, c'est-à-dire des organismes publics indépendants gérés sur le modèle des organismes de bienfaisance.

C'est sur ce même terrain, celui de la régénération, principalement urbaine, par la culture, et celui d'une instrumentalisation de l'art se substituant à l'action publique que se plaça Tony Blair lorsque le New Labour chassa les conservateurs du pouvoir en 1997. C'est donc une continuité bien plus qu'une rupture entre conservateurs et New Labour que je souhaite souligner et analyser ici. Portés par une conjoncture économique favorable et par l'introduction d'une loterie nationale par John Major en 1994, Blair et son premier ministre de la culture Chris Smith réintroduisirent la gratuité des musées en 2001 et relevèrent le budget du nouveau DCMS, le Department of Culture, Media and Sport qui venait de remplacer le Department of National Heritage (DNH) créé par les Tories, et dont le nom était si ouvertement conservateur. Mais ce que cache l'inversion du processus de privatisation, c'est la façon dont Tony Blair s'est avant tout approprié la révolution thatcherienne du financement de l'art pour utiliser l'art à des fins de promotion. Ce qui avait été un mécanisme de défense des organismes artistiques dans le contexte hostile et concurrentiel des années quatre-vingt – l'argument de leur contribution économique et plus généralement de leur utilité – fut récupéré par les travaillistes pour appuyer leur politique d'augmentation du budget de la culture, une politique accompagnée d'une nouvelle rhétorique d'entreprise et d'un recours à une « nouvelle gestion publique », le fameux New Public Management.¹⁴ L'efficacité électorale du slogan « Cool Britannia » avait reposé sur un soutien effectif de musiciens et d'artistes dont la popularité avait monté en flèche au moment où Thatcher quittait la scène. Les conservateurs « ringardisés » par un Blair jouant de la guitare en couverture du *NME* ne résistèrent pas au changement d'image qui touchait non seulement le parti travailliste suite à la disparition brutale de John Smith, mais le pays entier. Les groupes de la Britpop mirent enfin un terme à l'hégémonie de l'écurie des auteurs-producteurs Stock, Aitken and Waterman,¹⁵ non sans capitaliser sur une histoire musicale plus longue et en particulier sur l'âge d'or des années soixante.¹⁶ Les couturiers, Alexander

¹⁴ Approche pragmatique basée sur une culture du résultat plus que du service, la NPM a pour trait principal le fait de nier l'existence d'une quelconque différence entre gestion privée et gestion publique.

¹⁵ Les trois auteurs-compositeurs-producteurs britanniques sont connus pour avoir lancé, durant la seconde moitié des années quatre-vingt, les carrières lucratives de Bananarama, Kylie Minogue, Jason Donovan, Rick Astley ou encore Dead or Alive, interprètes du tube « You spin me round (like a record) ».

¹⁶ Je présente les spécificités historique et sociologique du Royaume-Uni qui ont traditionnellement lié artistes et musiciens, en particulier autour du phénomène du « art school band » dans l'article « Common People: High and Low in the Age of Britpop and Britart » qui sera inclus dans un ouvrage à paraître aux PUR sous la direction de Guillaume Clément.

McQueen en tête, les architectes, tels Zaha Hadid ou Norman Foster, et les mannequins britanniques, dont les plus connus sont Kate Moss et Naomi Campbell, rivalisaient soudain avec leurs homologues américains qui leur avaient jusque là fait de l'ombre. Et les artistes de ce qui fut d'abord appelé Britart avant que l'appellation YBA ne se fige, explosaient sur la scène internationale, présentés dans des expositions de groupes à Paris, Tokyo, Venise ou Minneapolis. Dès 1995, Patricia Bickers remarquait dans *Communiqué n°7, The Brit Pack. Contemporary British Art, The View from Abroad* que le British Council avait décidé de soutenir ces jeunes artistes collectivement en insistant sur leur goût de la fête, mode de vie alors associé à la sous-culture britpop des *lads* et *ladettes* et à ses postures anti-intellectuelles. Ces artistes sortaient en effet des mêmes écoles et fréquentaient les mêmes bars et clubs de Londres que leurs amis musiciens, mais cette sociabilité fut avant tout utilisée à des fins de promotion. Cette promotion eut rapidement besoin d'un nom assez court pour servir de marque. Or, les moments d'inflation comme de déflation terminologiques sont souvent le résultat de concurrences entre cultures nationales pour une hégémonie artistique. Pouvoir nommer est un pouvoir. Le « label d'exportation » Young British Artists se cristallisa progressivement, obéissant à cette volonté politique de mettre en avant une nouvelle génération au goût prononcé pour la culture populaire actuelle de son pays, plutôt qu'en quête de rupture formelle : ceci explique l'emploi de l'adjectif *young* plutôt que du *new* des avant-gardes.¹⁷ Leur britannicité fut le sujet d'une promotion très active, qu'il s'agisse des références utilisées dans leur travail (football, tabloïds, télévision, célébrités ou langage vernaculaire) ou de leur identité propre. Cette promotion fut si efficace qu'en 1998, Matthew Collings estima nécessaire d'avertir la scène new yorkaise du danger : « Always remember, New Yorkers, young British art now dominates the world, even your world. »¹⁸

¹⁷ Dans le chapitre « What's in a Name. Les Young British Artists, du *branding* à l'ontologie » paru en dans le livre *Au nom de l'art. Enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours*, j'ai tenté d'exposer l'archéologie de l'expression en fait tirée de la série d'expositions organisées à Boundary Road par Charles Saatchi autour de quatre ou cinq artistes à chaque fois, « Young British Artists » ensuite transformée en acronyme par le personnel du British Council. La participation à cet ouvrage, dirigé par deux historiennes de l'art, m'a permis d'expliquer l'émergence de l'étiquette YBA dans un contexte général d'historicisation des pratiques sous forme de courants qui la fait ressortir autant à la catégorie socio-professionnelle qu'au mouvement artistique à proprement parler, l'absence de manifeste étant l'une des caractéristiques du groupe.

¹⁸ Matthew Collings et Ian MacMillan. *It Hurts. New York Art from Warhol to Now*. Londres : 21 Publishing, 1998, p. 36.

Toutefois, et alors que la culture de masse anglo-américaine a toujours bénéficié d'une capacité de pénétration mondiale, le Young British Art a nié cette ascendance presque impérialiste en se focalisant plutôt sur un localisme extrême et des références folkloriques au football ou au *slang*. C'est, presque paradoxalement, ce goût pour l'infiniment national qui a scellé sa reconnaissance internationale, permettant à ces artistes, nés dans le pays des *cultural studies*, d'explorer des interrogations identitaires en principe débarrassées du nationalisme.¹⁹ L'entrée fracassante des Young British Artists sur la scène britannique s'était faite sur le mode du scandale. Les premières œuvres présentées par la presse à un public élargi, *Self* de Marc Quinn (autoportrait réalisé par l'artiste en 1991 avec son propre sang congelé) et *A Thousand Years* de Damien Hirst (tête de vache en putréfaction exposée dans un caisson de verre en 1990), suscitèrent avant tout dégoût et indignation. En étudiant les modalités de ces chocs esthétiques contemporain dans ma thèse,²⁰ leurs différences avec le scandale des avant-gardes historiques et leur inscription résolument nationale, j'ai aussi pu identifier un basculement dans la réception comme dans la revendication d'une identité artistique nationale depuis la fin des années quatre-vingt. Ce pays qui se sentit soudain moins béotien, qui s'autorisait à nouveau à se percevoir comme mondial plutôt que comme provincial et suiveur aurait d'ailleurs pour certains observateurs péché par une foi

¹⁹ Dans le chapitre « Les Young British Artists et la domestication de l'art : Art, identité nationale et culture populaire en Grande-Bretagne à la fin du 20^{ème} siècle » publié dans un collectif dirigé par Didier Revest, *Britishness. Whence and Whither?* dans *Cycnos*, j'interroge ce caractère paradoxal du travail plastique que l'art contemporain britannique fait à partir du patrimoine et de la célébration renouvelée de la britannicité. Lors de la journée d'études sur « Gillray after Gillray » organisée en 2016 à l'INHA par Brigitte Friant-Kessler, ma communication « Young British Artists, a rude heritage » m'a amenée à expliquer comment le Young British Art, en épousant le philistinisme supposé de l'art britannique hérité d'une longue histoire marquée par le mercantilisme, éclate enfin sur la scène internationale quand il embrasse son provincialisme, son localisme et les plaisirs populaires qui s'y rattachent, ce qui explique pourquoi les noms de Hogarth, Rowlandson et Gillray sont souvent évoqués à son sujet : pantomimes de Mark Wallinger, expressions grivoises de la langue anglaise littéralisées par Sarah Lucas, mises en scènes obscènes des frères Chapman, ou encore confessions intimes de Tracey Emin.

²⁰ Dans ma thèse de doctorat rédigée entre 1999 et 2003 et intitulée « Les Young British Artists, L'Ecole du scandale » je me suis penchée sur la vitalité artistique sans précédent que connurent les arts plastiques britanniques dans les années quatre-vingt-dix et qui s'accompagna de plusieurs scandales retentissants. Une nouvelle génération de praticiens dont la notoriété allait dépasser largement les cadres du monde de l'art a fait du choc et de la provocation un style qui, loin d'entraîner l'aliénation, a été repris à son compte par le gouvernement qui inventa le « Cool Britannia ». Christine Savinel qui accepta en 1999 de diriger ma thèse à la Sorbonne Nouvelle bien que spécialiste d'art américain me fut d'une grande aide pour définir un sujet alors encore très contemporain et qui émergeait de l'ombre portée par les États-Unis sur la seconde moitié du vingtième siècle.

exagérée en son *soft power*. Les succès du Young British Art, de la Britpop et de la marque Britain promue par le nationalisme « sympa » de son slogan « Cool Britannia » en général, activement soutenus à l'étranger par le British Council comme au temps de la guerre froide, expliquerait ainsi le vote en faveur du Brexit : les problèmes économiques et politiques du pays auraient été cachés par sa réussite culturelle, qui, si elle a un poids économique certain, ne peut toutefois pas soutenir une économie nationale entière.²¹

En m'intéressant plus précisément aux conditions économiques de la production artistique au Royaume-Uni, étude qui a donné lieu à la publication de *Marketing Art in the British Isles, 1700 to the present*, co-dirigé avec Sophie Mesplède chez Ashgate, je suis revenue sur les conditions matérielles historiques dans lesquelles l'art britannique a forgé son identité spécifique. La monographie qui accompagne cette note de synthèse, *Artangel and Financing British Art*, porte quant à elle sur l'étude de l'organisation caritative britannique Artangel, organisme de financement de projets artistiques soutenu par une association de mécènes, par des fondations et par un soutien public pérenne. L'étude de cette agence m'a permis d'apporter un éclairage précis sur les conditions contemporaines de cette articulation entre mécénat et financement public qui caractérise l'art britannique contemporain et sa promotion. Artangel, depuis sa fondation en 1985, est connu pour avoir rendu possible la création et l'exposition d'œuvres qui ont marqué l'histoire de l'art récent du Royaume-Uni. Celles-ci ont permis à leurs auteurs d'accéder à une notoriété plus grande et à une reconnaissance qui a aussi pu passer par une sélection pour le Turner Prize ou par une présence sur la Fourth Plinth : *House* (1993) de Rachel Whiteread, *Carib's Leap/Western Deep* (2002) de Steve McQueen, *Exodus* (2007) d'Antony Gormley, ou encore *The Battle of Orgreave* (2001) de Jeremy Deller. Dans cet ouvrage je mets à profit les conclusions de l'ouvrage *Marketing Art in the British Isles* pour étudier les modalités de financement d'œuvres majeures créées

²¹ Richard Power Sayeed, « How Cool Britannia Helped Fuel Brexit » dans *Vice* ou John Harris, « Cool Britannia, Where Did it all Go Wrong », les deux en 2017. Ce retrait de l'Europe n'est toutefois pas soutenu par ces mêmes artistes comme l'indiquent le néon de Tracey Emin à Saint Pancras proclamant « I want my time with you » aux voyageurs descendant de l'Eurostar ou l'installation *Brexit Kiosk* de Michael Landy à la biennale internationale de Riga en 2018, un kiosque de l'ère communiste transformé en boutique de rue vendant de la Marmite, des Weetabix, des PG Tips et autres Oxo afin de trouver de nouveaux partenaires commerciaux. Plus récemment encore, Laure Prouvost, artiste de nationalité française, mais formée et basée à Londres et récipiendaire du Turner Prize 2013, a décidé de célébrer l'amitié du Royaume-Uni avec le continent en livrant sa première commande d'art public pour Art on the Underground, une série de micro-interventions dans les 270 stations du Tube londonien utilisant sa police de caractères spécifique et intitulée *You are deeper than what you think* (2019)

pendant la même période d'étude que celle de ma thèse. J'explore dans cette monographie le fonctionnement très particulier de cet organisme dans le contexte du soutien à l'art tel qu'il existe au Royaume-Uni. Il s'est agi de faire de ce cas d'école un point d'entrée pour une compréhension plus large d'une économie d'ensemble ainsi que des processus de reconnaissance artistique spécifiques au pays. Le mécénat artistique pratiqué par Artangel a pu sembler s'opposer radicalement au système plus traditionnellement marchand du marché de l'art, particulièrement florissant ces dernières années en Grande-Bretagne. Son fonctionnement hybride est en fait devenu un modèle dominant. Ceci soulève bien sûr des questions concernant le positionnement économique, fiscal et patrimonial d'un art ni public, ni privé au sens commercial du terme. Cette approche n'est toutefois pas strictement économique, car elle apporte un éclairage sur les pratiques artistiques britanniques contemporaines qui, lorsqu'elles sont soutenues par un financement aussi important et (presque) autonome que celui offert par Artangel, se déploient de manière spectaculaire dans l'espace public, réinventant alors d'une certaine manière l'art public en Grande-Bretagne.

Le corpus sur lequel porte mon travail de recherche depuis ses débuts est cerné temporellement et géographiquement. En abordant l'art du Royaume-Uni depuis les années quatre-vingt, j'ai souhaité souligner une périodisation propre au domaine britannique. J'ai pu identifier comment l'art britannique fut ostracisé lors d'une Révolution Industrielle précoce qui bouleversa l'organisation du pays : une société réformée religieusement et socialement dans laquelle les nouveaux mécènes et collectionneurs de l'art qui venaient de la classe moyenne enrichie souhaitaient copier l'aristocratie, mais sans les références du Grand Tour.²² Les détracteurs de l'art britannique, dans le pays comme à l'étranger, l'ont souvent considéré comme inférieur.

²² C'est cette perception d'une nation non-esthétique révélée par le regard étranger de Henry James ou Walter Gropius, mais aussi de l'intérieur quand Roger Fry ouvre les Omega Workshops justement pour pallier ce qui est perçu comme un manque et éduquer l'œil de ses compatriotes en décorant leurs intérieurs de formes signifiantes, qu'avec Sophie Mesplède, nous avons tenté d'expliquer dans *Marketing Art in the British Isles* paru en 2012. Il s'agissait de rassembler des chapitres innovants écrits par des spécialistes internationaux des différentes périodes qui nous intéressaient, mais aussi de proposer une introduction conséquente qui éclaire la volonté que nous avons de redonner à une problématique classique de l'étude de l'art britannique, celle de sa place au sein d'une nation éminemment commerciale, une amplitude temporelle, allant du 18^e au 21^e siècles, qui puisse offrir un nouvel éclairage à la question de l'influence, parfois formelle, mais aussi en termes de perception et d'image, que le commerce a pu avoir sur l'art du Royaume-Uni. Dans cette étude, nous reprenons un adjectif introduit au 19^e siècle par Matthew Arnold dans son ouvrage *Culture and Anarchy* pour parler d'un rejet tout national de la culture et qui depuis réapparaît régulièrement dans les débats sur la place de l'art dans un pays perçu comme « philistin » (Arnold, 248).

Ce n'est pas dans cette optique que je choisis de l'approcher du point de vue des études britanniques, mais bien parce que cette approche nationale est la seule qui puisse rendre compte de son régime exceptionnel sur la scène de l'art contemporain à l'heure de la mondialisation (Arnold et Corbett). Comme je l'ai dit plus haut, cette approche nationale continue de se justifier, même lorsqu'il s'agit d'aborder un art contemporain internationalisé. Et si le fait de me présenter comme universitaire française spécialiste de l'art britannique a pu par le passé susciter l'étonnement, en particulier auprès de collègues étrangers – pourquoi se consacrer à l'art britannique et non français, italien ou encore américain ? – ceci ne se produit plus depuis une dizaine d'année, très probablement du fait du tournant culturel que je présente ici. Cette spécificité historique justifie et rend particulièrement stimulant l'enseignement de l'art britannique et de son histoire dans le cadre d'un département d'études anglophones. La rupture post-industrielle de la fin des années soixante-dix et le tournant politique de l'élection de Margaret Thatcher en 1979 mirent en lumière ce caractère philistin en changeant les modalités de financement de l'art. Il s'est agi alors de détourner artistes et institutions du soutien étatique dont ils avaient pu bénéficier depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale et la création de l'Arts Council et d'encourager le mécénat et le *sponsoring*. Rapidement toutefois, cette rupture conduisit à une dé-philistinisation du pays. Ses artistes commencèrent à s'inspirer de leurs confrères américains pour exposer leur travail de façon plus spectaculaire et l'art en général fut progressivement utilisé non plus à des fins purement culturelles, mais aussi économiques.

Ce tournant culturel s'est fait sur un mode spécifique et national, non pas en rattrapant un supposé retard artistique sur les expérimentations américaines, mais en créant une nouvelle tradition et un nouvel ancrage dans ce passé industriel à l'origine des accusations de philistinisme. Le fait que les *creative industries*, bien plus clairement tournées vers la production que les *cultural industries*, aient par la suite été au cœur de la politique des années quatre-vingt-dix est symptomatique de l'importance du spectre industriel qui flotte sur la création nationale. Le fait que Tate Modern, musée mais aussi monument au tournant culturel pris par le Royaume-Uni, fut ouvert en 2000 dans une ancienne centrale thermique reconvertie et non dans un bâtiment neuf est un autre exemple manifeste de cette fausse rupture.

La culture artistique britannique dorénavant conquérante et fière de sa spécificité nationale fut toutefois ramenée à nouveau, au tout début du 21^e siècle, au caractère philistin auquel elle était censée avoir tourné le dos. John Roberts et Dave Beech,

auteurs en 2002 de *The Philistine Controversy*, ressuscitèrent ce terme pourtant anti-culturel arguant du fait qu'il nous en dit plus sur les divisions et les phénomènes d'exclusion qui traversent la société que des concepts comme « le populaire » des *cultural studies* ou « l'autre » du postmodernisme. Pour Roberts et Beech, le philistin ancre plus clairement le débat dans les problématiques de la persistance des privilèges et de la violence symbolique. Efficace théoriquement, en particulier dans la lecture marxiste de Roberts et Beech, cet alignement des artistes britanniques avec la culture populaire du Royaume-Uni et leur célébration des plaisirs coupables du commun introduisirent une continuité culturelle entre art contemporain et esthétique du quotidien. Les nouveaux philistins inclurent la culture populaire dans leur art, comme l'avait fait le Pop Art, mais de façon très active, ils disséminèrent également leur esthétique dans la société, au-delà du monde de l'art. Les *spot paintings* de Damien Hirst, comme ses vidéo clips pour Blur ou Fat Les, étendirent en effet son influence au-delà du musée comme le firent les photographies de mode ou les films de Sam Taylor-Wood (aujourd'hui Taylor-Johnson) ou la série photographique *Signs that Say What You Want Them To Say and Not Signs That Say What Someone Else Wants You To Say* (1992–1993) et la vidéo *10-16* (1997) de Gillian Wearing plagiées par Saatchi & Saatchi dans des publicités pour Volkswagen ou BSkyB.

L'avènement des YBAs a été celui d'un art contemporain qui se fait plus visible, qui partage ses références avec la culture quotidienne, culture de la rue et culture commerciale, mais aussi qui devient lui-même l'une de ses références partagées. Le *spin painting* de Damien Hirst déployé au centre du stade lors de la cérémonie d'inauguration des jeux olympiques de Londres en 2012 était à ce titre aussi reconnaissable par toutes et tous que les Spice Girls réunies pour l'occasion par un Danny Boyle célébrant le Royaume-Uni dans tout ce qu'il a de non-aristocratique. Les jeunes artistes « enfants de Thatcher » furent appelés ainsi également parce que leur succès commercial les érigea en héros du néo-libéralisme de l'époque. Ce succès sur le marché de l'art permit de justifier le soutien politique à la culture (plus tard à la créativité) et aux arts visuels affiché par le New Labour. Tout comme les conservateurs avaient continué à soutenir l'art sur lequel pouvait s'appuyer des projets de régénération urbaine, Blair et Brown célébrèrent et financèrent l'art pour ce qu'il pouvait apporter au pays en terme d'image, de retombées économiques liées au tourisme, d'activités rémunératrices, mais aussi dans toutes sortes de domaines, comme la prévention de la criminalité ou la lutte contre l'échec scolaire. Toute une série de rapports fleurirent alors

pour démontrer l'impact social de la culture, relayés dans les discours officiels de Tony Blair et de Chris Smith, le plus connu étant *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts* publié en 1997 par François Matarasso (donné en lien dans la bibliographie), mais ce rapport s'inscrivait encore une fois dans la lignée d'une publication de l'ère Thatcher, en l'occurrence *The Economic Importance of the Arts in Britain* de John Myerscough paru en 1988. Eleonora Belfiore évoqua en 2002 un tournant instrumental²³ pour décrire ce moment où les politiques culturelles britanniques commencèrent à évaluer la culture en termes non culturels : profit économique, *soft power* ou encore ingénierie sociale. Ce thème de l'instrumentalisation apparaît donc comme ce qui relie Thatcher et Blair, en particulier dans ce qui touche à l'urbanisme et au renouvellement urbain, et ce qui vient dés-autonomiser l'art britannique à partir des années quatre-vingt.²⁴ En donnant des arguments économiques à la place de l'art dans la société et à son soutien par de l'argent public, ces gouvernements ont entériné le déploiement de l'influence de l'art sur le pays dans son entier, sur son urbanisation, son tourisme, mais aussi sur la perception qu'il a de lui-même.

En avril 2019, l'ALVA (Association of Leading Visitor Attractions) annonçait que Tate Modern était devenue l'attraction la plus visitée de tout le Royaume-Uni, devant le zoo de Londres, le British Museum, ou encore Stonehenge, et ce, malgré une chute du nombre des touristes étrangers. Le Royaume-Uni, longtemps considéré comme une « nation de philistins », a bien pris, depuis le mitant des années quatre-vingt-dix, un tournant créatif et esthétique. L'art contemporain, qui y obéit depuis à un régime hybride de production et de consommation, est destiné à la fois à un marché florissant et

²³ Belfiore décrit très précisément ce tournant dans son article de 2002 mentionné dans la bibliographie, ce n'est toutefois qu'en 2004 qu'elle utilise effectivement l'expression « instrumental turn », terme qu'elle emprunte à Geir Vestheim qui l'avait le premier utilisé pour parler des politiques culturelles scandinaves. Pour cette première mention du « instrumental turn » britannique voir donc Belfiore, « Auditing Culture: The Subsidised Cultural Sector in the New Public Management, » *International Journal of Cultural Policy*, vol. 10, n° 2, p. 183.

²⁴ Bien sûr, l'art britannique n'a jamais été parfaitement autonome. Même son financement par l'état après la guerre restait indirect (« at arm's length » selon l'expression, empruntée au droit des contrats, utilisée en 1976 par Lord Redcliffe-Maud pour décrire les liens entre l'Arts Council et le gouvernement dans un rapport rédigé pour la Fondation Gulbenkian, *Support for the Arts in England and Wales*). Au plus haut de son financement public, des artistes comme Barbara Steveni et John Latham ont ainsi travaillé à sa dés-autonomisation grâce à des projets comme The Artist Placement Group (APG) créé en 1966, rappelant que toute l'histoire de l'art britannique renvoie à ses liens avec l'industrie et avec l'argent que cette industrie généra et qui permit à des magnats comme Henry Tate de devenir des collectionneurs et des bienfaiteurs de la nation sans être des aristocrates.

à une sphère publique dont il sert régulièrement à articuler les débats. Le développement d'une démocratie culturelle aurait ainsi permis au pays de se déphilistiniser. Le même mois et à quelques jours de distance, Nicholas Serota, désormais président de Arts Council England (ACE) après vingt-neuf années passées à la tête de Tate, déplorait la poursuite des coupes budgétaires pour le secteur culturel, arguant du fait que l'art et la culture rapportaient dorénavant plus au pays que l'agriculture. La défense de la valeur de l'art par le biais d'arguments principalement comptables aura été un trait central des débats sur l'art au Royaume-Uni depuis la fin des années quatre-vingt. Ceci confirme son succès au-delà du monde de l'art et selon des critères perçus comme parlants et objectifs dans d'autres sphères, mais aussi la persistance, depuis les projets de régénération par la culture de Margaret Thatcher et en passant par le slogan blairiste d'un « âge d'or de la culture », de son instrumentalisation économique et politique.

Sur le reste de la période qui m'intéresse, les années quatre-vingt jusqu'à aujourd'hui, l'influence des YBAs a décliné, du moins leur influence en tant que groupe, les carrières individuelles s'étant pour le plus grand nombre d'entre eux poursuivies avec succès au tournant du siècle (Cooper 2012). Collectivement, leur distance affichée avec le contexte théorique, la lisibilité et la matérialité de leurs œuvres et leur aisance à entrer dans des collections privées et publiques²⁵ ont placé le mouvement en porte-à-faux avec ce que Claire Bishop, à la suite de Nicolas Bourriaud, a identifié comme un « tournant social » de l'art. À rebours des accusations de marchandisation outrancière (Thompson, Stallabrass 2004), la politisation, la dématérialisation et la des-institutionnalisation du travail de la génération post-YBA apparaît comme une réaction aux excès de leurs aînés. Les préoccupations environnementales se manifestent depuis le début du siècle par une circulation de la matérialité des œuvres selon un mouvement de recyclage, comme dans le *Shedboatshed (Mobile Architecture n°2)* (2005) de Simon Starling.²⁶ La parole est donnée à des petites communautés de fans, de prisonniers ou de villageois dont Jeremy Deller et Alan Kane souhaitent être les simples archivistes dans *Folk Archive* (2005). Ces préoccupations n'étaient pas absentes des œuvres de Gillian Wearing, d'Adam Chodzko ou de Michael

²⁵ Les fonctionnements des deux sont largement imbriqués comme l'ont démontré les travaux de Thompson ou Graw.

²⁶ Pour *Shedboatshed (Mobile Architecture n°2)*, Starling a utilisé un vieux cabanon en bois qu'il a démantelé et converti en bateau dans lequel il a navigué sur le Rhin, avant de reconstituer le cabanon d'origine une fois arrivé à Bâle en Suisse.

Landy,²⁷ mais les YBAs, présentés collectivement et sur le mode du scandale, ont, en tant que groupe, été d'abord perçus et célébrés de façon réflexive, pour la façon dont ils réussissaient à présenter sur la scène artistique mondiale un art britannique libéré de ses complexes d'infériorité et identifiable grâce à ses références nationales.

Ce tournant social informe le travail de la génération suivante, ou du moins, a été identifié plus clairement par la critique. Il est marqué par la politisation, la participation et l'effacement progressif des lignes de démarcation entre art et militantisme. Il s'inscrit toutefois dans le prolongement de ce que j'identifie comme un nouveau caractère public de l'art britannique depuis les débuts de son instrumentalisation étatique au Royaume-Uni (elle-même inscrite dans une nouvelle logique culturelle plus générale, celle du capitalisme tardif analysé par Fredric Jameson et qui accompagne le glissement du culturel vers le créatif). L'économie de l'objet associée aux œuvres sans médium propre des YBAs, et illustrée par la cote remarquable de figures comme Damien Hirst, Peter Doig ou Jenny Saville²⁸, a ainsi été remplacée par une économie de l'expérience (Gilmore et Pine). La marchandisation de l'art a changé et beaucoup moins de tableaux et de sculptures sont mis en avant dans le corpus des artistes, mais elle reste possible même une fois l'artiste débarrassé des objets, car visibilité et disponibilité sont des facteurs qui, eux, ne disparaissent pas.

²⁷ Pour créer *The God Look-Alike Contest* en 1991, Chodzko avait placé des petites annonces dans le journal gratuit *Loot* bien avant que celui-ci ne soit diffusé en ligne. Ce support pauvre, particulièrement populaire à l'époque pour revendre ou échanger des objets de seconde main ou pour trouver un emploi, contrastait avec l'ambition de ces annonces dans lesquelles l'artiste encourageait toute personne pensant ressembler à Dieu à lui téléphoner. La série de portraits tirés de cette expérience a très peu à voir avec l'image traditionnelle du vieil homme blanc barbu. Pour *Signs That Say What You Want Them To Say and Not Signs That Say What Someone Else Wants You To Say* (1992–1993), Wearing souhaitait adopter une approche différente de celle du documentariste qui filme ou photographie souvent ses modèles à leur insu en donnant la parole aux personnes rencontrées dans les rues du sud de Londres en les associant à sa démarche. Quant à Michael Landy, il a depuis le début de sa carrière proposé des œuvres très politisées, en effet, *Market* (1990), *Closing Down Sale* (1992), *Scrapheap Services* (1995) ou *Break Down* (2001) sont toutes des commentaires acerbes sur le système économique de la fin du 20^e siècle. En 2001, sa pratique se fait plus clairement relationnelle avec *Art Bin*, installation dans laquelle le public, des artistes ou encore des collectionneurs sont invités à jeter des œuvres d'art ratées, qui ne leur plaisent pas ou dont ils se sont lassés.

²⁸ En 2018, Saville, longtemps soutenue par Saatchi, devenait la plasticienne vivante la plus chère du monde. Son tableau *Propped* (1992) passant pour la première fois de sa carrière le seuil des 10 millions de dollars, voir <https://fr.artprice.com/artprice-reports/le-marche-de-lart-en-2018/une-annee-pleine-de-records/>, consulté le 6 juillet 2019. La même année, Peter Doig et Damien figuraient encore parmi les dix artistes les plus onéreux, arrivant respectivement en deuxième et en troisième positions du classement établi annuellement par ArtPrice.

Il y a, semble-t-il, un paradoxe criant à aborder l'art britannique depuis les années quatre-vingt à aujourd'hui à l'aune de son caractère public. Les années quatre-vingt, première partie de ce que je souhaite aborder comme une périodisation cohérente, sont en effet marquées du sceau de la privatisation (Wu). Les gouvernements New Labour et conservateurs qui se succédèrent ensuite affichèrent des objectifs culturels distincts et proposèrent des politiques publiques différentes, mais tous conditionnèrent le soutien à l'art et à la culture à un gain ou à un profit. C'est pourtant bien cette notion, le public, que je souhaite mettre en avant. Son intérêt tient au fait qu'elle prend un sens particulier pendant une période qui, si elle est parsemée de ruptures, n'en permet pas moins l'historicisation d'un espace-temps cohérent. L'identification politique de la période d'après-guerre en terme de consensus (Hewison, Gray) semble en effet plus apte à accueillir une description en ces termes, articulée autour de l'adjectif public, le consensus en question renvoyant, en ce qui concerne la culture, à une ouverture de la culture au plus grand nombre, mais aussi surtout à un soutien étatique pour les institutions et lieux de formation artistiques et pensé pour les artistes.²⁹ Cette période de soutien public à l'art dans le contexte plus général du Welfare State succédait à des décennies durant lesquelles la création contemporaine fut financée essentiellement par le biais du mécénat, un mécénat privé dont les moyens reposaient souvent sur l'industrie plus que sur l'héritage. La période du Welfare State représente ainsi souvent un horizon de référence derrière lequel s'oublie trop facilement l'histoire plus longue d'un marché de l'art actif (Solkin, Pears). Ces décennies de soutien étatique furent elles-mêmes interrompues par l'encouragement d'un recours plus massif à un financement privé et à un nouveau mécénat d'entreprise. Ce qui se lit comme une série de ruptures doit toutefois être considéré comme des époques qui s'éclairent les unes les autres et où certains mêmes traits caractéristiques se sont exprimés différemment. L'un de ces traits caractéristiques est une vision pragmatique de la création et de son financement que l'on peut voir dans certains compromis faits avec l'idéologie. Chin-tao Wu souligne ainsi que la décision du gouvernement Thatcher d'encourager un recours massif à de l'argent privé fut en fait largement financé par de l'argent public investi notamment dans l'ABSA, the Association for the Business Sponsorship of the Arts, ce qui explique que,

²⁹ Dans la monographie que je présente ici afin de solliciter une Habilitation à Diriger les Recherches, *Artangel and Financing British Art*, je présente la période post-consensus comme moins favorable à un soutien direct des artistes, et donc comme un contexte où des organismes comme Artangel ont pu jouer un rôle d'intermédiaire relayant les financements de l'Arts Council.

d'un point de vue mathématique, les coupes budgétaires appliquées par Margaret Thatcher ne furent pas aussi importantes qu'il n'y parut. Les financements furent toutefois effectivement divertis pour soutenir un mouvement de privatisation, ce qui laissa artistes et organisations dépourvus.

Traiter de l'art public, genre souvent associé à l'art soutenu par l'état après la guerre, pourrait sembler contre-intuitif lorsqu'il s'agit de s'intéresser aux transformations de l'art britannique depuis les années quatre-vingt et le tournant néolibéral alors pris par le Royaume-Uni. Une définition rapide de cette condition néolibérale serait en effet la volonté politique d'amenuiser le secteur public. Or utiliser l'adjectif « public » me permet d'expliquer plus clairement, et en termes de continuité, les ruptures que je viens d'évoquer : rupture entre son financement public et sa privatisation bien sûr, mais aussi rupture entre l'invisibilité, voire le rejet, de l'art britannique sur la scène internationale, et ses triomphes à partir de la fin des années quatre-vingt, ou encore rupture entre ses modes d'exposition traditionnels dans l'institution et sa présentation en extérieur ou dans des lieux inattendus. L'adjectif « public » me permet tout d'abord d'ancrer l'analyse que je présente dans cette synthèse dans un genre spécifique, la sculpture publique mémorielle du 19^e siècle, puis ses manifestations d'après-guerre, moins figuratives ou monumentales, destinées à faire entrer l'art dans la sphère civique pour des raisons sociales et éducatives. Les formes nouvelles des femmes allongées d'Henry Moore sont un exemple clair de ces lignes modernistes qui vinrent à la rencontre des habitants sur leurs lieux de vie et de travail, introduisant la modernité sur les campus et les places des nouveaux ensembles. Cette sculpture publique, alors principalement publique en termes de financement et de cadre de présentation, et bien que le lieu extérieur où elle est installée ne soit pas indifférent, n'est pas encore un art public, conditionné par son environnement comme le deviendront l'art environnemental ou le New Genre Public Art dont Suzanne Lacy, Lucy Lippard et Suzy Gablick dessinent les contours aux États-Unis dans les années soixante en adossant son sens au lieu-même où il rencontre ses spectateurs.

Or, lorsque le terme public est associé au terme art, il renvoie encore souvent à ce qu'il y a de non strictement artistique dans cet art : la mémoire, la célébration, la politique. Ainsi, ce qui est parfois présenté comme un genre artistique, l'œuvre *in situ*, et qui au 20^e siècle a systématiquement été associé avec une pensée critique et un certain degré de progressisme, est en fait une notion assez malléable dont l'efficacité politique a dû être reconfigurée à la suite de l'effondrement des expériences spatiales

traditionnelles, de la perte progressive de la spécificité de lieux devenus, notamment dans les grandes villes, des lieux génériques, et de l'hybridation du financement de l'art depuis les années quatre-vingt. Eminemment problématique, l'art public est un prisme efficace que j'utilise pour parler d'un art britannique contemporain qui entre en contact avec le public de manière nouvelle, c'est-à-dire selon des modalités qui ont changé en même temps que l'évolution de la sphère comme de l'action publiques. Voilà pourquoi cette note de synthèse porte le titre « Un art public » : son article indéfini délie la locution qui le suit pour rendre à l'adjectif public sa polysémie. Il renvoie ici au lieu, au financement, au débat civique, à la visibilité, au partage, à la communauté, à l'exposition, mais aussi aux redéfinitions récentes de la dichotomie entre privé et public (Mouffe, Hewitt, Mitchell, Miles), que ces évolutions concernent les sphères économique, sociale ou technologique.

Mon approche a toujours été celle d'une angliciste qui cherche à historiciser certains phénomènes artistiques pour les comprendre. Or cette histoire est une histoire foncièrement britannique. Mon premier cadre d'analyse est donc celui des Études britanniques, ou *British studies*. *British* et non *English Studies*, car l'approche française de ces études, qui sont celles de mon département d'exercice à l'université, est autant civilisationnelle et politique que littéraire et profondément liée à la langue. Le Royaume-Uni et la langue qui s'y rattache, l'anglais, sont également associés à un impérialisme, à une histoire marquée par les conquêtes, une mainmise sur les populations, les ressources et les biens, et une tradition impérialiste. Le corpus des Études britanniques a de ce fait, ces dernières années, été vivifié par un processus de décolonisation. Après avoir eu le statut de canon ultime, c'est une discipline aujourd'hui bousculée par des approches transnationales ou identitaires et qui traversent également mon deuxième cadre d'analyse, l'histoire de l'art, et plus précisément l'histoire de l'art contemporain britannique. Il s'agit alors de tenter de voir ce que la culture britannique fait du paradigme international de l'art, paradigme dont l'universalisme se fissure de toutes parts. Il s'agit de même de voir comment elle s'approprie les grandes lignes de l'art contemporain pour en faire une esthétique spécifique qui définit une pragmatique artistique.

Le pays impose en effet ses propres rituels et stratégies. Voilà pourquoi cette étude se rapproche d'une pragmatique culturelle. Il faut donc se demander ce que le Royaume-Uni fait à l'art contemporain alors que celui-ci est le plus souvent considéré comme mondialisé, sauf peut-être lorsque chaque pays rejoint son propre pavillon pour

la Biennale de Venise.³⁰ Il faut se demander ce que le pays fait faire à l'art pour son propre intérêt, l'écartant de ce fait de grilles de lectures étrangères, et en particulier d'une lecture bourdieusienne et verticale qui s'applique difficilement à l'histoire industrielle et bourgeoise de ses musées. Ce sont ces effets pragmatiques que je veux identifier en faisant appel à d'autres cadres : l'étude des politiques culturelles, inscrites dans la catégorie des *policy studies*, les études muséales, *museum studies*, qui rejoignent souvent la première catégorie, mais aussi les études urbaines, *urban studies*. Les politiques culturelles ne se limitent jamais à accorder un soutien désintéressé, elles confèrent une fonction à l'art. De même lorsque les politiques culturelles rejoignent les questions d'urbanisme, questions soulevées aussi bien au sujet de l'implantation de musées dans la ville qu'au sujet de la pratique de l'art *in situ* ou environnemental. Ceci est problématique car aborder l'art en termes de fonction, même si cette fonction est émancipatrice, réveille la mémoire de ce qui a longtemps été la fonction de la culture et du patrimoine qu'elle constitue, celle de légitimer et de renforcer les hiérarchies culturelles et sociales.

L'art public britannique qui est le sujet de ce document est celui qui touche à des structures spécifiques qui lui donnent forme et qu'il transforme : le musée, la rue, la politique, les communautés britanniques. Son caractère public, sa dissémination dans la société, le lui permet. Voilà où intervient un autre adjectif que j'ai déjà utilisé au tout début de cette introduction : l'adjectif « démocratique ». Evoquer un art démocratique serait alors une interprétation politique et sociale de ce qui le rend public. John Holden, dans *Democratic Culture* (2008), rappelle que Raymond Williams a consacré sa carrière entière à tenter de définir ce concept qui peut renvoyer à des systèmes de pensée incompatibles : une culture démocratique est ainsi soit une contradiction dans les termes, soit une tautologie. Les politiques culturelles britanniques de la fin du 20^e siècle ont souhaité ce basculement de la culture comme distinction à la culture comme outil d'émancipation. Dans les deux cas, la question des classes sociales, si prégnante au Royaume-Uni, persiste comme prisme pertinent d'une analyse du caractère public de l'art. Il est souvent passé sous silence, mais il est bien toujours présent. Toutefois, Holden estime que le pays, dont l'organisation repose sur un système de classes encore fermement ancré, se révèle, presque paradoxalement, plus culturellement démocratique que de nombreux voisins, dont la France. En ouvrant ce document par une étude de *The*

³⁰ Depuis 2003, l'Écosse et le Pays de Galles présentent à Venise leur propre pavillon l'un soutenu par Scotland + Venice, l'autre par Cymru yn Fenis.

