



**Direction  
générale  
de la création  
artistique**



Actes du séminaire organisé par la  
Direction générale de la création artistique

## « L'expertise à l'épreuve de la transdisciplinarité et de la mondialisation »

30 septembre – 1er Octobre 2014  
Centre National de la Danse - Pantin

### Responsable éditoriale

**Régine Hatchondo**, directrice générale de la création artistique

### Conception et coordinations scientifiques

**Maryvonne Saison**, professeur émérite de philosophie  
et d'esthétique à l'Université Paris-ouest Nanterre la Défense  
**Guy Tortosa**, inspecteur général de la création artistique

### Coordination et suivi éditorial

**Sylvie Midali**, chef du bureau de l'action territoriale, DGCA  
**Louise Courant**, chargée de mission au bureau de l'action  
territoriale, DGCA

### Conception graphique

**Tuan Luong**, chargé de l'édition et de l'internet, DGCA

## **Remerciements**

Organisé à la demande des conseillers en charge de la création dans les directions régionales des affaires culturelles, ce séminaire constitue le second volet d'une formation consacrée à l'expertise artistique, dont le premier volet s'est tenu en 2009. Cette seconde session n'aurait pu avoir lieu sans les efforts conjoints du service de l'inspection et de la création artistique, des bureaux des affaires générales et de l'action territoriale de la direction générale de la création artistique.

Je remercie également les intervenants qui, par la qualité de leurs interventions, ont permis aux conseillers en charge de la création d'approfondir leurs réflexions sur l'exercice de leurs métiers, en constante évolution, qui plus est dans un paysage administratif en recomposition.

Enfin, tous mes remerciements vont à Madame Mathilde MONNIER, directrice du centre national de la danse à Pantin, qui a bien voulu accepter que ce séminaire se tienne en ce lieu emblématique pour le soutien de la danse en France. L'accueil qui leur a été réservé a permis, tant aux intervenants qu'à l'auditoire, de participer à ces journées dans des conditions optimales.

Michel ORIER  
Directeur général de la création artistique de 2012 à 2015  
Ministère de la culture et de la communication

## Table des matières

---

**Ouverture** par **Michel ORIER**, directeur général de la création artistique de 2012 à 2015..... 5

**Introduction** par **Maryvonne SAISON**, professeur émérite des universités, et **Guy TORTOSA**, inspecteur de la création artistique à la direction générale de la création artistique ..... 7

### L'expertise artistique : une pratique critique ?

**Eric de CHASSEY**

Directeur de la Villa Médicis de 2009 à 2015, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'ENS de Lyon

**Pour un retour des experts qualifiés** ..... 11

**Jean-Pierre COMETTI**

Professeur honoraire de philosophie à l'Université de Provence

**Conditions d'art, reconfiguration des pratiques artistiques et critères d'appréciation** ..... 24

### La porosité des frontières : défi ou relance pour l'expertise ?

**Catherine DAVID**

Directrice adjointe du Musée national d'art moderne au Centre Pompidou, conservateur de musée

**Modernité(s)** ..... 43

**Anne BOISSIERE**

Professeur d'esthétique et de philosophie de l'art à l'Université Lille 3

**Pour une approche critique de la différence des arts** ..... 44

### L'expertise confrontée à l'esthétique intermédiatique

**Marcella LISTA**

Historienne de l'art

**Danse et performance au musée : enjeux pour l'histoire de l'art, l'exposition et la politique patrimoniale** ..... 57

**Ivan MAGRIN- CHAGNOLLEAU**

Artiste chercheur en esthétique et philosophie de l'art au CNRS

**Réflexions autour de l'expertise d'une œuvre artistique** ..... 58



# Ouverture

Par Michel ORIER, directeur général de la création artistique de 2012 à 2015

---

Mesdames et messieurs les conseillers, Chers collègues,

C'est avec un grand plaisir que je vous accueille aujourd'hui au sein du centre national de la danse de Pantin dont je remercie la direction et le personnel de nous y recevoir à l'occasion de ce séminaire que ma direction organise sur le thème de "l'expertise artistique".

Déjà en 2009 au cours de deux jours et demi, vous avez eu l'occasion d'engager une réflexion sur l'expertise des arts de la scène avec un angle de vue que résumait ce sous-titre : "entre patrimoine et création". Cinq ans plus tard, et en réponse à la demande que les conseillers ont exprimée, j'ai souhaité poursuivre la dynamique engagée en vous proposant de privilégier cette fois-ci le thème particulièrement riche de significations pour notre direction, depuis que les arts plastiques ont rejoint le spectacle vivant, de la transdisciplinarité dans la création, et cela à l'heure de la mondialisation.

Votre présence, très nombreuse, sans compter les collègues d'administration centrale, témoigne s'il en était besoin d'une part de la place qu'occupent ces thématiques dans votre quotidien et d'autre part, et cela dans une période où la réforme territoriale ré-interroge l'Etat sur ses missions, sur la nécessité de renforcer sa capacité d'expertise.

Le nombre des acteurs de la création va croissant dans le monde et la création ne cesse elle-même de produire partout de nouvelles formes. En France, ici et là, d'autres collectivités que l'Etat, souhaitent prendre une plus grande part à l'évaluation de l'action artistique. Dans un tel contexte, il est plus que jamais nécessaire de veiller à la pertinence de la pratique et des outils de notre expertise dans les domaines qui sont de notre responsabilité en les confrontant à des points de vue extérieurs sur la création actuelle et son expérience.

Vous avez souhaité, et cela m'a semblé important, que ce temps privilégié soit consacré aux critères philosophiques, esthétiques et critiques de l'évaluation des œuvres plutôt qu'aux outils, fussent-ils conceptuels, de l'évaluation des structures. Nous avons besoin en effet d'articuler l'un et l'autre et cela doit passer par des moments d'échange et de dialogue sur les contenus.

Dans cette perspective, il est tout particulièrement intéressant d'accorder une grande attention aux "objets" esthétiques "transversaux" ceux-là mêmes qui, parce qu'ils jouent avec les notions de genre, de catégorie ou de discipline, parce qu'ils déplacent les lignes entre les domaines du langage et de la perception, parce qu'ils inventent de nouveaux espaces d'inscription (dans les lieux dédiés mais aussi dans les espaces publics), appellent de notre part que nous croisions les critères de nos spécialités (la danse, la musique, les arts visuels ou le théâtre), que nous examinions jusqu'à quel point les uns peuvent s'appliquer aux autres, en considérant enfin que, parce que ces questions comportent une irréductible part de subjectivité, parce qu'elles sont à proprement parler "discutables", il convient de prendre le temps d'en parler.

Il s'agit donc pour nous, au cours de ces deux jours, d'écouter des théoriciens et des

praticiens de la création nous faire part de leurs analyses sur les mutations des objets esthétiques et des pratiques de l'art d'aujourd'hui dans des contextes géographiques, sociaux et culturels eux-mêmes en transformation.

Les personnalités auxquelles, après de nombreux échanges avec certains d'entre vous, la conceptrice et coordinatrice scientifique de ce séminaire, madame Maryvonne SAISON, a proposé d'intervenir au cours de ces deux jours, sont en prise avec ces dimensions. Conservateurs du patrimoine et universitaires, philosophes et historiens de l'art, commissaires d'exposition, metteur en scène et artiste chercheur, ils exercent souvent à la frontière entre théorie et praxis, recherche et action, philosophie, histoire et critique des arts, avec une conscience très aiguë de l'inscription des formes actuelles de la création dans un espace élargi à l'ensemble du monde.

Par avance, je voudrais les remercier d'avoir répondu à notre invitation et, avant de lui donner la parole, je tiens à remercier madame Maryvonne SAISON d'avoir accepté de coordonner l'organisation scientifique de cette session, en lien avec Sylvie MIDALI et ses collaboratrices Pauline Le LOUARGANT et Louise COURANT pour le bureau de l'action territoriale, et Guy TORTOSA pour le service de l'inspection de la création artistique.

Dans l'attente de lire les actes de ce séminaire qui seront publiés, comme l'ont été ceux du précédent, je vous souhaite à tous de très bons travaux et donne la parole à Madame Maryvonne SAISON qui interviendra à deux voix avec Guy TORTOSA pour présenter le déroulement de la session.

# Introduction

Par Maryonne Saison et Guy Tortosa

---

## Maryonne Saison

Je remercie la direction générale de la création artistique (DGCA) de m'avoir appelée à concevoir et à organiser cette formation, je remercie les intervenants d'avoir accepté de participer à ce séminaire et je remercie toute l'assistance de sa présence.

Quelques mots pour vous dire comment s'est construit ce séminaire.

Le titre, ***L'expertise à l'épreuve de la transdisciplinarité et de la mondialisation*** répond à la demande exprimée par la DGCA de réfléchir sur l'expertise artistique dans le contexte de la création contemporaine en proposant « un point de vue philosophique et critique » ouvert à l'expérience autant qu'à la spéculation abstraite.

J'ai cherché à ce que la question de l'expertise soit plusieurs fois abordée à partir de l'expérience de personnalités confrontées quotidiennement à la prise de risque que l'exercice du choix implique : les questions théoriques surgissent d'une pratique soucieuse de son fondement et de sa méthode. Cela n'interdisait pas néanmoins, pour diversifier et relancer les débats, de solliciter des personnalités qui, sans avoir l'expérience de « décideurs » ont longuement réfléchi sur les thèmes abordés et dont les réflexions sont mises au défi par de nombreux aspects de l'art contemporain.

Vous avez sans doute constaté l'absence de référence aux genres et aux disciplines jusque dans le choix et le regroupement des interventions : les nouveaux objets esthétiques et les pratiques transdisciplinaires, décalées par rapport aux catégories traditionnelles qui structurent encore la pensée de l'art et sa gestion, exigent que, sur le plan théorique aussi, on mette la transversalité en acte dans l'espoir de tracer des pistes nouvelles. Rien ne va de soi lorsqu'il s'agit de gérer, ou tout simplement de parler, de ce qui n'a ni définition, ni lieu. Or c'est précisément à travers le langage que des objets non identifiés se mettent à exister, et c'est à cette situation contemporaine qu'il revient de répondre.

Pour donner un cadre et produire une synergie, j'avais donc proposé de centrer chaque demi-journée sur une thématique. Ce matin il s'agit de mettre en tension l'expertise et la critique, cet après-midi, de se demander dans quelle mesure la porosité des frontières constitue un défi ou une relance pour l'expertise, et demain matin de confronter l'expertise à « l'esthétique intermédiaire ». Les titres destinés à accompagner en amont le travail des intervenants n'ont jamais eu l'ambition d'être contraignants. Il va de soi que trois demi-journées de réflexion et d'échanges, même si elles s'inscrivent dans la continuité de pratiques et de travaux préalables, n'auront pas pour ambition de clore les débats. Si nous parvenons à formuler de bonnes questions, il reviendra à chacun de tracer ses propres pistes.

Comment aborder l'expertise sans verser dans le relativisme, et comment concevoir une modalité contemporaine de l'expertise, telles seront donc les questions qui s'inscriront à l'horizon de nos réflexions.

Pour lancer aujourd'hui les débats, je vous propose d'avoir à l'esprit le point de vue récent de

Rainer Rochlitz, qui soutenait qu'apprécier une œuvre c'est juger de sa valeur selon des raisons défendables d'un point de vue intersubjectif<sup>1</sup>. Un commentateur, adepte d'une « reprise modeste » de cette théorie de la « rationalité esthétique », considère que l'argumentation esthétique n'a pas besoin de trouver son assise dans la notion de critères, qu'elle suppose seulement d'ouvrir un espace partagé de débats sur l'interprétation, la valeur, la portée et les enjeux de l'expérience proposée par les œuvres.<sup>2</sup>

Pensons au lieu qui nous accueille : la mission qui lui était dévolue était d' « accompagner l'émergence de nouveaux chorégraphes de talent »<sup>3</sup>.

Peut-on associer ces deux propos et définir l'expertise contemporaine comme une pratique argumentative susceptible de créer des espaces de discussion pour accompagner l'émergence ? L'expert devient-il « un compagnon de route pour la recherche artistique »<sup>4</sup> ? Sa tâche consiste-t-elle à accompagner les pratiques exploratoires, et à susciter autour de l'art qui émerge l'émergence d'un public ?

Renouveler la définition de l'expertise dans un monde qui a changé, c'est répondre à l'urgence de défendre la place qui doit lui revenir.

Guy Tortosa va clore cette présentation. Je le remercie pour ses conseils avisés et pour m'avoir confrontée à ce fait que la pensée à l'œuvre dans l'art répond à d'autres exigences que la réflexion théorique et que c'est cette modalité de la pensée que la recherche en art comme la recherche sur l'art ne doivent pas oublier.

---

1 Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard (essais), 1998

Rainer Rochlitz est décédé le 13 décembre 2002 et ses principaux ouvrages ont été publiés entre 1994 et 2002.

2 Daniel Dumouchel : « Evaluation, argumentation et légitimation. Discussion du concept de rationalité esthétique chez Rainer Rochlitz », in Revue francophone d'esthétique, nov. 2003-avril 2004, *Evaluer l'œuvre d'art*

3 *Mouvement*, n°4, mars-avril 1999

4 *Mouvement*, n°49, novembre 2008, « Etre là pour l'expérience », entretien avec Hans-Thies Lehmann, propos recueillis par Tiago Bartolomeu Costa et traduits de l'anglais par Marianne Reiner, p.59

## Guy Tortosa

En tant que conseiller pour les arts plastiques ou plus tard en tant qu'inspecteur de la création artistique, je ne me suis quasiment jamais défini comme un « expert » mais souvent en revanche comme un amateur et un professionnel, « un amateur chez les professionnels et un professionnel chez les amateurs » pour reprendre les termes du personnage de Steiner interprété par Alain Cuny dans la *Dolce Vita* (1960) de Federico Fellini.

Ce statut d'« amateur », il m'a été et il m'est toujours extrêmement précieux. Je tiens en particulier à cette étymologie : « celui qui aime ».

À cela s'ajoute comme un écho dans ma mémoire, une remarque entendue, un jour assez lointain, dans la bouche de Renaud Camus<sup>1</sup> à propos du sens du mot « auteur » : l'auteur, disait-il, en rappelant au passage la définition qu'en donnait lui-même Paul Valéry dans *Variété*<sup>2</sup>, « positivement personne », l'auteur donc, disait à son tour l'auteur, le coauteur ou le co(l)lecteur de *Passage* (1975), c'est « celui qui n'y tient pas, qui n'y tient pas tout à fait ».

Je crois que l'amateur lui aussi n'y tient jamais tout à fait, du moins au mot « amateur ». C'est sans doute pourquoi, l'« amateur » préfère souvent passer pour un « professionnel »...

Je reviens à « l'expertise ». Le mot m'impressionne. Mettons tout de suite à part la série télévisée qui, m'a-t-on dit, passait sur certaine chaîne américaine après « Le Fugitif »... Je veux croire qu'il n'y a pas de rapport entre d'un côté les experts et les inspecteurs et de l'autre l'artiste et le fugitif.

Le mot « expert » vient du latin *expertus* (« éprouvé, qui a fait ses preuves »), participe passé de *experiri* (« faire l'essai de ») dont dérivent aussi, entre autres, *expérience* et *expérimenter*.

L'expertise passe donc par « les preuves », écrivez-le comme il vous plaît. Maryvonne Saison avait peut-être cette idée en tête quand elle a pensé à l'intitulé : « L'expertise à l'épreuve de la transdisciplinarité et de la mondialisation ».

Pour qu'il y ait « expertise », il faut donc « éprouver ».

Sur Wikipedia, on peut lire par deux fois cette citation d'un certain Malcolm Gladwell : « Un expert, c'est, quelqu'un qui a 10 000 heures de pratique dans sa discipline ». Le problème est que, reproduisant l'extrait d'un article du *New York Magazine*, Wikipedia à qui nous sommes tous redevables que chacun sur terre soit désormais à peu près certain de pouvoir passer pendant un quart d'heure au moins dans sa vie pour un expert, nous dit à l'article « Malcolm Gladwell » que ce dernier est un « penseur chic et (un peu) toc »<sup>3</sup>.

Plutôt que les 10 000 heures mentionnées par le jeune écrivain et journaliste anglais, je préfère la notion d'« expérience », sans doute parce que je suis, comme Jean-Pierre Cometti, un lecteur de John Dewey, l'auteur de *Art as expérience*<sup>4</sup>, et parce que me plaît le fait que le rapport

---

1 Lors d'une conférence de l'écrivain donnée me semble-t-il au début des années 1990 au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou à Paris.

2 « Au sujet d'Adonis », *Variété, Etudes littéraires*, 1921-1924, in Œuvres complètes, T.1, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, p. 483.

3 Cette critique émanerait du *New York Magazine* et aurait été publiée en français dans le *Courrier international* de janvier-février 2009 (n° 952, 29 janvier au 4 février 2009, p.34-36).

4 John Dewey, *L'art comme expérience*, Trad. de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles A. Tiberghien. Postface de Stewart Buettner, Collection Folio essais (n° 534), Gallimard

puisse être de la sorte indirectement établi entre l'« expertise » et l'« expérimentation », autrement dit la recherche, voire la « cherche » pour reprendre le joli terme employé par l'artiste et directeur de l'école municipale d'art de Chalon-sur-Saône, Dominique Pasqualini, dans un article destiné à un dossier sur la recherche dans les écoles supérieures d'art à paraître prochainement dans le magazine *Culture et recherche* de notre ministère ...

En fait, je crois que, dans « l'expertise » l'on doit s'attacher au préfixe « ex » plutôt qu'à l'inquiétant et lacanien « pert », qu'on écrira comme on voudra (« père », « perd », etc.)

L'« ex », c'est non plus « celui qui n'y tient pas », mais carrément « celui qui n'y tient plus ». Autant dire la radicalité dans le régime de la « sérendipité ». L'« ex », c'est celui qui sort, qui va voir et penser ailleurs, celui qui, pour parvenir à apercevoir une étoile lointaine, sait qu'il ne faut pas la fixer mais au contraire regarder à côté, comme si l'on voulait lui faire croire qu'on ne la regarde pas ...

Le paradoxe, c'est que le préfixe « ex » ex-prime la séparation alors que ce que nous cherchons à *travers, dans, derrière* ou *sur* les bords des œuvres qui nous *touchent* c'est le plus souvent, perdus que nous sommes au sein d'un monde divisé ou fragmenté par les spécialités, un principe qui, en ne séparant plus les mots *et* les choses, le monde *et* nous-mêmes et bien sûr aussi le sensible *et* l'intelligible, nous permette de comprendre, de relier, de nous sentir dans la complexité comme chez nous, c'est-à-dire sans « complexe », aussi sereins que nous le sommes face à ces paysages qui nous dépassent, auxquels nous ne comprenons à peu près rien dans leurs détails, et pas davantage dans l'organisation de l'ensemble de leurs composants, et qui nous semblent pourtant simples, « élémentaires », comme déjà là, mieux encore : (déjà) compris, (déjà) en nous...

Je déborde... ça déborde... comme le paysage... comme toute œuvre un tant soit peu valable... Il faut m'en excuser. Mon rôle a consisté jusqu'à ce jour, et cela par délégation, à être à *côté, aux côtés* de Maryvonne Saison, à l'écoute, laissant venir, laissant faire, pour voir si j'allais re-connaître, si j'allais *réaliser*, en particulier à travers l'exposé de l'art pour moi peu familier de la philosophie, ce que, comme la plupart d'entre nous, à tort ou à raison, j'ai le sentiment de connaître déjà, l'art comme expérience et l'expérience de l'art.

Cette manière de faire, un peu confuse, un peu en biais, n'est pas tout à fait l'« expertise », c'est plutôt, je l'ai déjà dit, de l'« amateurisme », un art d'aimer et donc peut-être une condition de l'expertise !

Au vrai, et considérant la qualité des intervenants invités dans ce centre national de la danse, lieu dans lequel, depuis l'architecture « brutaliste » signée Jacques Kalisz (1926-2002), adaptée au début des années 2000 par Antoinette Robain et Claire Guieysse, jusqu'à la signalétique du graphiste Pierre di Sciullo, sans oublier bien sûr la danse, à peu près tous les arts cohabitent sous la direction depuis novembre 2013 d'une artiste réputée pour son « goût des autres », Mathilde Monnier, je ne doute pas que nos dispositions à l'enthousiasme et à la curiosité ne trouvent au cours des heures à venir matière à penser l'expertise *de l'art* et l'expertise *comme art*, en tant que modalité ou régime, à la fois *présent* et *ailleurs, à côté et aux côtés*, de la création, de ses acteurs et de ces oxymores que seront toujours les institutions artistiques.

# L'expertise artistique : une pratique critique ?

---

Mardi 30 septembre 2014 - matin

## □ *Pour un retour des experts qualifiés*

Par Eric de Chassey

La notion d'expertise est un impensé des pratiques professionnelles du monde de l'art et de la culture contemporaine. Elle est finalement assez peu employée, même si certains des termes utilisés couramment en sont des approximations. Cela vient certainement de ce que nous vivons sur les ruines de situations qui semblaient extrêmement claires jusqu'au début des années 1970, ruines qui étaient encore fumantes au début des années 1980, quand la génération actuellement aux responsabilités s'est formée, puisqu'il en restait de très nombreuses traces, aussi bien dans l'organisation des institutions que dans le contenu des publications. Deux types principaux de ruines peuvent être distingués : celles des grands récits d'une part (pour reprendre une expression à Jean-François Lyotard, qui voyait dans leur fin la condition de possibilité de la « condition postmoderne »<sup>1</sup>), et, d'autre part, celles de ce qu'on pourrait appeler l'érudition ou le *connoisseurship*. Ces deux approches de l'art, apparemment sans lien, ont pourtant coexisté l'une par rapport à l'autre, car la légitimité du *connoisseurship*, pour éviter que celui-ci ne relève que de l'affirmation d'un goût subjectif, était encadrée par son positionnement à l'intérieur d'une téléologie de l'histoire des arts.

### Les grands récits

Dans tous les domaines artistiques, et plus particulièrement dans celui des arts visuels et sonores, il y a une véritable continuité d'un grand récit, avec ses variantes, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle (au moins) jusque dans les années 1960, continuité dont témoigne la revendication de l'adjectif « moderne » aussi bien par les artistes de la Renaissance (qui s'affirmaient partisans de la « *maniera moderna* ») que par ceux du tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (dont les thuriféraires ont créé les premiers « musées d'art moderne »). L'un des premiers grands récits artistiques, sinon le premier, a été élaboré par Giorgio Vasari dans la Florence du XVI<sup>e</sup> siècle, tandis que les dernières versions ont été écrites aux États-Unis après la seconde guerre mondiale, par Clement Greenberg d'une façon systématique, par Theodor Adorno d'une façon plus allusive (chacun de ces trois auteurs étant par ailleurs un grand *connoisseur* d'un domaine artistique au moins). Ces grands récits formaient une sorte de trame pour toutes les expériences individuelles, une trame pleinement téléologique (linéaire et orienté vers un but unique) et donc extrêmement contraignante de fait, quoique ceux qui la subissaient n'en aient pas toujours eu conscience. Même si Adorno, étant philosophe et non pas historien ou critique d'art, n'a pas produit de grand récit au sens strict du terme, ses écrits montrent manifestement qu'il se place bien dans cette perspective. En particulier lorsqu'il traite de la musique, il prononce des exclusions et célèbre des réussites en fonction d'une téléologie, qui lui permet par exemple de rejeter en bloc l'œuvre de Stravinsky, à cause de son caractère « de régression permanente »<sup>2</sup>, ou le jazz, au nom de la lutte contre les industries culturelles. Tout

---

1 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979

2 Theodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. de l'allemand par Hans Hildebrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962 [1948], p. 171

en rejetant une relation « autarcique » des compositeurs à leur musique<sup>3</sup>, il place, de part et d'autre de son récit, des bornes, qui sont des noms (de Beethoven à Schoenberg) et des œuvres, qui se répondent les unes aux autres et qui à la fois indiquent une vision extrêmement ferme et linéaire du passé et pointent vers un avenir possible, un avenir prédéterminé, qui s'impose aux artistes eux-mêmes d'abord – et c'est sans doute la chose la plus importante – puis à ceux qui réfléchissent sur l'art ou qui accompagnent les productions artistiques<sup>4</sup>.