Battle of Orgreave (2001) de Jeremy Deller, je choisis une œuvre emblématique de la façon dont le collectif national, le public, resurgissent esthétiquement sur le mode d'un affrontement.

En demandant ce que la mondialisation a fait au capital culturel, ou ce que le capitalisme a fait au nom propre « public », le plus souvent aujourd'hui remplacé par spectateur, client ou usager, je tenterai de montrer dans une deuxième partie plus théorique que le public est aujourd'hui aussi l'origine de la création, et qu'au nom de la représentation comme de la diversité, mais aussi du fait de son inscription dans un nouveau contexte technologique, ce public est appelé à participer. Les deux études de cas qui viennent conclure cette synthèse, le Turner Prize et le Fourth Plinth Project, ont été choisies pour le rôle important joué dans ce que je viens de présenter comme le tournant culturel du Royaume-Uni, mais aussi pour ce qui les différencie et rend d'autant plus pertinente leur comparaison ici : le premier est décerné et exposé à l'intérieur, au sein de l'institution muséale, le second est présenté en extérieur, sur l'une des places les plus touristiques de Londres. La grande visibilité des Fourth Plinth Commissions successives sur Trafalgar Square, évoquée jusque dans le feuilleton radiophonique rural de la BBC, et la publicité offerte à l'art britannique récent par le format à la fois compétitif et médiatique du Turner Prize, avec sa cérémonie retransmise en direct à la télévision, illustrent précisément les questions de valeur, d'accessibilité et de partage évoquées plus haut, tout en s'inscrivant au cœur des nouvelles structures de production et de diffusion de l'art.

1. *The Battle of Orgreave* : l'œuvre publique comme combat

Le 17 juin 2001, un groupe de professionnels et d'amateurs d'art triés sur le volet fut convié à Orgreave pour assister à une performance orchestrée par Jeremy Deller et qui prit la forme d'une reconstitution historique du célèbre affrontement de 1984 entre mineurs et policiers.³¹



Fig. 2 Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2002, copyright de l'artiste, photographie de Martin Jenkinson.

³¹ J'ai eu l'opportunité de rencontrer Jeremy Deller à deux reprises, tout d'abord en 2014, dans les locaux d'Artangel dont il est un *trustee*, puis en 2015 lorsque Marion Duquerroy et moi-même l'avons invité à intervenir dans notre séminaire « Art & Site: site-specificity in British art today » à l'INHA.

Par son seul sujet, *The Battle of Orgreave* est exemplaire de la repolitisation de l'art intervenue au début du siècle et mentionnée en introduction. Ou plutôt, parce que l'art des décennies soixante et soixante-dix était probablement plus clairement politisé, elle est exemplaire de la valeur sociale dorénavant attribuée à l'art en sus de sa valeur intrinsèque. Les questions que *The Battle of Orgreave* soulève et les thèmes que l'œuvre aborde sont ceux dont je souhaite traiter dans la seconde partie de mon argumentaire qui décrit mon approche théorique. Allégorique de mon propos, elle me sert ici à la fois d'entrée en matière et de problème : elle est un objet esthétique qui doit éclairer mes thématiques de recherche, mais aussi constamment résister à mes tentatives pour l'instrumentaliser dans un but d'illustration ou de lui imposer une grille de lecture trop rigide.

The Battle of Orgreave s'inscrit dans un contexte particulier, celui d'une transformation du rapport de l'art à la réalité devenue particulièrement remarquable depuis le début des années quatre-vingt-dix. La volonté de certains artistes de créer à partir du réel et à l'intérieur de celui-ci est décrite ainsi par Nicolas Bourriaud en 1998 : « les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant » (Bourriaud, 13). L'insertion de l'art dans des contextes urbains, souvent désaffectés, ou encore le fait de miser sur des collaborations avec des communautés dans le cadre de projets et d'expositions imaginés par les artistes eux-mêmes ou par de nouveaux organismes de production semblent alors relever de la praxis aristotélicienne, c'est-à-dire de la possibilité d'agir sur sa propre réalité, à la manière d'un ethnologue ou d'un anthropologue. Ces analogies disciplinaires ont été utilisées par un certain nombre de théoriciens pour tenter de mieux saisir comment l'art reformule son rapport à la réalité contemporaine. On les retrouve dans quelques textes fondamentaux qui traitent du potentiel d'action de l'artiste sur la réalité : « L'Auteur comme producteur » (1934) de Walter Benjamin, « The Artist as Anthropologist » (1991) de Joseph Kosuth et « The Artist as Ethnographer » (1996) de Hal Foster qui lui-même fait retour sur le texte de Benjamin pour décrire un art qui se déploie horizontalement, d'une question politique à une autre, plutôt que verticalement dans une confrontation diachronique avec ses précédents artistiques. Foster souligne d'ailleurs que ceci se fait au risque de privilégier des processus d'identification au détriment de la mémoire du médium et de la distance critique. Dans ces textes, l'artiste ne devient toutefois jamais complètement ethnographe, ou anthropologue, ou encore médiateur ou

historien. Il est à la fois artiste et explorateur du social. Voilà pourquoi, alors que l'objet de l'anthropologue est la culture de l'autre, l'artiste qui emploie les méthodes de l'anthropologue le fait, lui, dans sa propre culture, comme si elle était autre. Et il s'engage dans celle-ci au point de la transformer, là se trouve son travail de production artistique. En termes benjaminien, un tel engagement est subversif puisque la tâche de l'artiste est à la fois de créer et de participer à la transformation des modes de production, même si cette visée révolutionnaire a pu être contestée par Claire Bishop ou, en France, par Tristan Trémeau (voir bibliographie).

En 2001, le talent de Deller pour opérer des connexions surprenantes était déjà connu. Quelques mois plus tôt, il avait présenté *Acid Brass* lors de l'inauguration de Tate Modern. Le projet faisait converger deux traditions ou styles musicaux très différents afin de les faire entrer en résonance : il fit jouer au Williams Fairey Brass Band des morceaux d'acid house, mouvement musical qui accompagna le Second Summer of Love de 1988 et 1989 et dont les hymnes comprennent de nombreux morceaux du groupe KLF.³² En effet, la scène contre-culturelle de l'acid house, faite de musique techno et d'usage récréatif de drogues, est apparue à la fin du 20^e siècle, accompagnant le désœuvrement d'une jeunesse confrontée à la désindustrialisation, alors que le mouvement des fanfares date de l'ère industrielle et connut son apogée au 19^e siècle. Dans le nord du pays, la disparition d'un mouvement laissa la place à l'émergence d'un second.

À Orgreave, Deller invita des anciens mineurs et quelques policiers qui avaient participé aux fameux affrontements de 1984 à reproduire fidèlement ce qui s'était déroulé dix-sept ans plus tôt pour une rémunération de £80 par jour.³³ Mais, fidèle aux

³² Le groupe KLF, dont le morceau « What Time is Love? » est repris par le Williams Fairey Brass Band dans *Acid Brass* est réapparu sur la scène non plus musicale mais artistique en 1993 sous le nom K Foundation pour remettre le K Foundation Award de la pire artiste de l'année à Rachel Whiteread qui venait de remporter le Turner Prize, prix de 40 000 livres qu'elle fut obligée de venir récupérer, sous peine de voir les membres du groupe brûler cet argent. L'année suivante, le groupe brûlera un million de livres de ses fonds propres (une action immortalisée dans leur film *Watch The K Foundation Burn A Million Quid* [1995]).

³³ J'ai pu avoir accès à tous les documents de production et contrats afférents lors de ma visite des archives d'Artangel en juillet 2014. Tous les éléments pratiques que j'ai pu vérifier ont orienté la lecture que j'ai pu faire de cette œuvre dans le cadre théorique de la performance déléguée, et en particulier le fait que les mineurs avaient été rémunérés pour leur participation et convoqués pendant deux jours, les samedi 16 (jour des répétitions) et dimanche 17 juin 2001, sans que des frais d'hôtel aient été engagés car ils résidaient tous encore près d'Orgreave. Les repas et le transport par cars furent pris en charge, et de la bière fut servie le samedi soir sous une tente pour que les participants puissent se rencontrer. Les contrats m'ont aussi appris que Jeremy Deller avait souhaité encourager certains mineurs à endosser le rôle de policiers pour la

associations surprenantes qui sont sa signature, il leur adjoignit des sociétés de reconstitutions historiques, en fait plus de vingt groupes dont The Wars of the Roses Federation, the Sealed Knot et The Southern Skirmish Association, venus avec leurs chiens et chevaux dressés.³⁴ En dehors de l'utilité de leur expertise, Deller souhaitait utiliser leur présence pour inscrire la reconstitution d'Orgreave dans une généalogie de reconstitutions d'événements plus anciens auxquels les sociétés historiques confèrent une place de choix. Le livre que Deller tira de cet événement intitulé *The English Civil War, Part II* devait confirmer cette volonté d'inscrire Orgreave dans une histoire des rébellions anglaises. Il s'agissait ici de rendre l'événement patrimonial, de lui offrir sa propre peinture d'histoire, mais sur un autre support. Deller entend ici la patrimonialisation non au sens où il s'agirait de ramener le présent vers le passé, mais au sens où le passé est ramené dans le présent. Pour mener à bien ce projet spectaculaire, Deller put compter sur le soutien d'Artangel qui venait de le sélectionner par le biais de leur toute première Open Commission en partenariat avec Channel 4. J'explique les différents processus de commande de l'agence dans ma monographie *Artangel and Financing British Art*. L'artiste évoque ainsi la genèse de son travail :

In 1998 I saw an advert for an open commission for Artangel. For years I had had this idea to re-enact this confrontation that I had witnessed as a young person on TV, of striking miners being chased up a hill and pursued through a village. It has since become an iconic image of the 1984 strike – having the quality of a war scene rather than a labour dispute. I received the commission, which I couldn't believe, because I actually didn't think it was possible to do this. After two years' research, the re-enactment finally happened, with about eight-hundred historical re-enactors and two-hundred former miners who had been part of the original conflict. Basically, I was asking the re-enactors to participate in the staging of a battle that occurred within living memory, alongside veterans of the campaign. I've always

raison suivante : « We are hoping that some miners will play policemen, as they have valuable first hand experience of police tactics ».

³⁴ Le symbolisme culturel de la reconstitution historique au Royaume-Uni doit ici également être pris en compte. Ce que l'on appelle également histoire vivante, sous la forme où on l'entend aujourd'hui, c'est-à-dire un travail soucieux d'exactitude plutôt qu'une commémoration festive comme pouvaient l'être les célébrations médiévales de l'époque victorienne, tire son essence d'un mouvement anglo-américain né dans les années soixante. Au début de la décennie, les passionnés de jeux de plateau historiques appelés *wargames* décidèrent de poursuivre leurs aventures grandeur nature et en extérieur. Fondée en 1967, The Sealed Knot est d'ailleurs l'une des sociétés de *reenactment* les plus connues. Elle est ainsi particulièrement louée pour la qualité et la minutie de son travail sur les costumes civils et militaires du 17^e siècle, celui des guerres civiles anglaises. C'est cette même minutie que Deller souhaita voir appliquer au travail de reconstitution du Yorkshire des années quatre-vingt dans *The Battle of Orgreave*.

described it as digging up a corpse and giving it a proper post-mortem, or as a thousand-person crime re-enactment.³⁵

Channel 4 s'était engagé à acheter le film de la reconstitution tourné par Mike Figgis. Artangel Media, la branche audiovisuelle de l'agence, finança l'organisation et les costumes « d'époque ». Bien qu'il s'agisse de faire revivre une période encore proche, il fallait prendre garde à certains détails : les participants qui devaient jouer les mineurs avaient reçu pour consignes de ne pas trop se couvrir car il avait fait très chaud le 17 juin 1984. Ils pouvaient porter leurs propres vêtements, en particulier des jeans délavés, tout en prenant garde à ne pas les choisir trop larges, la mode du *oversize* n'existant pas dans les années quatre-vingt. Certaines vestes en jean, constellées de badges du NUM et du slogan « coal, not dole », figurent parmi les objets variés, memento et documents préparatoires, qui constituent l'installation issue de la performance *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)*, (2001), installation achetée par Tate Britain en 2004.

Embrassant le tournant ethnologique de l'art, Deller avait pour projet de revenir sur la fiabilité des images qu'il avait vues enfant à la télévision. Le plus important pour Deller et Figgis, venu avec cinq équipes munies de caméras numériques, était que les séquences de l'affrontement se déroulent dans le bon ordre, l'ordre historique, et non dans l'ordre inversé dans lequel elles furent diffusées à la télévision en 1984, c'est-à-dire en intervertissant les plans pour faire croire que la police ne faisait que répondre à une attaque des mineurs, quand la police montée fut en fait la première à mener la charge. Six mille officiers des pelotons d'intervention rapide montés et armés de matraques utilisèrent des méthodes anti-émeute pour empêcher les mineurs de bloquer les livraisons à la cokerie d'Orgreave, résultant dans le pire épisode de violence depuis le début de ce mouvement social. Quatre-vingt-cinq personnes furent inculpées pour rébellion, mais les charges furent abandonnées faute de preuves. Des militants luttent depuis pour l'ouverture d'une enquête publique indépendante concernant les agissements de la police du South Yorkshire mais ils ont dû faire face aux refus répétés des gouvernements successifs.³⁶ En 2001, les effets corrosifs de ces affrontements sur

³⁵ <http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave.php>, consulté le 15 juin 2019.

³⁶ C'est une autre commission indépendante qui en 2012 a fustigé les agissements de cette même police du South Yorkshire pour son implication dans le désastre de Hillsborough en 1989 lorsqu'elle avait fait entrer les spectateurs d'un match de football par l'une des sorties du stade, provoquant un mouvement de foule et la mort de 96 personnes, avant de renvoyer la faute sur

les communautés du South Yorkshire se faisaient encore sentir. 1984, réminiscence troublante de la fiction de George Orwell, marque un moment de rupture sociale au Royaume-Uni, une fissure idéologique nette au cœur de la nation, ce que dans son ouvrage publié chez Routledge en 2005, *On the Political*, la philosophe politique belge Chantal Mouffe nomme un « dissensus ».

Dans mon article « Jeremy Deller's *The Battle of Orgreave*, rejouer 1984 » publié en 2016 dans le volume dirigé par Mathilde Bertrand, Thierry Labica et Cornelius Crowley, *Ici notre défaite a commencé. La grève des mineurs britanniques (1984-1985)*, je présente l'œuvre comme une confrontation du sens et des valeurs d'une culture, la culture britannique, et de son histoire récente. J'y replace cet affrontement, en tant que phénomène culturel, dans le contexte du début du vingt-et-unième siècle, celui du moment où le New Labour a souhaité célébrer les industries culturelles et créatives comme l'instrument d'un nouveau miracle économique britannique, capable de dépasser les échecs et les tensions de la marche forcée vers l'ère post-industrielle. J'y détaille comment Deller répond aux accusations de critiques (Dave Beech et J.J. Charlesworth en particulier) qui voient dans la forme participative et performative qu'il emploie une façon d'entériner les pratiques d'exploitation du marché du travail actuel et j'insiste sur le fait que c'est bien le registre politique de cet artiste qui lui évite de rejouer dans sa démarche artistique les divisions idéologiques héritées des années quatre-vingt qu'il y dénonce. Le choix de recréer l'affrontement sur le site même d'Orgreave en fait une œuvre *in situ* bien sûr, mais ce sont surtout ses protagonistes qui lui confèrent son inscription dans une communauté à la fois authentique et symbolique. Relire la bataille des syndicats de l'époque contre la police et contre le gouvernement Thatcher sous la forme d'une performance réalisée en 2001 ne peut pas s'envisager purement comme un cas d'esthétisation d'un passé politique, comme un moment nostalgique dont les enjeux politiques auraient été entérinés par l'histoire : Orgreave est une défaite avant toute chose. Dave Beech établit lui aussi ce lien entre l'époque Thatcher et ses échos sous Blair en définissant ainsi Orgreave comme un moment autant

des supporters décrits dans un reportage du *Sun*, titre depuis boycotté dans la région de Liverpool, comme des hooligans nécrophiles urinant sur les morts. L'ouverture de cette enquête indépendante avait été encouragée par la diffusion sur ITV d'un film écrit par un scénariste originaire de Liverpool, Jimmy McGovern, et sobrement intitulé *Hillsborough*. En notera également le titre choisi par les Manic Street Preachers pour leur album sorti en 1998 *This is My Truth Tell Me Yours*, qui faisait référence au titre célèbre de l'article diffamatoire du *Sun*, « The Truth », album qui contient un morceau intitulé S.Y.M.M. (South Yorkshire Mass Murderer).

que comme un lieu : « Orgreave is the moment that Thatcherism did away with opposition, the trauma of which New Labour is the symptom ». ³⁷

Le format de la performance artistique *in situ* permet de réactiver au moins deux enjeux politiques : la notion de communauté, et la question des liens créés par le travail. En 2001, le gouvernement travailliste a depuis quatre ans assis sa nouvelle image sur la promotion de l'industrie créative, seule capable, selon lui, de sauver le Royaume-Uni de la ruine post-industrielle. Evoquer artistiquement un moment clef de la transition vers l'ère post-industrielle interroge donc bien autant 2001 que 1984. La question de l'instrumentalisation des politiques culturelles par le New Labour à des fins sociales au détriment de politiques strictement sociales affleure alors. La théorisation du tournant social de l'art a beaucoup insisté sur le danger qu'il y a à répliquer dans la performance certaines pratiques du marché du travail contemporain fondé sur l'exploitation, en particulier lorsque celle-ci est déléguée ou externalisée à d'autres que l'artiste lui-même, (Bishop, Harvie). La participation, souvent bénévole, à cette performance court le risque d'entériner de nouvelles pratiques d'exploitation comme le travail gratuit. En effet, le travail non rémunéré est très courant dans le monde de l'art comme dans celui de la mode où les stages sont recherchés et de ce fait souvent offerts à ceux et celles qui peuvent financer eux-mêmes cette expérience professionnelle, le plus souvent grâce à une aide familiale.

Comment se situe *The Battle of Orgreave* dans ce débat sur l'entérinement de pratiques frôlant parfois l'exploitation ? Mon travail de recherche sur des œuvres dématérialisées et des performances m'amène à consulter des archives qui préservent des traces de leur élaboration ou de leur présentation. Parmi ces traces, les contrats de travail, tels que ceux que j'ai pu consulter dans les archives d'Artangel auxquelles j'ai pu avoir accès en 2014, sont des documents précieux. Avoir pu trouver trace du fait que toutes les personnes ayant pris part à la reconstitution avaient été rémunérées n'est pas qu'un détail de fabrication. L'existence de contrats de travail et d'une rémunération, des contractualisations et des transactions qui ne sont pas toujours présentes dans la création des performances participatives ou déléguées, a des implications théoriques et taxinomiques tout à fait centrales. J'ai également pu identifier l'identité des participants à la reconstitution, et donc interpréter l'œuvre selon les critères énoncés par Claire Bishop dans sa typologie des performances déléguées (voir l'article « Delegated

³⁷ Dave Beech, « The Battle of Orgreave », *Art Monthly*, Juillet/Août 2001, pp. 38–39.

Performance, Outsourcing Authenticity » de 2012). Bishop établit une différence entre trois types de délégation. La première recourt à l'emploi d'interprètes authentiques choisis en fonction de leur identité personnelle ou professionnelle et de la résonance de celles-ci avec l'œuvre (« actions outsourced to non-professionals who are asked to perform an aspect of their identities » p. 92). La seconde fait appel à des professionnels venant d'autres domaines, acteurs ou danseurs qualifiés par exemple, ou encore fildeféristes comme dans le *High Wire* (2008) de Catherine Yass (« the use of professionals from other spheres of expertise » p. 95). La dernière regroupe les performances filmées qui empruntent au format du documentaire ou de la télé-réalité (« A third strand of delegated performance comprises situations constructed for video and film » p. 98).

Dans le cas de *The Battle of Orgreave*, les gens à qui la performance est déléguée sont pour certains « authentiques », les anciens mineurs et d'anciens policiers, pour certains « qualifiés », les professionnels de la reconstitution historique. La rémunération des participants, aussi bien authentiques que qualifiés, permet de ne pas banaliser le travail gratuit, mais il fait aussi passer les mineurs du statut de travailleurs manuels à celui d'employés du secteur culturel, ceci dans le contexte de 2001 où un désenchantement se manifeste face à l'abandon des classes populaires par le New Labour. Par une praxis contradictoire, le contexte politique et le nouveau parti travailliste parviennent à intégrer l'ancienne classe laborieuse dans le giron des industries culturelles et créatives qui les emploient ici à la tâche, confortant ainsi ses critiques qui l'accusèrent d'avoir entériné le néo-libéralisme thatcherien. Le thatcherisme, tel qu'il fut défini dès 1983 par Stuart Hall, est en effet conçu comme un projet idéologique qui se déploie au-delà des mandats personnels de la Première Ministre (Hall et Martin). Il sert ici non seulement d'arrière-plan historique, mais aussi de fil rouge entre Thatcher et Blair comme entre les événements d'Orgreave en 1984 et leur reconstitution sous le New Labour en 2001.

La mine représente une identité communautaire par le travail. Sa représentation artistique a ici pour but de réparer. Elle met toutefois également en route de nouvelles associations qui prolongent, voire réitèrent les processus d'exploitation censés être dénoncés et les affronts censés ici être lavés. La délégation de la performance de *The Battle of Orgreave* à d'anciens mineurs et d'anciens policiers comme à des spécialistes des reconstitutions historiques réplique en effet un fonctionnement économique qui ne peut que participer du déclin industriel du pays. Claire Bishop met ainsi en garde contre

des pratiques artistiques qui entérinent dans la sphère du visible ces pratiques de délégation. Ces transferts de travail ou d'incarnation sont, selon elle, abusifs. Le recours à une main d'œuvre gratuite ou sous-payée dans un système économique compétitif reposant sur la main d'œuvre gratuite que représentent les stages et le volontariat fut vanté, comme le rappelle Jen Harvie, par le gouvernement de David Cameron et son slogan « Big Society ». Selon Bishop, il compromet la radicalité politique ou le progressisme affiché par les praticiens de ces nouvelles performances. Sami Siegelbaum a également expliqué à quel point la représentation artistique du monde du travail avait récemment pu être contaminée par les problèmes d'exploitation qui existe dans le milieu artistique par le fait que la figure de l'artiste a elle-même pu être érigée en modèle par le monde de l'entreprise qui vante et souhaite copier, voire s'approprier, ce que l'on définit comme ses qualités intrinsèques : créativité, flexibilité, mobilité.³⁸

The Battle of Orgreave propose de superposer des temporalités et des cultures. Dans *Locating the Producers*, O'Neill et Doherty identifient un glissement récent : l'art public mettrait l'accent non plus sur le seul lieu de l'œuvre mais à la fois sur son lieu et sur sa temporalité. Ils identifient dans la pratique des producteurs et des commissaires de nouvelles approches fondées sur la durée ou sur des effets d'accumulation, pratiques qui viendraient corriger les excès du modèle de l'artiste ou du commissaire itinérant perçu par Miwon Kwon (2004) comme en quelque sorte hors-sol. Les échos entre 1984 et 2001 permettent à Deller de proposer une lecture dynamique du village authentique d'Orgreave. Le lieu est en effet traversé par un conflit idéologique au retentissement national. Il est traversé par différentes perceptions historiques et politiques, mais aussi visuelles car Deller, tout comme certains des photographes présents sur place en 1984, souhaitait avant tout apporter un correctif au montage trompeur proposé à l'époque par la BBC.³⁹ Il pose alors des questions de délégitimation et de relégitimation des positions en proposant un document qui s'avère moins fictionnel que les images diffusées à l'époque à la télévision et sur lesquelles il se base.

³⁸ Sami Siegelbaum, « Business Casual, Flexibility in Contemporary Performance Art, » *Artjournal*, automne 2013, pp. 50–65.

³⁹ On notera que Martin Jenkinson, le photographe de plateau choisi par Mike Figgis pour faire les prises de vue pendant le tournage de son film de *The Battle of Orgreave*, est lui-même un ancien ouvrier dans une aciérie, licencié en 1979 et qui s'est alors reconverti dans la photographie. Il fut employé par le National Union of Mineworkers pour faire de nombreux reportages et il suivit le blocage d'Orgreave entre 1984 et 1985, enregistrant certaines de ses images restées les plus marquantes, comme celle de ce mineur gréviste faisant face à une rangée de policiers coiffés d'un *custodian helmet* en carton. En 1999 son portrait d'Arthur Scargill figura dans l'exposition « Faces of the Century » à la National Portrait Gallery.

Un ouvrage bien plus ancien, *Art as Experience*, écrit par John Dewey en 1934, propose déjà une lecture sociale de l'expérience artistique. Dans son essai, le philosophe et psychologue américain cherche à inscrire notre rapport à l'art dans le champ de l'expérience sensorielle, et à replacer l'art dans son rapport à l'individu. Il s'agit dans ce discours de permettre à l'expérience artistique de devenir le lieu d'une expérience sociale :

Esthetic experience is always more than esthetic. In it a body of matters and meanings, not in themselves esthetic, *become* esthetic as they enter into an ordered rhythmic movement toward consummation. The material itself is widely human. [...] The material of esthetic experience in being human – human in connection with the nature of which it is a part – is social. Esthetic experience is a manifestation, a record and celebration of the life of a civilization, a means of promoting its development, and is also the ultimate judgement upon the quality of a civilization. For while it is produced and is enjoyed by individuals, those individuals are what they are in the content of their experience because of the cultures in which they participate.⁴⁰

Deller cherche bien à faire une œuvre sociale, avec un matériau social, et dans un but social. La valeur morale d'une œuvre qui recourt à l'authenticité de ses sources et de ses acteurs, mais au-delà de cela d'une œuvre qui cherche à faire éclater une vérité, est ici aussi importante que la valeur esthétique. La question de l'authenticité de l'œuvre, authenticité qui repose sur des éléments factuels, vient rejoindre une autre question, celle de la sincérité. Cette question peut se résoudre en identifiant des éléments d'affect, c'est-à-dire une expérience incarnée. Pour Boris Groys, on peut voir dans la participation le moment d'un échange plutôt que d'un jugement esthétique, et cet échange comprend de l'affect. Il vient ainsi contredire la théorisation par Fredric Jameson d'un déclin de l'affect à l'ère postmoderne, qu'il résume sous l'expression « the waning of affect » dans *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Jameson explique ce déclin par le fait que le sujet postmoderne aurait perdu toute impression de continuité entre passé et avenir et toute capacité à organiser la temporalité de son existence de manière cohérente. Pour Jameson, ceci relègue ses productions culturelles au statut de fragments éclectiques et contingents. La manière dont l'œuvre de Deller s'ouvre à ses spectateurs (un phénomène d'ouverture théorisé par la poétesse

⁴⁰ Dewey, John. *Art as Experience* (1934). New York : Penguin, 2005, p. 339.

américaine Lyn Hejinian par l'expression « rejection of closure »⁴¹) offre *a contrario* un effet de profondeur historique, et produit une géologie des affects, des strates d'émotions.

Ces dernières années, la notion d'affect a fait l'objet d'un engouement théorique dans bon nombre de champs connexes à l'histoire de l'art (littérature, communication, psychologie, philosophie) ainsi que dans quelques domaines d'études plus récents comme les études de genres ou les études *queer*, nouveaux prismes pour aborder cette histoire de l'art mais aussi l'histoire tout court. Cet engouement a été baptisé « tournant affectif », tournant qui a notamment pour but de dépasser la conception des émotions comme états intérieurs individuels et qui entre donc en résonance avec le « tournant social ». En décloisonnant les disciplines et en introduisant des relations d'intersubjectivité par un dépassement de la frontière entre l'objectif et le subjectif, l'affect permet d'appréhender les études culturelles en prenant en compte ce qui touche au cœur.⁴²

Dans *The Battle of Orgreave*, les idées de « corps politique » ou de communautés sont plus que des métaphores, elles sont incarnées après avoir été soit refoulées, soit niées politiquement et socialement par la diabolisation des grévistes, puis par le refus d'ouvrir une enquête publique sur les violences dont ils furent victimes. Dans la performance, ces corps sont à la fois simulacres et corps authentiques en mouvement. Les communautés, tissées, défaits, pleurées et honnies, qui chorégraphient leurs propres vies en 2001 à Orgreave, deviennent le sujet du travail d'exploration de Deller. L'artiste poursuit ici un travail d'archéologie industrielle portant sur les corps plutôt que sur les lieux ou les bâtiments. Comme certains des mineurs à qui il demanda de jouer le rôle de policiers, il endosse plusieurs costumes : médiateur, ethnologue, metteur en scène. Comme dans d'autres exemples de son corpus, le caractère social de son travail l'amène parfois à faire un véritable travail social. Plus récemment, sa performance *We're Here Because We're Here* (2016) avait pris en charge le souvenir et la commémoration nationale, quoique sur un sujet à la fois plus meurtrier et plus

⁴¹ Hejinian, Lyn, « The Rejection of Closure », dans *The Language of Inquiry*. Berkeley : University of California Press, 2000, pp. 40–58.

⁴² Ces questions ont été posées entre autres par Ann Cvetkovich, enseignante à l'Université du Texas à Austin qui a passé un semestre à la Sorbonne Nouvelle dans le cadre de notre échange enseignant avec cette université américaine. Ann Cvetkovitch, « Affect » dans Bruce Burgett et Glenn Hendler dir. *Keywords for American Cultural Studies*. New York : New York University Press, 2014.

consensuel dans la mémoire britannique, les soldats de la guerre 14-18.⁴³ Deller fut invité par NOW, organisme en charge de la commémoration du conflit, à marquer le centenaire du déclenchement de la Bataille de la Somme en invitant plus de 1500 participants à revêtir des uniformes historiques et à se poster silencieusement, le 1^{er} juillet, dans des gares ou sur des places à travers tout le pays. Parmi les YBAs, beaucoup se sont inspirés des méthodes de l'enquête sociale : Gillian Wearing invitant dans son studio de prise de vues des hommes à la rue dans *Drunk* (1999), Steve McQueen et son projet de photos de classes prises à travers le Grand Londres *Year 3* (2000), collaboration entre Tate, Artangel et la BBC London, ou encore Richard Billingham se faisant visiteur social de sa propre famille dans le film *Fishtank* (1998), dans la série de photographies *Ray's a Laugh* (2000), puis dans son film de fiction *Ray & Liz* (2018) qui, vingt ans après le choc de *Fishtank*, offre une grille d'approche nouvelle sur cette représentation au plus près d'un chaos familial. Avec *The Battle of Orgreave*, l'artiste travaille le matériau social non pas pour l'extraire de son contexte en l'esthétisant, mais en s'immergeant dans ce contexte pour en explorer les ressorts politiques.

Toutefois, on pourrait aussi postuler l'inverse et que cette œuvre poursuit un travail d'esthétisation du politique. Les photographies de sa reconstitution, toutes saisissantes, et le film de Mike Figgis dans lequel la bande-son composée par son fils joue un rôle narratif important, font la démonstration d'une esthétisation du politique autant que d'une politisation de l'art. Or ces deux mouvements, esthétisation et politisation, ne sont pas nécessairement contradictoires. Le philosophe Jacques Rancière théorise les rapports entre esthétique et politique avec la même volonté de rétablir la continuité entre expérience sociale (voire action sociale) et expérience artistique que le fait Dewey, et avec la même certitude que la dichotomie entre sujet et objet doit être dépassée. Rancière appelle « partage du sensible » ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y

⁴³ Catherine Bernard a parfaitement identifié la façon dont les relectures contemporaines de la Grande Guerre, aussi bien littéraires qu'artistiques, se sont le plus souvent placées à hauteur d'hommes. Dans *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*, Catherine Bernard lit dans la crise de conscience collective qui étreint le Royaume-Uni dans les années quatre-vingt la cause du retour d'un refoulé historique puissant, celui de la Grande Guerre. Elle devient alors le sujet d'un grand nombre d'études et de documentaires télévisés qui viennent redéfinir la perception publique d'un événement qui se réinscrit dans l'histoire familiale autant que nationale. Relue comme la matrice du siècle qui s'annonçait, elle est abordée à travers le prisme d'une nouvelle historiographie qui s'attache aux expériences individuelles plutôt qu'à la geste héroïque qui avait jusque là prévalu.

définissent les places et les parts respectives. Dans ce partage, les arts constituent des formes d'inscription du sens dans la communauté. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition se fonde sur un partage des espaces qui détermine la manière même dont ce qui est commun se prête à une participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. Le partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait (son travail ou ses compétences) et du lieu où il est. Rancière inverse une chronologie commune dans laquelle on cherche à identifier ce qu'il y a de politique dans l'art, pour identifier qu'à la base de la politique il y a une « esthétique » au sens kantien du terme, c'est-à-dire un découpage de l'espace et du temps. La politique serait ainsi une forme d'expérience, expérience empirique de certaines choses vues, ou perçues, et discours porté sur celles-ci du point de vue de celui ou de celle qui les perçoit. C'est donc selon Rancière une esthétique originelle, notre appréhension du monde, qui façonne notre regard sur le commun, et donc notre approche politique du monde. Mais en introduisant une distance par rapport à des formes nouvelles qui apparaissent, l'art introduit un régime esthétique qui exprime des temps et des espaces qui auparavant n'étaient pas artistiques. Cet aspect dynamique est utile pour comprendre le travail de Deller et ses incursions dans ce qui est non-artistique.

« L'artisticité » de Rancière rejoint le concept « d'artification » de Roberta Shapiro et Nathalie Heinich en proposant un dépassement de l'essentialisme de l'art hegelien et kantien selon lequel il existerait une essence de l'art que la philosophie aurait pour tâche de mettre au jour. C'est cet essentialisme qui a encore valeur de norme chez Heidegger et Adorno, et que Danto vient renverser en 1964 dans son article sur Warhol « The Artworld » (les mondes de l'art sont ici beaucoup moins institutionnels ou strictement professionnels que ceux du philosophe George Dickie ou du sociologue Howard Becker). La triangulation artiste-œuvre-spectateur que proposait Martin Heidegger dans « The Origin of the work of art », (conférence de 1935, publiée en 1960) s'organisait ainsi : l'œuvre permet à l'artiste d'émerger comme tel, alors que s'anime une circulation entre les deux, sous l'égide d'une chose plus mystérieuse, l'art lui-même. L'œuvre y était centrale, le meilleur art étant celui derrière lequel l'artiste s'efface. Marcel Duchamp a perturbé cette circulation en mettant l'artiste dans une position centrale. La performance vient encore étendre la proposition de l'art, rebattre les cartes de cette triangulation et des questions de création, d'intention et de réception.

Elle le fait souvent en opposant aux cadres structurels la notion d'agentivité introduite par Pierre Bourdieu et par les *cultural studies*.

L'artification bouleverse les frontières de l'art, et le nouveau régime esthétique de celui-ci bouleverse, lui, le partage des espaces. Si l'art est, comme le dit Rancière, cette présentation à soi de la communauté, sa transformation en expérience sensible, la question esthétique est donc avant tout la question de la distribution de ces espaces. Les espaces de *The Battle of Orgreave* sont deux espaces superposés. Le premier espace est celui du Orgreave de 1984, son souvenir dans l'esprit des anciens mineurs et policiers, mais aussi de tous les téléspectateurs qui regardèrent alors le montage trompeur de la BBC, ou encore de tous ceux qui voient les reportages photographiques réalisés à l'époque. Un souvenir que j'ai décrit comme un patrimoine industriel affectif, marqué par une répression qui ne fut pas reconnue, et donc par la honte et la colère. Le second espace est le Orgreave de la performance, celui de 2001 et d'un Royaume-Uni qualifié de post-industriel dans lequel l'exploitation ouvrière passe par le chômage ou par l'externalisation vers des pays où la main d'œuvre coûte peu. Jeremy Deller a insisté sur ce point, il n'a pas cherché à résoudre ou apaiser un conflit ancien. Et en effet sa performance a fait naître des conflits. L'un de ces résultats dissensuels résulta du fait qu'en intitulant l'ouvrage tiré de la performance et de son processus d'élaboration *The English Civil War Part II*, il avait exclu de sa représentation (au sens politique autant qu'artistique) les mineurs écossais et gallois alors que leur participation dans les soulèvements des années quatre-vingt fut importante. En reproduisant ainsi une représentation hégémonique du Royaume-Uni, il fut pris en faute Il s'en est au demeurant excusé dans une ré-édition. L'autre conflit découla du caractère délégué de sa performance, caractère qui peut, même involontairement, banaliser des processus d'externalisation économique.

A l'opposé de Matthew Arnold et de sa théorisation, dans *Culture and Anarchy* (1869), d'une culture autoritaire destinée à contenir et réprimer les foules, Chantal Mouffe, dans « Art as an Agonistic Intervention in Public Space » paru en 2008, identifie l'espace public contemporain sur lequel elle se déploie comme un champ de bataille. Les conflits qui persistent dans la façon dont le lieu de l'œuvre de Deller est cartographié, mais surtout dans la façon dont il se déploie dans plusieurs temporalités, tiennent à son passage d'un moment industriel à un moment post-industriel. Le contexte de 1984 était un contexte de rétrécissement alors que le Royaume-Uni avait perdu sa place dans le monde. Celui de 2001 est clairement un espace multinational, et pour

Fredric Jameson, un espace postmoderne. Jameson a identifié les conséquences politiques pratiques qui découlent de notre appartenance à une société post-industrielle : ce sentiment partagé par les habitants des pays industrialisés de vivre dans le « système-monde » du capitalisme tardif d'où la production classique aurait disparu, et avec elle les classes sociales traditionnelles. Or il s'agit bien d'un sentiment, ou d'une conviction. La production industrielle existe toujours, même si elle n'a pas lieu dans les anciennes usines aujourd'hui se survivant sous la forme d'un patrimoine industriel. La surproduction de ses objets pose même des questions environnementales pressantes qui viennent contredire ce sentiment d'avoir tourné la page de l'industrie. La dématérialisation d'une société britannique connectée, et ce statut post-industriel, sont en fait une construction discursive sur laquelle achoppent des faits : toujours plus d'objets sont produits industriellement. Le Royaume-Uni a en fait un nouveau statut industriel dans lequel ses marchandises sont produites à l'étranger. Cette illusion est totale car ses poubelles sont elles aussi externalisées, en Afrique pour ses composants électroniques, en Asie pour son plastique.⁴⁴

La performance organisée par Jeremy Deller à Orgreave se déploie sur deux époques qui sont régulièrement opposées : les années quatre-vingt et les décennies quatre-vingt-dix et deux mille. Je souhaite utiliser la description que je viens d'en faire pour inscrire ces deux temps politiques et culturels dans une continuité. Je souhaite aussi démontrer que les différentes thématiques qu'elle soulève se rejoignent lorsqu'elles sont abordées du point de vue de l'art public. En effet, les questions suivantes, toutes en jeu dans *The Battle of Orgreave*, dans le film qui en fut tiré et dans la façon dont son producteur, Artangel, mena à bien ce projet ambitieux, vont maintenant être analysées plus avant. Ces questions ont trait à la définition actuelle de l'art public, à la prégnance de la performativité dans l'art actuel, au concept de participation qui s'y rattache, à la façon dont la médiatisation et les innovations technologiques modifient non seulement les œuvres mais aussi la façon dont elles sont appréhendées et exposées, et enfin, à leurs modes de production.

⁴⁴ L'artiste britannique Louis Henderson jette une lumière artistique et néanmoins crue sur ces questions : il relia ainsi la question des composants électroniques envoyés en Afrique pour être triés à des histoires saisissantes de maraboutage en ligne lors du séminaire « Art&Site » qu'avec Marion Duquerroy nous avons organisé en 2015 et auquel il nous avait fait le plaisir de participer.

Deller, avec le soutien d'une agence de commande indépendante au financement hybride, a su créer un monument éphémère et participatif au patrimoine industriel du Royaume-Uni. Il l'a fait en préservant le potentiel agonistique du lieu d'une bataille politique mais aussi d'une bataille d'interprétations et d'instrumentalisations. Ce motif belliqueux offre une entrée en matière éloquentes pour évoquer les luttes qui continuent d'animer les définitions du caractère public de l'art britannique contemporain tel que je souhaite l'aborder à présent.

2. De l'art public à un art public

2. A. L'art public aujourd'hui, un art sans lieu

The Battle of Orgreave trouve son origine dans une bataille d'opinion (publique) autour de la fin de l'industrie minière et dans le traumatisme que représenta la diffusion d'images montées à l'envers sur une chaîne de la télévision publique. Deller propose dans cette œuvre une commémoration contemporaine qui remplace la violence cachée inhérente au monument public par la performance d'une violence en corps-à-corps. En effet, si le monument, loin de célébrer la paix, se révèle en fait violent en imposant que l'idéologie des vainqueurs soit respectée, le monument aux mineurs d'Orgreave proposé par Deller ne cache pas, lui, son statut de bataille sous une placidité monolithique.

L'art public a en effet traditionnellement été un art emblématique ou commémoratif, souvent traversé par une violence hégémonique qu'il sert à la fois à instaurer et à dissimuler (Miles 1989, 1997 ; Mitchell 1990, 1992). Après la Seconde Guerre mondiale, sous l'égide de l'Arts Council nouvellement créé et dans un contexte plus fraternel hérité des traumatismes du conflit, l'art public s'est fait civique, continuant toutefois de s'imposer à son lieu d'implantation plus qu'il ne s'y adaptait afin de porter une parole éducative et unificatrice. Le succès de la présentation d'œuvres d'art en extérieur lors du Festival of Britain de 1951 essaima et de nombreuses expositions de sculptures dans des parcs et sur les esplanades des villes virent le jour un peu partout à travers le pays. Elles étaient toutefois encore toutes créées dans l'atelier puis simplement installées dehors, sans prise en compte du lieu où elles allaient être placées. Ces sculptures *alfresco*, en plus de rencontrer parfois l'hostilité du public, pâtissaient souvent d'une échelle inadaptée au lieu investi. Les considérations critiques de l'époque sur l'inadéquation de certaines *city sculptures*, et en particulier l'article très

pragmatique de Lawrence Alloway intitulé « The Public Sculpture Problem », ⁴⁵ donnèrent naissance au concept de *site specificity* (souvent traduit par *in situ* en français). Après la période d'incubation des années soixante et soixante-dix, le terme d'art public vint remplacer, dans les années quatre-vingt, celui de sculpture publique pour désigner une pratique spécifique déployée dans des espaces accessibles à tous. Contrairement aux espoirs des organisateurs, peu des sculptures publiques de cette première période furent finalement achetées par les villes où elles étaient exposées temporairement, à Bristol, Nottingham ou Coventry. Cela pourrait expliquer l'essor d'œuvres éphémères, même au corps défendant des artistes concernés. Les remarques presque prémonitoires d'Alloway au sujet des attaques dont l'art public est très souvent l'objet annoncent aussi la fin de sa pérennité : « A public sculpture should be invulnerable or inaccessible. It should have the material strength to resist attack... » ⁴⁶

Dans cette généalogie s'inscrit également une disparition presque complète de la fonction patrimoniale de la sculpture publique à mesure qu'elle s'éloignait du modèle monumental. L'œuvre, purement artistique et réflexive dans son incarnation de sculpture publique, retrouve toutefois aujourd'hui une fonction mémorielle, comme en atteste *The Battle of Orgreave*. Le développement de l'art public depuis les années quatre-vingt est lié à la troisième acception du mot public, non plus sa présentation en dehors de l'institution ou son accessibilité pour les spectateurs, mais son financement par l'état. Des commandes de plus en plus nombreuses ont accompagné les impératifs d'accessibilité progressivement introduits par l'Arts Council depuis sa création, et plus nettement encore depuis les années soixante. Ces commandes qui auraient autrefois été jugées trop risquées par des artistes craignant le vandalisme ou le reproche d'être instrumentalisés politiquement, sont aujourd'hui associées à des projets sociaux moins difficiles à défendre. Elles s'inscrivent donc bien dans un projet national qui, s'il n'est pas celui, hégémonique, du monument, à tout de même à voir avec le commun et la cohésion.

En tant que genre artistique, l'art public repose d'abord sur une opposition entre espace public et espaces institutionnels, ceux du musée en particulier. Hors de ses murs, l'art public rencontrerait le public dans une configuration et sur des principes différents. En effet, l'art public transforme le passant en public. Il se veut plus démocratique, tout

⁴⁵ Lawrence Alloway, « The Public Sculpture Problem », *Studio International*, vol. 184, n°948, octobre 1972, pp. 122–125.

⁴⁶ *Ibid*, p. 124.

en s'imposant de façon plus autoritaire que l'art du musée.⁴⁷ Ce mouvement hors de l'institution transforme à la fois l'art et le lieu non institutionnel qu'il occupe. Cette réflexion fut menée dans les années soixante par des collectifs tels que l'Artist Placement Group (APG), emmené par Barbara Steveni, qui organisait l'intervention d'artistes dans des institutions publiques et des entreprises afin de rendre la créativité accessible en dehors des limites de l'institution artistique et d'explorer le potentiel social de l'art. Pour les membres du groupe, dont John Latham, le contexte constituait la moitié de l'œuvre. Si un travail théorique sur l'art public a peut-être été plus important aux États-Unis, c'est au Royaume-Uni que les écoles d'art ont tout d'abord mis au point des formations spécifiques dans le domaine. Le département d'art environnemental ouvert par David Harding à la Glasgow School of Art en 1985 a ainsi eu une influence considérable et a compté parmi ses élèves des grands noms de l'art contemporain écossais, Christine Borland, Martin Boyce, Roderick Buchanan et Douglas Gordon en particulier.

En dépit de la simplicité de la formulation, « l'art public » est une notion complexe. Il s'agit d'un art qui s'ancre dans le corps social et qui vise la collectivité. Il est le projet non pas de l'artiste isolé et du marché anonyme, mais d'une volonté publique, locale ou nationale, d'intervenir dans un lieu précis, et il est partie prenante de la chose publique, la *res publica*,

Plus les espaces où se déploie l'art public favorisent la reconnaissance citoyenne et les rencontres (ce que la profession appelle *event-driven programming*), plus ils sont influents. La visibilité de ces lieux est donc importante, même si elle n'est pas une condition nécessaire : les œuvres sonores de Susan Phillipsz ne sont jamais visibles, pourtant, une installation sonore comme *Surround Me*, qui occupait un espace central Londres en 2010, redonnait chaque week-end, grâce au chant, un caractère public aux rues impersonnelles de la City. *Lowlands* (2010) dans laquelle l'artiste reprenait et faisait entendre sous les ponts de Glasgow des chants de marins écossais racontant des adieux tragiques causés par une noyade ou un départ contribuait également à sculpter l'espace urbain.⁴⁸ La création dans l'espace public a trouvé sa source dans des

⁴⁷ Il n'y a pas d'antonyme d'art public qui serait « l'art privé », même dans le cas des collections privées. En effet, comme le montre l'exemple de « Sensation » ces collections privées cherchent le plus souvent la lumière et la validation lucrative du secteur public.

⁴⁸ J'ai pu affiner mon analyse des œuvres sonores, *soundworks* et *soundwalks* en particulier lors du congrès annuel de l'Association of Art Historians (AAH) de 2018 qui avait organisé un panel dédié aux *soundscape*s dans lequel j'ai présenté une intervention intitulée « Recent British

événements qui prenaient place hors de l'institution, happenings souvent politiques ou *community art*. Procède-t-elle pour autant toujours d'un principe de transgression ? L'espace public, social ou géographique, fait éclater le cadre de la représentation, en même temps que la création réinvente l'espace public.

Il existe donc une généalogie de l'art public. C'est un genre hérité d'une histoire censée être de moins en moins hégémonique : de la statuaire publique qui inscrit l'histoire des vainqueurs dans le tissu national et urbain, en passant par la sculpture moderniste jouant un rôle pionnier et civique dans des espaces qu'elle guide vers le progrès, à la re-construction de villes et de quartiers nouveaux sous l'égide de l'état providence, ou encore aux initiatives communautaires influencées par la théorisation outre-Atlantique du New Genre Public Art promouvant le travail d'artistes en lien avec les communautés locales (Lacy).⁴⁹ Le genre artistique s'est finalement dissout à mesure que se reconfigurait son rapport pratique à la question publique. Les formes ont bien sûr muté pour s'éloigner du monument et de la sculpture (qui existent encore mais jouent un rôle politique différent, ou bien sont conçus de façon réflexive) et entrer dans un champ plus étendu que Rosalind Krauss appelle le « *expanded field* » (1979), mais ces évolutions formelles n'ont pas rencontré, un public qui serait, lui, resté invariable. Le périmètre du public a aussi changé : les spectateurs de l'art, souvent transformés par leurs extensions technologiques, ne sont plus les mêmes, et les espaces considérés comme publics se sont souvent privatisés, tandis que les actions politiques dans la sphère publique ont parfois été déjouées par l'action privée. Ce qui a principalement changé, et ceci est particulièrement remarquable pendant la période qui va des années quatre-vingt à aujourd'hui, période que je cherche ici à identifier comme cohérente pour les études artistiques et britanniques, ce sont les attentes soulevées par l'adjectif « public ». L'art public doit être un moteur économique pour justifier d'être soutenu par des financements publics. Il doit jouer un rôle pionnier dans la régénération urbaine en

soundwalks » et dans un article à paraître prochainement dans un volume dirigé par Catherine Lanone et intitulé « Reconsidering Spectatorship in British Art Today. Soundworks and the Decentering of Visuality ».

⁴⁹ C'est à la suite de sa participation à l'exposition « Art in Action » en 1993 à Chicago que Lacy inventa l'expression New Genre Public Art. Organisée par Mary Jane Jacob, l'exposition qui devait à l'origine s'appeler « New Urban Monuments » comprenait diverses interventions à travers les quartiers les plus pauvres de la ville. Iñigo Manglano-Ovalle organisa une fête de rue lors de laquelle les jeunes du quartier pouvaient présenter leurs vidéos. Kate Ericson et Mel Ziegler demandèrent aux habitants de les aider à créer un nuancier donnant à chaque couleur un nom relatif à l'histoire du logement social à Chicago. Simon Grennan et Christopher Sperandio, quant à eux, créèrent, avec l'aide d'une douzaine d'ouvriers, la sucrerie de leurs rêves, une barre chocolatée aux amandes.

attirant les classes créatives, elles-mêmes poissons-pilotes des travailleurs de la tech et des investisseurs immobiliers (Florida). Il doit encourager le tourisme, quitte à devenir événementiel et spectaculaire. L'art, déjà enjeu de la démocratie culturelle, doit aussi jouer un rôle démocratique simple et offrir des solutions aux problèmes sociaux.

L'appui artistique trouvé par Margaret Thatcher pour dynamiser les programmes de régénération urbaine de son gouvernement lui avait été inspiré par les politiques américaines de désengagement de l'état. Lorsque Tony Blair annonça un tournant dans la politique culturelle du pays en en faisant une nouvelle priorité budgétaire, il le fit en s'appuyant sur une tradition libérale mise en lumière par les *cultural studies* et en particulier les écrits de Richard Hoggart et Tony Bennett. S'il y a bien des arguments concrets pour mesurer et appuyer les effets de cette instrumentalisation politique, c'est tout de même de façon apparemment paradoxale que le gouvernement Blair a misé sur la culture, levier de la distinction et mesure d'appartenance à une classe supérieure, pour réduire les divisions sociales. La classe sociale reste l'un des déterminants les plus forts de la participation à une activité culturelle, de même que la culture est un marqueur de classe qui se transmet au même titre qu'un patrimoine financier grâce à une exposition précoce et à la reproduction de codes et de pratiques (Bourdieu). L'argument d'accessibilité a donc souvent reposé sur l'ouverture de nouveaux musées, mais bien plus encore sur une exposition à l'art dans l'espace public. Dans un contexte national et européen compétitif où les villes cherchent à se créer une image et une identité susceptibles d'attirer investisseurs et touristes en se disputant les labels de Ville européenne de la culture,⁵⁰ ou de UK City of Culture, titre créé en 2013 et qui permettra de prolonger ces manifestations au-delà du Brexit, l'art *in situ* (*site-specific art*) est particulièrement à même d'exprimer cette identité particulière qui placera la ville au-

⁵⁰ Glasgow a été un sujet d'étude privilégié, de mon mémoire de Maîtrise qui revenait sur l'histoire qui avait permis à la ville de se voir décerner le titre de European City of Culture en 1990 jusqu'à ma collaboration avec des collègues de l'Université de Bonn autour d'un enseignement portant sur l'Ecosse. La préparation de mon mémoire de Maîtrise en 1997, « Glasgow's New Image: An Investigation of Figurative Painting in Glasgow in the Eighties and its Relationship to the City's Changing Face », avait été l'occasion de rencontres marquantes avec les artistes des New Glasgow Boys : Steven Campbell qui, très gentil, insistait au téléphone sur le fait que Steven s'écrivait avec un v et non ph (surtout pas de snobisme pour cet ancien ouvrier de la Clyde) et Ken Currie qui m'avait ouvert les portes de son atelier, ainsi qu'avec la poétesse Liz Lochhead. J'ai régulièrement repris le pouls de la ville, notamment au moment de la rédaction d'une notice sur le Modern Institute pour le Art Market Dictionary de de Gruyter, et à l'occasion de cette conférence donnée dans l'ancienne capitale allemande en avril 2019 et qui s'intitulait « Glasgow, art and industry: from the applied arts at the service of heavy industry to the artistic regeneration of the post-industrial city and the concept of cultural industry, 19th-21st c. ».

dessus de ses concurrentes. Mais cette identité culturelle magnifiée par l'art sert également les intérêts marchands, la domination des entreprises et des multinationales et la gentrification.⁵¹ Or, dans l'espace public, les intérêts privés sont tout aussi prompts à tirer les bénéfices d'interventions culturelles « publiques », c'est-à-dire financées par de l'argent public (Hewitt). W.J.T. Mitchell remarque ainsi, dans l'introduction à *Art and the Public Sphere*, que les études sur l'art public portaient traditionnellement sur les relations entre l'art et l'état, une sorte de bureaucratie du beau, car elles se concentraient sur la commande publique. Elles doivent dorénavant prendre en compte le statut public beaucoup plus flou de ce qu'on appelle la sphère publique, ce lieu du débat démocratique :

What is the “public,” for art or for anything else? Is there any such thing as a public sphere in the cultures of late capitalism? Are we witnessing the liquidation of the public sphere by publicity, the final destruction of the possibility of free public discussion, deliberation, and collective determination by a new culture of corporate, military, and state media management, and the emergence of a new world order in which public art will be the province of “spin doctors” and propagandists? Or does the internalization of global culture provide opportunities for new forms of public solidarity to emerge, and leave openings for the intrusion of new forms of public resistance to homogenization and domination? (Mitchell 1992, 2)

La publicité, la vidéosurveillance, la censure, la médiatisation et la numérisation de l'agora sous la forme de forums en ligne, tous ces facteurs ont conduit à une redéfinition de ce qui est considéré comme public. Même sa définition négative par l'utilisation de son antonyme (le public, c'est ce qui n'est pas privé) ne permet plus de délimiter ses contours. Je m'attarde dans *Artangel and Financing British Art* sur les façons très concrètes dont les espaces publics des villes britanniques ont été annexés par des intérêts privés, voire tout bonnement cédés, par souci d'économie, à des commerces, des entreprises ou des propriétaires fonciers à qui on a transféré, en créant

⁵¹ Comme je l'évoque dans ma monographie, la notion de gentrification a été inventée en 1964 par Ruth Glass, sociologue marxiste, pour décrire le Londres des années soixante. Pour Glass, le terme avait une portée critique en dénonçant l'éviction des classes populaires du centre-ville. Principalement théorisée depuis par des chercheurs nord-américains et britanniques, la notion désigne une forme d'embourgeoisement qui transforme la composition sociale comme le bâti et l'espace public des quartiers populaires. Alors que de nombreux travaux ont souligné le rôle des pouvoirs publics et privés dans ce remplacement, la gentrification est souvent présentée comme un processus inéluctable. Son sens originel est aussi souvent détourné pour en faire un synonyme de revitalisation et donc un processus exclusivement positif.

des Business Improvement Districts (BIDs), des prérogatives publiques qui concernent l'hygiène, la sécurité, mais aussi l'animation culturelle.⁵²

Le champ de bataille très concret utilisé par Jeremy Deller dans *The Battle of Orgreave* offre une image saisissante des luttes de la société britannique actuelle autour de son identité industrielle et de la façon dont la politique des années quatre-vingt a cristallisé certains antagonismes politiques bien sûr, mais aussi identitaires. Ce champ de bataille culturel est aujourd'hui celui de la condition capitaliste du pays. Les artistes qui font des propositions politiques dans ce contexte sont soumis à des pressions parfois difficiles à anticiper : des interventions engagées dans la ville peuvent être utilisées par une municipalité pour promouvoir l'identité de son quartier ou de sa ville par le biais du *placebranding*, et donc à encourager l'activité économique et touristique. Dans un contexte de pression immobilière de plus en plus aiguë, l'utilisation à des fins artistiques d'un lieu en transition, boutique ou immeuble laissés vides par leurs propriétaires entre deux utilisations, n'est plus perçue comme une démarche désintéressée, exemplaire d'un esprit de débrouillardise associée à l'esthétique punk du DIY. Elle est devenue un moyen de mettre en valeur un bien immobilier ou une rue marchande en lui conférant un cachet culturel qui attirera des locataires ou des propriétaires plus fortunés une fois la réhabilitation terminée. Ces utilisations temporaires furent encouragées à partir de 2008 par le gouvernement de Gordon Brown qui faisait face à la crise financière grâce à des programmes publics bien dotés. L'initiative Art in Empty Places vit ainsi le jour en 2009 et, de même que les politiques culturelles de Margaret Thatcher avaient été marquées par la réorientation des financements publics de l'art vers des groupements privés chargés d'encourager et d'aider les artistes et les organisations culturelles à trouver des partenaires et des

⁵² Autorisés dans le pays depuis 2004, les BIDs introduisent un degré supérieur de privatisation et de commercialisation de l'espace public. Il s'agit de lieux, plus généralement des quartiers, dans lesquels les entreprises et commerces locaux ont été encouragés à investir au-delà du périmètre circonscrit de leurs locaux ou de leurs commerces. Incités à prendre en charge leur environnement direct, ils l'annexent presque afin de proposer des services complémentaires et de meilleure qualité (« additional or improved services » est l'expression qui figure sur la plupart des sites de BIDs). Il s'agit en effet de veiller à la propreté du quartier et donc de l'environnement direct de ces entrepreneurs, de le rendre plus beau et plus agréable grâce à un nouveau mobilier urbain et des plantations entretenues, de le rendre plus sûr également en investissant dans des caméras de surveillance et du gardiennage privé. Ces investissements privés représentent des économies conséquentes pour les autorités locales, voire pour le gouvernement, mais permettent aussi de relancer l'économie de quartiers déclinants, d'y encourager le commerce et de faire monter les prix de leur immobilier, au bénéfice des investisseurs privés.

mécènes privés, Art in Empty Spaces soutint le développement de toute une série de petites infrastructures qui se proposaient de mettre en relation artistes et propriétaires de lieux vacants (Meanwhile Foundation ou Empty Shops Network). Dans ma monographie, je donne l'exemple du projet avorté de Mike Nelson d'occuper, avec le soutien d'Artangel, une cité en déliquescence de l'est de Londres vidée de ses habitants, Heygate. Les habitants de ce quartier de Southwark, délogés pour faire place aux projets de rénovation, et ne se voyant offrir des propositions de relogement qu'à l'extérieur de Londres, se regroupèrent en association pour empêcher le projet d'occupation artistique de leurs anciens logements, ne voyant là qu'une façon supplémentaire de transformer d'anciens logements sociaux en projet immobilier luxueux (Duman).



Fig. 3 Douglas Gordon, *Empire* (1998), Brunswick Lane, Glasgow (déplacé depuis dans Tontine Lane, trois rues plus loin). Photographie, Robin Childers.

L'art public, voire l'art dans l'espace public, est donc une notion assez malléable dont l'efficacité politique a dû être repensée à la suite de l'effondrement des expériences spatiales traditionnelles, de la perte progressive de la spécificité de lieux devenus, notamment dans les grandes villes, des lieux génériques, et de l'hybridation du financement de l'art depuis les années quatre-vingt. En rencontrant de plus en plus le

public dans des espaces privés (maisons, boutiques, salles de cinéma, stations de métro abandonnées), Artangel est entré sur ce champ de bataille où les appropriations de sens le disputent aux instrumentalisation politiques et aux exploitations commerciales. L'exemple de l'agence offre un commentaire sur le fait qu'il n'y a plus de coïncidence entre les concepts binaires de dedans-dehors et de privé-public. Plus important encore, Artangel s'efforce de ne pas confondre visibilité et accessibilité, véritable influence esthétique et politique.

Le fait de présenter l'art hors de l'institution ou hors du marché ne l'immunise pas contre la récupération commerciale. L'enseigne lumineuse de Douglas Gordon, *Empire* (1998), a ainsi été déplacée afin de venir aider au développement d'une rue où allaient s'installer de nouveaux commerces. La Temporary Autonomous Zone (TAZ) a laissé la place au pop-up.⁵³ Les tensions critiques récentes apparues dans l'interprétation d'œuvres publiques éphémères présentées à Londres, en particulier dans des quartiers pauvres, par exemple *Seizure* (2008) de Roger Hiorns, (Harvie, Bishop, Miles) posent la question suivante : les artistes, pionniers de la régénération urbaine (Florida), peuvent-ils encore, sans prêter le flanc à la critique, utiliser temporairement des espaces libérés entre deux occupations alors que leurs interventions augmentent leur valeur marchande ?

La réponse apportée est parfois radicale. Composé de dix-huit membres, tous âgés d'à peine trente ans, Assemble, collectif pluridisciplinaire fondé en 2010 et établi à Londres, a choisi de mener ses projets main dans la main avec la communauté locale de leur lieu d'intervention. En 2015, il remporte le Turner Prize, reconnaissance artistique ultime, tout en déclarant qu'aucun de ses membres n'était artiste. Ses projets sont plutôt architecturaux, même si, encore une fois, les membres ne sont pas tous architectes. De la même façon qu'au sein de Arts and Crafts, William Morris refusait de séparer art et vie, prônant un retour à la fabrication artisanale d'objets quotidiens, de tapisseries ou de meubles, pour contrer une industrialisation naissante perçue comme déshumanisante, ou que Roger Fry encourageait la signature collective de leur travail par les membres des

⁵³ Dans mon article « London's Pop-Up Culture. Between artistic utopia and commerce », à paraître bientôt sous la direction de Catherine Bernard, je présente les Zones d'Autonomie Temporaire (TAZ) définies par Hakim Bey (Bey, auteur utilisant un pseudonyme et dont j'ai traduit l'article en français pour les Beaux-Arts de Paris dans le volume *Connexions : Art, Réseaux, Média*) comme des détournements situationnistes de lieux où se déploient, un temps, des potentialités utopistes. Or ces TAZ ont été elles-mêmes détournées par des intérêts commerciaux qui ont plagié leurs modalités pour créer les *flashmobs* promotionnelles dans les supermarchés ou les pop-ups publicitaires ou commerciaux.

Omega Workshops qui appliquaient leurs principes modernistes à des objets du quotidien, Assemble combine pratique artistique, design et urbanisme pour faire revivre des rues entières (*Make, Don't Make Do*, 2012 et *Granby Four Streets*, 2013), ouvrir des salles de projections temporaires là où se tenait une station service (*The Cineroleum*, 2010) ou créer des aires de jeux dans un style brutaliste (*Brutalist Playground*, 2015). Ces pratiques sont souvent participatives et invitent le public à changer la façon dont il perçoit et utilise l'espace public. Pour *Granby Four Streets*, Assemble s'est attaqué au délabrement de Toxteth, quartier de Liverpool abandonné par les collectivités depuis les émeutes de 1981 et les fermetures de commerces et de bars qui s'ensuivirent. Les locataires en majorité noirs furent à cette époque chassés de ces maisons victoriennes qui furent progressivement remplacées par des logements sociaux construits à la hâte. Le travail d'Assemble pour réhabiliter quatre rues avec l'aide d'habitants, pour y créer des espaces communs et des ateliers de création, notamment de céramique, est de toute évidence un travail de régénération urbaine par la culture. Assemble a donc réalisé directement les objectifs qui, depuis les premières politiques culturelles engagées en ce sens par Margaret Thatcher, sont habituellement attendus des projets de régénération par la culture, mais de manière différée. La reconnaissance d'Assemble comme acteur majeur de la scène artistique britannique, en particulier grâce à l'attribution du Turner Prize, est venue conclure une période marquée par deux inflexions principales. La première, théorique, fut l'identification d'un tournant social de l'art contemporain, et son inscription possible dans un continuum avec l'action militante ou politique (Bishop, Kester, à la suite de Bourriaud en France). La seconde, politique, fut une instrumentalisation de l'art pour profiter de son action régénérative, économique et sociale. Dans ce contexte, il est difficile de décider si Assemble propose de court-circuiter un processus utilitariste, ou bien s'il le parachève.

Dans la triangulation heideggerienne art-artiste-œuvre d'art, Assemble semble en effet s'être débarrassé de l'un des sommets du triangle : la classification de leur travail comme art s'est en effet faite a posteriori, grâce au processus de validation induit par le Turner Prize, et donc par le réseau professionnel de son jury. Ce processus de validation par le monde de l'art plutôt que par les créateurs eux-mêmes renvoie aux définitions non-essentialistes de l'art que donnent Arthur Danto et après lui George Dickie. Comme Marcel Duchamp qui avait inversé la primauté de l'œuvre sur le statut d'artiste, Danto a en effet contribué à bouleverser les conceptions kantienne et heideggerienne de l'art. Dans ce contexte théorique général, le Royaume-Uni a imposé

ses propres conditions historiques, politiques et théoriques aux redéfinitions du périmètre de l'art. La question de l'utilisation de l'art à des fins politiques a en effet contribué à lui attacher des objectifs non-artistiques, et ce dans le cadre de politiques culturelles qui ont progressivement encouragé un désinvestissement public et la substitution d'un financement par l'une de ses agences non-gouvernementales, l'Arts Council, par des fonds privés. Dans le même temps, elles confiaient aux acteurs culturels des missions d'action sociale allant bien au-delà de leurs prérogatives traditionnelles. Le contexte théorique spécifique a été, lui, celui des *cultural studies* et leur rejet d'une conception arnoldienne de la culture. Le Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) fondé en 1964 au sein de l'Université de Birmingham par Richard Hoggart et qui ferma ses portes en 2002, avait en effet érodé la conception arnoldienne de la culture en inaugurant une remise en cause de l'autorité des institutions culturelles et artistiques occidentales et surtout de l'hégémonie de la culture européenne dominante, patriarcale et blanche. Les mêmes objectifs de décentrement furent adoptés en 1982 par la conférence « The New Art History? » organisée à la Middlesex Polytechnic⁵⁴ de Londres par les mêmes historiens de l'art radicaux qui avaient lancé la revue *Block* qui paraîtra de 1979 à 1989. La New Art History eut en effet pour but de remettre en question les canons hégémoniques de l'histoire de l'art, mais également de contextualiser l'œuvre d'art non pas en identifiant les conditions sociales de son émergence, mais en insistant plutôt sur le fait que la représentation artistique est elle-même une pratique sociale. Immanente plutôt que transcendante, elle doit, selon la New Art History, être appréhendée et décrite en termes sociaux. Dans ce contexte, les circuits de validation ont pu changer, et parmi ceux-là, le financement public de la culture, jusque là conditionné par une valeur mesurée en terme d'excellence. La validation de l'art passe toujours par des critères économiques, ceux-ci se sont même renforcés grâce à des milliardaires de plus en plus nombreux qui trouvent dans l'art une valeur refuge autant qu'un levier de distinction, mais aussi à des gouvernements qui s'appuient sur la culture et l'art pour le développement de leur pays. Mais ces critères économiques croisent aussi des critères démocratiques : l'art doit rencontrer un public le plus large et le plus varié possible. Ici, les critères de rentabilité et de popularité ne s'opposent pas nécessairement, et peuvent même se rejoindre dans un contexte où l'économie de

⁵⁴ À l'invitation de mon collègue Alberto Duman, je dois me rendre à Middlesex Polytechnic au moins de septembre pour discuter d'une possible collaboration sur la question de la récupération commerciale et politique de l'art public.

l'expérience, aussi analysée dans le domaine de la consommation (Gilmore et Pine), peut transformer la participation en marchandise.

L'art public du Royaume-Uni a longtemps recoupé deux catégories distinctes. La première renvoie à l'art qui serait financé exclusivement par de l'argent public. Or, l'incitation à trouver des formes de financements hybrides modélisée au début des années quatre-vingt est reconduite une fois les conservateurs battus en 1997. Cette hybridation concerne aujourd'hui toutes les commandes, acquisitions et collections d'art, du financement de petites organisations comme Artangel aux plus grands musées qui ont d'ailleurs récemment dû rendre des comptes concernant des soutiens peu recommandables,⁵⁵ mais aussi, inversement, lorsque les collections privées bénéficient de réductions fiscales. La seconde catégorie est celle d'un art qui serait présenté exclusivement en dehors des institutions traditionnelles, musées, galeries, collections privées afin d'être accessible non pas au simple public de l'art mais au public entendu comme l'ensemble de la population. Or, l'espace public a depuis trop longtemps été soumis aux assauts d'intérêts privés pour que les espaces où se déploie une approche discursive de l'art et de la culture ne soit pas reconfigurés, en particulier dans un contexte où l'accessibilité de la culture a tout autant ouvert les champs de l'art qu'augmenté le nombre de ceux qui l'apprécient.

On pourrait aller jusqu'à dire que l'art public a disparu, et que le terme ne fait désormais qu'un avec celui d'art. Ou à l'inverse, l'art ne ferait plus qu'un avec l'art public, ses objectifs d'accessibilité, ses soutiens politiques, avec la façon dont il occupe l'espace social au delà de la dichotomie entre privé et public, ou entre dedans et dehors. L'art britannique s'est aujourd'hui tellement démocratisé qu'il n'a d'ailleurs plus de lieu. Où qu'il soit et quiconque le subventionne, il est public. Quoi qu'il soit, il peut accéder au statut d'art : des dessins de fans des Manic Street Preachers récupérés et

⁵⁵ En 2016, trois organisations, Platform, Request Initiative et Liberate Tate, cette dernière fondée uniquement dans ce but, obtinrent d'un tribunal que soit appliqué le Freedom of Information Act de 2000 et que Tate révèle publiquement les sommes perçues dans le cadre de son partenariat publicitaire avec BP. Le géant pétrolier britannique était depuis longtemps accusé de verdissement (*greenwashing*), s'achetant une image respectable en soutenant le musée pour une somme dérisoire : £350,000 entre 2007 et 2011, c'est-à-dire le prix d'un spot télévisé, pour pouvoir afficher son logo dans le musée tout au long de l'année. Comme je l'explique dans *Artangel and Financing British Art*, et comme je l'explique dans le cadre de mes enseignements, l'expression « philanthropie d'entreprise » est un oxymore, le soutien des marques n'étant jamais désintéressé et toujours budgété comme une campagne publicitaire. Ces révélations forcèrent la Tate à mettre un terme à son partenariat avec BP. Tate a également renoncé cette année aux dons de la famille Sackler dont le rôle dans la crise américaine des opiacés légaux, l'OxyContin en particulier, avait été dénoncé par la photographe Nan Goldin.

exposés par Jeremy Deller dans son installation de 1997 *The Uses of Literacy* (un titre hommage à Richard Hoggart), les banderoles et panneaux utilisés par Brian Haw pour protester contre la guerre en Irak devant Westminster, confisquées par la police et que Mark Wallinger reconstitua en 2007 à Tate Britain sous le titre *State Britain*, ou Tracey Emin invitée dans une émission de Channel 4 où elle apparut soûle, sa prestation devenant ainsi une performance.⁵⁶

2. B. La performativité : dématérialiser et temporaliser

The Battle of Orgreave n'est pas une performance au sens où le terme s'entendait à ses origines dans les années soixante et soixante-dix, c'est-à-dire ce moment où l'artiste décida de faire fi de la matérialité de l'œuvre pour mettre en avant son propre corps. Ces pratiques ont depuis été largement historicisées comme en témoignent la multiplication des reconstitutions de performances qui se sont peu à peu constituées en répertoire, ainsi que la publication en 2018 d'un nouveau volume par RoseLee Goldberg, *Performance Now*, pour faire suite à son ouvrage de référence de 1979 *Performance*, et pour entériner le fait que la performance est bien entrée dans une nouvelle ère. D'un point de vue politique et institutionnel, la signature, en 2003, par l'UNESCO d'une Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (PCI, en anglais *Intangible culture heritage*) entérinant la reconnaissance d'une notion qui avait émergé au début des années quatre-vingt-dix, participa de ce mouvement de conservation du performatif.⁵⁷ La reconstitution de Deller est en revanche exemplaire d'une forme de performativité qui anime l'art actuel et qui renforce la fluidité entre les pratiques de plus en plus contiguës que sont devenues l'art, la danse, le théâtre, voire le militantisme politique. Pourtant, alors que les catégories semblent de plus en plus indifférentes et entremêlées et que la pratique chorégraphique s'invite de plus en plus souvent dans le contexte de

⁵⁶ Le 3 décembre 1997, alors que Gillian Wearing venait de remporter le Turner Prize, une émission spéciale de Channel 4 rassemblait les critiques Waldemar Januszczak, Tim Marlow, David Sylvester et Richard Cork, le directeur de la Royal Academy Norman Rosenthal et une seule artiste, Tracey Emin pour débattre de la question suivante : « Is painting dead? ». Emin, ivre, perturba le débat, insulta les autres invités, puis arracha son micro pour partir rejoindre ses amis qui faisaient la fête. L'esclandre est souvent mentionné au même titre que le reste de ses œuvres.

⁵⁷ Il est très surprenant de noter qu'en 2003 le gouvernement britannique New Labour de l'époque n'apporta pas son soutien à cette convention, de même qu'il fit montre de peu d'enthousiasme pour défendre la convention de 2005 sur la diversité culturelle, et ce quand bien même l'un des héritages principaux du parti en termes de politiques culturelles fut celui du multiculturalisme et de l'intégration de questions identitaires à tous les niveaux et dans toutes les dispositions qui concernent les services publics.

l'art contemporain (Bishop 2018), la frontière entre performance artistique et performance théâtrale semble, elle, être restée assez rigide, ceci en raison d'une différence essentielle entre les deux : le fait que la performance artistique tente de faire fi de la représentation et s'inscrit dans l'histoire d'une dématérialisation, alors que la performance théâtrale repose sur cette représentation.

Je ne parlerai ici ni de *performance studies*, ni de *performance art*. La catégorie universitaire des « Performance studies » s'étend bien au-delà des arts visuels pour inclure le théâtre bien sûr, mais aussi l'anthropologie. Le « performance art » a, quant à lui, depuis quelques décennies été historicisé. D'ailleurs, déjà à l'époque de son développement, il était rarement considéré comme une catégorie propre, mais plutôt comme une intervention du vivant au sein de catégories déjà existantes. Bien que réductible à une condition anthropologique qui veut que toute activité humaine soit consciente d'elle-même, elle reste toutefois un moyen d'expression artistique, ou encore une façon de considérer toute forme d'art comme action. En parlant de performance tout court et non de *performance art*, je souhaite donc introduire clairement une différence entre la pratique historique de la performance qui émerge dans les années cinquante, et ses racines dans les expérimentations de la première partie du 20^e siècle, et une approche contemporaine non pas interdisciplinaire, mais non disciplinaire, plus concernée par l'identification de la performativité dans toutes les pratiques que par la délimitation d'une pratique spécifique.

L'histoire de la performance a en effet principalement été une histoire subalterne dans laquelle la pratique était annexée par une autre pratique. La peinture est devenue action chez Jackson Pollock filmé par Hans Namuth, mais aussi en 1997 chez Tracey Emin quand pour *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, elle se laisse enfermer nue pendant deux semaines dans une pièce construite exprès dans une galerie de Stockholm afin de surmonter ses six années de blocage face à la toile blanche et se met à peindre. La sculpture est devenue vivante chez les *living sculptures* Gilbert & George. L'installation s'est animée, comme dans le *Pose Work for Plinths* (1971) de Bruce McLean au sujet duquel l'artiste écossais déclara que la performance était une catégorie inventée par l'Arts Council pour accueillir toutes les œuvres dites « difficiles ». Subalterne, la performance n'en est pas moins omniprésente.

La performance, dans toute sa malléabilité, et son histoire ont principalement été théorisées aux États-Unis et ont été construites par les expérimentations du Black Mountain College et par les happenings d'Allan Kaprow. Les nombreux artistes

britanniques auxquels Nicolas Bourriaud s'est intéressé dans son travail de théorisation d'une esthétique relationnelle, et en particulier Gillian Wearing, Douglas Gordon et Liam Gillick, ont permis de replacer la question du vivant dans l'art, dans ce cas sous la forme de la participation et de l'échange, et donc de la performativité plus que de la performance, dans un contexte britannique. Les publications de Claire Bishop à sa suite, puis de Jen Harvie, ont confirmé cette approche non plus empruntée à l'étranger, mais britannique.

On peut toutefois voir les prémices d'une lecture britannique du performatif dans une petite exposition, « Situation », qui eut lieu dans les galeries de la Royal Society of British Artists (RBA) en septembre 1960. Organisée par un collectif d'artistes britanniques comprenant entre autres Roger Coleman, Gillian Ayres, Peter Coviello et Peter Stroud, avec l'aide de Lawrence Alloway, « Situation » a parfois été comparée à « Freeze » et à l'organisation en collectif des YBAs, en particulier parce qu'il s'agissait pour ces artistes de se situer par rapport à leurs homologues américains et leur hégémonie. Malgré leurs sonorités communes, « Situation » n'eut pas les mêmes effets sur la reconnaissance de la scène britannique que « Sensation » presque quarante ans plus tard. Entièrement dédiée à la peinture abstraite, « Situation » répondait aux différentes expositions d'art américain organisées à la Tate Gallery en 1958 et 1959, ainsi qu'à la rétrospective Jackson Pollock organisée par la Whitechapel Gallery en 1958. Les mots de conclusion proposés par Roger Coleman dans le catalogue sont toutefois loin d'être prophétiques, excluant la possibilité d'un recours à une quelconque britannicité pour extraire l'art britannique de l'ombre portée par l'art américain de l'après-guerre :

While some of the artists here are still in the process of assimilating what they have discovered through the Americans, the character of all the work is becoming recognisably individual. (Not recognisably 'British', however, the desire to be British by attempting to isolate British [sic] usually results, when it arises, in a full stop.)⁵⁸

Le titre « Situation » renvoie donc à plusieurs considérations spatiales. La première est celle de la mappemonde dominée par les États-Unis sur laquelle les artistes britanniques tentent de se situer, avec un succès relatif qui sera amplifié dans les années quatre-vingt-dix grâce aux YBAs. La seconde renvoie à la façon dont ces artistes

⁵⁸ Roger Coleman, introduction au catalogue « Situation », 1960, cité par Clive Bloom et Gary Day. *Literature and Culture in Modern Britain. Volume Three: 1956-1999*. Londres, New York : Routledge, 2000, p. 206.

britanniques vont interpréter le modèle américain de l'action (*l'action painting* et son engagement physique avec la toile en particulier) en termes de situation. Cette seconde notion évoque plutôt un travail sur l'échelle et sur la disposition de la peinture qui engage alors moins le corps de l'artiste que celui du spectateur. « Situation » fut donc une exposition collective car organisée par un groupe d'artistes, mais aussi parce qu'elle avait pour ambition d'engager un collectif plus large, celui du public, dans la construction du sens des œuvres. En ce sens, « Situation » annonce un tournant spatial dans l'art britannique du 20^e siècle. Ce tournant a été étudié principalement par les historiens et les géographes, et, au Royaume-Uni plus spécifiquement par les spécialistes de géographie culturelle (*cultural geographers*), dont Stephen Daniels, co-auteur en 1988 avec Denis Cosgrove d'un ouvrage de référence, *The Iconography of Landscape*.⁵⁹ Dans *The Country and the City* (1973), Raymond Williams avait déjà déplacé l'analyse des caractéristiques territoriales du Royaume-Uni du plan physique au plan des productions intellectuelles, la lecture culturelle de la situation nationale proposée par les artistes britanniques contemporains semble donc attendue. Si l'impact de « Situation » se fit principalement sentir chez les artistes et les critiques, sans retentissement public majeur, elle fut tout de même présentée à nouveau deux fois, d'abord en 1961 sous le titre « The New London Situation » à la New London Gallery qui venait d'ouvrir, puis par l'Arts Council qui la fit partir en tournée à travers le Royaume-Uni à deux reprises en 1962 et 1963. Inspiré bien sûr par les situationnistes, on peut voir dans ces réflexions menées dans les années soixante, une inspiration pour les « situations construites » de Tino Sehgal dont l'une des pièces s'intitule *This Situation* (2009).