Il faut évidemment découpler, lorsque l'on considère ces grands récits, la question de la téléologie et celle du progrès. La notion de progrès n'est en effet pas présente par principe dans tout grand récit, même si elle l'est en général depuis la fin du XVIIIe siècle. Elle l'est en tout cas de façon très forte chez Johann Joachim Winckelmann, vrai fondateur de l'histoire de l'art<sup>5</sup>, ou chez celui qui systématise et élargit sa pensée, Georg Wilhelm Friedrich Hegel<sup>6</sup>. Dans ces grands récits fondateurs, il faut cependant souligner que la pensée extrêmement forte d'un sens de l'histoire s'accommode très bien de formes de boucles, de retours, de manières de concevoir que chaque période peut avoir un certain nombre de caractéristiques qu'elle partage avec une période antérieure. Ce n'est plus le cas dans le dernier grand récit qui nous a été légué, celui du modernisme, dont Greenberg et Adorno, chacun à sa façon, pour l'Europe et l'Amérique du Nord ensemble, sont les deux grandes incarnations.

Dans ce régime où l'on croit à des grands récits, ce que peut être un expert est assez simple : il ou elle est celui ou celle qui connaît parfaitement cette histoire du passé, qui est capable d'en tirer les conséquences pour le présent, parce qu'il sait (ou fait le pari de prétendre savoir) ce que doit être le futur. Si l'on considère le cas de Greenberg, qui n'a jamais rassemblé dans un seul livre son grand récit mais l'a exposé au fil de ses articles, passant de l'impressionnisme français au post-expressionnisme abstrait américain (des années 1860 aux années 1960), on voit très bien comment ce qui est au départ une position descriptive intégrant une dimension rétrospective devient une position prescriptive, ce qui correspond exactement à la formation d'un grand récit. Greenberg n'est d'ailleurs pas seulement un critique et un historien d'art, c'est aussi un organisateur d'expositions et le conseiller de galeries pour lesquelles il désigne ceux qui, selon lui (mais cela a, de son point de vue, une valeur universelle et ne relève pas de la subjectivité de son goût), constituent les bons continuateurs de l'histoire qu'il a tracée : Morris Louis, Kenneth Noland et Jules Olitski sont ainsi défendus comme les héritiers de Jackson Pollock, et, plus lointainement, d'Édouard Manet et Henri Matisse. Le basculement du descriptif au prescriptif a lieu dans les années 1960, à partir de son article « Modernist Painting »<sup>7</sup>, c'est-à-dire juste avant le moment où un certain nombre d'artistes, ayant tiré les conséquences du grand récit greenbergien, produisent des œuvres qui ne ressemblent pas à ce que Greenberg lui-même souhaiterait, c'est-à-dire l'art minimal et l'art conceptuel, tout en restant profondément ancrées dans le grand récit, du moins chez les artistes et les critiques étatsuniens.

---

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 28.

<sup>4</sup> "L'artiste n'est pas un créateur. L'époque et la société le restreignent non du dehors, mais dans l'exigence sévère d'exactitude, que ses œuvres formulent à son égard." (*ibid*, p. 47)

<sup>5</sup> Johann-Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, trad. de l'allemand par Dominique Tassel, Paris, Livre de Poche, 2005 [1764].

<sup>6</sup> Selon Ernst Gombrich, dont la très populaire *Histoire de l'art* (trad. de l'anglais par Jacques Comte et al., Oxford et Paris, Phaidon, 2001 [1950-1995]) constitue bien un grand récit après la fin des grands récits, « plutôt que Winckelmann [...] ce sont les *Lectures sur l'esthétique* de Hegel [...] que l'on doit considérer comme [...] le premier véritable essai pour étudier et systématiser la totalité de l'histoire de l'art » (*Tributes, Interpreters of our cultural tradition*, Oxford, Phaidon, 1994 [1984], p. 51)

<sup>7</sup> Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, John O'Brian (éd.), vol. 4, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p.87-90.

Cette manière de produire du grand récit reste dominante jusque dans les années 1970 pour la grande majorité, sinon l'ensemble, des artistes et de ceux qui les accompagnent et commentent leur travail, y compris dans des domaines où *a priori* on pourrait penser qu'elle n'a pas de légitimité. C'est ainsi que, même dans un domaine apparemment aussi éloigné des beaux-arts que celui des musiques dites populaires, il y avait une prescription extrêmement forte sur ce qu'il fallait écouter jusqu'au milieu des années 1980, aussi bien positivement que négativement. Si l'on croyait à un grand récit du rock'n roll, il était ainsi absolument nécessaire en 1976-1977 de n'écouter que du punk rock, puis du post-punk (agrémentés d'un peu de reggae ou de funk), et il était rigoureusement interdit d'écouter du rock progressif qui appartenait à un moment que l'on considérait comme dépassé de l'histoire de la musique populaire. Ce n'était pas là non plus une question de goût individuel ou de mode, mais bien d'éthique<sup>8</sup>.

### **Le *connoisseurship***

Cette structuration par des grands récits allait de pair, dans la définition de ce qui pourrait être une figure d'expert, avec le *connoisseurship*, mot intraduisible en français, qui a plus ou moins à voir – ceci pour simplifier – avec une forme d'érudition sensible.

La figure littéraire par excellence du *connoisseur*, c'est le Swann décrit par Marcel Proust dans les premiers tomes de *À la recherche du temps perdu*, c'est-à-dire quelqu'un qui accumule des expériences esthétiques lui permettant d'avoir un goût de plus en plus raffiné et de faire les bons choix pour sa propre collection, même s'il ne les systématise pas et n'arrive pas à en faire un livre qui permettrait de les partager avec d'autres. Il me semble que cette manière de penser perdure jusque dans l'esthétique du « choc », de la rencontre esthétique, de l'épiphanie, que l'on peut trouver chez André Malraux, et que celui-ci décrit par exemple dans *Le Musée imaginaire* (à propos de la rencontre avec La Joconde) comme n'étant pas « de l'ordre de la connaissance ; mais de la présence »<sup>9</sup>.

L'expert comme *connoisseur*, c'est celui ou celle qui a multiplié les expériences esthétiques, qui a raffiné de plus en plus son expérience esthétique et qui peut donc porter un regard érudit sur n'importe quel objet qui correspond au domaine dans lequel il ou elle a développé son érudition et produire une parole qui discrimine entre ce qui a de la valeur et ce qui n'en a pas.

Je prends le cas de Malraux, parce qu'il me semble très exemplaire de ce point de vue, en particulier si nous nous plaçons dans la perspective qui doit être la nôtre d'un monde effectivement globalisé et transdisciplinaire. Malraux s'autorise d'une forme de connaissance de l'art occidental pour porter un jugement (qui n'est pas un jugement d'expert peut-être, mais qui se présente implicitement comme tel) sur l'ensemble des productions visuelles de l'humanité, quelle qu'en soit la période et quelle qu'en soit l'origine géographique ou culturelle, d'une façon complètement décontextualisée (la reproduction photographique est évidemment l'outil de cette décontextualisation, et il est intéressant de constater qu'elle est également l'outil de ceux qui font du *connoisseurship* un métier, les attributionnistes de peinture ancienne, à la manière d'un Federico Zeri). Ce qui permet en effet de conjoindre *grand récit* et *connoisseurship*, c'est le fait que ni l'un ni l'autre ne s'intéressent à la question du contexte, où les œuvres, les objets, les images, les artefacts sont produits. La seule chose qui importe,

---

8 Voir notamment sur cet aspect Jon Savage, *England's Dreaming - Les Sex Pistols et le punk*, trad. de l'anglais par Denys Ridrimont, Paris, Allia, 2002 [1991].

9 André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965, p. 228

c'est la façon dont ces objets, ces œuvres, ces images, se placent dans un ensemble à part, qui est le domaine de l'art, dans une complète autonomie (cela est bien aussi le cas, paradoxalement, chez Adorno, malgré des déclarations contraires de principe car à aucun moment une œuvre spécifique n'est liée par lui à un événement concret relevant d'une histoire non-artistique).

### **Du temps long au présentisme**

Dans le cas du grand récit comme dans celui du *connoisseurship*, une prémisse essentielle se trouve dans l'idée qu'il est nécessaire de s'inscrire dans un temps long. C'est d'abord le temps long des expériences et des pratiques pour celui qui veut bénéficier de la qualité de qui peut porter un jugement, puisque, dans ce cas, l'expert est celui dont le jugement est autorisé par un certain parcours, une certaine histoire personnelle qui s'inscrit pleinement dans une histoire de l'art qu'il examine. C'est aussi le temps long des séquences examinées, des séquences dans lesquelles on a acquis à la fois son expérience et son expertise. Cette nécessité du temps long peut coexister contradictoirement avec la possibilité d'expériences esthétiques de type épiphanique (c'est-à-dire la reconnaissance instantanée, subite, de la qualité d'un objet, d'une image ou d'un son, qui vous touche et vous saisit). Malraux a particulièrement insisté sur cet aspect, qui a en partie fondé sa politique comme ministre de la culture. Le principe même de ce type d'expérience est que n'importe qui peut en être le sujet, mais on voit bien que, parce que l'épiphanie esthétique n'est en réalité pas autre chose qu'un syndrome de Stendhal inconscient, elle se produit plus et mieux chez certaines personnes – celles qui ont accumulé les expériences esthétiques, au moins dans un domaine.

Il faut insister sur ce rapport au temps long, parce que, plus que la transdisciplinarité et la globalisation, ce qui change les conditions de possibilité d'une forme d'expertise sur l'art aujourd'hui, c'est le fait que ce rapport au temps long est largement minoré depuis les années 1970 au moins, dans l'ensemble de la société mais aussi, très spécifiquement, dans le champ de la création artistique. Nous vivons en effet, pour reprendre les analyses bien connues de François Hartog, dans le « régime d'historicité » du *présentisme*<sup>10</sup>.

La situation du champ artistique est cependant spécifique, dans la mesure où le présentisme est y aussi le résultat volontaire d'un certain nombre de pratiques artistiques. Pour des raisons qui tiennent essentiellement à l'ordre du politique, il y a dans la notion même d'avant-garde, qui a dominé le monde artistique de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'idée que le refus du temps long, du rapport au passé, est le seul gage d'une production révolutionnaire du présent et du futur. L'un des aspects paradoxaux de cette position réside dans sa négociation complexe avec les grands récits : ceux-ci coexistent avec la volonté de rupture avec l'histoire, en même temps qu'ils en sont la légitimation profonde, quoique apparemment niée pour toute la partie rétrospective. C'est ainsi que les futuristes italiens ou russes produisent une réflexion sur le passé, condensent le passé en quelques moments essentiels qui sont mis de côté et niés, tout en s'inscrivant bien dans ce grand récit, pour insister sur le présent et sur une forme de futur prescrit. L'exemple par excellence de cette attitude serait la réflexion de Kazimir Malevitch dans la troisième version de *De Cézanne au suprématisme* (1916), qui produit un regard sur le passé des arts visuels des « maîtres de

---

10 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil - La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 2003. Même si l'historien ne définit jamais réellement la notion de présentisme, il emploie le mot à plusieurs reprises ; il dit quelles en sont les conséquences, sans pour autant en faire un régime défini autrement qu'en creux, par opposition aux autres régimes d'historicité qui ont prévalu aux époques antérieures.

Rome et de la Grèce » jusqu'aux futuristes, avant de dire exactement ce qu'il faut faire pour faire table rase de ce passé et, à partir du « Suprématisme », inventer quelque chose de radicalement nouveau en « donn[ant] aux formes la vie et le droit à une existence individuelle », non-figurative<sup>11</sup>.