C'est toutefois la lecture faite par Claire Bishop de l'esthétique relationnelle et de son application comme prisme de lecture du travail d'artistes britanniques qui permet d'introduire la notion de performativité dans le contexte que l'art britannique contemporain. Le fait, parallèlement, que ce soit la commissaire de Tate Britain, Catherine Wood, qui livre en 2019 un ouvrage exhaustif sur la pratique de la performance aujourd'hui, *Performance in Contemporary Art*, s'inscrivant ainsi dans la lignée de RoseLee Goldberg tout en déplaçant le curseur des États-Unis vers le Royaume-Uni, indique clairement que ces débats se sont installés en Europe et que le Royaume-Uni est capable d'en prendre l'initiative.

⁵⁹ J'ai eu l'occasion de travailler avec Stephen Daniels en 2017 lorsqu'il est intervenu dans notre colloque « Art and the Environment in the United Kingdom ».



Fig. 4 Martin Creed, *Work n° 850*, 2008, Tate Britain. Tous droits réservés Rob Forrest et lightsgoingon.

Lorsqu'elle publie *Installation Art* en 2005, Claire Bishop déclare que les installations sont omniprésentes et invitent les spectateurs à pénétrer des œuvres, immersives ou théâtrales, qui se déploient en scènes ou en environnements. En 2012, dans « Delegated Performance », elle évoque des « live installations » (Bishop 2013, 25) et identifie cette fois moins ces pratiques contemporaines en fonction des objets qu'elles déploient que des mouvements qui les animent. L'art est devenu vivant, qu'il comprenne les actions des artistes ou de leurs interprètes, ou encore la participation du public. Elle remarque que l'adjectif « performatif » est devenu un concept fourre-tout pour décrire des œuvres incluant une performance humaine (voire animale, comme dans *A Real Work of Art* [1993] de Mark Wallinger, *Play Dead/Real Time* [2003] de Douglas Gordon ou *Night Shift* [2004] de Adam Chodzko).⁶⁰ Ce passage du nom à l'adjectif contribue également à

⁶⁰ Le colloque international « Representing Animals in Britain » organisé en 2011 à Rennes 2 par Sophie Mesplède et Emilie Dardenne rassemblait historiens de la cause animale et spécialistes d'art britannique. Il m'avait donné l'occasion de présenter une communication intitulée « A Real Work of Art: Animals as Monuments in Contemporary British Art » où je

la dissolution des frontières disciplinaires, les pratiques se rejoignant dans ce que Wood décrit comme une attitude qui généralise le concept de performativité (Wood 2019). Ce concept aurait ainsi rendu caduque la notion d'interdisciplinarité qui était en vogue dans les années soixante. Aujourd'hui, la performativité s'attache moins à abolir les frontières disciplinaires qu'à tester de nouveaux protocoles de relations entre l'artiste, l'œuvre et son public dans des événements, des séquences vivantes et par le biais de la participation. La performativité qui anime grand nombre des pratiques actuelles transforme aussi le lieu de l'art, là où il se fait, s'expose et se voit, permettant de sortir de la galerie et du musée, mais aussi de transformer celles-ci en lieux non seulement de présentation, mais aussi de rassemblement, en rendant visible et en intégrant à la pratique ce corps regardeur. Ce corps-là participe de l'œuvre, il n'est plus contingent. Mais, si on le compare au corps des années soixante et soixante-dix, il n'est plus fétichisé comme il a pu l'être par le passé, provoquant le regard et l'imaginaire par sa simple présence, en particulier dans le cas des corps féminins (Rose English, Anne Bean, Carlyle Reedy) et des corps nus, mais aussi des corps violentés comme chez Stuart Brisley.⁶¹ Les idées ont bien été corporalisées, et la vogue actuelle des chorégraphes intervenant dans le musée le prouve. En dehors de Tino Sehgal qui a une formation de danseur-chorégraphe, Tate Modern a ainsi accueilli Xavier le Roy pour *Products of Circumstances* en 2009, Jérôme Bel pour *Shirtology* en 2012 et l'inventeur

trais de la différence entre l'emploi d'animaux vivants et d'animaux morts par les artistes contemporains ainsi que du statut très particulier de l'animal dans l'art britannique. Un article tiré de cette communication est en attente de publication ; il présente le travail de Corinne Silva, Chris Ofili, Damien Hirst, Mark Wallinger, mais aussi d'artistes dont les œuvres, dans un mouvement de décentrement de la présence humaine, s'adressent à un public animal, ou du moins s'inscrivent dans un dispositif qui affiche ce but, comme Marcus Coates ou Paul Perry.

⁶¹ Brisley, artiste britannique souvent comparé à l'Américain Chris Burden pour son traitement brutal du corps masculin, avait été invité en 1974 par le Artist Placement Group à travailler avec la Peterlee Development Corporation, organisme en charge de l'essor de cette ville nouvelle du comté de Durham fondée en 1948, à l'initiative de mineurs, dans le cadre du New Town Act de 1946 et baptisée en hommage à Peter Lee (1864–1935), syndicaliste, conseiller municipal, prêcheur méthodiste et leader de sa communauté de mineurs. Il s'agissait de créer un centre-ville pour rassembler les nombreux villages qui avaient émergé autour de la mine et d'offrir de nouveaux logements neufs. Brisley décida qu'aucune œuvre matérielle ne pourrait véritablement être profitable à cette communauté constituée d'une population masculine travaillant à 80% dans la mine et choisit de créer une relation directe avec les habitants autour de leur courte histoire. La première partie du Peterlee Project s'intitulait *History Within Living Memory* (1975). Cette approche anthropologique au plus près des mineurs rappelle bien sûr *The Battle of Orgreave*, et, comme le travail de Deller, elle survit aujourd'hui sous la forme d'une archive préservée par Tate Britain Archive. On peut donc voir chez Brisley un travail pionnier de délégation de la performance à une communauté, et surtout un exemple précoce de tentative de mesurer le succès ou la valeur d'une œuvre en termes pragmatiques et politiques, c'est-à-dire de cohésion et d'amélioration sociale, plutôt qu'en termes esthétiques.

du *dancing museum*,⁶² Boris Charmatz pour *A Thousand Gestures* en 2019. Dans ces expositions dansées, le public rencontre une présentation incarnée et à son échelle. Sa propre présence devient alors réflexive et il prend conscience de sa position dans le musée en tant que corps qui occupe ce même espace.

L'histoire de l'art s'est longtemps concentrée sur la préservation d'objets et sur leur mise en scène dans des musées. Même si des changements dans la politique d'accrochage ont marqué l'histoire des musées britanniques et de la Tate en particulier (Serota), le paradigme est longtemps resté le même, faisant équivaloir art et objet d'art. Quand les gestes animent les concepts, et ne sont pas seulement un processus, ils libèrent la création de son poids matériel. Ce qui était, pour les dadaïstes ou les futuristes, ou encore le Bauhaus ou le Black Mountain College par exemple, une forme alternative de confrontation avec l'expérience artistique dans la vie quotidienne, est progressivement devenu son armature principale. Pour les divers praticiens du Black Mountain College, elle fut un outil de collaboration interdisciplinaire, voire transdisciplinaire (comme dans la *Dance macabre* [1938] de Xanti Schawinsky). Elle ouvre les possibilités matérielles comme les espaces, mais prévient également des typologies trop rigides, débat qui a longtemps animé les écrits de Rosalind Krauss en particulier. Inspirée des écrits tant de J.L. Austin que de Judith Butler et par l'idée que les mots ou que des formulations culturelles ont le pouvoir d'agir sur le monde et de le transformer, la performativité, verbale ou gestuelle, de l'art contemporain réinvente le dialogue entre des disciplines que l'on peut considérer comme contiguës. En effet, alors que *Danse macabre* ou encore *Parade* (qui en 1917 rassemblait Erik Satie, Jean Cocteau, Picasso et Serge de Diaghilev) faisaient converger et dialoguer les disciplines, la performativité contemporaine estompe leurs différences pour les décloisonner. La fluidité qu'elle introduit entre art, théâtre, danse, film et militantisme crée une porosité qui conforte la théorie d'une extension du domaine de l'art sous le régime de l'artification.

L'un des principaux débats qui ont animé les études sur la performance a porté sur l'empreinte laissée par cette pratique éphémère. Comme en témoigne le titre de

⁶² Au moment de prendre la direction du Centre chorégraphique national de Rennes en 2009, Boris Charmatz décida de le rebaptiser Musée de la danse. Avant *A Thousand Gestures*, Charmatz avait déjà collaboré avec Tate Modern pour présenter *Flip Book* en 2012 et *If Tate Modern was Musée de la danse?* en 2015. Ses interventions chorégraphiques dans l'enceinte du musée ont pour but d'interroger ce que la danse peut faire à l'institution muséale, et ce que le musée peut faire à la danse, ceci principalement en termes de public et de modes d'attention.

l'exposition organisée en 1998 au MoCA de Los Angeles « Out of Actions: Between Performance and the Object 1949–79 », de nombreux théoriciens ont vu dans la performance une pratique expérimentale permettant aux artistes, comme par un pas de côté, de finalement revenir à la création d'un objet.

Au tournant des années 2000, le « Phelan-Auslander debate » a déchiré le champ anglophone de la performance et des études théâtrales. Ce débat a connu son paroxysme en 1999 avec la publication retentissante de *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* de Philip Auslander. Dans *Unmarked: The Politics of Performance*, Peggy Phelan affirmait que la performance cessait d'être de la performance dès qu'elle était enregistrée, captée, filmée ou documentée de quelque façon que ce soit. Elle ne pourrait plus alors être considérée comme vivante. « Performance's only life is in the present » est une citation connue de son ouvrage (1993, 146). En 1999, Auslander, professeur en études théâtrales et en communication, vient contredire radicalement la théorie de Phelan avec une idée majeure. Selon lui, la notion de présence, attachée à la question de la performance et du spectacle vivant, n'est pas incompatible avec sa documentation. Bien au contraire, la médiatisation de la performance est ce qui la construit, ce qui construit son événement. La documentation de la performance ne fait pas qu'attester du fait qu'elle a bien eu lieu, elle la présente comme un événement assez important pour avoir laissé cette trace. Pour Auslander, la performance ne se définit pas par son exécution sur une période donnée, elle se définit par l'empreinte qu'elle laisse. Certaines performances n'existent d'ailleurs que dans leur documentation. C'est le cas par exemple du *Saut dans le vide* (1960) d'Yves Klein qui n'est un saut dans le vide qu'en photographie, Klein s'étant en réalité réceptionné sur un matelas porté par des assistants.

Le débat sur la question de la *liveness*, terme difficilement traduisible en français mais qui peut parfois correspondre à « spectacle vivant ». L'historicité de la médiatisation de la performance dépend de l'état d'avancement de la technologie. Si Auslander évoque une différence entre « analogue liveness » et « digital liveness », il explique également que le *live* est une construction historique qui repose en fait sur la médiatisation, et qu'avant que ne soient inventés des moyens technologiques d'enregistrer des concerts ou des performances *live*, le concept de *live* n'existait pas. Contrairement à Phelan, Auslander considère le *live* comme étant tributaire de sa médiatisation, et non pas son opposé. Les Grecs anciens n'assistaient pas à du théâtre vivant, mais simplement à du théâtre. L'histoire de la performance et du *live* coïncide

donc étroitement avec l'histoire des médias et des techniques d'enregistrement. Cette histoire a donc à peine cent cinquante ans. Ou sûrement un peu moins, car le terme *live* n'est lui-même apparu que quelques décennies après l'invention de ces techniques et pour combler un manque nouveau, le besoin de distinguer, à la radio, ce qui était enregistré de ce qui était transmis en direct.

Selon Auslander, il n'y a pas de performances, seulement des marques de performances. Le fait que la performance se collectionne aussi, qu'elle peut s'acheter et se revendre sur le marché de l'art, confirme que ce n'est pas l'évanescence qui la caractérise.⁶³ Elle prend aujourd'hui des formes très variées, et on a pu voir émerger, par exemple, le format de la conférence universitaire performance. Son développement est régulièrement rattaché historiquement au mouvement et à la théorisation de la dématérialisation des œuvres et d'une politisation de l'art qui se révèle en fait de nature consumériste. Il est en effet difficile de ne pas relever la polysémie d'un terme qui renvoie également à un idéal capitaliste de rendement et d'efficacité optimisés, un terme qui épouse parfaitement les objectifs économiques du modèle britannique dessiné depuis les années Thatcher et optimisé sous un New Labour dont les objectifs furent infléchis pour s'inscrire dans la troisième voie théorisée par Anthony Giddens. C'est ce même angle économique que Claire Bishop a adjoint à la notion de performance en théorisant son externalisation et sa délégation, « *delegated performance* ». D'un côté, une manière d'inciter à la participation, de l'autre une façon de se reposer sur une main-d'œuvre gratuite. Cette application artistique de ce qui a été décrit comme du prosumérisme, c'est-à-dire un régime de production où travail et loisirs se rejoignent et où l'utilisateur est à la fois producteur et consommateur de ce qu'il produit,⁶⁴ inscrivent les pratiques performatives dans leur contexte économique. Le nouveau modèle

⁶³ Tate a organisé ces dernières années plusieurs projets de recherche autour de la question : « Performance and performativity » en 2011-2012, « Collecting the Performative: A research network examining emerging practice for collecting and conserving performance-based art » (2012-2014) et « Performance at Tate: Collecting, Archiving and Sharing Performance and the Performative » depuis 2014, tout ceci étant articulé autour de The Tanks, espace dédié inauguré en 2012 au sous-sol de Tate Modern.

⁶⁴ Le contexte numérique a encouragé l'utilisation et l'échange de logiciels libres qui sont des exemples de prosumérisme démonétisé, ce que Bernard Stiegler et l'association Ars Industrialis nomment « l'économie de la contribution » où les participants aux réseaux numériques ne sont plus dans une relation de producteurs et de consommateurs, mais nouent un nouveau type de relation coopérative qui contourne toute nécessité de paiement. Mais ce prosumérisme a également permis à de nombreuses entreprises d'accélérer leurs profits en faisant accomplir à leurs clients des tâches qu'elles auraient dû prendre elles-mêmes en charge ou confier à des employés rémunérés (débarrasser sa table au restaurant ou personnaliser le décor de ses baskets). Voir <http://arsindustrialis.org/economie-de-la-contribution>, consulté le 13 juillet 2019.

industriel du Royaume-Uni aura ainsi reposé fortement sur les industries créatives telles qu'elles ont été promues en particulier par Tony Blair et Chris Smith. Ce modèle a lui aussi renoué des relations qui sont moins strictement celles de producteurs et de spectateurs, pour encourager des relations de l'ordre de la contribution et de la coopération.

2. C. La participation : inviter et déléguer

Une autre notion que *The Battle of Orgreave* permet de mettre en lumière est celle de la participation. Son dispositif repose en effet sur le principe de la performance déléguée, incluant la participation de personnes autres que l'artiste, cette participation étant pour partie authentique (les mineurs ont été invités à participer parce qu'ils ont vécu les événements de 1984), pour partie professionnelle (les professionnels de la reconstitution jouent des rôles, ceux de mineurs ou de policiers). La participation déléguée repose sur différents types de collaborations possibles. La performance est déléguée soit au public présent (le public de la Turbine Hall soumis en 2016 aux techniques de maintien de l'ordre de deux policiers à cheval dans le *Tatlin's Whisper #5* de l'artiste cubaine Tania Bruguera), soit à des intervenants professionnels embauchés pour leur talent spécifique (danse, théâtre, ou philosophie et théorie comme a pu le faire Tino Sehgal), ou bien pour leur identité propre, identité dont l'authenticité va donner son sens à l'œuvre (les adolescents palestiniens invités à danser dans *They Shoot Horses* [2004] de Phil Collins, ou les Coldstream Guards défilant dans la City pour Francis Alÿs dans *Seven Walks* [2005] et que l'on peut voir en couverture de ma monographie consacrée à Artangel). Dans *The Battle of Orgreave*, la classification est en fait un peu plus complexe et la distinction entre participation authentique et participation professionnelle (*skilled*) n'est pas si claire. Le travail de Deller repose en effet sur un réseau d'associations productives, et s'il a employé des professionnels de la reconstitution pour jouer certains rôles, ce choix même questionne la notion d'authenticité. Le fait que ces gens ne soient pas simplement des acteurs, mais appartiennent à des sociétés de reconstitution historique qui travaillent habituellement sur des batailles plus anciennes joue un rôle clef dans la construction du sens dans *The Battle of Orgreave* et la volonté de Deller d'aligner la révolte des mineurs et la répression policière, mais aussi le fait que ces affrontements créèrent une fracture dans la société britannique des années quatre-vingt, avec des conflits historiques sans doute plus fondateurs encore comme la bataille d'Hastings de 1066 ou les guerres civiles de la première moitié du 17^e siècle. Ce lien,

c'est l'identité professionnelle authentique de ces participants qui le crée. Il devient de même difficile de décider si une pièce de Jérôme Bel dans laquelle un danseur parle de sa vie et danse très peu est une performance déléguée jouant sur l'authenticité professionnelle de l'interprète ou bien une chorégraphie. On pourra constater de manière très pragmatique que les professionnels et le public habituel des arts vivants choisira de voir dans cette représentation soit de la danse soit du théâtre quand le public de l'art contemporain choisira d'y voir une performance artistique.

L'équation qui associe art participatif et politiques émancipatrices émerge dans les années quatre-vingt-dix et quitte les marges du monde de l'art pour rejoindre son centre et acquérir une légitimité qui vient parfois contredire ses racines militantes. La notion de participation dans l'art (et son corollaire, l'authenticité – à distinguer de la sincérité que l'on rencontre dans le théâtre) en englobe d'autres : « new genre public art » et « community collaborations » (Lacy, 1995), « esthétique relationnelle » (Bourriaud 1998), « art dialogique » (Kester 2004), « art *in situ* (*site-specific*) » (Kwon 2004) ou « art participatif » ou « collaboration » (Bishop 2006), pour finalement constituer son propre champ. Les débats qui, en réaction à l'ouvrage *Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud, amenèrent une contestation de la vision purement utopique de la participation ont donné une plus grande visibilité à un art contemporain engagé et participatif. Le « tournant social » identifié par Claire Bishop correspondit également à un changement dans l'ordre politique mondial à la suite de la chute du mur de Berlin en 1989 et à l'extension du consensus capitaliste. Dans *La Société du spectacle* (1967), Guy Debord avait attribué la responsabilité d'une fragmentation de la société et d'un étiolement du lien social à cette culture capitaliste. L'aliénation sociale découlerait en effet d'une réification imposée par le capitalisme qui transforme tout en chose, et qui transforme toute chose en marchandise, faisant de tout échange social un échange marchand. L'objectif, et donc la mesure du succès de l'art relationnel, repose sur la création d'échanges non-marchands. Bishop a relativisé les capacités de l'art à y parvenir en démystifiant certaines de ses vertus : elle souligne que la participation n'est pas nécessairement libératrice, que la collaboration entre artiste et public repose souvent sur une hiérarchie, voire sur un modèle hégémonique qui voit dans la participation une façon de rendre le public plus actif et donc plus performant. Tania Bruguera mit d'ailleurs en évidence cette soumission du public à la participation en 2008 quand, dans la Turbine Hall de Tate Modern, les spectateurs de *Tatlin's Whisper #5* furent privés de

leur liberté de mouvement. Ce n'est donc pas par hasard si Claire Bishop a choisi une photographie de cette performance pour la couverture de son livre *Artificial Hells*.

La question de la participation dans l'art contemporain britannique depuis les années quatre-vingt se pose au croisement de deux domaines : la pratique artistique partagée théorisée comme participative et l'évaluation des effets des politiques culturelles. Mon travail croise ainsi deux lectures contemporaines de la participation. La première, théorique, que je viens d'exposer, et une seconde, politique, qui se trouve être tout aussi polémique. Le projet de recherche « Cultural Participation » animé par deux spécialistes des politiques culturelles, Leila Jancovic de l'université de Leeds et David Stephenson de Queen Margaret University à Edimbourg, étudie les données concernant la participation du public à la culture. Il regroupe donc des chercheurs qui se sont attelés à mesurer les effets concrets des politiques culturelles européennes et britanniques qui, depuis plusieurs décennies, mais en particulier depuis les années quatre-vingt-dix, encouragent la culture à se démocratiser et le public à s'impliquer. Que veut dire « participation » dans ce contexte ? Il s'agit d'une participation quantifiable et soumise à évaluation telle que le New Labour l'envisagea entre 1997 et 2010 : un calcul du nombre d'entrées, payantes ou non, à toutes les activités reconnues comme culturelles, comptabilisées suivant des critères d'âge, d'appartenance ethnique et de revenus. Artangel, et tous les organismes culturels du plus grand au plus petit, sont depuis cette période concernés par des objectifs de diversité, dans leurs équipes bien sûr, mais aussi dans leur public, et j'ai pu constater pendant la consultation des archives d'Artangel que leur inclusion dans le National Portfolio de l'Arts Council et dans la liste des organisations subventionnées (Regularly Funded Organisations, RFOs) était conditionnée à certains objectifs et que de nouvelles entreprises se spécialisaient dans la collecte de données concernant ces publics.⁶⁵ La démocratisation de la culture que l'Arts Council avait commencé à encourager dans les années soixante principalement sur des critères sociologiques fut alors remplacée par un objectif de diversification des publics pour inclure plus de jeunes et plus d'immigrés et de descendants d'immigrés. Cette diversification des publics commença à être mesurée très précisément et de

⁶⁵ Le nombre de tickets vendus ou d'entrées dans un musée ou une institution culturelle n'est plus aujourd'hui une information suffisante. Les visiteurs sont maintenant identifiés individuellement, suivis dans l'exposition pour que leurs comportements soient analysés, et ils sont souvent aussi contactés après leur visite. Au Royaume-Uni, The Audience Agency est subventionnée par l'Arts Council pour travailler avec des musées dans tout le pays sur l'extraction et l'exploitation de données concernant leur public, <https://www.theaudienceagency.org/>, consulté le 15 juillet 2019.

nombreuses techniques furent mises au point pour savoir, non plus simplement combien de gens avaient visité une exposition ou assisté à un spectacle, mais qui exactement était présent.



Fig. 5 Karen Mirza et Brad Butler, *The Museum of Non Participation*, projet produit par Artangel sur Bethnal Green Road, Londres, de septembre à octobre 2009. Photographie, Brad Butler.

Quand de nombreux projets de recherche ont pu se pencher sur les obstacles à une participation la plus large possible à la culture, peu ont remis en question les politiques dans lesquelles l'encouragement à la participation s'inscrivait. « Cultural Participation » a pour ambition de se pencher sur les échecs de la participation, or ces échecs ont souvent été dissimulés par le conditionnement des subventions au fait d'être parvenu à certains objectifs chiffrés.⁶⁶

La place de plus en plus centrale occupée par la notion de participation, le fait qu'elle soit devenue un champ à part entière de la pratique artistique, et ce plus particulièrement aux États-Unis et au Royaume-Uni, doit être corrélée au contexte politique dans lequel cette émergence s'est faite. Ce contexte est celui d'un conditionnement du soutien de l'État à des objectifs chiffrés et catégoriels en termes de

⁶⁶ Leila Jancovich, « The participation myth », *International Journal of Cultural Policy*, 23 (1), 2017, pp. 107–121. Se référer aussi au projet de recherche collectif Cultural participation <http://www.culturalparticipation.co.uk>, consulté le 29 juin 2019.

participation (ce qui dans des domaines variés s'appelle une étude d'impact). Si l'art participatif, ou encore dialogique, ou si l'esthétique relationnelle ont répondu à des conditions sociales conditionnées par le capitalisme tardif dans lesquelles cherchait à émerger un lien non-marchand, ils sont aussi le produit d'une demande de résultats émanant du pouvoir politique et de ses agences semi-indépendantes. Ici ressurgit ce que j'ai décrit, au sujet de *The Battle of Orgreave*, comme la bataille de l'art public : elle est une bataille pour la mémoire, pour l'identité, pour l'espace, mais aussi une bataille pour les publics que se livrent entre elles les organisations artistiques, et surtout, comme le démontrent les chercheurs de « Cultural Participation », contre elles-mêmes.

« Make Your Own Damn Art » est l'un des slogans les plus connus de l'artiste Bob and Roberta Smith, en réalité une seule personne se cachant derrière ce patronyme double, Patrick Brill. Il a peint cette phrase sur de nombreuses toiles et sur des supports variés. C'est aussi le titre de l'ouvrage qu'il a co-écrit avec Matthew Collings en 2004 et d'un documentaire sur son travail réalisé en 2012.⁶⁷ Ce commentaire humoristique est adressé à un public qui se sent de plus en plus inclus dans le processus de création et qui a adopté les réflexes de participation. Il recadre utilement le débat concernant l'idée que la paternité – ou maternité – de certaines œuvres pourrait être partagée dans le cadre d'une pratique participative. Or, la distinction doit rester claire entre participation et co-création. De même, la participation et l'interactivité sont deux choses différentes, l'interactivité étant avant tout conditionnée par des développements technologiques qui permettent au spectateur d'intervenir physiquement dans l'œuvre. La participation, si elle peut reposer sur l'interactivité, est moins strictement physique que sociale. Elle articule la problématique du rapport du public aux transformations de l'art, formelles ou technologiques, et la question de la contribution de ces pratiques à une démocratie culturelle.

2. D. La technologie : médiatiser et disséminer

L'informatique, outil qui a refondé notre contexte technologique et transformé aussi bien notre modèle économique que notre modèle social, a fait émerger de nouvelles pratiques d'échanges, de partages, de créations, de contributions. La participation artistique fait partie de ces nouvelles pratiques contributives. De nombreux artistes

⁶⁷ Bob and Roberta Smith et Matthew Collings. *Make Your Own Damn Art. To Form the World According to One's Own Rules*. Londres : Black Dog Publishing, 2005. Le long métrage « Make Your Own Damn Art. The World of Bob and Roberta Smith » réalisé en 2012 par John Rogers suit le quotidien de l'artiste Bob and Roberta Smith.

utilisent des interfaces numériques pour interagir avec le public, la participation peut donc se pratiquer grâce à un rapport technologique différent aux œuvres et aux musées qui sont alors décrits comme « augmentés ». Mais de manière plus générale, le public lui-même s'est technologisé, s'adjoignant de façon massive des outils connectés. Un public actif produit dorénavant sa propre documentation, son propre commissariat d'exposition et ses propres mises en scènes d'images en ligne. Partie de l'écran (celui de la télévision), *The Battle of Orgreave* est, quant à elle, revenue à l'écran grâce à ce qui ne fut pas une simple captation, mais un véritable film réalisé par Mike Figgis.

Comme je l'ai souligné au sujet de la performativité, le débat entre Philip Auslander et Peggy Phelan sur le lien de la performance à l'éphémère a mis l'accent sur une historicisation de l'art en rapport avec son contexte technologique. Auslander conditionne ainsi l'émergence de la notion de *live* à un développement technique. Ces évolutions perceptives ont continué de transformer les modes d'attention. Mais, alors que des changements technologiques ont pu avoir une influence sur les œuvres elles-mêmes, c'est principalement l'attention portée aux œuvres ou aux expositions qui a changé.

Les deux façons dont l'art public a été transformé le plus fondamentalement par son contexte « post-industriel » sont l'adoption d'un caractère éphémère et l'inclusion du public comme participant, cette participation reposant elle-même de plus en plus sur l'utilisation des réseaux sociaux. La participation en vogue aujourd'hui semble proposer avant tout un retour à l'humain, mais elle se fait dans un contexte post-internet tel qu'identifié par Artie Vierkant en 2010 dans « The Image Object Post-Internet », c'est-à-dire un contexte où l'invention de l'internet a changé pratiques et modes de relations. La participation se fait dans le contexte des *creative commons*, licences communes partagées gratuitement, c'est-à-dire un contexte où l'économie comme la participation à la culture peuvent être contributives.

La performance historique, celle des années soixante-dix, a émergé dans un contexte de popularisation des médias analogiques. L'art vidéo a aussi introduit des espaces sombres dans le cube blanc (le « white cube » et son idéologie définis par O'Doherty). L'invention et la popularisation du DVD et du compact disc dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix introduisirent des œuvres en mouvement continu dans les espaces de l'art. Il s'agissait de refléter un nouveau contexte technique bien sûr, mais celui-ci renforça surtout la présence du mouvement et des corps dans l'art. Les boucles d'images que ces supports qui n'ont plus besoin de rembobinage créent

transformèrent la temporalité des expositions, allongeant sans limite la durée des projections ou des diffusions, et redéfinissant la notion de répétition. La relation de l'art et de ses institutions au temps et à la durée fut alors reconfigurée, technologiquement bien sûr, mais surtout par l'introduction de nouveaux modes d'attention.

Remplaçant l'analogique, la technologie numérique a recalibré le musée en un lieu à documenter qui est photographié pour lui-même ou pour servir de décor à des selfies qui sont ensuite publiés sur des plateformes en ligne hybrides, c'est-à-dire à la fois publiques (en termes de visibilité) et privées (en termes de profits). C'est autour de 2008 que les musées ont cessé d'imposer des restrictions sur les photographies qui étaient prises dans leurs murs et se sont mis au contraire à les encourager, suggérant même quels *hashtags* utiliser au moment de partager ces clichés sur Twitter et Instagram. La présence en ligne des musées repose aujourd'hui dans une très grande mesure sur des *shares* et des *retweets* de photographies prises par le public ou de leurs commentaires positifs postés en ligne.⁶⁸ La performance et l'esthétique relationnelle qui ont ainsi bouleversé les conventions régulant les comportements de spectateurs, l'ont fait parce que leur mode de présentation a accompagné et appelé des modes numériques de documentation.

Les bouleversements technologiques de l'art sont parfois des changements internalisés, plutôt que des changements réellement techniques, et on pourrait alors parler d'art post-smartphone ou post-internet au sens où il se crée à une époque qui a été transformée par leur invention. Certaines interventions, performances ou activités relationnelles, sont activées ou redémarrées quand de nouveaux spectateurs arrivent. Les œuvres vidéo qui pouvaient s'étendre en étant diffusées en boucle restaient indifférentes aux allers et venues du public. Aujourd'hui, des interventions s'animent en fonction de l'activité qui les entourent et du regard porté sur elles : dans une sorte de logique numérique, les œuvres sont relancées et actualisées par le public. C'est le cas de *This Objective of that Object* (2004) de Tino Sehgal où la situation redémarre depuis le tout début à chaque fois qu'un nouveau spectateur entre dans la pièce : cinq acteurs se trouvent dans une pièce vide, ils annoncent la chose suivante : « L'objectif de cette œuvre est de devenir l'objet d'une discussion. » Si personne ne réagit, ils se couchent par terre et ne bougent plus, mais si l'un des spectateurs entame une discussion, les acteurs

⁶⁸ Avec 787 298 *hashtags*, Tate Modern était en 2018 deuxième du classement des musées européens les plus populaires sur Instagram, juste après le Louvre et juste avant le Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, <https://culture-communication.fr/fr/les-musees-europeens-les-plus-populaires-sur-instagram/>, consulté le 15 juillet 2019.

se mettent à discuter entre eux de ce spectateur. Cet événement unique, mais répétable car gouverné par un protocole strict, est entièrement dématérialisé. Aucun document ou descriptif, aucune photo ou captation ne sont autorisés, aucun cartel ou inscription murale ne sont installés ni aucun catalogue publié, aucun communiqué de presse n'est envoyé, ni aucune publicité sous forme d'affiches ou dépliants. L'artiste interdit tout ce qui pourrait se transformer en reliques. Lors de sa carte blanche au Palais de Tokyo en 2016, Sehgal avait interdit la vente de billets d'entrée pour que ceux-ci ne puissent pas être conservés. Rien de ce qui, d'après la définition qu'en donne Gérard Genette en 1982 dans *Palimpsestes*, pourrait constituer du paratexte ne doit subsister. Même la vente des œuvres de Tino Sehgal s'effectue par un protocole de transmission orale d'informations à l'acheteur (collectionneur ou musée) devant un notaire et des témoins. L'artiste transmet ainsi les conditions de reproduction de son œuvre qui ne peut être rejouée que par des personnes préalablement formées par lui. Il stipule aussi que les interprètes doivent être payés un minimum, que l'œuvre sera montrée sur une période minimale de six semaines et qu'elle ne doit pas être photographiée ou filmée et que, si l'acheteur souhaite revendre l'œuvre, ceci doit se faire suivant ce même contrat oral. Cet interdit portant sur le paratexte et la documentation rencontre bien sûr certaines limites, comme les compte-rendus d'expositions, mais aussi les différentes vidéos amateur filmées sur *smartphones* puis postées en ligne par des spectateurs, par exemple lors de la présentation de *These Associations* dans la Turbine Hall dans le cadre de la Unilever Series en 2012.

Les œuvres performatives de plus en plus nombreuses qui occupent espaces publics ou institutions peuvent rarement être saisies dans leur ensemble. Tout comme le théâtre immersif, elles s'appréhendent d'un point de vue unique qui n'a pas accès à ce qui se passe plus loin, hors du champ de vision, voire dans une autre pièce. Les prises de vues des spectateurs viennent combler ces manques. Parfois, le téléphone, tenu à bout de bras, vient servir de périscope pour voir ce qui se passe au loin.

La perception des œuvres en direct ou en ligne est devenue une perception globale dont la contiguïté s'est renforcée ces dernières années au fur et à mesure que notre condition post-internet influençait esthétiquement l'art et sa présentation. Dans un article de 2013, l'historien de l'art américain Mike Sanchez décrit comment les galeries ont depuis le début de la décennie commencé à remplacer leurs lampes spots traditionnelles par des éclairages fluorescents haute puissance qui font vibrer leurs murs blancs comme des écrans IPS, nouvelle technologie pour écrans LCD introduite par

Apple en 2010 et devenue depuis incontournable.⁶⁹ La qualité de présentation en ligne est maintenant aussi attendue hors ligne, mais il s'agit aussi d'anticiper la façon dont l'exposition sera documentée et ainsi prolongée en ligne. Son caractère éphémère semble ainsi de plus en plus une simple étape avant sa conversion en format JPEG.

L'accélération des avancées technologiques a changé la façon dont le public perçoit l'art, mais aussi l'art lui-même dont la fortune et la trajectoire sont influencées par des incarnations souvent dématérialisées. Des incarnations de plus en plus technologiques qui correspondent à ce que, dans *The Afterlives of Monuments*, Deborah Cherry appelle l'au-delà de l'œuvre. Ce qui a le plus changé concerne l'articulation entre l'attention portée aux œuvres et son contraire, la distraction, qui est tout aussi présente dans les contextes artistiques, vivants ou non, tout simplement parce qu'il s'agit de contextes de sociabilité. On découvre rarement une œuvre seul, et cette découverte se fait dans un contexte collectif où les autres spectateurs sont aussi pris en compte, et où la sociabilité passe aussi par les images qui sont mises en ligne sur les réseaux sociaux, souvent d'ailleurs anticipées et prises en compte par les artistes.⁷⁰ Dans son article « Black Box, White Cube », Claire Bishop explique que cette dialectique entre attention et distraction existait au dix-huitième siècle quand les gens se rendaient au spectacle équipés de jumelles pour voir la scène mais aussi les autres spectateurs et s'assurer qu'eux-mêmes étaient vus (les visiteurs des musées eux aussi souhaitaient se montrer), et qu'aujourd'hui les jumelles ont simplement été remplacées par les smartphones. Bishop date la naissance de cette dialectique de la Révolution Industrielle. Elle cite Jonathan Crary qui démontre dans son ouvrage de 1999, *Suspensions of Perception*, que cette dichotomie découle directement de la façon dont le capitalisme

⁶⁹ Michael Sanchez, « 2011: Art and Transmission », *Artforum*, été 2013, pp. 294–301, <https://artforum.com/inprint/issue=201306&id=41241>, consulté le 24 juin 2019.

⁷⁰ L'un des exemples les plus connus de la prise en compte par une artiste des photos prises par le public d'une de ses œuvres et de la façon dont celles-ci sont partagées en ligne est le film *An Audience* (2014) que Kara Walker tira de son œuvre *A Subtlety, Or the Marvelous Sugar Baby*. En 2014, l'artiste américaine fut invitée par Creative Time (agence de commande d'art public qui servi d'inspiration pour la création d'Artangel) à créer une œuvre éphémère publique. Elle prévoyait déjà de garder une trace de la réaction des visiteurs. L'œuvre fut réalisée dans l'ancienne raffinerie de sucre Domino à Brooklyn, devenue un grand hangar désaffecté promis à la démolition. Une femme noire de 23 mètres de long y occupait telle un sphinx l'espace intérieur de l'usine. Réalisé à partir de blocs de polystyrène recouverts d'un enduit fait de sucre additionné d'eau, le colosse stéréotypé évoquait le traitement des esclaves noirs. Creative Time avait invité les spectateurs à partager leurs clichés en utilisant le *hashtag* #karawalkerdomino, or ils se révélèrent souvent obscènes, reproduisant l'exploitation et la sexualisation du corps noir féminin. *An Audience* est la réponse de Walker à cette réalité.

naissant a reformulé la question de la perception humaine.⁷¹ Le capitalisme aurait en effet imposé des exigences de vigilance, en particulier dans l'usage sécurisé de la production industrielle machinique, mais aurait dans le même temps exigé des capacités d'adaptation permettant d'accepter des cycles de changements de plus en plus rapides et une obsolescence de plus en plus précoce de ces mêmes machines.

Ces exigences contradictoires et leurs conséquences psychologiques seraient caractéristiques du 20^e siècle. Mais alors que la taylorisation du travail au début du vingtième siècle et son recours à des moments clairement mesurés de concentration maximale s'accompagnaient d'une taylorisation de l'attention et d'une aliénation des travailleurs, la numérisation qui caractérise nos conditions de travail actuelles a renversé les conditions de cette efficacité tayloriste. En effet, l'ordinateur connecté à Internet est à la fois une machine et une distraction : il est un outil de travail qui met à portée de clic des divertissements susceptibles d'interrompre ce travail et de nous rendre moins efficaces, mais il nous suit aussi à la maison et en fait une extension du lieu de travail où messages et dossiers peuvent pénétrer, voire nous suivre en vacances. Outil à la fois de travail et de loisirs, il est venu brouiller la ligne qui sépare le producteur et le consommateur, mais surtout la ligne qui sépare attention et distraction.

Les œuvres et les expositions de ce siècle ont pris en compte ce brouillage, caractérisé non pas par une distraction généralisée comme on l'entend souvent, mais par une indifférenciation entre attention et distraction. L'attention n'y est plus nécessairement dirigée exclusivement vers l'œuvre ou la performance elles-mêmes parce que l'expérience se fait collective ou bien appelle une documentation ou un commentaire immédiat qui peut se faire entre spectateurs présents ou bien avec des amis ou des *followers* en ligne : le cyberspace est devenu un tiers-lieu où s'exercent autant d'attention et de distraction que celles qui se déploient dans la réalité. Les dispositifs utilisés par les artistes incorporent ce double régime d'attention et de distraction. Et ce sont toutes les conventions et les attentes qui concernent le comportement du public face à l'art, qu'il soit dans l'institution ou à l'extérieur, qui sont bouleversées.

En 2007, le premier iPhone allait remplacer son ancêtre l'Ericsson 380, sorti en 2000, et populariser l'utilisation du smartphone. Les institutions artistiques ont accueilli son arrivée, tout en tentant de rivaliser avec son pouvoir d'attraction. Charlotte Prodger,

⁷¹ Jonathan Crary. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1999.