Jusqu'aux années 1970, chaque mouvement artistique a poursuivi un jeu similaire, relançant la balle un coup plus loin, dans le refus du passé ancien. Depuis les années 1980, ce qui était le résultat d'une politique avant-gardiste de type révolutionnaire et qui avait vocation à changer profondément le réel, est devenu une forme d'horizon d'attente commun de l'ensemble des sociétés, au moins des sociétés occidentales – depuis que les économistes néo-libéraux ont inspiré un infléchissement notable et global des politiques publiques et de la conception-même du champ social et politique. C'est l'ensemble des sociétés occidentales et de leurs acteurs, y compris les artistes et ceux qui les entourent, qui se sont convertis au présentisme ; non plus comme forme d'espoir révolutionnaire mais, malgré certains discours qui relèvent plus de la survivance et du fétichisme que d'une doctrine effective, comme forme d'autonomisation du présent qui le rend disponible aux forces du marché. Le présentisme, qui était progressiste jusqu'à la moitié du XXe siècle, est devenu conservateur – mais aussi global. Cela est logiquement allé de pair avec la déconstruction des grands récits, alors-même que l'objectif de cette déconstruction pouvait trouver des raisons idéologiques bien différentes.

C'est ainsi que, pour ce qui concerne les arts visuels, le grand récit greenbergien a fait eau de toutes parts, du fait de son débordement par de très nombreux artistes et du fait que l'insistance exclusive sur un courant principal, un *mainstream*, a peu à peu laissé de côté tant de marges que les pages centrales ne tenaient plus et qu'il n'y avait donc pas d'autre solution que de défaire ce grand récit. Le résultat est une situation dans laquelle on a non seulement un rétrécissement du temps du fait de l'expérience, mais aussi une absence de vision, y compris de l'histoire récente, une forme de confusion ou d'absence de structuration de l'histoire qui a eu lieu récemment, dont le résultat est l'impossibilité de proposer un futur possible (puisqu'il faut une profondeur temporelle pour que la notion même de futur puisse exister). Dans le même temps, la figure du *connoisseur*, dont Malraux aura été un des derniers exemples, s'est dissoute sous la domination de ce qu'on pourrait appeler l'émotion immédiate : le résultat final de la mise en valeur des possibilités d'épiphanie et de leur généralisation, c'est leur réduction à l'émotion immédiate, qui réduit l'expérience esthétique à une suite de chocs discontinus et non-partageables, sinon par le biais – aujourd'hui – des algorithmes de recommandation de contenus, de l'accumulation des « like » ou des « dislike ».

### **Dictature de la mode**

Dans le champ des arts, cela s'est logiquement accompagné de la déqualification de toute figure d'expertise extérieure à celle de l'artiste lui-même, sinon sous la forme pseudo-démocratique d'une généralisation des jugements de goût sans que ceux-ci soient fondés sur aucune connaissance spécifique. Sylvie Octobre a bien décrit la situation actuelle en la liant à l'émergence des « médias expressifs » : « Dans le régime électif plutôt que sélectif que proposent les médias expressifs (l'avis plutôt que l'expertise, la compétence mobile plutôt que le savoir fixe) [...], les normes institutionnelles – universelles et générales – sont considérées comme extérieures au jugement de goût – particulier et local – qui est supposé être le siège

---

<sup>11</sup> Kazimir Malevitch, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural* [1916], repris in *Écrits sur l'art, tome 1 : De Cézanne au suprématisme*, trad. du russe par Jean-Claude et Valentine Marcadé, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, p. 51-70

de l'individualité »<sup>12</sup>. Mais il faut aussi en chercher la raison à l'intérieur du champ artistique. Pour ce qui concerne les arts visuels – mais cela a eu des conséquences beaucoup plus larges –, on peut dire que le positionnement et les affirmations (ou les semi-affirmations) de Marcel Duchamp à partir de 1917 ont peu à peu produit une déqualification du regard extérieur. Duchamp lui-même s'est fait historien, critique d'art, commissaire d'exposition, conservateur d'une collection, essentiellement autour de Katherine Dreier et de la collection de la Société Anonyme, pour laquelle il a écrit des textes de critique, d'histoire : il l'a fait en se positionnant comme un artiste évidemment, mais un artiste auto-suffisant, capable de déqualifier pour toujours toute autre figure de référence (historien, critique, commissaire). La transformation par le sens commun de la proposition duchampienne selon lequel « ce sont les regardeurs qui font le tableau », en particulier en France, n'est finalement pas celle du jeu complexe avec les institutions (que suggérait Duchamp), mais la domination du principe du goût comme seul principe légitime. Cela vient sans doute de la façon dont Duchamp a été vu en France par l'intermédiaire du surréalisme, c'est-à-dire dans un lien avec le choc esthétique, avec la question de la subjectivité. On a laissé de côté, en tout cas pendant très longtemps, toute une série d'aspects qui étaient beaucoup plus complexes pour les questions qui nous intéressent aujourd'hui, de telle sorte que dans cette situation dans laquelle nous nous trouvons, on passe du goût de l'artiste, ancré dans une pratique inscrite dans la durée, à la valorisation du goût du spectateur (et cette insistance sur le spectateur est évidemment le leurre avec lequel la « société du spectacle » attrape ses proies en les persuadant qu'elle n'est pas contraire à la démocratie).

On se retrouve alors dans un alignement du régime artistique sur celui de la mode. Là encore, cela avait été envisagé par les avant-gardes de manière positive (depuis Baudelaire au moins et jusque dans les expérimentations des années 1920 qui virent nombre d'artistes réaliser des vêtements ou des tissus, avec des prolongements jusque dans les années 1960-1970), mais cela pose un certain nombre de problèmes aujourd'hui. Si l'on est dans une situation où seul le goût prime, que ce soit le goût de l'artiste ou le goût du spectateur ou du consommateur, tout devient question de mode. Chaque saison (dont la durée peut varier) voit ainsi se succéder une nouvelle mode, avec toutes les possibilités de recyclage que permettent la domination du présentisme et l'oubli de l'histoire. Et lorsque la saison est finie, peu importe ce qui arrive à ce qui s'y était produit, puisqu'une nouvelle saison est arrivée (c'est ainsi qu'aujourd'hui les artistes qui sont à la mode pendant une saison, qui y établissent même des records de vente, peuvent disparaître ou presque de l'actualité dès la saison suivante sans que personne ne s'en émeuve, alors que, dans les années 1980 encore, une telle situation prenait des airs de traumatisme, comme lorsque Sandro Chia fut lâché par son collectionneur Charles Saatchi).

L'un des seuls domaines dans lequel ce phénomène ne s'est pas produit pour l'instant, c'est celui de la musique écrite, ce qu'on appelle habituellement musique contemporaine. La « lettre ouverte au ministre de la Culture et au directeur de la Villa Médicis » du 4 juin 2010, signée par 831 acteurs de ce milieu (parmi lesquels quelques-uns des compositeurs les plus reconnus de la scène française), dont la presse se fit largement l'écho, indique ainsi que « la musique contemporaine [...] prolonge une tradition musicale s'inscrivant dans l'histoire de l'art et [...] prolonge ainsi les nombreuses expérimentations et innovations apportées par nos

---

<sup>12</sup> Sylvie Octobre, *Deux pouces et des neurones. Les cultures juvéniles de l'ère médiatique à l'ère numérique*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication / DEPS, 2014, p. 211.

prédécesseurs et développant par ailleurs les technologies les plus avancées. » C'est à peu près le seul domaine de la création dans lequel le grand récit semble continuer à être valide, dans lequel la figure de l'expert continue à exister, dans lequel la question du goût est considérée comme secondaire, que ce soit le goût de l'artiste ou celui du spectateur, dans lequel la question d'une forme de *connoisseurship* interne à la musique est essentielle. Partout ailleurs, on peut le dénoncer comme une survivance condamnable, on peut aussi considérer que c'est une forme de résistance louable.

Partout ailleurs en tout cas, le régime de la mode est largement dominant. Du reste, on entend très souvent, quand on est dans des commissions ou des jurys, des jugements qui pourraient s'apparenter à la croyance en un grand récit mais qui tiennent plus en réalité d'un jugement de goût lié à la mode, du type « C'est ringard », « Ça ne se fait plus ». Pour ce qui concerne le spectacle vivant, il n'est que de lire les réactions aux changements de programmation du Festival d'Avignon introduits par la nouvelle direction artistique, pour en avoir un exemple<sup>13</sup>. Auparavant, ce genre de jugements était plutôt réservé à la musique populaire, par essence liée à la mode. C'est ainsi qu'en 1976, Joe Strummer et Mick Jones, du groupe The Clash, affirmaient qu'il suffisait de voir comment les groupes qui triomphaient sur les couvertures du *New Musical Express* s'habillaient pour savoir que leur musique était dépassée et déclassée par le punk naissant : « Les pantalons sont le reflet de l'esprit. »<sup>14</sup> L'alignement sur la mode est désormais généralisé.

### Déhiérarchisations pyramidale et horizontale

Cette attitude correspondait à l'origine à une véritable volonté de mise en place d'un système démocratique dans l'ensemble de la société, sans qu'il y ait de raison qu'un domaine y échappe *a priori*. Mais nous sommes passés aujourd'hui à une sorte de situation diffuse dans laquelle les raisons politiques continuent d'exister, mais sans projet réel, tandis que ce qui était de l'ordre de la description est devenu prescription, comme très souvent dans le champ de la pensée. Le refus de la « distinction », pour reprendre une notion à l'analyse tout à fait convaincante publiée par Pierre Bourdieu à la fin des années 1970<sup>15</sup>, a finalement conduit à une forme de prescription nivelante, du fait qu'il fallait abandonner les systèmes qui permettaient une prescription fortement hiérarchisée selon un système pyramidal, situation qui ne peut être que le reflet d'une discrimination sociale.

La remise en cause justifiée de la hiérarchisation pyramidale est notamment apparue en Angleterre au tournant des années 1950-1960 au sein de l'Independent Group à Londres et d'une manière particulièrement articulée dans les écrits du critique Lawrence Alloway, qui s'intéressait aussi bien à l'abstraction géométrique qu'aux films hollywoodiens ou à la musique populaire et qui s'est efforcé de montrer les liens entre ces différents domaines de création à partir de ses propres pratiques de consommateur capable « d'aller à la National Gallery le jour et au London Pavilion [un cinéma fameux de Londres] la nuit, sans se salir en montant ou en descendant la pyramide. »<sup>16</sup> Sans expliciter une quelconque demande politique, Alloway justifiait

---

13 Ainsi de cette diatribe, tout à fait représentative : « Exécration dans ses choix rétrogrades de mise en scène, [Olivier Py] est de surcroît le représentant d'une « école » conformiste et conservatrice à la Française, que l'on croyait pourtant remise aux oubliettes de l'histoire. Confier à ce diacre de la convenance le pilotage d'une institution qui a accueilli toute l'excellence du théâtre européen ces dix dernières années, des Jan Fabre, Castellucci, Guy Cassiers et autres Angelica Liddell est une faute politique. » (Antonio Sanz, « Olivier Py : La chute augurée d'un festival », *L'Esprit d'Avignon*, 15 avril 2011 : <https://lespritedavignon.wordpress.com/2011/04/15/olivier-py-la-chute-auguree-dun-festival/>)

14 Joe Strummer et Mick Jones, « The very angry Clash », *Sniffin' Glue* [Londres], n°4, octobre 1976, p. 4

15 Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979

16 Lawrence Alloway, « Artists as Consumers », *Image* [Cambridge], n°3, 1961, p. 14

la nécessité de traiter le champ culturel comme un champ unique, un « continuum beaux-arts / arts populaires », à partir d'une ambition de démocratisation, avec la possibilité, pour la première fois après la seconde guerre mondiale, que l'art soit accessible, comme pratique aussi bien que du côté des récepteurs, à des publics issus des classes populaires et plus seulement à ceux des classes dominantes ayant fait un certain type d'études, etc. Le cas anglais est particulièrement frappant parce que la structuration en classes sociales fermées sur elles-mêmes, reconnaissables, identifiables à la fois par leurs pratiques culturelles, par leur accent, par leur niveau de vie, par leurs activités professionnelles, y était extrêmement forte – mais on pourrait sans doute l'élargir de façon plus complexe à l'ensemble des sociétés occidentales.