Turner Prize 2018, a filmé son court-métrage d'une trentaine de minutes, *Bridgit* (2016), entièrement sur son iPhone. Méditation sur son identité homosexuelle et queer sur fond de paysages écossais et de pérégrinations vers des contrées encore marquées par la trace de la figure mythologique de la déesse celte Bridgit, l'œuvre est à la fois éminemment technologique et réalisée grâce à un outil qui est désormais à la portée de tout un chacun. Les questionnements identitaires au cœur de ce film, ceux de l'artiste, mais aussi ceux d'autres voix qu'elle prend en charge et qui se mêlent à la sienne, se concentrent sur des questions de localisation : où se situer intellectuellement et physiquement, dans des identités de genre et de sexe, mais aussi dans une géographie que l'iPhone a lui même rendue subjective. La géolocalisation sur laquelle repose le fonctionnement du téléphone portable a en effet réarticulé notre relation à notre environnement, replaçant chaque propriétaire au centre de cartes Google capables de suivre ses déplacements et de suggérer des restaurants en fonction de goûts eux-mêmes identifiés au fil de ses recherches et en fonction de son activité sur les réseaux sociaux. La mémoire réduite de l'appareil conditionne également le montage du film dont les plans séquences ne peuvent pas dépasser quatre minutes. Avec *Bridgit*, Prodger propose une rêverie identitaire saisie sur un support technologique devenu omniprésent : l'identité queer, écossaise, nomade, y est aussi une identité traversée par sa condition contemporaine. L'identité est aujourd'hui aussi géo-localisée, surveillée et algorithmée.⁷²

⁷² En tant que *chief editor* de 2011 à 2014 de la revue en ligne *InMedia* fondée par Divina Frau-Meigs, et en particulier dans mon rôle de responsable de la rubrique « Book Reviews », j'ai fait un travail de veille scientifique sur les nouvelles technologies, ainsi que sur la question des médias et des images qu'ils véhiculent. Cette expérience fut très enrichissante et m'a permis de consolider mes connaissances pratiques et techniques, et de les appliquer au support artistique et à son statut dans le contexte du développement de nouvelles technologies de l'information. Après un article publié en 2013 et intitulé « Crafting the Web », c'est une compétence que je continue d'exploiter dans l'encadrement de mémoires qui portent sur des problématiques technologiques, en particulier le M2 d'Alexis Gaboriau en 2019, « Art et impression 3D aux États-Unis », ou le M1 inscrit pour 2019-2020 par Sandy Dequivre, « La naissance de l'art numérique au Royaume-Uni dans les années 50 ».



Fig. 6 Anne Imhof, *Sex*, 2019. Performance avec Josh Johnson, Mickey Mahar, Enad Marouf. Tanks, Tate Modern, Londres. Photographie, Nadine Fraczkowski.

Ce contexte technologique et la condition post-numérique qu'il crée ont transformé le rapport des œuvres au public, mais il a aussi pénétré les institutions pour les transformer. Le rôle joué ces dernières années par The Space, entreprise d'intérêt collectif⁷³ chargée de promouvoir un art technologique et sa diffusion en ligne fondée et financée par Arts Council England et la BBC (thespace.org), mais aussi le nom que

⁷³ Les Community Interest Companies (CIC) sont apparues au Royaume-Uni en 2005 pour donner un cadre légal avantageux aux entreprises sociales qui se développaient alors. Ces entreprises ont pour but de générer un bénéfice social ou environnemental et de réinvestir leurs profits dans ces missions tout en assurant leur viabilité financière. Leur création coïncide avec la publication en 2007 des conclusions du débat lancé par Arts Council England sur la valeur publique de l'art (<https://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20160204122855/http://www.artscouncil.org.uk/advice-and-guidance/browse-advice-and-guidance/public-value-and-the-arts-in-england-discussion-and-conclusions-of-the-arts-debate>), et se situe donc dans un contexte où cette question de la valeur publique de l'art était devenue omniprésente.

cette organisation s'est choisi, sont symptomatiques de la façon dont la culture numérique a redéfini la conception artistique de l'espace public.

2. E. L'infrastructure : produire et circuler

Comme de nombreuses œuvres britanniques importantes créées depuis 1985, *The Battle of Orgreave* a pu voir le jour grâce à un appel à projets lancé par Artangel en 1998. Travailler sur Artangel fut pour moi une façon de relier deux périodes d'abord posées comme étant en rupture, les années quatre-vingt et la décennie quatre-vingt-dix. Dans *Artangel and Financing British Art*, je propose d'inclure dans l'histoire de l'agence les années 1985-1991 pourtant souvent omises du récit officiel. Toutes sortes de raisons permettent d'expliquer pourquoi la naissance d'Artangel est généralement datée de 1991, mais je ne vais pas les énumérer ici car je les expose dans mon livre. Le cas Artangel est exemplaire de la façon dont le renouvellement artistique des années quatre-vingt-dix a pris sa source dans les bouleversements des années quatre-vingt. La chronologie longue de l'histoire de l'agence, celle qui démarre en 1985, a pourtant un intérêt très clair qui est qu'elle permet de trouver dans la décennie quatre-vingt les racines du projet, voire sa raison d'être. L'émergence d'Artangel comme société de production artistique à la fois soutenue par l'Arts Council et experte dans le montage de financements privés faisant intervenir mécènes, entreprises partenaires et fondations dans des circuits où financements privés et publics se conditionnent et s'entrelacent, en particulier en termes fiscaux, est exemplaire des transformations intervenues à l'orée des années quatre-vingt. Artangel m'a donc servi de prisme pour dresser un état des lieux du paysage artistique britannique depuis les années quatre-vingt.

L'une des conclusions à laquelle je parviens à la fin d'*Artangel and Financing British Art* est qu'un contexte politique et économique a favorisé l'émergence d'agences de production artistique au financement hybride. Il découle de cela que ce nouveau modèle prégnant, celui de producteurs s'intéressant à des volets variés et complémentaires de la création actuelle qui comprennent non seulement l'aspect pécuniaire du financement, mais aussi l'organisation, la post-production, et, de façon spectaculaire chez Artangel, la recherche de lieux d'exposition, a influencé et transformé les pratiques muséales.

De même que le public a adopté une pratique différente du musée, le musée a lui aussi mis fin à son organisation strictement verticale, celle d'un savoir transmis, grâce aux œuvres, à un public d'apprenants. Il apparaît que le musée n'est plus exclusivement

le lieu d'enregistrement de l'art, l'extrémité d'une chaîne où sont entérinées mais aussi figées ses explorations formelles ou philosophiques. Il est aujourd'hui traversé par la recherche et l'expérimentation, en particulier sous l'impulsion de l'esthétique relationnelle et de la performance déléguée, mais également du fait de l'influence, dès les années quatre-vingt, de pratiques collectives, comme les expositions de groupes organisées par Damien Hirst pour lui-même et ses amis YBAs, ou la création de lieux alternatifs gérés par des artistes (les *artist-run spaces* tels City Racing, Beaconsfield ou, à Glasgow, Transmission qui se développèrent alors), deux phénomènes qui élevèrent le commissariat d'exposition au rang de pratique artistique à part entière. Lorsque le public devient co-producteur d'une œuvre qui entre dans l'institution, dans son lieu d'exposition ou dans la sphère publique, domestique ou autre, où elle est proposée comme telle, sans être finie, voire sans être commencée parce qu'elle n'existe que dans un dialogue avec le public, alors le lieu d'exposition lui-même est changé. Il cède certaines de ses prérogatives, notamment en termes d'interprétation, de conservation et de validation institutionnelle. L'enregistrement a ainsi progressivement été pris en charge par la technologie. La validation a perdu de son importance dans un contexte plus fluide où il importe peu de confirmer si on a bien affaire à de l'art ou non, et où la rencontre avec le public, plus que son entrée dans un contexte artistique, va être ce moment où naît l'œuvre. Les conventions muséales sont devenues hybrides car elles ont accueilli les conventions de la place publique, mais aussi les conventions du théâtre et celles de la salle de spectacle.

Le musée est maintenant, au même titre que l'espace public, traversé par l'art. La technologie, la performance et la participation ont fait du musée un lieu événementiel. Il n'est plus ce monolithe subissant les attaques de l'avant-garde (Bürger), il accueille l'avant-garde. Il n'est plus le contraire de l'atelier, il est une continuation de l'atelier. Il n'est pas seulement un lieu où l'art rencontre le public, il est un point de rencontre où l'art est activé par ces rencontres. Tate Exchange, dirigé par Cara Courage au cinquième étage du Blavatnik Building de Tate Modern, en est un exemple concret. Les postes occupés dans les musées ont eux aussi changé pour accueillir ces nouveaux modes de production mais aussi de nouveaux rapports avec le public : les *digital participations producers* sont omniprésents, et la National Portrait Gallery a créé un Young Producers Programme, postes dont les profils précisent qu'ils sont en charge de susciter non seulement l'intérêt du public, mais aussi sa participation (*engagement*).



Fig. 7 Copie de l'œuvre de Subodh Gupta, *What does the vessel contain, that the river does not* (2012), réalisée par les étudiants et étudiantes de Winchester School of Art à l'occasion de l'atelier « How to Build a Biennale » organisé par Tate Exchange en mai 2018, Photographie, Gareth Harris.

La critique institutionnelle telle qu'elle fut définie à la fin des années soixante par des critiques proches de la revue *October* comme Benjamin Buchloh et Craig Owens, et pratiquée aux États-Unis par des artistes comme Andrea Fraser ou Fred Wilson, dévoilait avec ironie les structures et le caractère idéologique des musées et des galeries. Mais son caractère oppositionnel fut lui-même assimilé par des commissaires d'exposition et souvent institutionnalisé dans les années quatre-vingt-dix, signifiant par là-même qu'il est difficile d'échapper aux usages hétéronomes de l'art, c'est-à-dire à ses usages marchands et idéologiques, mais aussi que le découpage des espaces en lieux oppositionnels, institutionnel / avant-garde, public / privé, marchand / politique, n'a plus cours. Dans son article « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », Rosalind Krauss constatait en 1990 que face au développement à un degré inédit de l'industrie culturelle (Adorno et Horkheimer), les questionnements réflexifs de l'art se sont déplacés sur le terrain spatial, les lieux de l'art pouvant être classés en fonction de leur caractère plus ou moins public. Le musée lui-même devenait, d'après Krauss, un

lieu dont les formes architecturales toujours plus spectaculaires contribuent à désincarner l'expérience du public parce qu'elles reflètent la dématérialisation des flux de capitaux privés qui les sous-tendent. Plus de vingt ans plus tard, Claire Bishop s'est appuyée sur cet article pour écrire *Radical Museology*, ouvrage dans lequel elle décrit comment le musée contemporain s'est éloigné de son rôle d'institution aristocratique et élitiste pour devenir un temple populiste dédié au loisir et au divertissement, un lieu reposant sur une économie de l'expérience (Gilmore et Pine) où les effets d'un événement mémorable sont capitalisés et la documentation photographique et sa mise en ligne sur les réseaux sociaux sont devenues des objectifs prédominants.

C'est toutefois dans cette nouvelle perspective que le directeur des Tyne and Wear Museums à Newcastle n'invite pas simplement les spectateurs à venir voir les œuvres que possèdent ses sept musées ou à mieux les comprendre grâce à une action de médiation. Sur le site internet de l'institution, il donne à ses musées une toute autre finalité : « Our mission is to help people determine their place in the world and define their identities, so enhancing their self-respect and their respect for others ». ⁷⁴ Le public est ici encore encouragé à participer à un événement performatif, mais cette performance n'est pas nécessairement celle du capital. Elle est aussi une performance de l'identité, or celle-ci n'a pas purement vocation à être une mise en scène de soi narcissique, elle peut aussi être une invitation dans un lieu où une mise en commun est possible, où peut se réunir, physiquement et virtuellement, un collectif qui génère de la démocratie culturelle.

Deux études de cas permettent d'observer plus précisément ce qui se joue dans l'articulation entre l'art contemporain britannique et son public : une exposition en intérieur d'œuvres soumises à une compétition, et une présentation en extérieur d'œuvres contemporaines qui se succèdent sur un socle classique. Il s'agit du Turner Prize annuel, et de la Fourth Plinth de Trafalgar Square.

⁷⁴ Site du rassemblement des Tyne and Wear Museums and Archives, <https://www.twmuseums.org.uk/>, consulté le 14 juin 2019.

3. Deux études de cas : le Turner Prize et la Fourth Plinth

3. A. Le Turner Prize, ou la validation accélérée de l'art britannique depuis les années quatre-vingt

Le Turner Prize, créé sur le modèle du Booker Prize en littérature ou des Bafta pour l'audiovisuel, est régulièrement présenté comme un instrument de popularisation de l'art contemporain britannique. Le fait que cette popularisation passe par un format compétitif est à la fois surprenant et attendu dans un pays friand de paris en tous genres. Cette compétition a le mérite de reposer sur le jugement d'un jury de professionnels et de critiques à une époque où le marché est devenu un arbitre majeur de la valeur comme du goût. Ce palmarès que le Turner Prize établit sur des critères purement artistiques et dans un but de promotion de l'art auprès d'un large public finit toutefois par s'inscrire dans un système plus large qui recoupe les lois du marché.



Fig. 8 L'écrivaine Chimamanda Ngozi Adichie, en charge de remettre le prix, la lauréate Charlotte Prodger et Maria Balshaw, directrice de Tate, 4 décembre 2018, Londres. Source, BBC.

Au cours du 20^e siècle, le marché des artistes vivants subit la perte d'influence des récompenses académiques et des salons alors qu'une nouvelle prise en compte des indicateurs économiques venait attester la valeur, voire la légitimité, des mouvements picturaux d'avant-garde. Les politiques culturelles post-consensus et les circonstances politiques et économiques globales ont encouragé la croissance exponentielle du nombre de collectionneurs et l'ouverture de musées privés souvent inspirés par l'exemple de Charles Saatchi. Dans ce contexte britannique règne un climat où se sont développées sur le territoire national des biennales et des foires qui, comme dans le cas de Frieze, parviennent à concurrencer Bâle, la FIAC de Paris, ou Art Miami, et même à s'exporter.⁷⁵ L'intérêt d'un prix remis par une institution publique pourrait donc paraître minime. Le Turner Prize a pourtant trouvé une place au cœur du système marchand qui soutient l'art contemporain britannique. Il offre un processus de validation publique qui procure un pendant à celui que proposent la critique ou le marché, mais il ne s'extrait pas pour autant complètement des enjeux d'une validation commerciale.

Si les artistes britanniques font aujourd'hui partie du paysage culturel du pays au sens large, c'est parce que, comme David Hockney avant eux, ils sont devenus des célébrités. Ils côtoient des célébrités qui sont leurs amis, parfois leurs modèles (comme Kate Moss pour Tracey Emin, Marc Quinn ou Gary Hume), et qui collectionnent leurs œuvres : George Michael qui créa la Goss-Michael Foundation à Dallas, Madonna, David Bowie, ou Elton John qui en 1988 et 2003 vendit ses meubles anciens pour se tourner vers la photographie contemporaine et l'art de Sam Taylor-Wood, Damien Hirst et Tracey Emin. Cette scène britannique choque parfois avec des œuvres minimales (Martin Creed faisant simplement s'allumer et s'éteindre les lumières dans *Work n° 227* [2000]), ou cruelles (Damien Hirst alignant des poissons, tranchant des mammifères ou enlevant les ailes des papillons dans sa série « Natural History » inaugurée en 1991 avec le requin de *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*). Cette sociabilité glamour et ce goût de la provocation ont trouvé des relais dans la presse tabloïde et sérieuse. En créant un prix annuel, la Tate Gallery (Tate à partir de 1999 et

⁷⁵ L'éditorialiste du *Art Newspaper*, Georgina Adams, a inventé et souvent utilisé l'expression « the Frieze effect » pour décrire le retour de Londres sur le marché international de l'art dans les années quatre-vingt et à l'initiative des directeurs de publication du magazine *Frieze* qui, après avoir couvert de très près l'émergence et l'ascension des YBAs, mirent sur pied leur propre foire qui essaime aujourd'hui avec Frieze New York. Londres avait déjà occupé une telle place, mais il faut remonter au 19^e siècle pour le voir.

l'intervention du cabinet de conseil Wolff Olins) souhaitait exploiter les capacités d'indignation des médias britanniques et le pouvoir du scandale contemporain, scandale qui était le sujet de ma thèse « Les Young British Artists, L'École du scandale ».

Le Turner Prize émerge dans le contexte de la baisse des subventions décidée par le gouvernement Thatcher. En ce début des années quatre-vingt, le musée peinait encore à se remettre du scandale qui avait entouré l'acquisition de *Equivalent VIII*, sculpture de l'Américain Carl Andre achetée en 1972 et exposée en 1974 et 1975, mais qui n'attira l'attention qu'en 1976 quand, en février, le *Sunday Times* consacra un article aux achats récents de l'institution et l'illustra par une photo de *Equivalent VIII*. Face au tas de briques de l'artiste conceptuel, on cria à la gabegie et à la mystification. La décennie fut donc inaugurée sous le signe de la défiance et, en sus des restrictions budgétaires auxquelles elle devait faire face, une certaine frilosité caractérisa sa politique d'acquisition d'œuvres contemporaines. Ces soucis d'image dans l'opinion publique coïncidèrent avec les premières coupes budgétaires et les incitations à l'hybridation des financements introduites par le gouvernement Thatcher. On trouve alors dans le *Tate Gallery Illustrated Biennial Report* de 1982–1984 cette remarque désolée : « It becomes increasingly difficult for the Tate Gallery to compete for the limited number of outstanding work. »⁷⁶ Ne bénéficiant ni des dotations privées des musées américains ni du budget public augmenté des musées français à cette époque, la Tate Gallery n'eut soudain plus les moyens d'acheter de nouvelles pièces sur le marché. Alors que la concurrence venant de collectionneurs privés s'accroissait et faisait monter les prix, elle dut faire preuve d'imagination. En effet, Charles Saatchi n'était pas, alors, le seul collectionneur avec assez de moyens pour mettre ses pas dans ceux des Samuel Courtauld, Joseph Duveen ou William Burrell un siècle plus tôt, mais il fut le premier à mettre sur pied sa propre collection indépendante présentée dans son musée personnel à St John's Wood. Il devint la figure de proue d'un retour à une tradition nationale de mécénat datant d'avant le Welfare State. Ses méthodes furent ainsi appliquées par des entrepreneurs comme Frank Cohen, le « Saatchi du nord » ayant fait fortune à Manchester dans les magasins de bricolage, mais aussi par des galeristes comme Anthony D'Offay, voire plus tard par les artistes eux-mêmes, le cas de Damien Hirst étant à cet égard remarquable car, une fois qu'il en eut les moyens, il se mit à collectionner ses idoles, Francis Bacon ou John Bellamy, et ses amis YBAs, pour sa

⁷⁶ *The Tate Gallery 1982–4 Illustrated Biennial Report*, p. 9.

collection privée présentée dans sa galerie de Newport Street et elle-même baptisée, comme s'il s'agissait d'une œuvre, *murderme*. Hirst se fit même également archiviste de son travail en rachetant ses propres œuvres à Saatchi, Larry Gagosian ou Steven Cohen, ou lors d'une vente aux enchères qu'il organisa en 2008 chez Sotheby's qui elle aussi portait un nom hirstien *Beautiful Inside My Head Forever*.

Le Turner Prize fut inauguré en 1984 à l'initiative des Patrons of New Art (PNA).⁷⁷ Ce sous-groupe des Friends of the Tate, lui-même constitué en 1957 pour soutenir les achats stratégiques du musée, fut fondé en 1982 pour se substituer à la Tate Gallery, alors dirigée par Alan Bowness, dans certains projets d'acquisition du musée devenus plus difficiles : des pièces contemporaines, complexes ou controversées, qu'il était devenu difficile d'acquérir grâce à des fonds publics sans s'aliéner une partie de l'opinion et ainsi trahir la mission d'ouverture et d'accessibilité du musée. Il s'agissait aussi de préparer un fond susceptible d'être accueilli dans le Museum of New Art que Bowness appelait de ses vœux à Londres, et qui, dix-huit ans plus tard sera inauguré sous le nom Tate Modern.⁷⁸ Les Patrons of New Art avait d'abord eu pour mission de récolter des fonds privés, mais, encore peu compétitifs sur le marché, ils imaginèrent une solution de transition. Il s'agissait d'une position de départ ambiguë : afficher un soutien institutionnel à l'art contemporain, mais sans passer par l'achat des œuvres ou par leur inclusion dans les collections du musée. Ce projet d'origine semble confirmé par la dissociation progressive qui semble s'être opérée entre Tate et le Turner Prize depuis l'ouverture de Tate Modern et la satisfaction avec laquelle les administrateurs du musée pouvaient estimer avoir atteint leur but, celui de pouvoir

⁷⁷ Les PNA sont aussi à l'origine de l'ouverture de l'espace Art Now et introduisirent la Christmas Tree Commission, tradition inaugurée en 1988 pour laquelle un artiste est invité à installer pour quelques semaines un arbre de Noël plus ou moins festif dans la Duveen Gallery.

⁷⁸ Le projet de création d'un musée d'art moderne et contemporain à Londres fut lancé sur l'idée qu'il s'agirait d'un musée abritant un art international (Donnellan). Voilà pourquoi le nom de la Tate de Millbank deviendrait Tate Britain dont la vocation serait de se concentrer sur l'art historique (nécessairement historique parce que britannique). Les batailles intestines autour du partage de la collection et des prérogatives des deux musées dans les mois qui précédèrent l'ouverture de Tate Modern montrent bien que quelque chose venait de changer profondément et de bouleverser les contours de ce qui était entendu jusque là comme art contemporain et comme art britannique (sous-entendu, historique, ou à la limite moderne et, sur quelques années, Pop). Le fait que le Turner Prize se retrouva au cœur de cette bataille entre les deux nouvelles entités de ce qui était entretemps devenu la marque Tate est particulièrement éclairant. L'intersection entre les périmètres de chacun était devenu le lieu de toutes les convoitises. Peut-être pas un oxymore, mais au moins une figure souvent marginale, l'artiste contemporain britannique concentrait dorénavant toutes les attentions. La question se posait alors : la remise d'un prix permettant de découvrir les meilleurs artistes de la scène contemporaine britannique relevait-il des prérogatives de Tate Modern ou de Tate Britain ?

compter sur une collection d'art contemporain britannique et international enfin conséquente et sur des expositions temporaires dynamiques. Depuis, le prix est régulièrement exposé dans une autre ville que Londres, et pas seulement à Tate Liverpool, mais au Baltic de Newcastle en 2011, dans une caserne à Derry en 2013, au Tramway de Glasgow en 2015, ou au Turner Contemporary de Margate en 2019. Le fait qu'en 2005 le jury n'incluait plus de Patrons of New Art est une autre confirmation de cette dissociation.

Le Turner Prize marqua l'entrée, enfin affirmée, de l'art contemporain dans un musée national, alors que sa présentation et surtout son acquisition étaient jusqu'alors presque entièrement circonscrites à quelques instituts ou galeries. Mais la création des Patrons for New Art avait aussi marqué le grand retour du mécénat privé à la Tate. En faisant appel à ces fonds privés, le musée revenait en effet à un modèle historique, celui des magnats enrichis par la Révolution Industrielle. Voulant copier l'aristocratie et faire correspondre leur ascendance économique avec une ascendance culturelle, ces industriels s'étaient élevés socialement grâce à leurs collections d'œuvres. Obéissant à une éthique protestante de philanthropie, ils les mirent généralement à la disposition du public. Parmi eux, un certain Henry Tate qui avait fait fortune dans le raffinage de sucre et qui fit don à la nation de sa collection et des fonds nécessaires à l'édification d'un musée pour la présenter, musée ouvert en 1897 sous le nom de National Gallery of British Art, mais que le public s'évertua à appeler Tate Gallery.

Ce travail d'ouverture à des financements privés sera poursuivie lorsque Nicholas Serota sera débauché de la Whitechapel Gallery pour être recruté comme directeur en 1988. À Whitechapel, Serota avait depuis 1976 fait preuve d'ingéniosité pour lever des fonds lui permettant d'organiser des expositions d'avant-garde et de faire des travaux de rénovation pour adjoindre de nouvelles pièces et un restaurant à la galerie. Il avait par exemple réussi à rassembler plus d'un million de livres en 1987 en organisant une vente d'œuvres données par des artistes, permettant ainsi à l'institution de régler ses dettes et de mettre sur pied un fonds de dotation pour prendre en charge ses expositions à venir.

À la Tate Gallery, les débuts de l'hybridation du financement du musée et de ses expositions furent semés d'embûches : la première exposition soutenue par les PNA fut consacrée en 1983 à l'artiste américain Julian Schnabel, mais le musée omit de préciser que sur les onze tableaux présentés, neuf appartenaient à l'un des membres fondateurs des PNA, Charles Saatchi, qui dut démissionner. Le même conflit d'intérêt

apparut quatorze ans plus tard en 1997 lors de l'exposition « Sensation » à la Royal Academy quand une action apparemment philanthrope fut éclairée à la lumière des mécanismes du marché de l'art pour mettre en exergue les bénéfices tirés par les collectionneurs privés quand leurs artistes apparaissent dans des institutions majeures, phénomène identifié sous l'expression « museum quality ». Le premier mécène du Turner Prize, Oliver Prenn, entrepreneur et membre fondateur des PNA, finança les trois premières années, et les controverses se multiplièrent aussitôt, l'utilisation du nom de J.M.W. Turner pour baptiser ce nouveau prix ne manquant pas de déclencher l'ire des gardiens du temple, tandis que le choix d'un premier récipiendaire, Malcolm Morley, résident new-yorkais depuis vingt-six ans, choqua ceux qui attendaient de ce prix qu'il soutînt vraiment la création nationale. L'ombre de la domination new yorkaise qui planait alors sur l'art mondial fit douter de l'intérêt d'un prix britannique.

Il fut décidé que l'un des Patrons of New Art figurerait chaque année au nombre des membres du jury, aux côtés d'un conservateur ou d'une conservatrice d'un musée étranger, d'un conservateur ou d'une conservatrice britannique, d'un ou d'une journaliste britannique et du directeur de la Tate. La procédure comprend également une première étape lors de laquelle le public est invité à nommer l'artiste de son choix pour établir une première liste longue dans laquelle viendra piocher le jury pour constituer sa liste courte. Cette première étape, largement artificielle, a toutefois le mérite de laisser s'exprimer des voix très diverses. Il s'agissait dès le tout début de récompenser des personnes, pas seulement des artistes au tout début, ayant apporté une contribution remarquable à l'art au Royaume-Uni pendant l'année passée en se basant sur les expositions des douze derniers mois écoulés. Aujourd'hui moins controversé, le prix est devenu un modèle pour la création de toute une série de prix à partir des années quatre-vingt-dix, dont le Hugo Boss Prize de New York créé en 1996, le prix Marcel Duchamp de Paris et le Preis der Nationalgalerie für junge Kunst de Berlin, tous deux créés en 2000. Ces prix s'appuient sur un critère national et n'entrent donc pas en compétition les uns avec les autres. Ils n'ont ainsi pas remis en cause la suprématie du Turner Prize, ni son pouvoir à influencer le marché. Au contraire, ils ont confirmé l'intérêt de ce genre de manifestation pour les écosystèmes de chacun de ces pays.

On trouve donc l'origine du prix dans les bouleversements des politiques culturelles des années quatre-vingt. Or, loin d'avoir servi de simple palliatif à une conjoncture budgétaire difficile, le prix a transformé non seulement des carrières individuelles, mais également tout un processus national d'évaluation de l'art

contemporain, voire un processus mondial, le nombre de prix que le Turner a inspiré à l'étranger dépassant largement le nombre des trois exemples que j'ai cités.

Les sociologues Pierre Pénét et Kangsan Lee ont analysé précisément les mécanismes qui font monter les cotes des artistes qui remportent le Turner Prize et ont identifié trois éléments novateurs qui consolident sa place de prix le plus important sur la scène artistique contemporaine : le courtage, la délibération et le marquage institutionnel.⁷⁹ Les auteurs présentent le succès commercial de Damien Hirst (Thompson) non pas comme une anomalie, mais comme représentatif du succès de toute une génération. En 2008, douze britanniques figuraient dans la liste des cinquante artistes de moins de cinquante ans les plus importants publiée par *Artfacts*, contre neuf allemands et cinq américains. Les auteurs ont donc posé la question suivante : pourquoi les artistes britanniques apparus au début des années quatre-vingt-dix ont-ils et elles connu un succès beaucoup plus précoce que les générations précédentes et que leurs homologues européens et américains ? Le Turner Prize a une influence majeure sur la trajectoire commerciale et plus généralement professionnelle des artistes primés. La spécificité de l'évaluation du prix d'une œuvre, prix cette fois compris au sens de somme nécessaire pour l'acquérir, est un processus très particulier mais aussi dorénavant bien connu qui implique un réseau complexe de vendeurs, galeristes, critiques (Becker), mais aussi d'institutions publiques qui donnent aux œuvres un cachet public dont la valeur est très largement reconnue sur le marché (Thompson, Velthuis). Dans le contexte de l'art contemporain, la définition toujours plus large de ce qui peut être considéré comme œuvre d'art complique bien sûr les choses (Heinich), et ce sont généralement des artistes aux carrières déjà bien établies qui voient leur cote monter. Les prix impressionnants atteints par de jeunes artistes britanniques, considérés ou non comme appartenant aux YBAs, sont donc remarquables. Le rôle joué par Charles Saatchi dans ce phénomène que Pénét et Kangsan, sans citer le collectionneur, décrivent comme « uncertain valuation », pour la distinguer des « deferred valuations » et « bubble valuations »⁸⁰ ne peut pas être nié. Mais ce que les sociologues identifient

⁷⁹ Pierre Pénét et Kangsan Lee, « Prize & price: The Turner Prize as a valuation device in the contemporary art market. » *Poetics*. 43, 2014, pp. 149–171. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2014.01.003>, consulté le 18 juin 2019.

⁸⁰ L'interprétation des cotes exponentielles de Hirst ou Emin en terme de bulles a été contredite par les faits, même si certains critiques maintiennent que leur valeur véritable ne se vérifiera qu'une fois les artistes disparus. Les spécialistes du marché Philip Hook (auteur de *Breakfast at Sotheby's* en 2013) et Don Thompson (auteur de *The \$12 Million Stuffed Shark* en 2008 et de *The Supermodel and the Brillo Box* en 2014) doutent que les collectionneurs possédant les

clairement, c'est le rôle joué dans ce phénomène par le Turner Prize qu'ils décrivent comme un dispositif d'évaluation particulier. Le prix joue selon eux un rôle de courtage : en rassemblant des professionnels dans son jury, il accélère le processus de reconnaissance institutionnel en réunissant ses intermédiaires au même moment et dans un même lieu. Il crée un chœur de délibérations qui inclut le jury, mais qui convoque aussi la presse et le public : ce discours public sur l'art a en effet une valeur. Il crée une étiquette qui, dans un contexte où les pratiques artistiques sont difficiles à catégoriser, permet d'identifier des artistes Turner Prize : un label immédiatement identifiable sur un marché où se pressent de plus en plus d'acheteurs, parfois encore peu au fait des cotes et donc rassurés par ce cachet institutionnel.

Cette valeur est aujourd'hui renforcée, plutôt que diminuée, par un critère national dans un marché de l'art mondialisé. Un seul des membres du jury sert de caution internationale, les autres représentent le monde de l'art britannique en charge de récompenser la création qui s'exprime sur son sol. Le prix offre une lecture géographique des réseaux de la reconnaissance artistique. C'est en entrant en résonance avec l'émergence des YBAs, ces artistes qui affirmèrent leur britannicité, que cette lecture nationale a pris tout son sens et que le Turner Prize a défini son identité et son influence.

Le prix a changé au fil des années, de même que le contexte dans lequel il était remis. On peut identifier trois phases dans son existence. Une première phase va de sa création en 1984 à sa suspension provisoire en 1990, alors que son identité était encore floue et que ses règles ne cessaient de changer. Sa deuxième phase d'existence, de 1991 à 1999, fut beaucoup plus stable et, surtout, marquée par le surgissement et l'exposition très large des YBAs. La troisième phase, dans laquelle nous nous trouvons encore aujourd'hui, est une phase apaisée, plus institutionnelle, mais aussi une phase où le prix est devenu assez solide pour récompenser des travaux dont le caractère artistique n'apparaît pas comme allant toujours de soi.

De 1984 à 1990, les critères d'attribution du prix étaient encore confus et variables. Les mêmes noms revinrent d'une année sur l'autre. Ainsi, tous les nommés de 1984 remportèrent finalement le prix : Morley en 1984, Howard Hodgkin en 1985, Gilbert & George en 1986 et Richard Deacon en 1987. Des professionnels qui n'étaient

travaux de Hirst puissent un jour récupérer leur investissement de départ. Ils estiment également tous les deux que la valeur de ces œuvres chutera à la mort des artistes, au point de ne plus être revendables.

pas des artistes, commissaires ou critiques, pouvaient parfois apparaître sur la liste : Nicholas Serota et Matthew Collings furent ainsi nommés en 1986 pour leur contribution à l'avancée de l'art contemporain dans le pays. Sur cette période, le prix n'avait pas encore trouvé son rythme de croisière et on ne pouvait pas encore parler d'effet Turner Prize.

En novembre 1990 le Turner Prize fut suspendu pour cause de faillite de son sponsor, le groupe d'investissements américain Drexel Burnham Lambert. Il fut rétabli en 1991 grâce à un nouveau sponsor, Channel 4, qui proposait également une retransmission télévisée, confirmant le rôle de relations publiques du prix. Cette pause fut l'occasion pour le musée de revoir ses critères de sélection en se concentrant sur les artistes et en introduisant une limite d'âge de cinquante ans. C'est à partir de ce moment que l'histoire du prix rejoignit celle des YBAs et l'accompagna jusqu'au début des années deux mille, même si en ce mois de novembre 1990, ce fut l'aîné des candidats, Anish Kapoor, qui se vit remettre les 20 000 livres de prix. En 1992, le sculpteur Grenville Davey fut le vainqueur alors que des voix s'élevaient pour critiquer la pusillanimité du jury qui avait sélectionné Damien Hirst sans lui accorder le prix, n'assumant pas encore totalement la reconnaissance des YBAs. À partir de ce moment, la moyenne d'âge des nominés et des vainqueurs baissa radicalement.

Une fois son format stabilisé, le Turner Prize devint, de 1991 à 1999, un instrument de validation sophistiqué au service des YBAs. Le mélange d'une autorité critique, celle d'un jury de professionnels, de controverses et de scandales encouragés par les médias et d'une curiosité du public, en particulier depuis que l'ensemble des candidats étaient exposés avant l'annonce du prix, permit d'accélérer le processus de reconnaissance de cette nouvelle scène britannique.

Le Turner Prize 1993 fut remporté par Rachel Whiteread pour de nombreuses expositions à l'étranger, mais surtout, officieusement, pour sa sculpture *House*, l'intérieur d'une maison de Grove Road matérialisé par du béton. Les autres finalistes étaient Hannah Collins, Vong Phaophanit et Sean Scully. Le prix connut cette année-là la première controverse concernant sa légitimité : la K Foundation décerna un prix alternatif pourvu de quarante mille livres (le double de ce que la Tate octroyait à son lauréat) à cette même Rachel Whiteread. La coïncidence entre son choix et celui du jury du Turner Prize fut alors surprenante, même si ces « terroristes de l'art » auto-proclamés prétendirent avoir organisé un vote populaire pour élire le pire artiste de l'année en passant une annonce sur une pleine page du *Sun* invitant les lecteurs à s'exprimer.

L'attribution du prix à Whiteread inaugura un ton nouveau en étant le premier d'une longue série de prix attribués à des YBAs. En 1995, le Turner Prize fut enfin remporté par Damien Hirst pour l'organisation de son exposition collective « Some Went Mad, Some Ran Away », aux dépens de Mona Hatoum, de Callum Innes et de Mark Wallinger.

Après la victoire de Douglas Gordon en 1996, le critique et commissaire Hans-Ulrich Obrist fit du prix la mesure du « Glasgow miracle ». Bien que le succès de la scène écossaise soit en effet confirmé par la suite avec la nomination de Christine Borland en 1997 et les victoires de Simon Starling (2005), Richard Wright (2009), Susan Phillipsz (2010), Martin Boyce (2011) et Duncan Campbell (2014), la ville rejeta cette étiquette qui semblait faire fi des efforts investis depuis de nombreuses années par les écoles, galeries associatives et autres collectifs glaswegiens pour promouvoir son développement.

En 1997, le Turner Prize connut sa première sélection exclusivement féminine : Gillian Wearing remporta le prix, en particulier pour sa vidéo *60 Minutes Silence* (1996). Une controverse éclata lorsqu'on découvrit que des acteurs posaient pendant une heure et non de véritables policiers, cette controverse associa la notion de scandale à celle de l'authenticité. C'est aussi en 1997 que, tout à fait authentiquement, Tracey Emin apparut passablement éméchée à la télévision lors d'une émission consacrée au prix. Cette prestation retentissante, considérée par certains, comme je l'ai déjà dit, comme une performance, sera plus tard reprise sous la forme d'un article encadré dans son installation à la Tate Gallery lorsqu'elle sera elle-même sélectionnée. L'esclandre contribua à faire du prix et de la cérémonie de sa remise une obsession nationale.

Depuis 2000 le Turner Prize est un instrument stabilisé. Il est cette année-là attribué à l'Allemand Wolfgang Tillmans. Le prix se tournait vers des artistes étrangers vivant et travaillant au Royaume-Uni. Parmi les autres finalistes, seul Glenn Brown était britannique ; en effet Tomoko Takahashi est japonaise et Michael Raedecker hollandais. Il s'agissait d'insister sur le fait que le dynamisme artistique en Grande-Bretagne ne devait plus être souligné en termes de nationalité mais en termes de climat et de prendre de la distance avec la conception nationaliste de l'art que pouvait véhiculer la bannière Young British Art déjà déclinante.

La nouvelle phase du Turner Prize est également marquée par son ouverture disciplinaire. L'architecture, le design ou la modélisation ont fait irruption sur la scène qu'offre le prix. Ces nouveaux champs non artistiques sont toutefois des champs

contigus qui intéressent les artistes car leurs pratiques ont pris certains tournants : un tournant social qui leur fait rejoindre la pratique des travailleurs sociaux, un tournant spatial qui leur fait rejoindre la pratique des architectes, ou encore un tournant ethnographique qui fait du réel leur matière première. Or le prix est aussi allé chercher ces thématiques dans d'autres disciplines, et pratiquées par d'autres professionnels, architectes, topographes ou experts judiciaires, pour ensuite les valider comme art.



Fig. 9 Assemble, Granby Four Streets Project, 2015. Photographie, JMU Journalism.

La présence d'Assemble, groupe d'architectes et de designers, au palmarès 2015, puis de Forensic Architecture, collectif pluridisciplinaire qui enquête sur les crimes de guerre et les traces laissées par les violences d'État, parmi la sélection en 2018 a confirmé cette ouverture non seulement à d'autres champs, mais à d'autres praticiens. Leurs travaux, qui, une fois dans le musée sont exposés comme des œuvres, renvoient à un accomplissement ultime du tournant social de l'art où sont considérées comme œuvres des entreprises de reconstruction urbaine ou d'enquête à but humanitaire. La question du périmètre de l'œuvre, de son identification comme telle – qui passe par sa validation institutionnelle – est l'un des deux enjeux fondamentaux qui sous-tendent

ma recherche, avec la question de son inscription dans un espace qui vient la définir : dans un espace national, et au sein de ce pays, dans des espaces intérieurs ou extérieurs, des espaces institutionnels ou non.

Le Turner Prize valide ici les fonctions clairement utilitaires d'œuvres qui se déploient en dehors des murs de l'institution et ne s'exposent dans le musée que de façon métonymique. Il valide aussi un régime plus esthétique qu'artistique des œuvres qu'il reconnaît comme telles dans un contexte national de validation. Ce qui n'est pas que de l'art, voire ce qui ne l'est plus vraiment, est ainsi scruté pour ses formes symboliques et ramené à un statut artistique, quitte à déposséder d'autres champs comme l'architecture, le design, ou encore l'action sociale. Il s'agit alors d'autoriser à l'art tous ses tournants, ces différents et nombreux *turns* qui s'imposent à la théorie et en déstabilisent les contours. Cet effacement de l'art au profit d'une esthétisation globale ne se dispense toutefois pas du concept d'art, voilà ce dont les mécanismes du Turner Prize attestent. Le prix confirme que l'art n'est pas transcendant, mais immanent parce qu'on le trouve dans la réalité et pas au-delà de cette réalité. Mais cet aspect très pragmatique signifie aussi que le tournant culturel intensifie le processus d'esthétisation généralisée. Ce processus à l'œuvre dans le régime capitaliste de l'art, c'est bien celui des industries culturelles, puis des industries créatives activement soutenues politiquement depuis les années quatre-vingt-dix. En tant qu'industries, elles se doivent en effet d'être productives. Or, à l'ère de la dématérialisation, de l'économie de l'expérience et de l'économie de l'attention, ses productions ne sont pas uniquement matérielles. Les industries culturelles et créatives produisent de la culture et de la créativité qui esthétisent l'ensemble de la société.