Plus récemment, cette forme de déhiérarchisation a trouvé une nouvelle nécessité dans le cadre de la réflexion postcoloniale, bien résumée par l'anthropologue argentin Néstor García Canclini dans un texte de 1990 : « Nous voyons dans les croisements irrévérencieux des occasions de relativiser les fondamentalismes religieux, politiques, nationaux, ethniques, artistiques, qui absolutisent certains patrimoines tout en discriminant les autres. Mais nous nous demandons si la discontinuité extrême comme habitude de perception, ainsi que la diminution des occasions de comprendre comment se réélaborent des significations subsistant à l'intérieur de certaines traditions, pour intervenir dans leur changement, ne renforcent pas le pouvoir que s'arrogent ceux qui n'ont cessé de s'inquiéter de comprendre et de maîtriser les grands réseaux d'objets et de significations : les multinationales et les États. »<sup>17</sup>

Dans le cas de la France, cette déhiérarchisation a été plus tardive et sans doute moins systématiquement argumentée (laissant en particulier très longtemps de côté la question postcoloniale, malgré le passé et le présent colonial de notre pays, ou à cause de celui-ci), même si elle s'est appliquée aussi bien aux pratiques qu'à leurs réceptions. Les principes subjectifs qui gouvernaient l'approche personnelle de Malraux ont été érigés en principes de politique publique dès lors que celui-ci a créé le ministère des Affaires culturelles sans voir ce que l'élargissement indifférencié de ses propres expériences posait de problèmes. Ils ont dès lors changé de sens, malgré leur auteur pour ainsi dire, pour aboutir à l'idée que tout type de réception et tout type de pratique se valent, selon une idéologie de la créativité partagée et quasi spontanée. Dans son discours du 8 décembre 1959 devant le Sénat, Malraux affirmait : « La connaissance est à l'Université ; l'amour, peut-être, est à nous. » Séparant ainsi l'amour, l'émotion, d'un côté, et la connaissance de l'autre, Malraux posait comme un fondement jamais véritablement remis en cause de la politique culturelle française, voire élargi avec Jack Lang, la disparition de toute pertinence de la notion d'expertise, notamment à travers la négation de la dimension historique. La conclusion logique en est le passage de la « culture pour tous » à la « culture de chacun ».

Comme l'a bien montré Bernard Lahire, la culture est désormais affaire de choix individuels, et il ne saurait être question de revenir sur ce qui est effectivement un gain en termes de démocratisation et de pouvoir effectivement donné à tous et non plus seulement à quelques-uns<sup>18</sup>. Pour aucun d'entre nous la culture n'est plus monolithique ; elle ne fonctionne plus sur le principe d'un courant principal qui considère le reste comme relevant des marges. Pour autant, l'absence de toute hiérarchie n'est certainement pas un gain démocratique. Pour éviter

---

17 Néstor García Canclini, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, trad. de l'argentin par Francine Bertrand Concàlez, Laval, Presses universitaires de Laval, 2010 [1990], p. 311

18 Voir Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte-Textes à l'appui, 2004.

de jeter le bébé avec l'eau du bain, on peut considérer, comme l'avait bien vu Christopher Lasch dès 1981, au moment de la montée des *Reaganomics*, que l'absence de toute hiérarchie « renforce, à l'instar de la chaîne de montage, la concentration du pouvoir et la structure hiérarchique de la société industrielle [...] en traitant toutes les idées [...] comme des sujets également dignes d'intérêt du point de vue de l'actualité, également dignes de retenir l'attention distraite du spectateur, et par conséquent également oubliables et dépourvus de signification. »<sup>19</sup> Sans remettre en cause la déhiérarchisation pyramidale, une forme de hiérarchisation horizontale apparaît ainsi comme nécessaire, à l'intérieur de chacun des domaines et des ensembles socio-culturels, qui permette aux individus d'exercer librement leurs choix, à partir de grilles de lecture et de valorisation sur lesquelles un accord collectif peut exister. En l'absence de propositions collectives justement, de nouvelles propositions individuelles d'expertise sont forcément apparues, qui ne relèvent pourtant pas, en l'état, de préoccupations démocratiques.

### **Les experts du marché et la démission des experts non-marchands**

De façon logique, la déconstruction de toute figure possible d'expertise, de tout discours savant, de toute *distinction*, a produit un vide. Et ce vide, dans la situation capitaliste ou néo-capitaliste qui est la nôtre, a été rapidement rempli par l'argent et le profit. Aux figures d'experts se sont substituées les figures du marché, selon deux modalités qui ne sont qu'artificiellement opposées, celle du marché financier et celle du marché institutionnel. C'est là un des risques de la déhiérarchisation par ailleurs nécessaire que pointait Néstor García Canclini dans la phrase qui suit celle qui vient d'être citée : « La discontinuité extrême comme habitude de perception, ainsi que la diminution des occasions de comprendre comment se réélaborent des significations subsistant à l'intérieur de certaines traditions, pour intervenir dans leur changement, renforcent le pouvoir que s'arrogent ceux qui n'ont cessé de s'inquiéter de comprendre et de maîtriser les grands réseaux d'objets et de significations : les multinationales et les États. »<sup>20</sup>

La première modalité de domination par le marché est aisément repérable – et généralement critiquée. Elle conduit à penser que la valeur d'une création, d'une production artistique, se mesure à son poids financier. La première occurrence de ce poids pris par le marché dans le domaine des arts visuels a sans doute eu lieu avec le Pop art américain. Les musées américains, institutions qui, quoique privées, fonctionnaient sur le principe d'une forme d'expertise et de parole d'autorité, montrèrent peu d'intérêt dans leur ensemble pour le Pop art lorsque celui-ci apparut, au début des années 1960. Les critiques ne furent pas en reste, qui, comme Max Kozloff, l'un des premiers à écrire sur le mouvement, considérèrent Andy Warhol ou Roy Lichtenstein comme des « nouveaux vulgaires » [*new vulgarians*]<sup>21</sup>. Ce sont avant tout les collectionneurs, en particulier Ethel et Robert Scull, qui ont valorisé ces œuvres, qui leur ont donné leur importance : ils l'ont fait avant toute reconnaissance institutionnelle ou critique (à l'exception de quelques figures alors marginales, comme John Coplans). La situation aujourd'hui est une conséquence de cet épisode fondateur : la grande majorité des institutions ou du corps constitué des critiques ne se permet plus de poser un regard discriminant sur la création avant que celle-ci ait été sanctionnée par le marché – et par les experts auto-désignés du marché, ceux des maisons de vente ou des « bureaux de tendance » (auto-

---

19 Christopher Lasch, *Culture de masse ou culture populaire?*, trad. de l'américain par Frédéric Joly, Castelnau-Le-Lez, Climats, 2001 [1981], p. 56-57

20 Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 311.

21 Voir Max Kozloff, « Pop Culture, Metaphysical Disgust and the New Vulgarians », *Art International* [Lugano], vol. 6, n°2, mars 1962, p. 34-36.

désignés mais reconnus par tous, par la magie des prophéties auto-réalisantes du système marchand)<sup>22</sup>. Ceux-ci n'hésitent d'ailleurs pas à utiliser une apparence d'histoire à leur convenance, comme le montre la façon dont la périodisation adoptée par les maisons de vente anglo-saxonnes entre « art moderne » (de l'impressionnisme aux années 1960) et « art contemporain » (depuis les années 1970) a été entérinée par nombre d'institutions publiques de par le monde. Comme le dénonçait Guy Debord en 1988, non sans humour, « une époque qui trouve rentable de falsifier chimiquement nombre de vins célèbres, ne pourra les vendre que si elle a formé des experts en vin qui entraîneront des caves à aimer leurs nouveaux parfums, plus reconnaissables. »<sup>23</sup> Il s'élevait pour cette raison contre la notion d'expert alors qu'il « était auparavant normal qu'il y ait des experts de l'art des Étrusques ; et ils étaient toujours compétents, car l'art étrusque n'est pas sur le marché. »<sup>24</sup>

Mais une seconde modalité de domination par le marché est également apparue, qui pense que la valeur d'une œuvre réside dans les chiffres de fréquentation qu'elle induit. La valorisation de la réception quantitative de l'art n'est rien d'autre qu'une forme plus sournoise de marchandisation ; ce que l'on peut appeler le marketing culturel public ou le marketing public de la culture. Toute évaluation d'une politique culturelle doit aujourd'hui s'appuyer avant tout sur des éléments quantitatifs. Si les acteurs institutionnels du monde de la culture ne veulent plus ou ne peuvent plus se dire experts, il existe dans la société et dans le système administratif un certain nombre de gens qui sont persuadés qu'ils sont des experts, dans la mesure où leur analyse des chiffres, en particulier de fréquentation, sert de fondement apparemment fiable à leurs décisions.

Là où un collectionneur considère que le titulaire d'un titre universitaire spécialiste d'un artiste ou d'un mouvement artistique possède un savoir trop compliqué pour être en phase avec des œuvres qui peuvent faire l'objet d'une appréhension subjective et émotionnelle, le même collectionneur fera confiance à des jeunes stagiaires de maisons de ventes, pourvus par leur employeur du titre d'expert – et effectivement « experts » puisque que connaissant les résultats statistiques des prix réalisés sur le marché par ces œuvres. Là où un politique considérera qu'un diplôme spécialisé ne vous donne aucune autorité par rapport à lui, puisqu'il pense comme le sens commun que l'art est affaire d'émotion et non de connaissance et qu'il en est aussi capable que tout le monde, il s'en remettra comme à un expert à qui saura gérer correctement la comptabilité publique et les flux de visiteurs ou de spectateurs. Cette situation, loin de susciter le rejet de la société, y compris des acteurs du monde des arts, est entérinée : les principaux magazines consacrés aux arts visuels font des classements des musées ou des institutions culturelles (affirmant que les critères strictement quantitatifs y sont pondérés, mais il n'en reste pas moins qu'ils sont les critères principaux, puisque les seuls à être objectivables et par conséquent supposément objectifs) ; les magazines font partout dans le monde des classements des livres en fonction du nombre d'exemplaires vendus ; les hit-parades, même sous la forme des chiffres de consultation de pages internet, disent ce qu'il faut écouter ; les chiffres de fréquentation des théâtres subventionnés sont cités comme critères de pertinence de leur programmation ; etc.

---

22 L'un des aspects les plus difficiles de la situation actuelle est paradoxalement que la valeur marchande ne constitue plus en soi un critère de qualité. La situation était plus simple au XIXe siècle, au moins dans les années 1860-1870 pour ce qui concerne les arts visuels : si une œuvre valait cher, elle n'avait pas d'intérêt. Or, aujourd'hui, je trouve intéressantes – je dis exprès 'je', je dis exprès 'intéressant', ce n'est pas une parole d'expert au sens traditionnel du terme – des œuvres très valorisées par le marché aussi bien que des œuvres non valorisées par le marché

23 Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1988], p. 32

24 Idem

Le vide a donc été rempli et ceux qui pourraient être des experts se sont transformés. Comme s'ils entérinaient le fait accompli, les *connoisseurs* d'aujourd'hui sont avant tout des collectionneurs – ou des compilateurs si le domaine où ils exercent demande des moyens financiers moins importants. Dans le domaine de la musique populaire, cette situation a été analysée par Simon Reynolds dans le premier chapitre de son livre *Rétromania*<sup>25</sup> : le *connoisseur*, c'est celui qui a la plus grande collection de disques ou de morceaux sur iTunes ou en Mp3, tandis que le rôle de la critique revient très souvent à transmettre les opinions des artistes sous forme d'entretiens, qui constituent, et depuis longtemps, l'essentiel du contenu de la presse spécialisée, sur papier aussi bien que sur internet. Les critiques d'art sont d'accord et revendiquent même de plus en plus le fait de n'être que des porte-paroles des artistes et donc de ne pas produire un discours, qui serait un discours extérieur et qui devrait être fondé sur une forme d'expertise (cette situation est de nouveau l'héritage, logique mais désormais vidé de son caractère subversif, des revendications de certains critiques d'art majeurs des années 1960-1970, comme Lucy Lippard aux États-Unis ou Carla Lonzi en Italie, qui écrivait sa « perplexité devant le rôle du critique chez qui [elle] percevai[t] une tendance à ériger en système l'extranéité au fait artistique et à exercer, en même temps, un pouvoir discriminant sur les artistes » au profit d'un « acte critique complet et vérifiable [...] qui fait partie de la création artistique »<sup>26</sup>).