Si le Turner Prize est aujourd'hui incontournable, ce n'est pas en dépit de son caractère nationale, mais précisément parce qu'il est un prix britannique. Il s'est construit et consolidé pour ne pas subir de concurrence étrangère tout en s'appuyant sur le développement d'une scène nationale qu'il a servi à renforcer commercialement. Instrument de la reconnaissance de l'art contemporain britannique, il a aussi étendu la puissance de cet art au-delà de ses champs traditionnels. Avec le Turner Prize, l'industrie culturelle britannique s'est dotée d'une machine à créer de la reconnaissance pour cet art national. Mais elle s'est aussi dotée d'une machine à étendre au-delà de l'art l'emprise de cette culture au potentiel politique et économique maintes fois affirmé. Ainsi ce n'est pas le réel qui empiète sur l'art, mais la société qui s'esthétise.

3. B. La Fourth Plinth, ou la nouvelle interface de l'art public

Commande du Maire de Londres, une nouvelle œuvre contemporaine vient occuper environ tous les dix huit mois le socle vide de Trafalgar Square. Son installation sur un piédestal fixe au profil classique tendrait à en faire une sculpture publique traditionnelle. Ceci est toutefois contredit par son caractère temporaire, mais aussi, et surtout, par la nature même de cette place centrale de Londres qu'elle vient surplomber. Trafalgar Square, dédiée à un passé principalement colonial et traversée au fil des décennies par les contestations et les revendications de la nation, s'impose en effet comme un contexte à commenter. Voilà pourquoi les Fourth Plinth Commissions sont des œuvres *in situ*.



Fig. 10 Yinka Shonibare MBE, *Nelson's Ship in a Bottle*, 2010. Trafalgar Square, Londres.
Photographie, Brian Gillman.

Trafalgar Square fut édifée au début du 19^e siècle sur les plans de l'architecte John Nash dans le but d'inspirer la ferveur nationale et le respect mondial après la bataille de Trafalgar. En 1843, un monument y fut érigé au héros de cette bataille, le valeureux amiral Horatio Nelson mort à bord du HMS Victory. La place fut conçue suivant les règles de ce que les urbanistes appellent un POS, un *public open space*. Plus précisément, elle est un POPS, *privately owned public space*. Le terrain étant propriété de la reine, Trafalgar Square ne tient donc pas son caractère public de son statut

juridique, mais de son emploi et de son accessibilité. Bien que privée, elle est le cœur identitaire de Londres, lieu de convergence éminemment public aux usages sociaux variés. Au quatre coins de la place, on trouve deux sculptures représentant le Général Napier et le Général de division Havelock, et une troisième sculpture représentant George IV à cheval. Le quatrième socle devait aussi accueillir une sculpture équestre, à l'effigie cette fois de Guillaume IV, mais elle ne vit jamais le jour faute d'argent. Le souverain étant devenu très peu populaire au moment de sa mort la souscription lancée pour financer sa statue dut être abandonnée.

En 1985, Prue Leith, directrice de la Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (RSA) prit la décision de consulter le public pour savoir ce qui devrait être installé sur le quatrième socle resté inoccupé depuis 1841. En l'absence d'un consensus sur ce qui pourrait occuper un lieu si solennel de façon définitive, une solution moins permanente fut trouvée et trois sculptures furent exposées temporairement (*Ecce Homo* de Mark Wallinger en 1999, *Regardless of History* de Bill Woodrow en 2000 et *Untitled (Monument)* de Rachel Whiteread en 2001). Ce programme fut baptisé Fourth Plinth Project. Sous l'impulsion de Chris Smith, et forts du succès de cette première expérience, les membres d'un comité dirigé par Sir John Mortimer lancèrent la Fourth Plinth Commission pour pérenniser cette programmation tournante et préparèrent sa première installation pour 2005, *Alison Lapper Pregnant* de Marc Quinn.⁸¹ Entretemps, la propriété du bâti de Trafalgar Square fut transférée en 2003 de Westminster City Council à la Greater London Authority et au Maire de Londres, le projet fut donc placé sous son autorité et renommé The Mayor of London's Fourth Plinth Commission.⁸² Ken Livingstone, Boris Johnson et Sadiq Khan se sont donc succédés pour honorer chaque nouvelle inauguration. En 2003, Livingstone intégrait clairement le projet dans la politique nationale générale de développement par la culture : « The Fourth Plinth Project is integral to my vision for Trafalgar Square

⁸¹ Un projet secret prévoyait en fait de réserver ce socle vide à Elisabeth II. Une statue équestre de la reine serait installée à Trafalgar Square après sa mort. Toutefois aucune source officielle ne mentionne ce projet. Voir cet article du *Independent* du 7 août 2008 : <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/fourth-plinth-is-reserved-for-the-queen-887113.html>, consulté le 19 juillet 2019.

⁸² La *Greater London Authority*, composée d'une assemblée de vingt-cinq membres, d'un maire et de son cabinet, est en charge de l'administration du Grand Londres et est dirigée par un maire élu au suffrage universel direct. Son objectif premier est d'optimiser la coordination entre les autorités locales des trente deux districts de Londres. La GLA fut rétablie par Tony Blair après la tenue d'un référendum en 1998, après que Margaret Thatcher avait dissout en 1986 le *Greater London Council* (GLC). Ken Livingstone fut le dernier chef du GLC de 1981 à 1986, et le premier du GLA de 2000 à 2008.

becoming London's new focal point for cultural excellence and activity.»⁸³ Comme pour le Turner Prize, le public est invité à donner son avis, ici pendant l'exposition des maquettes présentées par les six finalistes parmi lesquels seront retenus à chaque fois deux projets. Depuis la transition du RSA au GLA, neuf œuvres ont pris place sur le socle : *Alison Lapper Pregnant* de Marc Quinn de septembre 2005 à octobre 2007, *Model for a Hotel* proposé par Thomas Schütte pour les pigeons de la place de novembre 2007 à mai 2009, *One & Other* d'Antony Gormley de juillet à octobre 2009, *Ship in a Bottle* de Yinka Shonibare de mai 2010 à janvier 2012, le garçon sur son cheval de bois *Powerless Structures Fig. 101* d'Elmgreen and Dragset de février 2012 à juillet 2013, *Hahn/Cock* de Katharina Fritsch de juillet 2013 à février 2015, *Gift Horse* de Hans Haacke de mars 2015 à septembre 2016, *Really Good*, le pouce allongé de David Shrigley de septembre 2016 à mars 2018 et *The Invisible enemy should not exist* de Michael Rakowitz depuis mars 2018. *The End* de Heather Phillipson, crème chantilly sur laquelle se posent une mouche et un drone, a été annoncée pour 2020.

La réticence à envisager pour ce lieu un nouveau monument ou une nouvelle sculpture d'une figure historique (les propositions comprenaient Nelson Mandela et Margaret Thatcher) tient au symbolisme de la place elle-même. La célébration de héros de guerre, en particulier lorsqu'il s'agit de guerres coloniales, n'est plus d'actualité. L'idée d'inscrire l'histoire dans le marbre immuable d'une sculpture publique ne semble plus convaincre. La permanence, qualité qu'aurait souhaité posséder l'empire, est également devenue problématique. Londres, ville cosmopolite, n'est plus ce qu'elle était au 19^e siècle. Ainsi, la promotion sur la place publique de Trafalgar Square d'une identité nationale non inclusive portée exclusivement par des héros masculins blancs et traduite par des monuments dédiés à la gloire du colonialisme, peut sembler problématique. Le Fourth Plinth Project est venu donner à ce lieu de mémoire un caractère discursif.

Le projet rend en effet sensible la contradiction entre la grande histoire et l'idéologie dans un moment contemporain et temporaire qui se nourrit toutefois de son cadre et des codes de la statuaire classique. Ainsi, la proposition de 2001 de Rachel Whiteread crée un effet allégorique. *Untitled (Monument)* réplique le socle de la Fourth Plinth mais en le renversant et en le rendant transparent. Avec *Alison Lapper Pregnant*, Marc Quinn travailla en 2005 sur le nu de marbre et ses membres manquants pour

⁸³ « Artists named for Fourth Plinth », BBC News, 25 juillet 2003, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/london/3095223.stm, consulté le 18 juillet 2019.

répliquer les formes des marbres anciens abîmés par le temps, sauf que son modèle est elle-même, dès le départ, privée de ses membres par la maladie. La phocomélie, malformation congénitale, est en effet caractérisée par l'absence ou l'atrophie des bras et des jambes. Quinn créa ainsi un troublant dialogue entre corps artistique et corps réel.

Trafalgar Square est le plus public des espaces. Principal lieu de rassemblement des défenseurs des droits démocratiques du pays, la place est ce lieu où on peut agir sur l'opinion publique. A cause de sa charge identitaire, elle a été le lieu de nombreuses manifestations et de rassemblements, celle des chômeurs en 1934 ou encore des opposants à la politique du gouvernement en Irlande à la fin du 19^e siècle. Le 20^e siècle vit se succéder les Suffragettes, les pacifistes, les militants anti-Apartheid et les défenseurs des droits homosexuels. L'opposition à la Poll Tax de Margaret Thatcher, impôt locatif par tête qu'aucun gouvernement n'avait osé utiliser depuis la révolte paysanne de 1381, fut l'occasion de rassemblements très nombreux dans les années quatre-vingt-dix. Dans son article paru en 2006, « Statues in the Square: Hauntings at the Heart of Empire », ⁸⁴ Deborah Cherry, professeure à University of the Arts London, voit se déployer sur Trafalgar Square un passé colonialiste qui s'insinue constamment dans le présent et vient dialoguer avec les œuvres présentées sur la Fourth Plinth comme avec les redéfinitions de l'identité britannique. Pour Yinka Shonibare, il s'agissait, avec son modèle réduit du HMS Victory dans une bouteille, de contribuer à décoloniser l'espace public en invitant le public à repenser sa lecture de l'histoire. La présence d'esclaves noirs à Trafalgar est ainsi symbolisée par les trente sept voiles en batik du bateau. Ils furent les victimes presque totalement invisibles de ces guerres coloniales (un seul esclave est représenté sur l'un des bas-reliefs au pied de la colonne Nelson) et contribuèrent à l'expansion économique du Royaume-Uni.

L'intervention en 2009 d'Antony Gormley sur ce quatrième socle de Trafalgar Square fut intitulée *One & Other*. Elle fut co-produite par Artichoke, agence qui a des similarités avec Artangel, et vit 2 400 personnes sélectionnées au hasard des candidatures se succéder pendant une heure chacune sur le piédestal pour faire ce qu'il leur plaisait de leurs soixante minutes de gloire. Cette performance déléguée de groupe permet en effet de s'interroger sur la viabilité actuelle de la forme monumentale. Le langage intemporel de la pierre et du bronze, l'échelle agrandie et la certitude d'une force matérielle trouvent un avatar incertain dans ses nouvelles incarnations. Ceci est

⁸⁴ Deborah Cherry, « Statues in the Square: Hauntings at the Heart of Empire », *Art History* 29, n° 4, 2006, pp. 660–697.

particulièrement vrai dans la très humaine *One & Other*, son horizontalité et la déconstruction hiérarchique qu'elle opéra. La performance marqua une ouverture démocratique dans un champ dominé par un art public traditionnel, solennel et pérenne, et surtout imposant un héritage politique éminemment vertical qui place Nelson non pas sur un socle mais tout en haut d'une colonne.

One & Other met en exergue et donne à voir ce terme particulièrement prégnant de l'histoire politique récente du Royaume-Uni : la diversité. Diversité recherchée, embrassée et affichée qui définit aujourd'hui l'idéal démocratique Outre-Manche. Dans sa diversité, l'œuvre offrit à la nation la possibilité de se représenter à elle-même, rappelant ainsi la fonction des monuments du 19^e siècle. Le monument fut en effet longtemps une forme culturelle ayant pour but l'édification. Parallèlement, la succession désordonnée des acteurs de *One & Other*, en n'offrant aucune représentation finie, contredit le formalisme de l'entreprise monumentale. Le processus de représentation était projeté comme au carré puisque, comme a pu le remarquer Malcolm Miles (1997), ce spectacle s'adressait peut-être de manière privilégiée à un public de téléspectateurs pour qui la performance était retransmise 24 heures sur 24 sur Sky Arts. La forme monumentale relèvait ainsi tout autant de l'art public et du monument post-moderne, que d'une télé-réalité.

Gormley comme Shonibare proposèrent de célébrer au centre de Londres une identité nationale interstitielle, au sens où l'entend Homi Bhabha dans *The Location of Culture* paru en 1994.⁸⁵ Cette identité a un lieu clairement identifié, mais elle est hybride, émergeant de la rencontre de plusieurs cultures qui se sont rencontrées au fil des siècles. Le lieu identitaire qu'est Trafalgar Square est en effet mis en perspective par *The Fourth Plinth*, il est remis en mouvement par des œuvres qui, parce qu'elles occupent ce lieu et ce socle, redéfinissent l'identité comme performative, la britannicité comme interstitielle et la culture comme plurielle. Or cette culture interstitielle, c'est celle qui fait se rencontrer l'héritage de la Révolution Industrielle et la multiculturalisme. C'est un partage du sensible industriel, occidental, et clairement britannique que *The Fourth Plinth* rend disponible (Rancière).

Il est souvent tout aussi intéressant d'étudier les commandes artistiques qui n'ont pas abouti que celles qui ont pu être réalisées, surtout en ce qui concerne l'art public et ses enjeux politiques. Dans *Artangel and Financing British Art*, je me penche sur

⁸⁵ Homi K. Bhabha. *The Location of Culture*. Londres : Routledge, 1994.

certains projets avortés qui éclairent, par leur absence, d'une façon différente des problématiques budgétaires, politiques ou sociales. Il en est de même pour le Fourth Plinth Project dont le processus de sélection implique, cela va sans dire, d'exclure certaines propositions. Jeremy Deller a fait le choix d'être transparent quant à ses échecs. Sur son site, il présente une page dédiée à ses projets inaboutis intitulée « My Failures, 2004-present ». Cette page comprend deux candidatures malheureuses pour figurer sur la Fourth Plinth, *The Spoils of War (Memorial for an Unknown Civilian)* et *Dr David Kelly*. Comprendre ce qui explique que certaines propositions n'aient pas été retenues, est ici intéressant. La guerre récente ou contemporaine ne ferait pas partie, semble sous-entendre Deller, de ce qui peut être rendu public sur une esplanade dédiée au souvenir de conflits gagnés :

These are two ideas I had for the Fourth Plinth in Trafalgar Square. I think the more you try to make art for the Fourth Plinth, the worse it gets. So I didn't approach it as an artist, more as a citizen. One idea, *The Spoils of War (Memorial for an Unknown Civilian)*, was to exhibit a car that had been destroyed in Iraq in the heart of the former British empire, as it were. Trafalgar Square is surrounded by colonial embassies and the site itself explicitly commemorates a battle. My other idea was to display a life-sized statue of David Kelly – the scientist who killed himself after being accused of sharing with journalists his doubts regarding the government's notorious WMD dossier. Kelly paid the ultimate price for his involvement in the scandal – he was humiliated during a televised parliamentary inquiry and was made to feel the full weight of governmental scrutiny. It was a shameful event in British public life.⁸⁶

L'intuition est toutefois contredite par *The Invisible enemy should not exist* installée par l'artiste irakien-américain Michael Rakowitz en 2018 et qui restera sur la Fourth Plinth jusqu'en 2020. L'œuvre s'inscrit en fait dans une série de sculptures, de dessins et de documents sonores commencée en 2007 et qui prend pour titre la traduction littérale de *Aj-ibur-shapu*, nom donné par les Babyloniens à la principale voie processionnelle d'accès à la Porte d'Ishtar, souvent également traduit par « l'ennemi ne passera pas ». Rakowitz a reproduit, en utilisant 10 000 morceaux de boîtes de dattes vides, une version grandeur nature du Lamassu, taureau ailé au visage anthropomorphe, divinité protectrice de l'ancienne cité assyrienne de Ninive. Le Lamassu trônait à l'entrée de Ninive depuis le septième siècle avant JC quand Daech prit le contrôle de Mossoul et le détruisit en 2015. Le blocus empêcha au même moment la traditionnelle exportation de dattes vers l'Europe et le cœur de l'ancien empire, mais Rakowitz a

⁸⁶ Site personnel de l'artiste, <http://www.jeremydeller.org/MyFailures/MyFailures.php>, consulté le 11 juillet 2019.

permis qu'elles soient présentées sur l'une de ses places les plus représentatives. Son intervention rappelle que la menace terroriste est aussi une menace sur les images et sur les œuvres. Cette douzième commande, elle-même hybride d'aigle, de taureau et de lion, trouve naturellement sa place parmi les lions permanents de Trafalgar Square. Il est dit que ces bronzes ont eux aussi été fabriqués à partir d'un matériau éminemment significatif parce qu'il a autrefois eu une vie ailleurs. Les lions auraient ainsi été coulés à partir du métal de canons français saisis à Trafalgar. Les critiques qui en 1867 découvrirent les lions d'Edwin Landseer au pied de la colonne Nelson reconnurent que le peintre, dont le choix avait été controversé, s'était finalement acquitté dignement de son travail de sculpteur, même si on trouva à ses félidés des allures de sphinx plutôt que de rois de la jungle.

Les interventions temporaires sur la Fourth Plinth conservent certains traits de l'art monumental classique et de la statuaire publique. Ces liens tissés avec la rhétorique générale de Trafalgar Square en font justement des œuvres *in situ*. Les artistes y sont invités à proposer un travail anti-hégémonique qui a permis à la place tout entière, voire à Londres, d'entrer dans le 21^e siècle en se confrontant à son histoire coloniale. Ils et elles contribuent toutefois également à une entreprise de reconstruction et d'animation de la ville qui participe du capitalisme culturel qui façonne aujourd'hui les grandes capitales (Zizek, Rifkin). L'expérience de la Fourth Plinth qui décolonise, démasculinise et démilitarise Trafalgar Square reste une expérience industrielle toujours solidement rattachée à ses racines du 19^e siècle. Mais son fonctionnement économique est celui des industries culturelles. Son impermanence et ses rapports dialogiques à son environnement l'inscrivent en effet dans une économie culturelle, une économie de l'expérience à fort capital.

Conclusion

Les visiteurs qui pénétrèrent en 2018 dans la Whitechapel Gallery pour voir la rétrospective des artistes Elmgreen & Dragset « This is How We Bite Our Tongue » tombèrent directement sur une piscine municipale abandonnée. L'installation intitulée *The Whitechapel Pool* y était présentée dès l'entrée par une plaque informative. Celle-ci rappelait les dates clef de l'histoire de cet équipement sportif fictif qui aurait été construit en 1901 par un groupe de philanthropes soucieux d'améliorer les conditions de vie des habitants de Whitechapel. David Hockney aurait été un de ses habitués et nombre de londoniens de l'East end y auraient appris à nager. Faute de financements, l'exploitation de la piscine se serait arrêtée dans les années quatre-vingt, et le lieu aurait été abandonné aux squatteurs. L'ensemble, pouvait-on lire, venait d'être vendu à des promoteurs qui souhaiteraient construire à la place des appartements de luxe. Fiction architecturale, *The Whitechapel Pool* fait vivre un bâtiment public sur le point d'être englouti par les forces du marché et le phénomène de gentrification dont l'art est parfois accusé d'être l'auxiliaire. L'installation très crédible évoque le goût de l'art actuel pour le réel, pour les interventions *in situ* dans des lieux en déshérence et les anciens bâtiments industriels ou publics, mais en fait une fiction. Elle rapatrie ce goût du réel dans l'institution et dans le cadre d'une création totale.

La période qui intéresse ma recherche et qui va du début des années quatre-vingt à aujourd'hui est marquée par la construction politique de nouvelles connexions, comme celles faites par *The Whitechapel Pool*, entre la culture et l'économie, qu'il s'agisse de régénération urbaine ou sociale. Ces liens ont été relayés par des organismes plus ou moins indépendants apparus en grand nombre, et pour certains disparus depuis, de l'ABSA au NESTA et de Situations à Artangel, en passant par la séparation entre Arts Council England et Creative Scotland après la dévolution. De nombreux ouvrages continuent de paraître aujourd'hui sur la rupture de 1979 et sur l'héritage néo-libéral de Margaret Thatcher, ses répercussions politiques, économiques, sociales et culturelles, que

ce soit au cinéma, dans la musique ou dans les arts plastiques. Le phénomène éditorial est encore plus marqué en ce qui concerne la politique culturelle des gouvernements Blair et Brown. Quantité de chercheurs continuent d'analyser l'introduction par Chris Smith et le DCMS, dans les paysages politiques et culturels, de la notion d'industries créatives (*creative industries*) : un domaine générateur de profits et donc digne d'un soutien public conséquent, optimisé par une professionnalisation de son administration désormais soumise à quantité d'évaluations, de contrôles et de justifications de ses choix. L'intérêt des études portant sur les politiques culturelles de cette période s'explique par la conjoncture de l'époque. Cette période vit la coïncidence entre un climat économique favorable, l'introduction d'une loterie nationale, un regain de créativité de l'art anglais qui fut porté en particulier par les YBAs et devint plus visible sur la scène internationale, et un nouveau contexte idéologique et rhétorique faisant la part belle à l'instrumentalisation de l'art et de la culture. Or les liens de cause et de conséquence entre ces différents contextes n'ont pas encore été clairement démêlés, d'autant plus que les phénomènes se sont poursuivis en périodes de crise, et qu'aucun de ces ouvrages ne manque de souligner le fait que ce qui se passe dans la culture et l'art voit le jour souvent indépendamment des politiques culturelles. Alors que la littérature se penche habituellement sur l'une ou l'autre de ces phases, c'est-à-dire soit sur les années Thatcher, soit sur les années Blair, j'ai souhaité dans cette note de synthèse relier les trois périodes suivantes : 1979-1997, 1997-2010, et 2010 à aujourd'hui.

Sur toutes ces périodes, le soutien à l'art a été privatisé et instrumentalisé. Or il apparaît également que sa validation publique a joué un rôle capital dans ces processus en confirmant sa valeur marchande, ou bien en l'inscrivant dans des politiques publiques de développement, même lorsque celles-ci étaient principalement financées par de l'argent privé. La question de la valeur de l'art y a été centrale mais également multiple : valeur critique (qu'est-ce qui est accepté comme relevant de la sphère de l'art à l'époque contemporaine et alors que ses formats dépassent les cadres traditionnels), valeur sur le marché (le commerce de l'art, mais aussi son instrumentalisation à des fins économiques), valeur sociale (son impact), valeurs morales (en particulier du fait de la place qu'il fit à l'esthétique du scandale).

Ces périodes sont également marquées par des transformations technologiques et structurelles. Des pratiques qui avaient sorti l'art du musée pour le présenter dans la rue ou sur des plateformes dématérialisées sont revenues vers le musée pour le transformer

de l'intérieur. Le public, d'abord encouragé à accéder à l'art, a progressivement été incité à une participation plus active. Il est entré en nombre dans des musées de plus en plus divertissants. Mais dans le même temps, l'art lui-même en est sorti pour esthétiser le monde.



Fig. 11 Martin Creed, *Work n° 1059* (2011). Scotsman's Steps, Edimbourg. Source, BBC.

L'art a donc articulé le social, l'identité et le collectif, il les a rendus performatifs et participatifs. L'instrumentalisation dans un but de régénération urbaine a été complètement acceptée, et l'œuvre elle-même s'est parfois occupée directement de cette régénération. Les Scotsman's steps sont un escalier dans le centre d'Edimbourg que Martin Creed a rénové en 2011. Il a baptisé cette rénovation *Work n° 1059*, mais pour la plupart des habitants, il s'agit toujours des Scotsman's steps, en plus propres et en plus neuves. L'œuvre joue avec ces frontières entre travail *in situ* et caractère utile de l'espace public. Sa fonction utilitaire lui permet de faire entrer l'esthétique dans le quotidien, et ce régime esthétique prévaut ici sur une identité artistique qui peut passer inaperçue.

La question centrale qui se pose dans le contexte général de la création artistique britannique depuis les années quatre-vingt est de savoir s'il est possible de sortir de cette tension, qui confine au paradoxe, entre rejet de l'instrumentalisation de l'art et renforcement d'un cadre théorique de validation critique de l'art sur des critères de pertinence politique, voire utilitaire, comme dans le travail d'Assemble, de Forensic

Architecture, ou dans celui de Martin Creed. Le monde de l'art britannique, ses prix prestigieux, ses institutions, ses mécènes et ses producteurs, ont confié aux artistes des tâches qui ne peuvent pas être accomplies par d'autres, parce que l'art endosse une fonction dialogique avec son environnement. Ce faisant, ils ont confirmé son inclusion dans une industrie culturelle qui capitalise sur lui et qui produit « du culturel » au-delà de son champ propre, compromettant parfois son travail de commentaire sur la condition post-industrielle des citoyens et citoyennes.

Mon travail sur *Artangel* utilisait l'étude de cas comme prisme pour aborder de nombreuses questions qui se posent sur l'art britannique depuis les années quatre-vingt, son financement, sa perception, ses supports et ses liens avec des pratiques contiguës. Un prochain projet de recherche portera sur les petites structures de commande d'art public. Il s'agira à partir de maintenant de tenter de cartographier l'espace des agences ou organismes promouvant l'art contemporain au Royaume-Uni, encore en exercice ou non, et dont le financement peut être complètement public, complètement privé, ou bien mixte – ce qui, si la démonstration faite dans *Artangel and Financing British Art* est correcte, devrait constituer l'essentiel de ces entités.

Un second projet cherchera à relier les différentes définitions de *environmental art*, entre art *in situ* et art écologique. En effet, si l'adjectif « post-industriel » a été associé depuis les années soixante-dix à la question de la régénération économique et urbaine, il devient aujourd'hui un concept central pour pendre en compte, et, avec un peu de chance, agir face à l'urgence que représente le changement climatique. Les dérèglements du climat et de la biodiversité sont en effet intervenus dans un contexte post-industriel, ou plutôt du fait de notre condition post-industrielle, c'est-à-dire des modes de vie, de production et de rapport à notre environnement qui ont été transformés par la Révolution Industrielle. Je souhaite donc à l'avenir rattacher mes recherches faites jusqu'à présent sur la création artistique dans une période qualifiée de post-industrielle à des questions environnementales en prenant en compte cette polysémie, ou du moins cette correspondance.

Table des illustrations

Figure 1. Grayson Perry, <i>Comfort Blanket</i> , 2014.	11
Figure 2. Jeremy Deller, <i>The Battle of Orgreave</i> , 2002.	29
Figure 3. Douglas Gordon, <i>Empire</i> , 1998.	52
Figure 4. Martin Creed, <i>Work n° 850</i> , 2008.	61
Figure 5. Karen Mirza et Brad Butler, <i>The Museum of Non Participation</i> , 2009.	69
Figure 6. Anne Imhof, <i>Sex</i> , 2019.	77
Figure 7. Copie de l'œuvre de Subodh Gupta, <i>What does the vessel contain, that the river does not</i> (2012), atelier « How to Build a Biennale », Tate Exchange, 2018.	80
Figure 8. Chimamanda Ngozi Adichie, Charlotte Prodger et Maria Balshaw, 2018. ...	83
Figure 9. Assemble, Granby Four Streets Project, 2015.	93
Figure 10. Yinka Shonibare MBE, <i>Nelson's Ship in a Bottle</i> , 2010.	95
Figure 11. Martin Creed, <i>Work n° 1059</i> , 2011.	105

Bibliographie annotée

En sus des ouvrages et articles inclus dans cette bibliographie, mon corpus de travail comprend les catalogues des expositions qui m'intéressent, des archives et des rapports officiels, parfois accessibles grâce au Freedom of Information Act de 2000, des entretiens menés avec les artistes et les acteurs du secteur, et la presse spécialisée, en particulier *Art Monthly*, *Frieze*, *tate*, etc. La présence numérique des artistes et institutions relève également aujourd'hui de moins en moins de la couverture journalistique ou de la recension et devient parfois une extension des corpus et des expositions qu'il convient de prendre en compte.

Ma bibliographie est organisée en quatre rubriques qui permettent de regrouper mes références en fonction des thématiques qu'elles ont éclairées dans mon travail. Toutefois, cette organisation se révèle parfois artificielle et les rubriques instables. Certains ouvrages auraient ainsi leur place dans plusieurs rubriques. L'artiste Jeremy Deller a bien saisi comment certains champs et domaines se croisent et se décroisent : son diagramme *The History of the World* (1997 - 2004) propose une carte un peu folle des influences qui ont structuré l'histoire de l'*acid house* et de la musique de fanfare. Elle relie de façon à la fois logique et inattendue des cultures et des traditions qui semblaient étrangères. Je m'en suis inspirée pour proposer une exergue visuelle à ma bibliographie et signifier que ses rubriques ne sont pas tout à fait hermétiques.

Carte mentale

d'après *The History of the World* (1997-2004) de Jeremy Deller 111

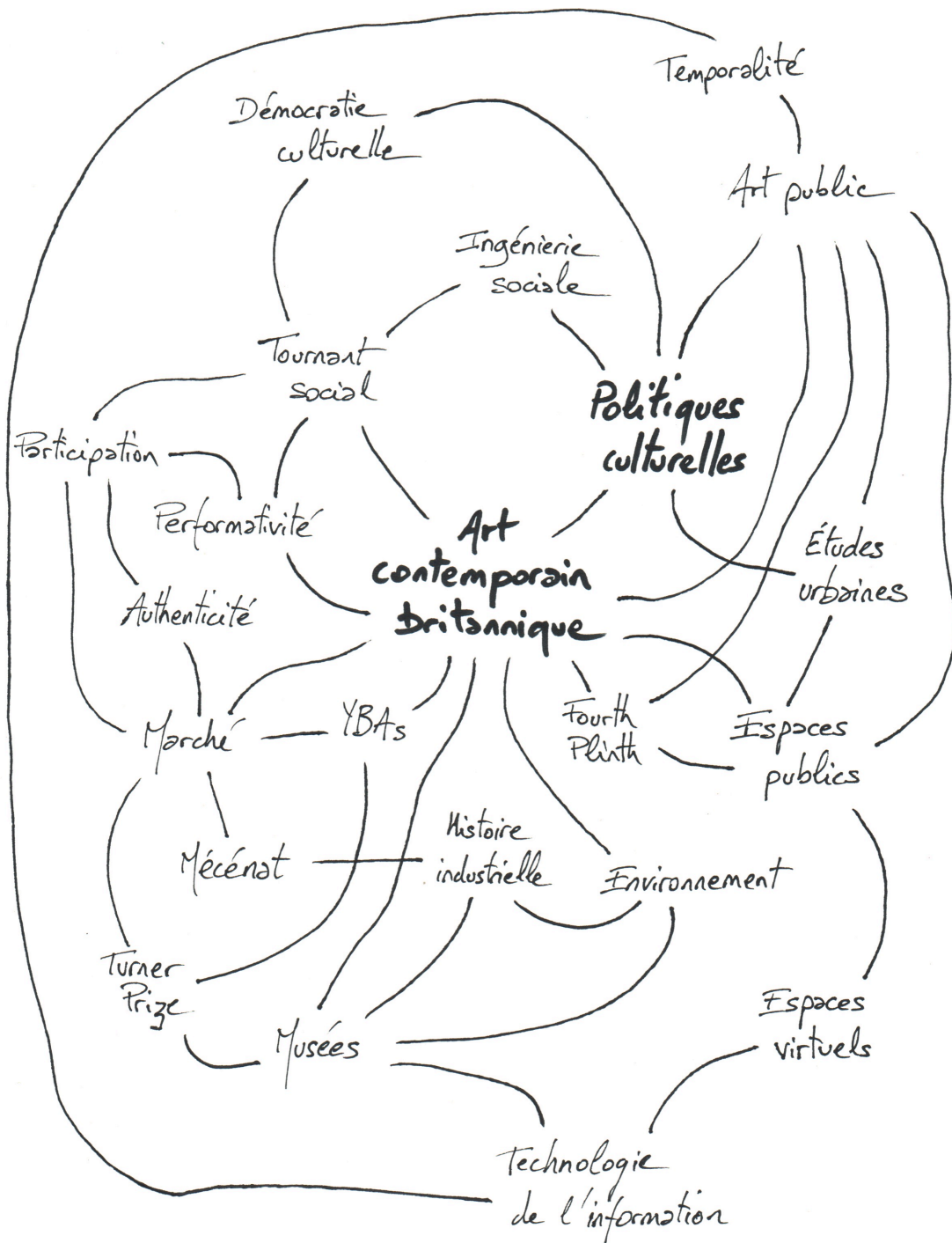
Rubriques :

Art contemporain et politiques culturelles 113

Économie de la culture, philanthropie, mécénat, études muséales 135

Art public et espaces de l'art 143

Théorie esthétique 153



Art contemporain et politiques culturelles

Cette première partie présente le cœur de mon sujet d'étude, l'art contemporain, et plus spécifiquement l'art contemporain britannique. Cette attention portée à l'art d'une nation en particulier explique pourquoi cette section comprend également les ouvrages traitant de la politique culturelle du pays. Sous-discipline des *Policy Studies*, les *Cultural Policy Studies* opèrent leurs propres croisements avec des domaines plus strictement artistiques et culturels. Il en va de même avec les études urbaines, *Urban Studies*, le rôle de ces politiques publiques étant souvent d'utiliser la culture et l'art à des fins de régénération régionale ou urbaine. Celles-ci sont toutefois présentées non pas ici mais dans la troisième partie de cette bibliographie, leur lien avec les questions spatiales étant plus net.

A

Adamson, Glenn et Julia **Bryan-Wilson**. *Art in the Making: Artists and their Materials from the Studio to Crowdsourcing*. Londres : Thames & Hudson, 2016.

L'ouvrage met en avant les procédés de création et les matériaux de l'art depuis les années cinquante, de la peinture au travail du bois, à la performance ou à l'utilisation de données numériques collectées par externalisation ouverte, soulevant ainsi des questions de droits d'auteur. Bryan-Wilson est également une source importante dans le domaine de l'art textile, une référence importante lorsque j'ai travaillé sur l'utilisation contemporaine des travaux de couture et de tricot.

Alloway, Lawrence, « The Public Sculpture Problem », *Studio International*, vol. 184, n°948, octobre 1972, pp. 122–125.

Dans ce court article, le critique influent des années soixante et soixante-dix fait la liste de problèmes très concrets rencontrés lors de l'exposition de sculptures publiques.

Appadurai, Arjun. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis : University Of Minnesota Press, 1996.

Dans *Modernity at Large*, l'anthropologue américain d'origine indienne Arjun Appadurai explore les conséquences culturelles de la mondialisation. Sa définition

de « sphères publiques diasporiques », version postcoloniale de la « sphère publique » de Jürgen Habermas et Hannah Arendt, et son identification d'une accélération des flux globaux réécrivent les frontières aussi bien nationales que culturelles.

Arnold, Dana et David Peters **Corbett** dir. *A Companion to British Art, 1600 to the Present*. Londres : Wiley-Blackwell, 2013.

Ma recension de cet ouvrage, parue en 2014, se trouve dans le volume compilant mes publications.

Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Londres : Routledge, 1999.

Différentes étapes, chroniquées et mises en lumière par **Goldberg**, ont marqué l'entrée puis la prépondérance progressive de la notion de performativité dans les arts plastiques, de la prise en compte des mouvements du peintre dans l'*Action Painting*, à la performance artistique à proprement parler. Cette période qui va de l'après-guerre à aujourd'hui a également été marquée par un décloisonnement des pratiques et des supports qui a brouillé les frontières entre art, théâtre, opéra, concert, voire sport et interaction sociale, ce que l'on peut rapprocher de la définition d'une ère post-médium établie par **Krauss**. Dans l'interstice entre l'art et la vie, mais aussi entre l'artiste et son public, la performance a accompagné un tournant corporel, mais aussi social de l'art. La performance, d'abord fortement inscrite politiquement dans les années soixante et soixante-dix, a récemment tenté d'inclure plus clairement son public dans des expérimentations que l'on peut qualifier, comme **Bourriaud**, de relationnelles. Auslander questionne la fiabilité de la documentation de la performance, original défini justement par son absence de médiation. La performance déléguée définie par **Bishop**, devient alors un moyen, problématique politiquement, d'externaliser, sur le modèle économique capitaliste dominant, la création artistique auprès du public. La position d'Auslander s'opposa à celle de **Phelan** dans l'un des débats principaux qui anima les études de la performance dans les années quatre-vingt-dix, l'opposition entre défense et rejet de la médiatisation. Voir aussi **Ward**, **Wood**.

B

Bacci, Francesca et David **Malcher** dir. *Art and the Senses*. Oxford : Oxford University Press, 2011.

Art and the Senses fait partie d'une série d'ouvrages qui, depuis la fin du 20^e siècle, s'intéressent au décentrement du visuel comme moyen de perception de l'art.

Beech, Dave, « The Battle of Orgreave », *Art Monthly*, Juillet/Août 2001, pp. 38–39. Contributeur régulier d'*Art Monthly*, Beech critique ici de façon assez virulente l'emploi par Jeremy Deller d'une société de reconstitution historique pour rejouer la bataille d'Orgreave.

Beech, Dave et John **Roberts**. *The Philistine Controversy*. Londres : Verso, 2002.

Cette collection d'articles dissensuels rédigés les uns en réponse aux autres par Beech et Roberts, mais aussi Jay Bersnstein, Andrew Bowie, Malcolm Bull, Noel Burch, Gail Day, Esther Leslie, Stewart Martin et Malcolm Quinn, tente de définir le philistinisme comme concept opérant de la critique actuelle pour replacer des lignes de division entre *high* et *low*. Attaqués pour leur lecture politique du Young British Art, jugée scandaleuse, les deux auteurs répliquent en adoptant une position qu'ils définissent eux-mêmes comme scandaleuse : le philistin comme présence non pas sociologique, mais artistique, « autre » exclu de la culture bourgeoise qui soudain est accepté comme force positive dans la création de la fin du 20^e siècle. Ni *new aestheticism*, ni *cultural studies*, le philistinisme, en accueillant les impuretés de l'art, est effectivement désaliénant. Cette approche permet une lecture politique du Young British Art.

Belfiore, Eleonora, « Art as a means of alleviating social exclusion: does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK », *International Journal of Cultural Policy*, vol.8 (No.1), 2002, pp. 91–106.

_____, « Auditing Culture: The subsidised cultural sector in the New Public Management, » *International Journal of Cultural Policy*, vol. 10, 2004, n° 2, pp. 182–186.

Belfiore a été la première à parler d'un tournant d'instrumentalisation, *instrumental turn*, pour décrire ce moment où les politiques culturelles britanniques ont commencé à évaluer la culture en termes non culturels (économie, soft power, ingénierie culturelle, etc.). De nombreux chercheurs et nombreuses chercheuses ont continué de proposer des mesures de l'impact social de l'art, dont **Gordon-Nesbitt**.

Belfiore, Eleonora et Oliver **Bennett**. *The Social Impact of the Arts: An Intellectual History*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008.

Cet ouvrage de deux spécialistes de politique publique offre une taxinomie des différents impacts sociaux de l'art et de la culture, et la resitue dans une histoire longue permettant de mettre en perspective les débats lancés depuis les années quatre-vingt entre valeur intrinsèque et valeur instrumentale de l'art. Il s'agit également de revenir sur certains textes fondamentaux, **Meyerscough** et **Matarasso** en particulier, pour remettre en question leur utilisation parfois un peu rapide d'outils sociologiques, psychologiques et cognitifs que ces chercheurs souhaiteraient voir utilisés de manière plus rigoureuse, surtout lorsque ces ouvrages ont pour but d'influencer les politiques publiques nationales.

Bennett, Tony, Mike **Savage**, Elizabeth **Bortolaia Silva**, Alan **Warde**, Modesto **Gayo-Cal**, David **Wright**. *Culture, Class, Distinction*. Londres, New York : Routledge, 2009.