Là encore, le résultat est paradoxal car, refusant l'expertise parce qu'elle relève nécessairement de l'extranéité par rapport aux pratiques artistiques, c'est une logique du goût qui a triomphé, dès lors que les revendications politiques ont cessé d'être prégnantes (sauf sous la forme de la micro-politique). La figure même de ce triomphe du goût à l'intérieur des institutions s'occupant des arts plastiques en France est le remplacement sémantique du « commissaire d'exposition » ou du « conservateur » par le « curator ». Un *curator*, c'est quelqu'un qui met en avant ses goûts individuels non plus à partir d'une expertise diachronique mais dans le cadre d'une grande compétition synchronique ultra-libérale, de *curator* à *curator*, dans une autonomie du monde de l'art par rapport aux situations locales (même si on y revendique rhétoriquement son inscription pour chaque « projet », par bonne conscience). Cette compétition fait d'ailleurs l'objet de classements où chaque acteur se trouve mis en concurrence avec les artistes, les collectionneurs et les directeurs d'institution, mais certainement pas avec les historiens de l'art (le fameux « Art 100 » annuel de *Art Review* par exemple) – et, pour parachever le tout, au sein d'une reproduction sociale extrêmement forte, désormais globalisée pour donner tous les privilèges non plus, comme traditionnellement, à la bourgeoisie locale mais à une haute bourgeoisie mondialisée, qui a les moyens de se déplacer sans cesse d'un pays à l'autre.

### **Pour un retour des experts qualifiés**

Si la création artistique n'est pas réductible à des objets de consommation, à des chiffres de fréquentation ou à la mode, la figure de l'expert est peut-être aujourd'hui le seul moyen de le faire valoir à nouveau, à condition que celle-ci soit redéfinie, et notamment que l'on accepte que la démocratie n'est pas opposée par principe à toute forme de hiérarchie. Dans la situation qui est la nôtre, caractérisée, je le redis, par un présentisme généralisé, non-combatif, et non-prospectif, le meilleur outil de résistance face à la logique de compétition

---

25 Simon Reynolds, *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, trad. de l'anglais par Jean-François Caro, Marseille, Le mot et le reste – Attitudes, 2012 [2011]

26 Carlo Lonzi, *Autoportrait*, Giovanna Zapperi (éd.), trad. de l'italien par Marie-Ange Maire-Vigueur, Zurich, JRP | Ringier – Lectures Maison Rouge, 2012 [1969], p. 39

individuelle des goûts, qui est finalement la logique du marché, se trouve paradoxalement dans la revendication du rapport à l'histoire. Puisque, pour reprendre une analyse prémonitoire de Debord, « le spectacle [...] a la fonction de faire oublier l'histoire dans la culture »<sup>27</sup>, revenir à l'histoire est en effet le meilleur moyen pour lutter contre l'emprise du tout-spectacle. Il ne s'agira pas de l'histoire comme un passé indifférencié comme un tout au sein duquel chacun pourrait piocher ce qu'il veut, et qui bien souvent se réduit d'ailleurs à quelques décennies, mais l'histoire comme une complexité organisée et continue. Qui peut aujourd'hui prétendre au rôle d'expert ? Celui ou celle qui connaît l'histoire longue d'un certain domaine (ou de plusieurs) et qui, en même temps, a acquis des expériences individuelles dans ce (ou ces) domaines sur la longue période. Cette figure doit se situer dans un champ artistique élargi, qui ne soit pas clos par avance sur lui-même et soit en permanence nourri de confrontations transversales : la hiérarchisation est souhaitable à l'intérieur de chacun des domaines, mais certainement pas entre les domaines ; elle doit pouvoir s'exercer mais en assumant son caractère relatif et surtout situé.

Cela conduit à mettre en valeur des figures de connaisseurs polycentriques. Un bon exemple pourrait s'en trouver dans le cas de ce que l'on appelle l'art de la rue (*street art*). Un connaisseur de ce domaine est par nature une personne qui connaît à la fois les œuvres du graffiti, soit qu'elle les ait vues directement *in situ* soit qu'elle s'en soit constituée un répertoire par le biais des images publiées dans les livres ou sur internet, d'une façon nécessairement internationale, et qui sait les mettre en relation à la fois avec une certaine histoire de l'art – celle des graffitis, mais aussi celle de l'abstraction lyrique ou de l'affichisme –, avec des pratiques musicales qui vont de la musique concrète au hip-hop, avec des mouvements de mode, et plus généralement avec des évolutions sociales qui ne peuvent qu'avoir été vécues de l'intérieur. Ce connaisseur peut ressembler à un collectionneur, mais il n'en a pas forcément ni l'appartenance aux couches les plus élevées de la société, ni la légitimité apparente que donnent les diplômes : il est connaisseur parce que le milieu où il exerce son savoir le reconnaît comme tel<sup>28</sup>.

Le rapport à l'histoire doit lui aussi être repensé, afin que celle-ci puisse redevenir « la mesure d'une nouveauté véritable », comme le souhaitait Debord, puisque le vrai nouveau ne peut être perçu que sur un fond historique qui permet d'en mesurer la singularité<sup>29</sup>. Ce doit être une histoire sans téléologie, ce qui conduit à remettre en valeur l'érudition comme principe actif et comme fondement de toute discrimination ; une histoire décloisonnée ; une histoire globalisée et vraiment mondialisée, y compris dans ses dimensions postcoloniales et multiculturelles. Il ne peut plus s'agir par conséquent de penser le rapport à l'histoire selon la seule modalité du patrimoine, qui, comme l'a bien noté François Hartog « rend visible, exprime un certain ordre du temps, où compte la dimension du passé [mais] d'un passé dont le présent ne peut ou ne veut se détacher complètement »<sup>30</sup>, et qui, par conséquent renvoie à une identité fermée et fantasmée comme une origine et non pas comme une construction. C'est à partir de cette nouvelle vision de l'histoire qu'il devient urgent de proposer à nouveau non plus un seul grand

---

27 Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], p. 186

28 La difficulté à trouver ces figures de connaisseurs polycentriques – d'expertise ouverte – est bien visible dans l'évolution récente de la sélection des pensionnaires compositeurs de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis. L'ouverture de cette sélection à tous les types de musique se heurte au fait que les rapporteurs du concours pour la musique se déclarent généralement incompetents pour tout ce qui ne concerne pas la création du domaine musical strict où ils exercent. Les rapporteurs de musique contemporaine n'ont souvent écouté et évalué que ce qui concerne la musique contemporaine écrite savante, avec comme déclaration de principe que le reste n'est pas de la musique. Il faut noter cependant qu'en général les rapporteurs qui exercent dans le champ des musiques dites « actuelles » ont tout écouté et ont donc finalement un avis sur l'ensemble du champ...

29 Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, op. cit., p. 30

récit nécessaire, mais des grands récits possibles, qui proposent bien une mise en ordre et une archéologie permettant de comprendre le présent sans s'y réduire, qui permettent de placer dans une succession temporelle les œuvres qui apparaissent sans se laisser prendre par les apparences de celles-ci, d'être touchés par les œuvres du présent sans s'interdire de les analyser. Pour reprendre un exemple dans l'un des domaines les plus présentistes qui soient, celui du rock'n roll, c'est en ce sens qu'il faut comprendre l'objurgation de Kim Gordon, la bassiste du groupe Sonic Youth, en 1988, à propos de son morceau « Death Valley '69 » : « Ce qui me fait peur ce sont tous ces gens qui n'ont plus le sens de l'histoire ». Sans ces grands récits en effet, l'histoire devient seulement un ensemble de faits et d'œuvres disponibles, sans liens et sans hiérarchies, où le marché peut simplement se servir pour susciter des *revivals* successifs, l'un chassant l'autre au gré des modes et de l'épuisement des filons. Les individus ne sont plus alors des citoyens autonomes mais des consommateurs soumis à toutes les fluctuations que l'on voudra leur proposer.

Cette figure d'expert doit enfin – ou en premier lieu – être articulée à ce qu'on pourrait appeler un projet démocratique, c'est-à-dire à l'idée qu'il ne peut y avoir de citoyens sans que ceux-ci soient pourvus des moyens de leur liberté, dans un lien fort par conséquent avec un projet éducatif. Il s'agit de créer du commun qui ne soit pas du consensus mais la coexistence des *dissensus*, des « mécontentes » pour reprendre un terme à Jacques Rancière<sup>31</sup>. Comme le dit Jean-Pierre Vincent à propos du théâtre, le rôle de l'artiste est bien de « réunir pour diviser. Pour que des questions essentielles restent vivantes, et pour que d'autres surgissent. »<sup>32</sup> Un véritable projet commun ne peut être simplement l'addition de la satisfaction des goûts individuels, ni des goûts de niche ni des goûts de masse, mais une véritable culture populaire, pour reprendre la distinction faite par Christopher Lasch<sup>33</sup>. La culture populaire, ce n'est pas la culture de masse : seuls des experts peuvent petit à petit faire naître ou renaître une haute culture populaire, un accès à l'art qui permette à un peuple de se constituer, de se défaire et de se refaire à nouveaux frais.

Ce projet commun se met en place à travers une identification de ce qui a de la valeur pour le commun, une identification qui doit être discutée, discutable, à partir d'une prise de risque sur ce qui peut à un certain moment constituer le commun. La forme d'expertise associée à ce projet se constitue à partir d'une expérience longue et de l'inscription dans la longue durée, de la possibilité de distinguer – la distinction n'est pas forcément synonyme de reproduction sociale – ce qui est plus enrichissant ou moins enrichissant dans les objets auxquels nous faisons face, à partir d'une sorte de constat très commun et très banal que a priori, plus on en a l'habitude, plus on sait quelle est la durée de vie d'un objet ou de l'intérêt pour quelque chose à la fois pour soi-même et pour les autres. L'urgence d'un accompagnement public des arts, de leurs pratiques aussi bien que de leurs réceptions et de leurs partages, doit être de retrouver ces figures d'experts, de les valoriser et de les écouter.

---

30 François Hartog, *op. cit.*, p. 205

31 Jacques Rancière, *La Mécontente. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995

32 Jean-Pierre Vincent, « Les artistes français ont-ils déposé les armes ? », propos recueillis par Fabienne Pascaud, *Télérama* [Paris], n°3401, 18 mars 2015, p. 43

33 Christopher Lasch, *op. cit.*

# **Conditions d'art, reconfiguration des pratiques artistiques et critères d'appréciation**

Par Jean-Pierre Cometti<sup>1</sup>

## **Introduction**

Pour la plupart des individus que la situation actuelle des arts n'intéresse pas spécialement mais qui n'y sont tout de même pas complètement indifférents; peut-être pour une partie de ceux qui y ont un intérêt — esthétique ou philosophique — les « raisons » permettant de comprendre la notoriété dont bénéficie tel ou tel artiste et par conséquent la valeur attribuée à ses oeuvres restent passablement indéterminées. Peut-être même devrais-je dire la *valeur* plus que le *prix*, tant la conviction s'impose, aux yeux de beaucoup, d'une incommensurabilité entre les deux<sup>2</sup>. La critique, pourtant directement impliquée, tend significativement à épouser les choix des instances muettes qui entrent dans le fonctionnement des institutions et du marché<sup>3</sup>, si bien que la clarté qu'on pourrait en attendre se confond très souvent avec un type d'évidence dont les vertus ne sont accessibles qu'à ceux qui en sont préalablement convaincus. Certains ont puisé dans cette situation le principe d'un scepticisme pouvant aller jusqu'au pur et simple rejet<sup>4</sup>; d'autres y trouvent un encouragement à des certitudes qu'aucun doute n'entame; d'autres encore se demandent s'il faut y voir l'expression des évolutions qui se sont produites dans l'art au cours de la période moderne ou contemporaine quant aux pratiques artistiques comme telles ou à leurs modes d'insertion dans un contexte ayant lui-même connu d'importants changements.