L'ouvrage inscrit les théories de **Bourdieu** et les questions concernant les liens entre classe sociale et pratiques culturelles dans le contexte britannique contemporain. Il est utilisé comme référence par le réseau de chercheurs « Cultural Participation » animé par Leila Jancovic de l'université de Leeds et David Stephenson de Queen Margaret University à Edimbourg.

Bewes, Timothy et Jeremy **Gilbert** dir. *Cultural Capitalism: Politics after New Labour*. Londres : Lawrence and Wishart, 2000.

Il s'agit d'une des nombreuses publications qui revient sur la façon dont le gouvernement New Labour a, entre 1997 et 2010, instrumentalisé et commercialisé la culture. Alors que des publications comme celles de **Gray** privilégient une approche du point de vue des politiques culturelles, cette collection présente l'intérêt de proposer une approche par les études culturelles (*cultural studies*).

Bianchini, Franco et Michael **Parkinson**. *Cultural Policy and Urban Regeneration*. Manchester : Manchester University Press, 1993.

Un ouvrage important pour sa démonstration du fait que le tournant instrumental de la politique britannique commence bien avant Tony Blair.

Bickers, Patricia. *Communiqué n°7, The Brit Pack: Contemporary British Art, The View from Abroad*. Manchester : Cornerhouse, 1995.

Bickers est la première à voir dans le caractère éminemment national des références, principalement populaires, utilisées par les YBAs, une construction du British Council pour les promouvoir collectivement à l'étranger. On pourrait parler ici d'une forme de *soft power* post-guerre froide.

Bishop, Claire dir. *Participation*. Londres : Whitechapel Gallery/MIT Press, 2006.

L'un des volumes dans la collection des « Whitechapel: Documents of Contemporary Art », série à gros tirage lancée en 2006 et dirigée par Iwona Blazwick qui comprend également des titres comme *Materiality*, *Exhibition*, *The Market* ou *Situation*, il comprend la première traduction en anglais de « Problèmes et transformations de l'art critique » de **Rancière**. Le reste est un appareil critique incluant Barthes, Bürger, Glissant, Nancy et Guattari, puis des dialogues avec Nicolas **Bourriaud**, Hal Foster et Hans-Ulrich **Obrist**. Le livre s'interroge sur les conditions d'existence d'une véritable démocratie culturelle.

Bishop, Claire. *Installation Art*. Londres : Tate Publishing, 2005.

_____. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres : Verso, 2011.

Dans cet ouvrage au fort retentissement, Bishop renvoie à Rancière et à sa critique de Bourdieu pour critiquer la façon dont de nombreux organismes de financement et les défenseurs de l'art collaboratif (sont visés **Bourriaud** et **Kester**) défendent l'idée que la participation dans l'art est une panacée capable de résoudre le problème de l'inclusion sociale. Pour Bishop, cela sous-entend que les participants et participantes sont déjà dans une position d'impuissance, et le dispositif ne peut que renforcer cette position. Bishop se base sur les travaux de **Lacy**, et sur l'identification qu'elle fait des tensions qui affleurent lorsque art et activisme se rejoignent. Sa critique de l'instrumentalisation de la culture par le New Labour vise en particulier **Matarasso**, mais aussi les nombreux rapports publiés en ce sens depuis « The Economic Impact of the Arts » rédigé en 1988 par John Myerscough, dont ceux du Creative Industry Task Force, de ACE, mais aussi commandés par des lobbies. En effet, de 1990 au crash financier de 2008, le mot « créativité » fut brandi en toute occasion comme la solution aux problèmes de notre nouvelle économie post-industrielle. **Bonham-Carter** et **Mann** sont à cet égard plus factuelles. L'ouvrage reprend « The Social Turn » publié en 2006 et « Delegated Performance » sorti en 2012.

Bishop, Claire, « The Social Turn: Collaboration and its Discontents, » *Artforum*, février 2006, pp. 179–185.

Cet article de référence introduit dans la théorie britannique la notion de « tournant social », à la fois inspirée par les travaux de **Bourriaud** et sa définition d'une « esthétique relationnelle » en 1998, tout en entrant dans une polémique

avec l'auteur français qui, selon Bishop, attribue trop systématiquement une valeur progressiste à cette notion.

Bishop, Claire. « Delegated Performance, Outsourcing Authenticity », *October* 140, Printemps 2012, pp. 91–112.

L'article, que j'ai pu utiliser aussi bien en séminaire de master que pour le séminaire doctoral montréalais « Border Crossings » sur la performance, reprend le terme « authenticity » utilisé par Adorno dans sa *Théorie Esthétique*. Les questions économiques y sont centrales, mais l'idée d'authenticité introduit également des questions identitaires, identités des participant.e.s comme des spectateurs, parfois indissociables, et introduit donc la possibilité de décoloniser la performance.

Bishop, Claire. « Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention », *The Drama Review*, MIT Press Volume 62, n°2, été 2018 (T238), pp. 22–42.

L'article analyse la mode actuelle pour la performance dans le cadre muséal, dans la lignée de sa définition précédente d'une performance déléguée.

Bloom, Clive et Gary **Day**. *Literature and Culture in Modern Britain. Volume Three: 1956-1999*. Londres, New York : Routledge, 2000.

C'est dans cet ouvrage que l'on peut trouver le texte d'introduction au catalogue « Situation » écrit en 1960 par Roger Coleman.

Bonham-Carter, Charlotte et Nicola **Mann** dir. *Rhetoric, Social Value and the Arts. But How Does it Work?* Londres : Palgrave Mcmillan, 2017.

Seul l'article de Rachel Mader porte exclusivement sur le Royaume-Uni, « Who Sets the Agenda? Changing Attitudes Towards the Relevance of Small-Scale Visual Arts Organisations in the UK », mais les autres articles plus généraux sur l'inclusion sociale et la fonction de l'art sont aussi éclairants.

Bossé, Laurence et Hans-Ulrich **Obrist**. *Life / Live, La Scène artistique au Royaume-Uni en 1996, De nouvelles aventures*. Paris : Musées de la ville de Paris, 1996.

Il s'agit du catalogue de l'une des principales expositions consacrées à la nouvelle scène britannique, autrement dit, aux YBAs, sur le continent au mitant des années quatre-vingt-dix.

Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel, 1998.

L'auteur pose, p. 9, cette question centrale sur le rôle de l'art actuel : « C'est là que se situe la problématique la plus brûlante de l'art d'aujourd'hui : est-il encore

possible de générer des rapports au monde, dans un champ pratique – l’histoire de l’art – traditionnellement dévolu à leur “représentation” ? » Bien que débattue, l’esthétique relationnelle est aujourd’hui devenue un genre artistique, voire une esthétique, voir **Auslander, Bishop**.

Bowness, Alan. *The Conditions of Success. How the Modern Artist Rises to Fame*. Londres : Thames and Hudson, 1989.

Bien que cet ouvrage ait été publié avant l’émergence des YBAs, il permet d’identifier les mécanismes qui ont permis à certains d’entre eux d’atteindre le statut de célébrités.

Buck, Louisa. *Moving Targets, An Inside Guide to British Art Now*, Londres : Tate, 1997.

_____. *Moving Targets 2*, Londres : Tate, 2000.

La journaliste propose dans ces deux ouvrages un abécédaire des personnalités et des lieux de l’art au Royaume-Uni au moment où la scène culturelle du pays est révolutionnée par l’émergence des YBAs.

Burrows, David, dir. *Who’s Afraid of Red, White and Blue? Attitudes to Popular and Mass Culture, Celebrity, Alternative & Critical Practice & Identity Politics in Recent British Art*. Birmingham : ARTicle, 1998.

Une approche au plus près de son sujet de la scène artistique des années quatre-vingt-dix et de ce qui devint rapidement le Young British Art. Approche que l’on retrouve chez **Gillick** et **Renton, Collings, Cooper, Hetherington** ou **McCorquodale**.

C

Charnley, Kim, « The Art Collective as Impurity », *Art & The Public Sphere*, Vol. 1, n° 3, 2011.

Cet enseignant du Plymouth College of Art s’intéresse tout particulièrement au travail artistique collaboratif. Il aborde dans cet article la question de la participation, mais du point de vue des collectifs d’artistes, donc une participation qui prend une forme collaborative plutôt que la forme d’une invitation faite par l’artiste à son public.

Cherry, Deborah. *The Afterlives of Monuments*. Oxford : Routledge, 2014.

La question des différentes vies des monuments, comme des œuvres, est particulièrement importante dans le contexte à la fois dématérialisé et

technologique actuel.

Collings, Matthew et Ian **MacMillan**. *It Hurts. New York Art from Warhol to Now*. Londres : 21 Publishing, 1998.

Collings, Matthew et **Bob and Roberta Smith**. *Make Your Own Damn Art. To Form the World According to One's Own Rules*. Londres : Black Dog Publishing, 2005.

Collings, Matthew. *Blimey! From Bohemia to Britpop, The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*. Cambridge : 21 Publishing, 1997.

_____. *This is Modern Art*. Londres : Weidenfeld & Nicolson, 1999.

_____. *Art Crazy Nation, The Post-Blimey! Art World*. Londres : 21 Publishing, 2002.

Collings est une figure connue de la scène artistique et médiatique britannique qui a longtemps présenté la sélection et la cérémonie de remise du Turner Prize. Je traite de son style très particulier, ainsi que de celui d'autres critiques de la même période, dans mon article « 'The Clement Greenbergs of *Fuck, Suck, Spank, Wank*.' La Critique et les critiques autour (et dans) le Young British Art » publié aux PUR en 2005.

Connelly, Maeve. *The Place of Artists' Cinema*. Bristol : Intellect, 2009.

_____. *TV Museum. Contemporary Art and the Age of Television*. Bristol : Intellect, 2014.

Ces deux ouvrages proposent un panorama très complet de l'utilisation de la télévision et du cinéma par les artistes contemporains.

Cooper, Jeremy. *No FuN Without U, The Art of Factual Nonsense*. Londres : Ellipsis, 2000.

A travers la personnalité du regretté Joshua Compston, figure du Shoreditch artistique et fêtard du mitan des années quatre-vingt-dix, on est témoin de la grande sociabilité et du penchant collaboratif des artistes qui bouleversèrent la géographie culturelle de Londres en l'ancrant à l'est : Damien Hirst, Gavin Turk, Sarah Lucas, Gillian Wearing ou encore Gilbert & George ne sont que quelques uns des personnages secondaires qui apparaissent dans cette biographie d'une vie trop tôt interrompue.

_____. *Growing Up. The Young British Artists at 50*. Londres : Prestel, 2012.

L'auteur de *No FuN Without U* propose les portraits d'Anya Gallaccio, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy et Sarah Lucas, cinq YBAs qui poursuivent leurs carrières après les YBAs.

Cork, Richard. *Breaking Down the Barriers, Art in the 1990s*. Londres et New Haven :

Yale University Press, 2003.

En compilant ses articles et comptes-rendus d'expositions publiés depuis les années quatre-vingt, le journaliste offre une chronique de l'émergence des YBAs au plus près de son sujet. Ce gros volume est une mine d'anecdotes sur la période.

_____. *A Place for Art (A Creative City)*. Londres : Cornerhouse, 1993.

Ce texte fut le premier commandé par le Public Development Trust.

Cork, Richard, Sarah **Kent** et Dick **Price**. *Young British Art, The Saatchi Decade*. Londres : Booth-Clibborn, 1998.

Hagiographique, ce catalogue édité par la journaliste de *Time Out*, l'historien de l'art médiatique Cork et l'artiste Dexter Dalwood signant ici de son pseudonyme de critique « Dick Price » cherche à entériner l'association des YBAs et de Charles Saatchi.

Crow, Thomas. *Modern Art in the Common Culture*. Yale : Yale University Press, 1996.

Cet ouvrage, s'il porte autant sur l'art américain que l'art britannique, est utile pour articuler les tensions entre *high* et *low* qui animent le Young British Art, distinctions culturelles que les artistes renversent depuis les années soixante, et que les YBAs ont ancrées dans les cultures populaires et de masse spécifiquement britanniques, quand leurs prédécesseurs du Independent Group et du Pop britannique ne trouvaient du *low* que dans les importations américaines (voir **Bickers**). Crow identifie alors le kitsch et le *bad art* comme l'un des derniers lieux potentiels du scandale, celui où s'efface la présence de l'auteur ou de l'artiste. Ce sont ces procédures d'effacement que j'ai tenté d'identifier dans le travail de Damien Hirst, lorsqu'il se tourne vers des références populaires, mais aussi lorsque son travail est lissé par une volonté de dépersonnalisation et de *branding*. Le fait que ce type de procédure, celle de l'effacement, ne puisse être liée qu'à des artistes très connus est bien expliqué par Crow qui voit chez Jim Shaw ou Jeff Koons de quelle façon la personnalité de l'artiste elle ou lui-même peut remplacer les manifestations de l'expression personnelle. Crow offre également des clefs pour aborder des questions typologiques centrales depuis l'après-guerre, et qui ne cessent de se complexifier depuis. Dans sa définition de *environmental sculpture*, Crow préfère ainsi le terme *exhibit* à celui de *installation*. Son approche est tout autant critique que théorique lorsque qu'il intitule l'un des ses chapitres « Site-specific Art: The Strong and the Weak ».

Charles Saatchi et son rôle dans une nouvelle économie de l'art sont longuement évoqués à partir de la page 80.

D

De Duve, Thierry. *Résonances du readymade, Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes : Chambon, 1989.

Identifier les résonances du readymade dans le travail des YBAs et de Damien Hirst en particulier fut une approche typologique essentielle.

Demos, T.J. *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin : Sternberg Press, 2016.

_____. *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Berlin : Sternberg Press, 2017.

Demos s'est beaucoup penché sur le travail d'artistes britanniques dans ses écrits sur art et écologie, ceci notamment du fait de l'utilisation centrale qu'il fait de la notion de décolonisation. J'ai pu échanger avec lui lorsqu'il a accepté de faire partie du comité scientifique de notre colloque « Art & the Environment in the UK » en 2017.

F

Foster, Hal. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago : The University of Chicago Press, 1999 (1968).

On trouve dans cette compilation l'article « Art and Objecthood » de 1967.

Frith, Simon et Howard **Horne**. *Art into Pop*. Londres, New York : Routledge, 1987.

Voir **Harris**.

G

Gee, Gabriel. *Art in the North of England, 1979–2008*. Londres et New York : Routledge, 2017.

Gabriel Gee, avec qui j'ai pu travailler à de nombreuses reprises, propose une étude précieuse des enjeux culturels et économiques liés à une scène artistique du nord de l'Angleterre sans soutien matériel

Gillick, Liam et Andrew **Renton**. *Technique Anglaise. Current Trends in British Art*. Londres : Thames and Hudson, One Off, 1991.

Un ouvrage de référence sur les débuts des YBAs par l'un des artistes du groupe les plus férus de théorie et un professeur de leur alma mater, Goldsmiths College.

Goldberg, RoseLee. *Performance. Live Art 1909 to the Present.* New York : Harry N. Abrams, 1979.

Performance est l'ouvrage de référence sur l'histoire de la performance, par la créatrice du festival Performa lancé en 2004 à New York.

Goldberg, RoseLee. *Performance Now.* Londres : Thames & Hudson, 2018.

Plus de trente ans après son ouvrage de référence, *Performance*, Goldberg publie un ouvrage plus luxueux aux illustrations couleurs pleine page pour traiter de l'évolution de la performance depuis les années soixante-dix. Voir **Auslander**.

Gray, Clive. *The Politics of the Arts in Britain.* Basingstoke : Macmillan, 2000.

Ce collègue britannique de l'université de Warwick, rencontré lors du colloque « Arts in Times of Crisis » organisé par Cécile Doustaly à l'Université de Cergy-Pontoise, propose une histoire très détaillée des politiques culturelles britanniques depuis l'après-guerre.

Groys, Boris. *Art Power.* Cambridge, MA : MIT Press, 2008.

Groys pose ici l'art comme moment d'échange plutôt que de jugement, mais met également en lumière son pouvoir intrinsèque, aussi bien commercial qu'idéologique, comme ses liens complexes avec le pouvoir politique. Groys souligne le caractère paradoxal de l'art contemporain qui se pose ainsi en même temps comme image et comme critique de cette image lorsqu'il s'approprie et incorpore les attaques qu'il subit.

_____. *Going Public.* New York : Sternberg Press, 2010.

Going Public se concentre sur ce qui a changé dans la relation entre l'artiste et son public dans un contexte connecté. Cette sélection d'essais, parmi les plus importants écrits par Groys, propose une alternative aux approches strictement esthétiques ou sociologiques de l'art, pour envisager l'art du point de vue de sa production et pas seulement de sa consommation.

H

Hancock, Caroline. *Joanna Drew and the Art of Exhibitions.* Milan : Skira, 2019.

Dans cette hagiographie assumée Hancock retrace le parcours de cette figure centrale de l'histoire des expositions à Londres, d'abord Director of Art au Arts Council puis directrice de la Hayward Gallery.

Harvie, Jen. *Fair Play. Art, Performance and Neoliberalism*. Londres : Palgrave Macmillan, 2013.

Les questionnements de cette spécialiste de théâtre contemporain rejoignent ceux des observateurs de l'art actuel et de son champ étendu avec une lecture politique qui rejoint celle de **Bishop**.

Hatton, Rita et John A. **Walker**. *Supercollector: A Critique of Charles Saatchi*. Hong-Kong : Ellipsis, 2000.

Supercollector est une critique féroce des méthodes spéculatives de Charles Saatchi par Walker, historien de l'art prolifique qui produit en 2009 un fer en édition limitée, *Saatchi Branding Iron*, permettant de marquer des œuvres du sceau du collectionneur.

Hesmondhalgh, David, Kate **Oakley**, David **Lee** et Melissa **Nisbett**. *Culture, Economy and Politics: The Case of New Labour*. Londres : Palgrave MacMillan, 2015.

Ce livre est une source d'information d'informations centrale concernant la politique culturelle du Royaume-Uni entre 1997 et 2010, par, entre autres, l'un des auteurs les plus prolifiques sur la question, David Hesmondhalgh, professeur à l'université de Leeds. L'approche est ici moins polémique que dans les derniers ouvrages de **Hewison**.

Hetherington, Paul dir. *Artists in the 1990s, Their Education and Values*. Londres : Wimbledon School of Art, Tate Gallery, 1994.

Artists in the 1990s, publié en 1994, n'utilise pas encore l'acronyme YBAs mais parle bien du groupe et de leurs contemporains en se concentrant sur les écoles d'art dont ils et elles sont issus, Goldsmiths bien sûr, mais aussi la Slade ou le Royal College of Art par exemple.

Hewison, Robert. *Culture and Consensus. England, Art and Politics*. Londres : Methuen, 1997.

Il s'agit là de l'ouvrage de référence d'un historien de la culture et des politiques culturelles britanniques.

Hewison, Robert. *Cultural Capital: The Rise and Fall of Creative Britain*. Londres : Verso, 2014.

_____. « Creative Britain: Myth or Monument? », *Cultural Trends*, Volume 20, n° 3–4, 2011, pp. 235–242.

Les deux publications sont des charges contre l'approche blairiste de l'encadrement de la culture, en particulier l'instrumentalisation de celle-ci, mais surtout le fait que, d'après Hewison, ce gouvernement a échoué à la démocratiser.

Holden, John. *Capturing Cultural Value: How culture has become a tool of Government Policy*. Londres : Demos, 2004.

_____. *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy*. Londres : Demos, 2007.

_____. *Democratic Culture. Opening Up the Arts to Everyone*. Londres : Demos, 2008.

En charge des questions culturelles au sein du think-tank blairiste Demos, Holden propose dans ces trois livres de défaire de ses connotations péjoratives le terme « démocratisation » lorsqu'il est employé au sujet de la culture. Son ouvrage suivant, *Culture and Class*, ci-dessous, rédigé avec le soutien du think-tank du British Council Counterpoint, entérine sa rupture avec Tony Blair.

Holden, John. *Culture and Class*. Londres : Counterpoint, 2010.

L'ouvrage, un pamphlet, analyse la place de la culture dans la démocratie britannique, inscrivant ses pas dans ceux de Theodor **Adorno**, Pierre **Bourdieu**, Stuart **Hall** et Raymond **Williams**. Le rôle contraignant de la culture qui astreint à son groupe d'origine, voire qui exclut de certaines catégories, lui semble moins prononcé au Royaume-Uni qu'ailleurs. De façon paradoxale, ce pays dont l'organisation repose sur un système de classes encore fermement ancré, se révèle plus culturellement démocratique que de nombreux voisins, dont la France. Holden déclare le Royaume-Uni plus prompt à mélanger le local et l'exotique, le savant et le populaire, l'ancien et le nouveau. Il explique également que la culture a ceci de paradoxal qu'elle est perçue aussi bien comme moteur de mobilité sociale que marqueur de distinction. Aussi, dans une économie de l'expérience (**Gilmore** et **Pine**), elle devient un pivot sur lequel s'articulent économie et politique, et non un sujet marginal.

J

Jackson, Shannon. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. Londres : Routledge, 2011.

Jackson, professeur en *performance studies* à Berkley, utilise une série d'études de cas artistiques mais aussi théâtrales pour évoquer les contradictions de l'art

social et son appui parfois précaire sur, à la fois, la théorie esthétique, et la théorie politique et sociale.

Jancovich, Leila, « The participation myth », *International Journal of Cultural Policy*, 23 (1), 2017, pp. 107–121.

L'article présente les résultats des recherches du projet collectif « Cultural participation » coordonné au Royaume-Uni par Jancovich.

Jessop, Bob et Ngai-Ling **Sum**. *Towards A Cultural Political Economy. Putting Culture in its Place in Political Economy*. Cheltenham : Edward Elgar, 2014.

Ces deux professeurs de sociologie à l'université de Lancaster proposent une approche théorique des questions de politiques culturelles pour défendre une économie politique culturelle.

K

Kawashima, Nobuko, « Audience Development and Social Inclusion in Britain: Tensions, contradictions and paradoxes in policy and their implications for cultural management », *International Journal of Cultural Policy*, vol. 12, n° 1, 2006.

La chercheuse japonaise, spécialiste de politiques culturelles, propose une approche pragmatique de la question de la participation et des attentes qu'elle suscite en terme d'inclusion.

Kelly, Owen. *Community, Art and the State: Storming the Citadels*. Londres : Comedia, 1984.

L'ouvrage est un classique des études sur les *community arts* des années soixante-dix et quatre-vingt.

Kent, Sarah. *Shark Infested Waters, The Saatchi Collection of British Art in the 90s*. Londres : Zwemmer, 1994.

Cet épais volume consacré à la collection de Charles Saatchi fut compilé par l'un des premiers soutiens des YBAs, Sarah Kent, critique qui fut souvent attaquée pour ses collaborations avec ce dernier.

Kester, Grant. *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley : University of California, 2004.

Kester invoque ici la forme dialogique, telle qu'utilisée par exemple par Jeremy Deller en 2011 dans *It Is What It Is, Conversations about Iraq*, comme modèle idéal d'interaction entre artistes, politiques et public échappant aux injonctions bureaucratiques et à la domination symbolique pour explorer des sources

communes et réelles d'engagement d'ordre physique, linguistique, ou encore textuel. L'ouvrage est inspiré par le pratique et les écrits de **Lacy**.

_____. *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham & Londres : Duke University Press, 2011.

Il s'agit de deux ouvrages de référence sur la question des pratiques sociales de l'art.

Krauss, Rosalind. « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », *October*, Cambridge, MA, MIT Press, n° 54, automne 1990.

Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres : Thames & Hudson, 2000.

Krauss, Rosalind. *Perpetual Inventory*. Cambridge, MA : MIT Press, 2010.

Les ouvrages de Krauss font partie, avec ceux de **Lippard**, des écrits de référence permettant de poser des bases historiques récentes concernant l'évolution des supports de l'art. Ils sont un point de départ pour toutes considérations typologiques ou phénoménologiques essentielles à une approche contemporaine d'un art post-conceptuel. Dépassant les théories modernistes de Clement Greenberg, Krauss décrit une relation de l'œuvre à ses matériaux ou à sa condition technique comme étant, depuis les années soixante, différente des conventions qui régissent le genre de l'œuvre. Dans cet ouvrage de 2010, Krauss rappelle que cette condition post-médium (contemporaine d'une condition postmoderne) est un tournant qu'elle déplore et que si, en 1976 et avec Annette Michelson, elle quitta *Artforum*, c'était pour s'opposer à l'abandon d'une recherche de cohérence formelle et à une nouvelle conception de l'art comme énoncé politique et social (notamment dans de nouvelles œuvres comportant de l'écrit), conception qui sonnait pour Krauss le glas de l'art sérieux.

L

Labelle, Brandon. *Background Noise: Perspective on Sound Art*. New York : Continuum, 2006.

L'ouvrage de Labelle est très utile pour placer les innovations artistiques dans le domaine de l'art sonore dans un contexte plus large, celui de la théorie des médias, mais aussi d'un tournant spatial de la théorie dans lequel le son trouve une place particulièrement éloquente.

Lacy, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Toronto : Bay Press,

1995.

L'artiste américaine, à la suite de sa participation à l'exposition « Art in Action » en 1993 à Chicago, définit ici un art public militant.

Licht, Alan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York : Rizzoli, 2007.

Voir **Labelle**.

Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Berkeley, Los Angeles et Londres : University of California Press, 1973.

Le titre de cet ouvrage est en fait beaucoup plus long et a une plus grande résonance avec son contenu puisqu'il en donne une description objective, mais aussi ironique, dès la couverture, « à la manière » du mouvement qui y est analysé : « Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard. » Le concept de dématérialisation tel qu'il est défini par Lippard renvoie donc à une période et à un mouvement précis mais aussi à un bouleversement irrémédiable de l'art devenu, à la fin des années soixante, conceptuel et parfois immatériel (ou si peu) dans le travail de gens comme Joseph Kosuth, On Kawara ou Bruce Nauman (dont l'influence sur l'art britannique des années quatre-vingt-dix fut déterminante). C'est à cette époque que l'idée est placée au centre d'une pratique artistique poussée dans ses derniers retranchements utopiques, mais aussi qu'elle devient geste puisque son esthétisation prend le pas sur l'esthétisation de l'objet.

Lowndes, Sarah. *Social Sculpture. The Rise of the Glasgow Art Scene*. Glasgow : Stopstop, 2003.

Chronique au plus près, Lowndes connaissant personnellement tous les protagonistes de son livre, de ce que Hans Ulrich Obrist célébrera en 1996 comme le « Glasgow Miracle ». Elle emprunte ici la notion de sculpture sociale à Joseph Beuys qui voyait la société entière comme une œuvre d'art à laquelle tout un chacun peut contribuer.

M

Malzacher, Florian et Joanna **Warsza** dir. *Empty Stages Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*. Berlin : House on Fire, Live Art Development Agency & Alexander Verlag, 2014.

S'appuyant sur des études de cas, cette collection d'articles applique la notion de performativité à l'exposition, qu'ils s'agissent de mises en scène, de chorégraphies, d'art public ou de marathons parlés.

Matarasso, François. *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. Londres : Comedia, 1997, <http://www.artshealthresources.org.uk/wp-content/uploads/2017/01/1997-Matarasso-Use-or-Ornament-The-Social-Impact-of-Participation-in-the-Arts-1.pdf>

L'un des premiers de toute une série de rapports qui fleurirent dans les années quatre-vingt-dix pour démontrer l'impact social de l'art et de la culture.

McCorquodale, Duncan *et al.* *Occupational Hazard, Critical Writing on Recent British Art*. Londres : Black Dog, 1997.

L'ouvrage, l'un des premiers à s'intéresser aux YBAs et à la nouvelle génération d'artistes britanniques à émerger dans le contexte des années Thatcher, comprend des textes de Naomi Siderfin et Julian Stallabrass.

Millard, Rosie, *The Tastemakers, U.K. Art Now*. Londres : Thames and Hudson, 2001.

L'ouvrage est un *who's who* des personnes influentes dans le milieu de l'art à l'orée du 21^e siècle. Le terme *tastemaker* indique que la notion d'art se déploie ici au-delà de ses cadres habituels pour toucher plus généralement à tout ce qui relève du *bon goût*.

Mirza, Munira dir. *Culture Vultures: is UK arts policy damaging the arts?* Londres : Policy Exchange, 2006.

Dans cette collection d'articles publié par un think-tank de centre droit, les auteurs démystifient les arguments du New Labour concernant la valeur sociale et économique de l'art, voyant dans la première une justification facile de la seconde et arguant que ces prétentions utilitaires attentent à l'intégrité de l'art.

Muir, Gregor. *Lucky Kunst. The Rise and Fall of Young British Art*. Londres : Aurum Press, 2009.

Empruntant son titre à une exposition de YBAs qu'il monta lui-même, Muir présente une série de souvenir au plus près de son sujet, lui qui fut l'ami de la plupart de ces artistes.

O

O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco : The Lapis Press, 1976.

Le contexte de la galerie moderniste est présenté comme temple de l'art, un lieu avec ses rituels et ses déférences. Mais parce que ce lieu tente de faire fi du contexte, ce contexte refoulé se manifeste parfois d'autant plus.

P

Perry, Gill. *Playing at Home. The House in Contemporary Art*. Chicago: Reaktion Books, 2013.

Ce catalogue est une réflexion intéressante sur la présence du domestique et de la maison dans l'art contemporain.

Pevsner, Nikolaus. *The Englishness of English Art*. Londres : The Architectural Press, 1956.

L'essai bien connu de Pevsner est une référence dans la définition d'un caractère vernaculaire de l'architecture, mais aussi plus généralement de l'art britannique. La singularité qu'il identifie dans l'art anglais lorsqu'il le compare à celui du reste de l'Europe le conduisit à imaginer une façon nouvelle de l'approcher, celle d'une « géographie de l'art ».

Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. New York, Londres : Routledge, 1993.

Voir **Auslander** et la façon dont sa définition de ce qu'est une performance diffère.

Pollock, Griselda. *Differencing the Canon. Feminism and the Writing of Art's Histories*. Londres : Routledge, 1987.

L'ouvrage est une référence des études féministes sur l'art. J'ai également beaucoup utilisé l'ouvrage que Pollock a rédigé avec Rozsika Parker, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, publié en 1981 chez Routledge.

Pooke, Grant. *Contemporary British Art. An Introduction*. Londres et New York : Routledge, 2008.

Comme l'indique le titre de son ouvrage, cet enseignant-chercheur de l'université du Kent propose un panorama assez exhaustif des problématiques de l'art contemporain britannique allant de sa place sur le marché à son approche « post-

conceptuelle » des différents médiums, la notion de post-conceptualisme étant entendu chez lui moins en termes de continuité que d'une rupture introduite par des considérations relationnelles de plus en plus prégnantes.

R

Reynolds, Simon. *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Londres : Faber & Faber, 2012.

La fascination de la culture actuelle pour le passé, les samples en musique, mais aussi d'autres formes de citation, est analysée par Reynolds au prisme de la révolution numérique et de l'accès immédiat qu'elle donne aux archives.

Roberts, John. *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art after the Readymade*. Londres : Verso, 2007.

Roberts propose ici, comme dans le reste de son travail, une approche marxiste de l'art comme production immatérielle. La question de la spécialisation en art est ici alignée sur la spécialisation ouvrière. Roberts analyse les productions artistiques « post-visuelles » qui ont émergé après Duchamp en identifiant leur rapport avec la production tout court, celle du monde du travail. Bien que beaucoup plus théorique, cette réflexion rejoint celle de **Siegelbaum**.

S

Sandbrook, Dominic. *The Great Dream Factory: The Strange History of Our National Imagination*. Londres : Allen Lane, 2015.

Le livre étudie la façon dont l'influence britannique est passée du domaine industriel au domaine culturel ou créatif, tout en préservant, comme un fil rouge entre les époques, le même imaginaire que celui des Victoriens. Sandbrook consacre une sous-partie entière à « Sensation ».

Sheffield, Graham et Kate **Bush**. *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*. Londres : Barbican Art Gallery / Koenig Books, 2009.

Mon interview de Simon Starling figure dans le chapitre qui lui est consacré.

Smith, Chris. *Creative Britain*. Londres : Faber & Faber, 1998.

Bien que la couverture soit ornée d'une photographie d'une œuvre de Damien Hirst, Smith n'a jamais été, de son propre aveu, un admirateur des YBAs.

Smith, Terry. *What is Contemporary Art?* Chicago : The University of Chicago Press, 2009.

Smith propose une division des pratiques actuelles en trois groupes, « mainstream Modernism », « retro-sensationalism » et « postcolonial ». Si cette division n'est pas toujours convaincante, elle a le mérite d'éclairer certaines tensions.

Stallabrass, Julian. *High Art Lite, British Art in the 1990s*. Londres : Verso, 1999.

Ouvrage controversé pour son propos à charge contre les YBAs de ce professeur à la Courtauld avec qui j'ai eu l'occasion de travailler lors du colloque « Art et Commerce » à Rennes 2 et pendant mon stage à Tate Britain.

T

Trémeau, Tristan, « L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale », *l'art même*, n° 19, 2^e trimestre 2003, <http://www.lartmeme.cfwb.be/no019/pages/page3.htm>.

Trémeau, historien de l'art, enseignant et critique, s'attaque ici à la figure de l'artiste médiateur défendue par **Bourriaud**, voyant dans ces dispositifs un processus de normalisation de l'art contemporain qui accompagnerait la transformation des musées en industries culturelles. Dans l'ensemble de ses travaux, Trémeau s'interroge sur les retombées économiques de l'art relationnel et leur répartition.

W

Walker, John A. *Cultural Offensive, America's Impact on British Art Since 1945*. Londres : Pluto, 1998.

L'efficacité du *soft power* artistique des États-Unis est appréciée ici du point de vue britannique.

Wallinger, Mark et Mary **Warnock** dir. *Art for All? Their Policies and our Culture*. Londres : Peer, 2000.

Une étude critique par l'artiste Mark Wallinger et la philosophe Mary Warnock de l'utilisation idéologique faite par le New Labour de l'art et comprenant de nombreuses contributions d'artistes (Gilbert & George, Antony Gormley, Jeremy Deller, etc.), de commissaires (Penelope Curtis), de chercheurs (François Matarasso, Andrew Brighton) et de politiciens (Chris Smith).

Wallis, Simon. *Remix, Contemporary Art and Pop*. Liverpool : Tate, 2002.

Ce catalogue d'exposition explore les liens entre musique pop et art, et ces moments où la frontière entre les deux s'estompe. Il se concentre plus particulièrement sur le contexte de Liverpool.

Ward, Frazer. *No Innocent Bystanders. Performance Art and Audience*. Hanover, NH et Londres : University Press of New England, 2012.

Frazer s'intéresse ici au travail de Marina Abramovic, Chris Burdenn ou Vito Acconci, mais aussi et surtout à la place de leurs spectateurs. Cette approche de la performance du point de vue de son public permet à l'auteur de développer une réflexion intéressante sur les questions de la sphère publique, de l'espace public et de la communauté.

Wood, Catherine. *Performance in Contemporary Art*. Londres : Tate, 2019.

Performance in Contemporary Art articule la performance et la performativité. Paru en même temps que le *Performance Now* de RoseLee **Goldberg**, auteure de la référence *Performance: Live Art, 1909 to the Present* (1979), l'ouvrage de Wood est moins strictement panoramique et offre une réflexion plus actuelle sur la question des changements sociaux auxquels répond la performance et surtout, explique ce paradoxe qui veut que la performance est aujourd'hui une pratique qui a pénétré presque tous les autres supports ou domaines artistiques, voire a offert un nouveau prisme d'interprétation de toute pratique d'un point de vue performatif (action painting, sculpture, etc.), mais qu'elle est très peu revendiquée en tant que telle par des artistes qui ne se présentent plus comme performance artists. Wood ne la pense pas comme genre.

Z

Zuidervaart, Lambert. *Art in Public. Politics, Economics, and a Democratic Culture*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011.

Un titre, *Art in Public*, qui montre à quel point la définition de l'expression *public art*, avec son emploi de l'adjectif plutôt que du nom, peut être problématique.

Économie de la culture, philanthropie, mécénat, études muséales

Longtemps dénigrée comme un aspect marginal, voire impur, des études culturelles, l'économie de la culture, c'est-à-dire les aspects économiques de la création, de la distribution et de la consommation de l'art, mais aussi du fonctionnement des institutions culturelles, est un domaine que les historiens de l'art se sont approprié depuis la seconde moitié du 20^e siècle. Son spectre s'est élargi avec le développement du marché, des industries culturelles, et la multiplication de formations universitaires qui ont érodé la séparation autrefois étanche entre histoire de l'art et métiers du marché de l'art.

A

Adams, Brooks, Lisa Jardine, Martin Maloney, Norman Rosenthal et Richard Shone. *Sensation, Young British Artists from the Saatchi Collection*. Londres : Thames and Hudson, The Royal Academy of Arts, 1997.

Le directeur de la Royal Academy figure parmi les directeurs de ce catalogue publié à l'occasion de l'exposition « Sensation » de 1997, exposition montée comme une sorte de service rendu à Rosenthal par Charles Saatchi suite à une déprogrammation. Saatchi proposa en effet à l'académie non seulement de prêter sa collection, mais aussi de prendre en charge tous les frais de transport et d'organisation liés à la présentation des œuvres de Damien Hirst, Jenny Saville, Marc Quinn, Ron Mueck, Rachel Whiteread, Gillian Wearing, etc. déjà présentes dans sa collection, mais aussi celles de Tracey Emin qu'il ne collectionnait pas mais qu'il dut acquérir à ce moment-là afin qu'une des figures les plus emblématiques de la nouvelle scène ne manque pas à l'appel, ce qui aurait alors contredit les prétentions du collectionneur à être l'architecte unique du Young British Art.

Anheier, Helmut K. and Diana **Leat**. *From Charity to Creativity. Philanthropic Foundations in the 21st Century. Perspectives from Britain and Beyond*. Londres : Comedia, 2002.

_____. *Creative Philanthropy*. London & New York : Routledge, 2006.

La question des fondations, organismes privés ou organismes semi-publics de commande ou de production d'art est traitée ici un peu de la même façon que chez **Glinkowski**.

B

Bickers, Patricia. *Communiqué n° 7, The Brit Pack: Contemporary British Art, The View from Abroad*. Manchester : Cornerhouse, 1995.

Ce court texte fut le premier à identifier la façon dont le British Council mena une campagne de soutien très active de la jeune scène artistique britannique dans le reste du monde, encourageant artistes et commissaires à forcer un trait national, vernaculaire et populaire, reconnaissable (théorisé comme philistin chez **Beech** et **Roberts**) qui en fera le Britart puis le Young British Art reconnu dans un second temps sur ses propres terres.

Bishop, Claire. *Radical Museology, or What's "Contemporary" in the Museum of Contemporary Art?* Londres : Koenig Books, 2013.

L'ouvrage est un manifeste pour un musée engagé, prenant des exemples de musées s'adaptant de manière créative aux coupes budgétaires en Espagne, aux Pays-Bas et en Slovénie.

Button, Virginia. *The Turner Prize*. Londres : Tate, 1997.

L'ouvrage de cette historienne de l'art qui travaillait à l'époque comme commissaire à la Tate Gallery célèbre treize ans de prix. Cette célébration met l'accent sur la façon dont le prix a permis de populariser l'art contemporain en Grande-Bretagne, plutôt que sur son rôle institutionnel, rôle que j'explique dans le chapitre de ma synthèse consacrée au Turner Prize.

C

Coupland, Nikolas. *Style: Language Variation and Identity*. Cambridge : CUP, 2007.

Traité de sociolinguistique, *Style* aborde la notion de style comprise comme l'ensemble des ressources utilisées dans des interactions langagières pour produire du sens social. L'ouvrage m'intéresse pour le répertoire britannique dont il traite, et en particulier pour son études des « Thatcher's children » et autres *yuppies*.

D

Dimitrakaki, Angela et Kirsten **Lloyd**, dir. *Economy: Art, Production and the Subject*

in the 21st Century. Liverpool : Liverpool University Press, 2014.

L'ouvrage s'intéresse à ce que la consolidation d'un capitalisme mondialisé à la suite de la chute du mur a fait à l'art et à sa théorisation. Les auteures sont toutes deux historiennes de l'art à l'université d'Edimbourg.

Donnellan, Caroline. *Towards Tate Britain. Public Policy, Private Vision*. Londres : Routledge, 2018.