Cette situation peut être appréciée diversement, selon qu'on adopte un point de vue sociologique ou philosophique, voire historique, ou que l'on en juge d'un point de vue « interne », c'est-à-dire de la place qu'on occupe ou peu occuper dans le « monde de l'art » — comme artiste, galeriste, commissaire, conservateur, critique ou expert. Je me placerai pour ma part d'un point de vue philosophique et je le ferai en prenant appui sur quelques idées que j'ai eu l'occasion de développer ailleurs<sup>5</sup>; je tâcherai toutefois de ne pas oublier la signification de cette situation pour ceux qui en sont plus directement partie prenante. Je m'y sens tenu pour des raisons d'abord liées à ce qui justifie ma présence ici, mais aussi pour des raisons que je pourrais qualifier de « méthodologiques », en ce que mes « raisons » doivent pouvoir aussi être les vôtres.

## **Questions d'évaluation**

La principale question qui s'impose à quiconque réfléchit à la situation dont je viens d'esquisser les contours me semble celle-ci: de quels moyens disposons-nous pour distinguer,

---

1 Nous avons la très grande tristesse de signaler la disparition de Jean-Pierre Cometti, le 4 janvier 2016

2 Je fais état d'un sentiment. Il reflète, dans une certaine mesure, la position particulière des œuvres d'art et d'un certain nombre d'autres objets, dans le champ de l'économie politique moderne. Voir à ce sujet *L'économie des singularités*, Gallimard. Je ne peux m'y attarder, mais on peut avoir de bonnes raisons de penser que les conditions qui donnent aux œuvres d'art un statut singulier, par rapport à tout ce qui est par ailleurs objet de commerce, à commencer par ce qu'elles doivent au statut d'autonomie de ce qui entre dans la sphère artistique, est aussi ce qui rend possible leur statut de marchandise. Nous sommes en fait au cœur des ambiguïtés qui caractérisent le statut moderne de l'art et des artistes.

3 Il en va à peu près de même pour les situations qui, sur le plan économique, sont imputées à ce qu'on appelle « les marchés », expression qui, bien que parfaitement vague et indéterminée, remplit à peu près les fonctions que prêtaient à l'opium les médecins de Molière.

4 Un article, publié par Luc Ferry dans *Le Figaro* permet d'en prendre la mesure, tandis que la réponse cinglante que cet article a reçu de la part de Philippe Dagen, dans *Le Monde*, cette fois, permet de mesurer les enjeux de ce type de débat. Il est significatif que ces deux articles aient été respectivement publiés par les deux journaux mentionnés. La question est dans une certaine mesure « politique », et elle l'est d'autant plus qu'elle entre en rapports avec les politiques publiques de l'art et le système des aides ou des incitations qui leur sont associées.

5 En particulier dans *Art et facteurs d'art*, « Aesthetica », PUR, 2013.

parmi les œuvres contemporaines, celles dont la valeur nous paraît supérieure à d'autres, voire tout simplement celles qui méritent de susciter de l'intérêt, voire de l'admiration ? Il s'agit d'une question simple, du genre de celle que posait le philosophe David Hume dans un texte célèbre: *On the Standard of Taste*. Je ne ferai que le mentionner, car je ne suis pas sûr qu'il s'agisse d'une question de « goût », en dépit de ce que certains auteurs laissent parfois entendre<sup>6</sup>. En revanche, il me semble nécessaire d'explicitier un peu le sens de cette question et le type de réquisit auquel elle me semble devoir répondre.

En premier lieu, comme j'y ai rapidement fait allusion, s'interroger sur la *valeur* des œuvres ne devrait pas nous conduire à préjuger de leur *prix*, encore qu'il soit bien difficile de ne pas y voir un rapport<sup>7</sup>. Une conviction plus ou moins tacite, mais assez répandue, consiste à penser que la *valeur* d'une œuvre est une chose et que son *prix* sur le marché en est une autre. Et cependant, nous ne devons pas forcément exclure que l'une se révèle identique à l'autre, ni que l'une explique l'autre.

En second lieu, cette question peut aussi recevoir un sens *normatif*: quels sont les critères qu'il nous *faut* appliquer — quelle est la norme? — ou *factuel*: quels sont les critères qui — de fait — sont impliqués dans l'attribution aux œuvres d'une valeur — par ceux qui s'y emploient. Ici aussi, on peut imaginer que les deux types de critères ne coïncident pas, et même qu'ils s'opposent — c'est aussi une conviction assez répandue, au sein même du « monde de l'art »<sup>8</sup>. En revanche, une bonne explication ou un simple bon éclairage devrait pouvoir s'accorder avec les deux. Disons que j'en fais une exigence philosophique. On ne gagne rien à prendre le contre-pied du sens commun.

En troisième lieu, enfin, ladite question ne permet pas de préjuger du fait de savoir si le type de réponse que nous recherchons doit ou devra être tenue pour valide pour *tout* art ou pour *un type* d'art. Nous sommes partis d'un constat concernant une situation qui nous paraît être celle des arts aujourd'hui; il me semble normal de l'aborder à partir de conditions dont la pertinence est adaptée à cette situation et cela nous oblige, dans une certaine mesure, à nous concentrer sur ce qui la caractérise, et par conséquent la distingue de situations antérieures ou possibles. Je pourrais imaginer un « monde de l'art » tout à fait différent de celui que nous connaissons, qui serait en quelque sorte une contrepartie de celui-ci dans un monde possible, ou bien encore un monde possible sans art ni « monde de l'art ».

### **Conditions d'art et reconfiguration des pratiques artistiques**

La remarque qui précède me conduit tout naturellement à essayer de caractériser à grands traits le paysage artistique d'aujourd'hui, c'est-à-dire à tenter d'en décrire les contours les plus visibles. Ces contours épousent ceux de ce qu'on a pris l'habitude d'appeler le « contemporain », ce terme désignant un « genre » plus qu'un index temporel<sup>9</sup>. De manière très générale, les

---

6 D. HUME, « On the Standard of Taste », in *Essais esthétiques*, trad., Librairie J. Vrin.

7 L'idée que puissent être vendus, comme cela se fait, des œuvres appartenant au patrimoine national est jugée inconcevable, impossible ou scandaleuse pour un grand nombre de gens. Leur conviction est que les œuvres d'art ne doivent pas être vendues et qu'elles appartiennent à tout le monde, idée que l'existence des musées nationaux permet en effet d'accréditer. La double appréciation qui permet en même temps de les considérer comme des biens commercialisables et comme des objets soustraits à cela est liée à la rémanence, dans un contexte contemporain qui est aussi celui du marché, d'une dimension plus ancienne des œuvres d'art, dans des conditions qui leur assuraient ce que Benjamin appelait une « valeur de culte ».

8 La conviction, dans ce cas, consiste à tenir le succès commercial pour suspect, et même à en faire le symptôme d'une moindre valeur.

9 D'un point de vue chronologique, on convient généralement à en marquer le commencement dans les années soixante, même si la famille sur laquelle je m'appuie compte parmi ses membres (ses ancêtres ?) des éléments beaucoup plus anciens, ce qui tend à prouver que nous avons plus affaire à un genre aux limites temporelles assez vagues, plus qu'à quelque chose qui se laisserait enfermer dans un segment temporel donné. C'est en partie ce qui explique, nous y reviendrons, que les traits auxquels je voudrais

productions qui en sont généralement tenues pour typiques tendent à se démarquer du modèle des arts «autographiques»<sup>10</sup>. Il n'est cependant pas sûr que ces catégories leur soient encore tout à fait adaptées, ni qu'elles suffisent à caractériser les productions auxquelles nous appliquons le qualificatif de « contemporain ». La tendance à l'allographique est liée à l'émergence et au développement de ce que j'appellerai un « art action » et à l'importance prise par les *processus* ou les *procédures* plus que par les *objets*. Parallèlement, la scène artistique reste néanmoins peuplée d'objets de toutes sortes qui, quels que soient les rapports qu'ils entretiennent avec des *actions* ou avec des *interactions*, n'en sont pas moins *matériellement* présents, et dont le statut ne va pas spontanément de soi, en particulier pour toutes les questions qui concernent leur rapport à l'*œuvre* ou leur caractère d'œuvre et par conséquent leur valeur respective<sup>11</sup>. Ce qui se laisse entrevoir dans cette situation en apparence contradictoire — marquée par une présence insistante des objets qui contraste avec ce qu'ils comportent d'apparemment contingent —, c'est néanmoins la relative indifférence des qualités qui, jusqu'à une période encore récente, assuraient immédiatement aux œuvres la pleine possession de leurs prédicats. Les « Nymphéas » de Monet, et jusqu'aux dernières toiles de Picasso ou de Francis Bacon, semblent littéralement incorporer les qualités esthétiques que nous leur reconnaissons. Je pourrais dire, pour introduire une notion dont je ferai ensuite un autre usage, que l'un des traits qui caractérise ces œuvres — ou cet art — réside dans ce qui les distingue radicalement des objets ordinaires et de ce qui appartient plus généralement à la culture matérielle et marchande; elles leur sont «incompatibles ». C'est pourquoi, pour reprendre une image rebattue, un « Rembrandt » utilisé comme planche à repasser ou pour boucher une fenêtre, reste un « Rembrandt »<sup>12</sup>.

Cette *incompatibilité* est la marque de l'autonomie artistique; c'est elle qui permet de découper, dans le champ de la culture, un territoire particulier qui s'en distingue clairement, celui de l'art<sup>13</sup>. J'ai défendu, en d'autres circonstances, une thèse apparemment inverse en parlant d'art « sans qualités »<sup>14</sup>. Je n'entends pas y revenir, mais je voudrais souligner que même si nous devons admettre que les œuvres d'art ne sont jamais munies d'une ontologie leur assurant la possession de propriétés *essentiels intrinsèques*, nous pourrions encore établir une distinction entre un art «compatible» et un art «incompatible». C'est le sens que l'on peut donner à la question des «indiscernables », sur laquelle Arthur Danto a établi les thèses qui l'ont rendu célèbre sur la « fin de l'art » et l'art « après la fin de l'art »<sup>15</sup>. Si, comme le soutient Danto, «Brillo Box » (de Warhol) est indiscernable des *Brillo boxes* ordinaires, cela signifie que comme objets

---

m'intéresser tendent à remplir la fonction d'un paradigme, avec les critères pouvant lui être associés.

10 Je précise que je n'entends nullement décrire une essence, mais une famille à partir de ce qu'il est permis d'en observer, sans entrer dans l'analyse des raisons des regroupements que je ne fais que constater. De meilleures descriptions sont évidemment envisageables.

11 On ne peut pas ne pas remarquer, à cet égard, le paradoxe qui veut que ces œuvres, tout en étant explicitement relié à des conditions matérielles qui n'ont rien de spécifiquement artistique *a priori*, jouent à la fois sur cette propriété et sur ce qui les soustrait à la pure littéralité sous l'effet d'une auratisation qui en constitue la plus-value.

12 Ce caractère d'incompatibilité est revendiqué de mille manières, que ce soit sur la base d'un « désintérêt » (une gratuité) tenu pour caractéristique de ce qui appartient à l'art ou sur des bases plus spécifiquement critiques, provocatrices ou subversives. Les questions relatives à ce qui fait l'identité des œuvres sont instructives sous ce rapport.

13 Conformément à ce que les avant-gardes ont bien vu — et contesté — ou à ce que montre Dewey dans son livre *L'art comme expérience*, lorsqu'il évoque le mur qui sépare l'art du reste de l'expérience.

14 Jean-Pierre COMETTI, *L'art sans qualités*, Farrago (disponible sur « jipcom page » — Google sites).

15 Arthur DANTO, *La transfiguration du banal et L'art après la fin de l'art*, trad. Claude Harry-Schaeffer, Le Seuil. L'indiscernabilité dont il s'agit est celle des objets, considérés sous l'angle de leurs propriétés « physiques » et « perceptuelles ». Danto, rappelons-le, en tire argument pour montrer que la démarcation que suppose l'identification d'une chose comme « art » n'est pas de cet ordre, mais relève d'une « interprétation », ce qui signifie qu'elle appartient à la pensée. Je prends l'argument de Danto à revers : nous avons bien affaire à des « indiscernables », mais ce qui les institue comme « art » doit être rapporté à un ensemble de conditions de reconnaissance que j'appelle « conditions d'art » ou « facteurs d'art ». Ces conditions ne renvoient pas à une essence, fût-elle de l'ordre de la pensée, dans la mesure où y entrent des actions et des interactions solidaires de conditions sociales et culturelles ; quant à la « pensée » elle-même, elle leur est subordonnée et ne présente pas l'unité et l'homogénéité de nature qui permettrait de lui donner le statut d'une « quasi-substance ».

physiques, telles qu'elles peuvent être perçus, les deux boîtes sont interchangeables, raison pour laquelle un « *ready made* » — dont l'exemple serait encore plus convaincant — peut aisément être remplacé par n'importe quel exemplaire du type. L'objet ne *fait plus* la différence et toute la question devient du même coup de savoir *ce qui fait* la différence<sup>16</sup>.