L'étude s'inscrit probablement autant dans les *urban studies* que les *museum studies*, mais c'est son étude du lien entre institution et pratiques qui m'intéresse plus particulièrement. Voir ma recension de l'ouvrage dans la compilation de mes articles.

F

Freeman, Robert, Charles A. **Riley II** et Olin **Robison** dir. *The Arts in the World Economy. Public Policy and Private Philanthropy for a Global Cultural Community*. Hanovre, NH et Londres : University Press of New England, 1994.

Cette collection d'études de cas, dont une contribution de George Soros, aborde la question des politiques culturelles et de la philanthropie d'un point de vue mondial.

G

Gilmore, James H. and B. Joseph **Pine II**. *The Experience Economy*. Boston : Harvard Business School, 1999.

Cet ouvrage a théorisé la révolution économique qui a suivi celle des services : l'économie de l'expérience, également explorée par **Rifkin**. Cette théorie, qui doit beaucoup aux réflexions de Joseph Stiglitz sur les nouveaux produits non-marchands, éclaire l'appropriation et l'instrumentalisation qui peut guetter l'art éphémère et participatif.

Glinkowski, Paul. *Good Foundations: Trusts & Foundations and the Arts in the United Kingdom*. Londres : Laurence King, 2008.

L'ouvrage en deux volumes est lui-même financé par une fondation, la Rootstein Hopkins Foundation. Le premier volume présente des témoignages de jeunes artistes et designers qui ont été aidés par la Rootstein Hopkins Foundation, elle-même créée en 1990 par Adel Rootstein qui avait fait fortune en fabriquant des mannequins de vitrine et son mari Rick Hopkins. Plus intéressant, le second

volume est composé d'une série d'articles qui analysent l'histoire de la philanthropie au Royaume-Uni et sa spécificité nationale.

Gordon-Nesbitt, Rebecca. *Value, Measure and Sustainability: Ideas Towards the Future of the Small-Scale Visual Arts Sector*, 2012.
<http://www.commonpractice.org.uk/research-papers/>

Ce rapport fut commandé par Common Practice, lobby défendant le secteur des petites structures dans l'art contemporain.

Graw, Isabelle. *High Price, Art Between the Market and Celebrity Culture*. Berlin : Sternberg Press, 2010.

Cette théoricienne de l'art allemande utilise le concept « d'hétéronomie relative » – sur le modèle de l'autonomie relative bourdieusienne – pour décrire la façon dont le champ de l'art recoupe aujourd'hui de manière parfaitement inédite d'autres champs, en particulier sociaux.

H

Harris, Jonathan dir. *Art, Money, Parties. New Institutions in the Political Economy of Contemporary Art*. Liverpool : University of Liverpool Press, 2004.

Cette collection de chapitres issue de la conférence éponyme organisée en 2002 à Tate Liverpool met l'accent sur le rôle de la sociabilité dans le monde de l'art et surtout dans son économie.

Harris, John. *The Last Party. Britpop, Blair, and the Demise of English Rock*. Londres : Fourth Estate, 2003.

Cet ouvrage retraçant l'ascension et le déclin de la Britpop a été très utile à la rédaction de mon article sur art et rock britannique qui présente ce phénomène national, le *art school band*, en termes de liens qui ne sont pas de façade ou d'instrumentalisation, mais de sociabilité et de formation. Voir aussi **Frith** et **Horne**.

Hartley, John dir. *Creative Industries*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2005.

Hartley est l'un des spécialistes des industries créatives, son livre se situe à la croisée de l'économie culturelle et des *cultural studies*.

Hook, Philip. *Breakfast at Sotheby's: An A to Z of the Art World*. Londres : Penguin, 2014.

Écrit par l'un des directeurs de la maison de vente, cet ouvrage sarcastique dévoile les coulisses du marché de l'art international.

L

Lang, Caroline, John **Reeve** et Vicky **Woolard** dir. *The Responsive Museum: Working with Audiences in the Twenty-First Century*. Londres : Routledge, 2007.

L'ouvrage regroupe les points de vue de chercheurs, médiateurs et directeurs d'institutions et s'interroge sur le rôle éducatif du musée.

Lingwood, James, Michael **Morris** *et al.* *Off Limits: 40 Artangel Projects*. Londres : Merrell Publishers, 2003.

Off Limits est la première monographie retraçant les vingt premières années d'Artangel, par leurs deux directeurs depuis 1991. Ce panorama de leur travail présente quarante commandes dans le détail et inclut des textes de Claire Bishop et Iain Sinclair en particulier.

M

Meyerscough, John. *The Economic Importance of the Arts*. Londres : Policy Studies Institute, 1988.

Il s'agit de la première publication d'envergure traitant de l'impact économique de l'art et de la culture au 20^e siècle au Royaume-Uni. Comme un grand nombre d'ouvrage portant sur les politiques culturelles, il fut financé par la fondation Calouste Goulbenkian. Il s'agissait ici d'avoir un rôle stratégique et de défendre, dans le contexte du gel des financements de la culture par le gouvernement Thatcher (qui, du fait de l'inflation équivaut à des coupes), un secteur culturel ne souhaitant plus se reposer uniquement sur ses qualités intrinsèques, mais aussi sur son rôle économique, qu'il s'agisse de tourisme, de rénovation urbaine ou d'emploi. On pourrait donc dire qu'il est la figure emblématique de cette nouvelle idéologie pour les années quatre-vingt, suivi dans les années quatre-vingt-dix par **Matarasso** et dans les années deux-mille par **Holden**.

P

Pears, Iain. *The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England, 1680–1768*. New Haven : Yale University Press, 1988.

Dans ouvrage qui, comme celui de **Solkin**, est important pour l'étude de l'histoire de l'art britannique et de ses liens avec un marché en plein développement, Pears

identifie un engouement spectaculaire pour l'art et pour son achat et sa vente à partir de la toute fin du 17^e siècle.

Philips, Deborah et Garry **Whannel**. *The Trojan Horse: The Growth of Commercial Sponsorship*. New York/Londres : Bloomsbury, 2013.

L'ouvrage, très politisé, évoque la confusion savamment entretenue entre *sponsorship* et philanthropie qui fut au cœur du mandat de Jeremy Hunt au DCMS.

R

Rifkin, Jeremy. *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life is a Paid-for Experience*. New York : Tarcher, 2001.

Voir **Gilmore** et **Pine**.

S

Serota, Nicholas. *Experience or Interpretation*. Londres : Walter Neurath Memorial Lectures, 1996.

Le directeur de la Tate Gallery depuis 1988 repose la question de l'accrochage muséal et défend ainsi les nouvelles salles thématiques plutôt qu'historiques qu'il a ouvert à Bankside et qui seront dès 2000 une des caractéristiques de Tate Modern. Il s'agit en fait avant tout de défendre un nouveau processus de démocratisation.

Sholette, Gregory. *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Londres et New York : Pluto Press, 2011.

L'artiste new yorkais démontre ici de façon militante que la masse des artistes qui ne gagnent pas bien leur vie, ceux qui sont la matière noire du monde de l'art, sont aussi absolument essentiels à son fonctionnement.

Siegelbaum, Sam, « Business Casual, Flexibility in Contemporary Performance Art, » *Artjournal*, automne 2013, pp. 50–65.

L'article étudie les liens entre performance et entreprise en se penchant en particulier sur l'intervention de Pilvi Takala en 2008 dans les bureaux de Deloitte.

Solkin, David. *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven et Londres : Yales University Press, 1993.

Dans *Painting for Money*, Solkin décrit de quelle manière l'humanisme civique défendu par Lord Shaftesbury fut supplanté au 18^e siècle par l'avènement du

commercialisme de la sphère publique, en particulier sous la forme des nouvelles *conversation pieces* qui permettaient de concilier politesse bourgeoise et commerce.

Stallabrass, Julian. *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*. Oxford : Oxford University Press, 2004.

Publié immédiatement après *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce* sorti en 2003 et qui abordait aussi ces questions économiques, ce livre analyse la façon dont le contexte néo-libéral d'après 1989 a changé l'art mondial.

T

Thompson, Don. *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art and Auction Houses*. Londres : Aurum Press, 2008.

_____. *The Supermodel and the Brillo Box: Back Stories and Peculiar Economics from the World of Contemporary Art*. New York : St Martin's Press, 2015.

Les ouvrages de Thompson font peu de cas des notions de style ou de signature de l'artiste qu'il résume à une simple volonté de *branding*, mais son approche économique est très éclairante : elle met en lumière les mécanismes d'appréciation des œuvres et des cotes des artistes qui les créent, sans omettre de préciser le rôle loin d'être accessoire que jouent les institutions publiques dans ce phénomène.

Throsby, David. *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

L'universitaire australien est l'une des principales autorités sur la question de l'économie culturelle. Il utilise ainsi le terme de « valeur » de façon polysémique en ne la reliant pas uniquement à un prix.

U

Urban, Andrea. *Manipulation in the Contemporary Art Market: An Examination of Charles Saatchi*. Londres : Sotheby's Institute, 2003.

Dans la même veine que **Hatton** et **Walker**, mais avec une approche plus strictement économique.

V

Velthuis, Olav. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 2005.

J'ai pu poursuivre un dialogue avec Olav Velthuis après une rencontre lors du colloque « Art & Argent » à l'EHESS où il avait évoqué son projet alors en cours de recension des cas de blanchiment réel ou imaginé dans le monde de l'art, ce que l'on appelle aujourd'hui le *artwashing*, projet qui découle des travaux de **Wu**, et intitulé « Whitewashing reputations in the contemporary art world ».

W

Wu, Chin-tao. *Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s*. Londres : Verso, 2003.

Wu est une chercheuse taiwanaise dont l'ouvrage fait référence sur cette période. En rapprochant les politiques culturelles thatchériennes de leur modèle américain inscrit dans les reaganomics, Wu éclaire parfaitement les nouveaux liens entre finance et art que les gouvernements néo-libéraux ont encouragés à la fin du vingtième siècle. Nous avons eu le plaisir d'inviter Chin-tao Wu à Rennes II en 2008 pour qu'elle nous parle du rôle joué par Charles Saatchi dans le nouveau système de l'art britannique.

Z

Zizek, Slavoj. *Trouble in Paradise. From the End of History to the End of Capitalism*. London/New York : Melville House, 2014.

Le philosophe théorise ici la notion de « capitalisme culturel » et son approche utilitariste de l'art, notion particulièrement éclairante pour aborder les politiques culturelles du New Labour, mais aussi sous Margaret Thatcher, première importatrice du modèle américain de régénération urbaine par la culture.

Art public et espaces de l'art

Les catégories des études en politiques culturelles et celle des études urbaines ont tendance à se recouper dans le domaine qui m'intéresse, probablement parce qu'au Royaume-Uni les politiques culturelles se sont appuyées sur des politiques urbaines spécifiques (*city-based cultural policy*) qui s'appuyaient sur l'exemple fondateur de Glasgow, première European Capital of Culture (ECoC), programme de financement destiné à servir d'outil de régénération de villes post-industrielles et label qui sera attribué à Liverpool en 2008. J'ai, dans ce domaine, abordé plus précisément les cas de Londres et Glasgow. Je les relie toutefois, dans cette troisième partie de ma bibliographie, aux théories sur l'art public (*public art theory*) plutôt qu'au domaine plus strictement politique que j'inclus dans ma première partie. Entre *creative placemaking* et genre artistique, l'art public comprend aujourd'hui tout un spectre d'interventions et d'intentions qui vont bien au-delà d'un genre spécifique ou de la catégorie de la commande publique pour interroger formellement et esthétiquement la question de l'espace. En effet, les espaces de l'art britannique du tournant du siècle sont bien sûr ceux qui se déploient hors de l'institution muséale, mais il s'agit aussi d'une nouvelle conception spatiale qui reconfigure les institutions et les lieux de l'art en général. Il s'agit aussi de prendre en compte sa dématérialisation numérique, ou plutôt de la matérialisation différente qu'implique la condition post-internet.

B

Bennett, Sarah et John **Butler** dir. *Locality, Regeneration and Divers(c)ities*. Londres : Intellect, 2003.

L'ouvrage s'interroge sur les relations entre art et site, sur la façon dont les artistes ne séparent plus strictement atelier de création et lieu d'exposition, les deux étant souvent intégrés dans l'œuvre. L'un des éléments les plus importants de ce volume a été pour moi cette remarque du critique Keith Patrick en préface, page 8, qui m'a aidée, il y a plusieurs années, à articuler les questions formelles et les questions plus civilisationnelles que je me posais sur la période : « That this attitude to the relationship between art and site changed in the later eighties was in

some measure connected to the demise of the Greater London Council in 1986 and the rise of the London Dockland Corporation throughout the mid-eighties. The loss of GLC spelled less financial support for artists and projects in general, while the Thatcher-backed development of Docklands – and a specifically formulated body to secure and promote that end – created new possibilities within that particular enclave of east London. Damien Hirst and his contemporaries from Goldsmiths College were the first artists to exploit this short-lived bubble of commercial optimism by mounting the three-part Freeze exhibition in the then empty lot of London Authority Building in 1988. »

Bianchini, Franco et Charles **Landry**. *The Creative City*. Londres : Demos, 1995.

Voir **Florida**.

Bishop, Peter et Lesley **Williams** dir. *The Temporary City*. Londres : Routledge, 2012.

The Temporary City dresse un portrait enthousiaste des interventions architecturales ou artistiques temporaires dans la ville.

Buchler, Pavel and David **Harding**. *Decadent: Public Art. Contentious Term and Contested Practice*. Glasgow : Glasgow School of Art, 1997.

L'ouvrage énumère les acteurs – dont Harding, incontournable pour avoir ouvert le premier département de *environmental art* à Glasgow School of Art – et les lieux de la scène artistique de Glasgow et offre une étude de cas qui présente un contraste utile pour approcher le reste du pays. Voir aussi **Lowndes**.

C

Cartiere, Cameron et Shelly **Willis** dir. *The Practice of Public Art*. Londres / New York : Routledge, 2008.

L'ouvrage rassemble et croise les perspectives de commissaires, d'artistes, d'urbanistes et d'architectes sur l'art public d'aujourd'hui.

Cherry, Deborah, « Statues in the Square: Hauntings at the Heart of Empire », *Art History* 29, n° 4, 2006, pp. 660–697.

Cet article de l'auteur de *The Afterlives of Monuments* se penche sur la Fourth Plinth de Trafalgar Square.

Christophers, Brett. *The New Enclosures : the Appropriation of Public Land in Neoliberal Britain*. Londres : Verso, 2018. Voir **Minton**.

D

Dean, Tacita et Jeremy **Millar**. *Artworks: Place*. Londres : Thames & Hudson, 2005.

Les deux artistes évoquent ici les territoires de l'art dans un catalogue moins théorique que **Kwon** et **Lippard**.

De Ville, Nicholas et Stephen **Foster** dir. *Space Invaders. Issues of Presentation, Context and Meaning in Contemporary Art*. Southampton : John Hansard Gallery, 1993.

La question du lieu de l'art est ici explorée en termes de contexte.

Doherty, Claire dir. *Contemporary Art. From Studio to Situation*. Londres : Black Dog Publishing, 2004.

La nouvelle directrice de la galerie Arnolfini à Bristol a longtemps été à la tête de Situations, comme Artangel agence indépendante de production d'art public qu'elle a elle-même fondée en 2002. Dans cette compilation d'articles portant sur le lieu de l'œuvre – mais aussi de sa création, quand elles ne sont pas un seul et même lieu – on retrouve les articles les plus essentiels de **Kwon**, **Bourriaud** et **Lingwood** sur la question.

Doherty, Claire dir. *Out of Time, Out of Place. Public Art (Now)*. Londres : Art Books Publishing, 2015.

Panorama des œuvres d'art public à travers le monde présentées ici comme progressistes ou subversives. Doherty, directrice de la Arnolfini Gallery en 2017 et 2018, fut à l'origine en 2002 de Situations, organisme, qu'elle dirige toujours, de commande et de production d'art public qui a de nombreux points communs, et quelques différences, avec Artangel.

Doherty, Claire et Paul **O'Neill** dir. *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art*. Amsterdam : Valiz, 2011.

Le livre est une source très importante d'idées concernant les nouvelles modalités de l'in situ, et la façon dont, pour ne pas se scléroser, il doit intégrer une dimension temporelle.

Duman, Alberto, « Not Here, Right Now/Right Here, Not Now: Unfolding the context in Alana Jelinek's 'This is Not Art' », Londres : *Journal of Visual Art Practice*, Volume 13, n° 3, 2014, pp. 203–226.

Ce collègue de l'université de Middlesex est entré en contact avec moi à la suite de la parution de Artangel and Financing British Art pour que nous réfléchissions à une rencontre et une éventuelle collaboration. L'un des rares articles proposant

une approche critique de la question problématique de l'occupation artistique de lieux en transition.

F

Ferreri, Mara, "The Seductions of Temporary Urbanism" in *Ephemera, Theory & Politics in Organization*, Vol 15 (1), 2015.

Une étude qui articule parfaitement la politique publique de régénération puis de gestion de la crise de 2008 et son influence sur l'art public de l'époque, en particulier dans le cadre du programme lancé en 2009 par le Arts Council, *Art in Empty Spaces*.

Florida, Richard. *The Rise of the Creative Class. And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York : Basic Books, 2002.

L'ouvrage au grand retentissement décrit les liens entre l'art – au sein de ce que Florida présente comme une nouvelle catégorie sociologique, les *creative classes* – et la ville, ses transformations cycliques et ses lignes de partage économique. Dans un contexte où, depuis le début des années 2000, les théoriciens du management notent un lien de plus en plus clair entre performance organisationnelle et performance artistique, érigeant le monde de l'art en modèle de flexibilité vers lequel tendre, Florida apparaît comme l'un des principaux promoteurs de la productivité créative.

Fourmentaux, Jean-Paul. *L'Œuvre commune. Affaire d'état et de citoyen*. Dijon : Les Presses du réel, 2012.

Adoptant une approche sociologique, Fourmentaux décrit l'action des Nouveaux commanditaires, agence lancée en 1991 par l'artiste François Hers en collaboration avec la Fondation de France, et permettant « à toute personne de la société civile qui le souhaite, seule ou associée à d'autres », de passer commande à un artiste d'une œuvre qu'elle estime utile à sa collectivité. La comparaison avec Artangel est ici très utile, en particulier pour les différences qu'elle pointe entre systèmes et cultures britanniques et français.

G

Garcia, Beatriz, « De-constructing the City of Culture: The long term cultural legacies of Glasgow 1990 » dans *Review Issue of Urban Studies*. Volume 42, n° 5/6, 2005, pp. 1–28.

Garcia a ouvert la voie en se penchant sur le label Cité européenne de la culture et sur le programme culturel des jeux olympiques. Son étude des effets à long terme de la désignation de Glasgow comme 1990 European Capital of Culture a fait date. Elle s'est aussi penchée sur la première édition de la UK City of Culture. Ses publications dans *The International Journal of Cultural Policy* démontrent que ce champ est bien sûr également lié à celui des *Tourism Studies*, en particulier par son utilisation des concepts de *city branding* et de *place making*. J. Meyerscough a aussi écrit sur les ECoC et sur Glasgow. Il est important de replacer cet apport européen à la régénération par la culture du pays dans le contexte du Brexit, même si on note, probablement non pas une anticipation de la disparition de cette accolade, mais une reconnaissance de son efficacité avec l'introduction de la UK City of Culture sur le même modèle en 2013. De nombreux articles ont été publiés sur ce modèle glaswegien, et on pourra citer les contributions entre autres de Gerry Mooney, Francesca Bianchini ou Gordon McLeod.

Gauntlett, David. *Making is Connecting. The Social Power of Creativity, from Craft and Knitting to Digital Everything*. 2^e édition. Cambridge : Polity, 2018.

Il s'agit de l'un des ouvrages les plus connus reliant les pratiques manuelles et artisanales et le codage autour de la question de la connexion politique, psychologique, sociale, et bien sûr électronique.

H

Harris, Jonathan et Richard J. **Williams** dir. *Regenerating Culture and Society. Architecture, Art and Urban Style within the Global Politics of City-Branding*. Liverpool : Liverpool University Press, 2011.

Regenerating Culture and Society est une source particulièrement utile pour traiter de la notion de *city-branding* et les liens de celle-ci avec les politiques culturelles.

Hatherley, Owen. *A Guide to the New Ruins of Great Britain*. Londres : Verso, 2011.

Connu pour son blog d'architecture, Hatherley s'attaque dans cet ouvrage à l'héritage architectural du New Labour, et en particulier le Millenium Dome et la zone olympique, regrettant une « Disneyfication » de l'espace public, mais aussi des musées, gentrification déguisée selon l'auteur en régénération urbaine

Hearn, Matt et Jonty **Tarbuk** dir. *This Will Not Happen Without You: From the Collective Archive of the Basement Group, Projects UK and Locus+ (1977-2007)*. Sunderland : University of Sunderland Press, 2007.

L'ouvrage revient sur l'histoire de l'une des premières agences britannique de commande d'art public et ses diverses incarnations.

Hewitt, Andrew, "Privatizing the Public: Three rhetorics of art's public good in 'Third Way' cultural policy," *Art & the Public Sphere*, Vol. 1, Number 1, 2011, pp. 19–36.

Hewitt identifie trois arguments donnés ces dernières années pour justifier d'un soutien gouvernemental de l'art, que ce soit avec des fonds publics ou privés, et il reconnaît dans cet article que ces arguments sont valides. Il les voit toutefois également comme participant d'une rhétorique qui est celle de la privatisation et de la marchandisation : "Cultural policy tied to this agenda produces the rhetoric of publicly funded art as a public good for social amelioration; the art it generates is hegemonic." (33)

Hou, Jeffrey dir. *Insurgent Public Space: Guerrilla Urbanism and the Remaking of Contemporary Cities*. Londres et New York : Routledge, 2010.

Ce professeur en architecture du paysage se penche ici sur l'exploitation créative des interstices urbains et des lieux en transition.

K

Krause Knight, Cher et Harriet F. **Senie** dir. *A Companion to Public Art*. Chichester : John Wiley & Sons, 2016.

Ce volume très complet dirigé et introduit par deux historiennes de l'art américaines comprend des chapitres rédigés entre autres par Antony Gormley, Grant **Kester** et Suzanne **Lacy**.

Krauss, Rosalind, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, Vol. 8, printemps 1979, pp. 30–44.

En se penchant principalement sur la pratique des *earthworks*, Rosalind Krauss a démontré que la logique de la sculpture s'était progressivement éloignée de celle du monument afin d'élargir son champ et d'intégrer la controverse, la mutabilité, la fugacité, et afin souvent de se tourner vers l'avenir autant que vers le passé. Elle propose ici un nouveau diagramme qui reconfigure la relation entre architecture, sculpture et paysage et offre un contrepoint au remplacement postmoderne de la spécificité moderniste par une multiplicité du médium.

Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA : MIT Press, 2004.

Dans cet ouvrage, la commissaire et critique américano-coréenne déconstruit les

formules de l'art in situ et la validation aveugle du nomadisme artistique, tout en décriant la standardisation et l'abstraction des lieux sous la pression capitaliste. Sur cette transformation et cette uniformisation des lieux, voir aussi **Lippard**.

L

Lacy, Suzanne. *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Winnipeg : Bay Press, 1995.

Inspirée par la programmation « *Culture in Action* » organisée à Chicago de 1993 à 1995 par Marie Jane Jacob, Lacy rédige en 1995 cet ouvrage de référence sur la question de l'art public contemporain, c'est-à-dire de l'art public après le monument et la sculpture *in situ*. Lacy impose avec cet ouvrage la notion de « new genre public art », art militant qui engage un dialogue avec le public.

Larkinson, Emma dir. *Desirable Places: The Contribution of Artists to Creating Spaces for Public Life*. Londres : Article Press, 2004.

La notion de *placemaking*, devenue commerciale mais également politique, est au cœur de cette étude.

Lippard, Lucy. *The Lure of the Local. Sense of Place in a Multicentered Society*. New York : The New Press, 1997.

Cette réflexion sur le lieu et son rapport à l'identité se concentre sur la notion du local et la façon dont l'art contemporain emprunte à la géographie, à la cartographie et à la photographie pour définir non seulement des lieux, mais des questions d'attachement et de loyauté afférentes. Comme **Kwon**, Lippard permet ici de penser la notion de *site-specific* en des termes qui ne sont pas purement formels.

M

Meek, James. *Private Island. Why Britain Now Belongs to Someone Else*. Londres : Verso, 2014. Voir **Minton**.

Miles, Malcolm dir. *Art for Public Spaces*. Winchester : Winchester School of Art Press, 1989.

_____. *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. Londres : Routledge, 1997.

J'ai eu l'occasion d'inviter Malcolm Miles à la Sorbonne Nouvelle pour le colloque « Monuments ».

Minton, Anna. *Big Capital. Who is London For?* Londres : Penguin Random, 2017.

_____. *Ground Control, Fear and Happiness in the Twenty-First Century*. Londres : Penguin, 2012.

Ces deux ouvrages furent suivis par ceux de **Christophers** et **Meek**. Les quatre ouvrages analysent la privatisation des infrastructures et de l'espace public au Royaume-Uni, et en particulier à Londres. Ces questions sont liées à celle de la sphère publique de Jürgen **Habermas** et son émergence précoce dans le creuset de la révolution industrielle britannique et du développement de sa presse.

Mitchell, W.J.T. dir. *Art and the Public Sphere*. Chicago : University of Chicago Press, 1992.

_____. « The Violence of Public Art: 'Do the Right Thing' », *Critical Inquiry*, Vol. 16, n° 4, été 1990, pp. 880–899.

Ces travaux, qui ont inspirés ceux de **Miles**, sont cruciaux pour problématiser la notion de monument en termes politiques autant qu'historiques.

Montagu, Jemima dir. *Open Space. Art in the Public Realm in London 1995-2005*. Londres : Arts Council England, 2007.

Cette publication de ACE propose un catalogue de 36 œuvres installées dans l'espace public londonien et ne cache pas son ambition de pouvoir servir de guide pour d'éventuels clients, mécènes, entreprises, multinationales ou promoteurs immobiliers souhaitant passer commande.

Mouffe, Chantal, « Art as an Agnostic (sic) Intervention in Public Space », *Open*, 2008, n° 14 intitulé *Art as a Public Issue*, https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/mouffe_open14_p6-151.pdf

Le titre de cet article est bien sur « Art as an Agonistic Intervention » et souffre dans son affiche en ligne de cette coquille malheureuse. La philosophe, grande source d'inspiration pour **Bishop**, se penche sur la condition de l'art dans l'espace public.

N

Nuryanti, Wiendu, « Heritage and Postmodern Tourism, » *Annals of Tourism Research* 23 (2) : pp. 249–60.

L'auteure indonésienne est l'une des références majeures dans le domaine du tourisme patrimonial, Heritage Tourism. L'article analyse la demande croissante, dans l'industrie touristique, d'expériences transformatives, et présente comme de

nouvelles normes touristiques les décalages temporels et spatiaux permettant une approche participative et immersive du patrimoine. Cette approche du point de vue du tourisme soulève de nombreuses questions concernant la mise en valeur économique des lieux, mais aussi l'instrumentalisation à la fois de l'art et de la culture.

R

Ratman, Niru, Julian **Stallabrass** et Pauline **Van Mourik Broekman**. *Locus Solus, Site, Identity, Technology in Contemporary Art*. Londres : Black Dog, 2000.

Il s'agit d'un ouvrage de référence sur la question de l'art dans l'espace public.

S

Sheikh, Simon, « Publics and Post-publics. The Production of the Social, » in Jorinde Seijdel, dir. *Art as a Public Issue: How art and its institutions reinvent the public dimension*. Open Book 14). Rotterdam : NAI Publishers, 2008, pp. 28–36.

Ce commissaire et enseignant à Goldsmiths College s'intéresse aux liens entre politique et expositions. Dans cet article, il évoque l'érosion de l'état-nation et son incidence sur la notion de public.

Sinclair, Iain. *Ghost Milk, Calling Time on the Grand Project*. Londres : Penguin, 2011.

La plupart des ouvrages de Sinclair, auteur inspiré par la psychogéographie des Situationnistes et de W.G. Sebald, renvoient à des œuvres des Young British Artists ou à des projets soutenus par Artangel, et son approche péripatétique de Londres offre une vision singulière de ces œuvres en partant d'abord de leur inscription dans le paysage. Il a également rédigé des essais pour le site web d'Artangel.

T

Tallon, Andrew. *Urban Regeneration in the UK*. Londres : Routledge, 2013.

L'ouvrage est une synthèse critique des différentes questions et controverses qui ont accompagné le mouvement de régénération urbaine au Royaume-Uni depuis ses sources dans les années soixante jusqu'à aujourd'hui. Il renvoie de manière utile à toutes les lois votées en ce sens et aux contextes politiques dont lesquelles elles sont apparues.

V

Vierkant, Artie. « The Image Object Post-Internet ». 2010, http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf

Le texte en ligne de l'artiste Artie Vierkant poursuit les réflexions entamées par Marisa Olson, première à utiliser le terme « post-internet » pour décrire sa pratique, et Gene McHugh sur son blog du même nom. On rencontre également l'expression « post-net culture » ou la qualification « Internet Aware ». Vierkant évoque une condition sociétale générale qui commence avec l'apparition des premiers fournisseurs d'accès privés et la généralisation des pc, mais qui s'applique plus généralement à toute production culturelle influencée de quelque manière que ce soit par les réseaux. En art, il définit les objets et images post-internet comme étant conditionnés par leur propre matérialité mais aussi par leur mode de diffusion. Avec ce terme, il s'agit d'identifier une catégorie qui se distingue du *net-art* ou des *new media art*, œuvres exclusivement produites en ligne, ou du Conceptualisme qui le recoupe mais seulement en termes de dématérialisation.

W

Widrich, Mechtild. *Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art*. Manchester : Manchester University Press, 2014.

En utilisant l'histoire de la performance et la théorie linguistique, la théoricienne de l'art évoque un musée devenu événement performatif.

Théorie esthétique

A

Adorno, Theodor W. et Max **Horkeimer**. *La Dialectique de la raison*. (1974) trad. Éliane Kaufholz. Paris : Gallimard, 1983.

L'expression « industrie culturelle » appartient désormais au vocabulaire courant de la recherche en sociologie de la culture et décrit le fonctionnement économique de domaines comme l'art, l'audiovisuel, la musique ou le numérique. Dans une acception non-polémique, elle fut rapidement transformée en « industries créatives » sous le gouvernement Blair. Mais le terme initié par les deux théoriciens de l'école de Frankfort, Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, dans un chapitre de *La dialectique de la raison*, avait pour but de choquer en associant en un seul deux mots que tout opposait alors encore, « culture » et « industrie », *Kulturindustrie* en allemand,

Arnold, Matthew. *Culture and Anarchy*, J. Dover Wilson dir. Cambridge : Cambridge University Press, 1961 (1869).

L'ouvrage est une référence pour l'historiographie de la notion de culture au Royaume-Uni.

B

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres : Routledge, 1994.

The Location of Culture est un titre qui aurait pu s'appliquer à ce document de synthèse, ouvrage de l'un des plus importants théoriciens postcolonialisme, il utilise le concept d'hybridité culturelle pour inviter à repenser les questions actuelles de l'identité et de l'appartenance nationales.

Becker, Howard. *Art Worlds*. Berkeley : University of California Press, 1982.

L'ouvrage du sociologue a marqué un tournant dans l'approche théorique et méthodologique des arts et de la culture en proposant une définition empirique des réseaux professionnels qui produisent l'art, à la fois matériellement et conceptuellement.

Benjamin, Walter, « L'auteur comme producteur » (1934), *Essais sur Brecht*. Paris : La fabrique éditions, 2003, p. 122–144.

Le texte de cette conférence, dans lequel Benjamin conteste la notion d'une autonomie de l'art, a servi de référence pour la théorisation d'un tournant anthropologique de l'art à la fin du vingtième siècle.

Bennett, Tony. *Culture: A Reformer's Science*. Londres et New York : Sage, 1998.

L'auteur britannique basé en Australie est une référence dans les domaines des *Cultural Policy Studies* et plus généralement des Cultural Studies dont les ouvrages traitent de la façon dont politique et culture s'enchevêtrent.

Burgett, Bruce et Glenn **Hendler** dir. *Keywords for American Cultural Studies*. New York : New York University Press, 2014.

J'ai pu trouver dans cette collection l'article d'Ann Cvetkovich sur la notion d'affect.

Bernard, Catherine. *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2018.

Matière à réflexion dissèque la crise politique britannique contemporaine à travers sa mise en mots et en images. Son analyse du « state of England novel » éclaire les expressions plastiques qui leur sont contemporaines en liant leur caractère présent à l'historicité de leurs formes.

Bourdieu, Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Editions de minuit, 1979.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde* (1974). Traduit par Michael Shaw. Manchester : Manchester University Press, 1984.

C

Crary, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1999.

Crary démontre dans cet ouvrage que le capitalisme naissant a reformulé au 19^e siècle la question de la perception humaine. Le capitalisme aurait en effet imposé des exigences de vigilance, en particulier dans l'usage sécurisé des machines industrielles, mais aurait dans le même temps exigé des capacités d'adaptation permettant d'accepter des cycles de changements de plus en plus rapides et une obsolescence de plus en plus précoce de ces machines.

D

Danto, Arthur, « The Artworld », *The Journal of Philosophy* LXI, 1964, pp. 571–584.

Dans cet article célèbre, Danto explique que c'est la théorie qui définit aujourd'hui l'œuvre d'art comme telle. En s'intéressant à l'apparition d'œuvres qu'il qualifie « d'indiscernables », les *Brillo Boxes* d'Andy Warhol, Danto fait de sa critique d'une exposition particulière le lieu d'une théorisation capitale, celle de la notion du « monde de l'art » au caractère ni sociologique, ni mondain. En affirmant qu'il n'y a pas de différence matérielle majeure entre les boîtes de Warhol et celles qui sortent de l'usine Brillo, Danto établit le caractère contemporain de l'identification artistique et procède à un déplacement d'une justification essentialiste à une justification temporelle de l'art. Quand Nelson Goodman se demandait « What is Art? », Danto pose cette interrogation : « When is art? ».

Dewey, John. *Art as Experience* (1934). New York : Penguin, 2005.

Dans cet essai, le philosophe pragmatiste américain cherche à inscrire notre rapport à l'art dans le champ de l'expérience sensorielle. Il replace l'art dans son rapport à l'individu dans un discours qui permet de faire de l'expérience artistique une expérience qui soit aussi sociale et démocratique.

Dickie, George, « Defining Art II », Matthew Lipman, dir. *Contemporary Aesthetics*. Boston : Allyn & Bacon, 1973, pp. 114–117.

Une contribution à la définition institutionnelle de l'art qui participe, avec **Danto**, au tournant non-essentialiste de la définition de l'art.

F

Foster, Hal. « The Artist as Ethnographer », in *The Return of the Real*. Cambridge : The MIT Press, 1996, pp. 302–309.

Dans ce court chapitre d'un ouvrage contemporain de l'émergence des pratiques relationnelles et in situ théorisées par **Bourriaud** ou **Kwon**, Foster cite et s'inspire de **Benjamin** pour créer le paradigme de l'artiste comme ethnographe paradigme qui repositionne l'art contemporain de telle façon que des lieux qui n'ont rien à voir avec l'art sont devenus des lieux possibles d'investigations de la part de l'artiste. Foster situe ce qu'il nomme le « tournant ethnographique » de l'art en filiation avec la critique institutionnelle de la fin des années soixante : ce nouveau paradigme qui transforme la relation de l'art à la réalité se définit ainsi pour lui toujours à l'intérieur d'une structure ou d'une définition institutionnelle précis.

G

Groys, Boris, “The Topology of Contemporary Art,” in Terry Smith, Okwui Enwezor, and Nancy Condee eds, *Antinomies of Art and Culture, Modernity, Postmodernity and Contemporaneity*. Durham et Londres : Duke University Press, 2008, pp. 71–82.

Dans ce chapitre, Groys s’oppose à **Danto** pour définir le nouveau (*the new*) qui aurait, dans un récent glissement sémantique, cédé la place à la notion presque industrielle d’innovation.

H

Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge, MA : MIT Press, 1989, trad. Thomas Burger (1962).

Habermas est la référence au 20^e siècle pour penser ce concept-clef de l’historiographie de l’histoire culturelle qu’est la sphère publique. Écrivant dans le dans le sillage des commémorations du bicentenaire de la Révolution française, il réinjecte dans sa définition du concept la notion d’opinion publique. Voir **Minton**.

Hall, Stuart et Jacques **Martin** dir. *The Politics of Thatcherism*. Londres : Lawrence & Wishart Ltd, 1983.

Les auteurs inventèrent dès 1983, et en s’inspirant d’Antonio Gramsci, le concept de thatcherisme, anticipant sa survie sous la forme d’une idéologie dominante.

Heinich, Nathalie. *Le Triple jeu de l’art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris : Les Editions de Minuit, 1998.

_____. *L’Art exposé aux rejets*. Paris : Hachette, 1998.

Les deux ouvrages offrent une typologie très utile pour travailler sur la question du scandale artistique.

Heinich, Nathalie et Roberta **Shapiro** dir. *De l’artificialité. Enquêtes sur le passage à l’art*, Paris : EHESS, coll. « Cas de figure », 2012.

Shapiro est à l’origine de ce concept d’artificialité que les deux chercheuses explorent ici à travers des études de cas.

J

Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press, 1992.

Dans cet ouvrage important, Jameson analyse les effets culturels de notre époque capitaliste et ce moment où fusionnent marché et culture. Les industries créatives si populaires dans les années quatre-vingt-dix en sont une manifestation claire.

K

Kosuth, Joseph, « The Artist as Anthropologist », in *Art After Philosophy and After, Collected Writing, 1966–1990*, Cambridge : MIT Press, 1991, p. 107–128.

Bien qu'il ne le cite pas, l'artiste américain se place ici dans les pas de **Benjamin**.

L

Lefebvre, Henri. *La Production de l'espace*. Paris : Anthropos, 1974.

La Production de l'espace est une source essentielle pour théoriser les rapports entre perception de l'espace et espace physique. La thèse centrale du livre est que les modes de productions produisent non seulement des rapports sociaux spécifiques, mais aussi de l'espace et du temps, qui ne sont pas, comme on a tendance à le croire, des données *a priori* et immuables. Le tournant spatiale en géographie a conforté cette lecture critique de l'espace et de la ville en particulier. En effet, deux des concepts de l'ouvrage, le « droit à la ville » et « la conflictualité de l'espace », trouvent des échos très intéressants dans des travaux britanniques plus récents sur l'utilisation faite par l'art des espaces urbains.

M

Mouffe, Chantal. *On the Political*. Londres et New York : Routledge, 2005.

Bien que l'auteure soit belge, l'ouvrage cette enseignante-chercheuse à l'université de Westminster et maîtresse à penser de Podemos et de la France insoumise ne sera traduit en français qu'en 2016 sous le titre *L'Illusion du consensus* paru chez Albin Michel. Cette parution bien plus précoce en anglais explique pourquoi elle sert rapidement de référence pour des théoriciennes de l'art comme **Bishop** et **Harvie**.

_____. *Agonistics. Thinking the World Politically*. London : Verso, 2013.

Dans cet ouvrage politique, Mouffe poursuit sa définition du dissensus, concept qui trouve des échos dans les écrits de **Bishop** sur la participation et sur le tournant social de l'art.

R

Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*. Paris : La fabrique, 2000.

Cet ouvrage de référence m'a donné des clés pour traiter de l'articulation entre art et politique, les lieux que les deux occupent et les formes qu'ils prennent, grâce à la notion qui lui sert ici de pivot, celle du commun. Rancière propose une approche de l'art ni du point de vue de la création, ni de celle de la réception, mais du point de vue de la participation à la vie commune, et comment s'y dessinent les exclusions et les inclusions.

W

Williams, Raymond. *The Country and the City*. Oxford : Oxford University Press, 1973.

Dans *The Country and the City*, Williams montre comment l'antagonisme ville-campagne peut s'exacerber en fonction des changements socio-économiques. Une campagne naturelle et heureuse s'inscrit alors dans un passé révolu quand la ville se dessine en avenir décadent.

_____, « Culture is Ordinary » (1958), in *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. Londres : Verso, 1989, pp. 3–14.

Cet article du grand penseur britannique de la culture est une réponse aux *Notes towards the Definition of Culture* (1949) de T.S. Eliot.