Des thèses diverses ont été soutenues à ce sujet, dans l'examen desquelles je ne peux pas entrer. Je me contenterai d'observer que ce constat change considérablement les conditions dans lesquelles le jugement peut s'exercer, autant que les conditions qui en assurent l'éventuelle légitimité. Il suffit, pour s'en convaincre, de s'interroger sur le point d'application du jugement et sur la nature de ce qu'il est supposé mobiliser. La grammaire du jugement s'accorde avec l'illusion que Kant avait diagnostiquée en faisant valoir la nature subjective du jugement de goût — et avec ce que Duchamp suggérait en, indiquant que *c'est le spectateur qui fait l'œuvre*. Nous n'avons pas besoin de poser la question dans ces termes, mais si le point d'application — ce vers quoi se concentre toute l'attention — est bien l'*objet*, la nature n'en est manifestement pas telle qu'il puisse renfermer les qualités susceptibles de répondre à cette attente, en particulier là où, comme nous venons de le voir, l'attention devrait plutôt être invitée à se déplacer vers les conditions de production et d'activation auxquelles il est subordonné, c'est-à-dire en un sens très large vers les « conditions d'art » qui se trouvent impliquées là où *il y a art*<sup>17</sup>. Ces conditions permettent de comprendre l'effet de « compatibilité » dont j'ai parlé précédemment et, peut-être, de mieux comprendre aussi comment des distinctions et des évaluations différenciées pourraient encore être opérées, là où d'improbables qualités intrinsèques font défaut, qui pourraient encore se prêter à quelque « standard »<sup>18</sup>.

### **Comment s'émanciper des modes et du marché ?**

Je dois reconnaître que les questions vers lesquelles je me suis orienté présentent tous les caractères d'une impasse et je ne suis pas sûr de pouvoir me sortir de ce mauvais pas. Je vous propose toutefois d'y réfléchir en récapitulant d'abord tout ce qu'il nous faut abandonner si du moins ma thèse est juste.

Pour commencer, je ferai toutefois remarquer que les thèses que je conteste ne sont pas beaucoup plus intéressantes pour ce qui nous préoccupe, sauf à s'en tenir à des « valeurs » entérinées par l'usage et dont la légitimité paraît d'autant moins pouvoir être entamée qu'elle peut se recommander de larges consensus enracinés dans l'histoire et dans la culture. Il s'agit certainement d'un lieu commun, mais il est vrai que comme beaucoup d'autres choses, la pérennité apporte à cet égard des garanties avec lesquelles le présent ne peut jamais rivaliser. Sans doute a-t-il toujours fallu s'en accommoder. L'innovation n'a jamais cessé d'être une

---

16 Dans une certaine mesure, cette possibilité est liée au caractère non autographique de l'objet considéré : sèche-bouteille, roue de bicyclette, etc. L'objet est *indifférent*, ce qui signifie que le fait qu'il ne soit qu'une instance d'un type ne fait pas obstacle à sa qualification d'art et donc à son *aura*. L'exposition récente sur L'objet surréaliste au Centre Pompidou, à Paris, en offrait une illustration : deux *ready made* de Duchamp y étaient présentés dans des conditions d'« auratisation » tout à fait « lumineuses ».

17 Les modes d'*activation* des objets y jouent un rôle majeur, pour ne pas dire crucial, qui en appellent à des schèmes dont la signification peut d'autant moins être ignorée qu'ils opèrent ailleurs, dans la plupart des mises en scène marchandes.

18 J'apporte quelques spécifications complémentaires à l'idée d'un art dont la logique de compatibilité me semble un trait majeur. La source (paradoxe) en est dans les pratiques qui ont émergé dans l'art avec les avant-gardes historiques. La finalité en était la revendication d'une continuité de l'art et de la vie qui s'est convertie en une logique artistique sans « ontologie » propre. Les caractères permettant d'identifier ce qui « fait art » se sont déplacés vers les conditions d'activation et de présentation des objets et des pratiques. Sous ce rapport, la distinction entre objets et actions cesse de valoir, dans la mesure où ce sont les actions qui deviennent déterminantes, y compris dans les cas où subsistent des objets. En un sens, l'objet n'est rien que ce qu'il *fait* ou *permet de faire*. Comme tel, il autorise toutes sortes d'autres usages autres qu'artistiques. Le fait qu'il soit ainsi « compatible » avec d'autres usages provient en partie du fait que les pratiques artistiques (celles des avant-gardes comme des néo avant-gardes) n'ont cessé d'importer dans l'art et de convertir en conséquence des matériaux, des objets et des pratiques issus du champ plus général de la culture et de l'industrie culturelle. Le travail d'un artiste comme Gilles Barbier en témoigne (et cela ne veut absolument pas dire qu'il en « souffre »). Gilles Barbier a réalisé plusieurs pièces faisant appel à des clones de lui-même. Ces clones, par nature, sont multipliables et reproductibles à l'infini. On peut y voir le sommet de la reproductibilité. Une autre partie du travail de Gilles Barbier emprunte à la bande dessinée. Dans les deux cas, on a affaire à un travail « artistique » dont la compatibilité avec la culture présente est avérée, à ceci près que Gilles Barbier en joue et l'investit d'une dimension critique.

source d'embarras. Je ne crois cependant pas que les seuls problèmes qui se posent soient actuellement liés à cela; ils me paraissent plutôt liés aux abandons auxquels nous invite la situation actuelle des arts. Le plus important est celui d'une *essence* de l'art et le second celui de *critères* que nous pourrions ainsi inscrire dans le marbre; quant au troisième, il concerne encore la nature des objets, mais sous la forme de « symptômes » qui en commanderaient le fonctionnement. Cette idée, qui était défendue par Goodman, ne me semble pas beaucoup plus défendable dans les conditions que je me suis efforcé de mettre en évidence.

Je n'ignore évidemment pas l'existence de modes auxquelles les conditions actuelles de la communication et de la médiation apportent leur concours. Je ne crois pas que ce simple constat apporte une réponse à ce que nous recherchons, bien que la faveur éphémère qui se dessine, à tel ou tel moment, en faveur de tel ou tel artiste, soit une source complémentaire de malentendu et de confusion. Il me semble qu'il convient plutôt de se tourner vers la nature de ce qui est en jeu dans des pratiques dont l'attention qui se porte vers elles (et la distinction dont elles bénéficient) est commandée par la somme des *facteurs* qui, à travers diverses modalités de reconnaissance, en fait de bons candidats ou des candidats tout court à l'appréciation esthétique, sans que cela soit marqué par quelque signe distinctif *intrinsèque*, excepté la forme ou le genre dans lequel elles viennent s'inscrire, en accord avec les genres et les pratiques répertoriées<sup>19</sup>.

Un inconvénient, sous ce rapport, consiste en ce que les pratiques ou les objets élus le sont sous l'effet de processus d'élection et de reconnaissance qui tiennent pour une large part à des phénomènes de « promotion » dont le jeu des acteurs et des institutions est partie prenante, en relation avec les ressources et les perspectives du marché. Dans quelle mesure et jusqu'à quel point les jugements appliqués aux artistes et aux œuvres sont-ils à même de s'en émanciper — faut-il que ce soit le cas et pourquoi? —, voilà sans doute le problème majeur auquel une critique consciente est aujourd'hui confrontée<sup>20</sup>. Il est relativement facile, pour quiconque est familiarisé avec les grandes tendances des arts depuis les années soixante, de repérer quelles œuvres et quelles pratiques entrent dans le rang, quelles sont celles qui l'enrichissent, et par conséquent lesquelles bénéficient d'un relief bienvenu. N'importe quel enseignant d'une école des beaux-arts sait faire la différence à cet égard et, à ce titre, conseiller ou orienter ses étudiants en conséquence. Une connaissance de l'art depuis les années soixante est certainement plus aisément accessible qu'une connaissance plus élargie qui s'étendrait au-delà de notre temps et de nos frontières. D'une certaine manière une telle connaissance est inutile s'il s'agit seulement de s'y retrouver dans le paysage actuel de l'art et des pratiques artistiques. En revanche, il est plus difficile de savoir quel est le bon regard, le regard pertinent, sous quel rapport il doit se placer — hormis ceux qui font consensus — et donc de dépasser les seuls critères formels ou les repérages en usage pour évaluer — à l'heure où le mot *créativité* est sur toutes les lèvres —, l'intérêt ou la richesse d'une œuvre. J'ai tendance à penser, pour ma part, que la logique de la compatibilité qui marque une large fraction de l'art d'aujourd'hui — l'art contemporain — présente cet avantage de nous faire prendre conscience des abandons que nous aurions intérêt à

---

19 Pour dire les choses plus clairement, de quels moyens de discernement disposons-nous là où nous ne pouvons plus faire appel à des évaluations portant sur des objets, à supposer du moins que les considérations esthétiques ne puissent être tenues pour pertinentes (ce sont, entre parenthèse, les plus compatibles) et que cependant l'exigence continue de s'imposer de distinguer l'art du non-art et, dans le champ de l'art, le bon-art et le mauvais art. La difficulté tient à ce que les discriminations tendent à se faire sur des bases qui intègrent la médiatisation et ressemblent de plus en plus à celles qui officient dans la culture marchande, dans l'industrie du disque ou du livre, par exemple, où l'on voit se dessiner une nouvelle « aura », liée au nombre et à l'étendue de la diffusibilité.

20 La critique n'a évidemment plus le monopole de l'évaluation; on pourrait même dire qu'elle s'en est émancipée et qu'elle s'est « démocratisée », à condition d'admettre que les hit-parades et autres processus de ce genre soient réellement significatifs de goûts librement choisis et exprimés.

consentir; je ne crois pas que l'extension infinie d'un art ouvert à toutes les péripéties de déplacement et de convertibilité encore imaginables présente beaucoup d'intérêt si l'on doit s'en tenir à un point de vue « formel », même si le marché peut espérer y trouver son compte. La première exigence semble donc être celle d'une émancipation à l'égard du marché, mais à quelles autres « valeurs » faut-il faire appel pour cela?<sup>21</sup>

Que peut-on bien espérer pouvoir favoriser ? Les choix devant lesquels nous place cette situation ne peuvent pas être exclusivement, ni même fondamentalement esthétiques. Ils nous placent devant une équation qui est celle de l'art et de notre forme de vie et de ce qu'ils comportent d'indissociable. Philosophiquement, je dirais que de ce point de vue, les fins qui se recommandent à l'attention sont celles d'une forme de vie aussi inclusive que possible et qu'il appartient certainement aux arts d'y contribuer. Il y a toutefois dans l'art autant de potentialités de changement et d'enrichissement que de tendances à la reproduction. La situation que j'ai essayé de décrire est à cet égard ambiguë et c'est la situation devant laquelle se trouvent placés les artistes autant que ceux qui appartiennent au « monde de l'art ». Les liens qui se sont tissés entre les pratiques artistiques et les instances de médiation, de reconnaissance et de décision qui leur assurent leur insertion sociale et qui sont autant de « facteurs d'art » aujourd'hui, sont autant de difficultés auxquelles on ne peut se soustraire — ou s'en accommoder — que par des choix qui réclament, en tout état de cause, un minimum de clarté à ce sujet. Je ne sais pas si les présentes réflexions sont de nature à y contribuer, mais c'est en ce sens qu'elles plaident. On l'aura compris, il n'y a pas lieu de compter sur des critères et il serait parfaitement vain d'en déplorer l'absence. Le défaut de critères n'est toutefois en rien un mal, bien au contraire: il n'y a pas de critère pour ce qui est à venir, seulement des fins qui ne se recommandent à l'attention qu'à la mesure de nos choix et des engagements qu'ils impliquent.

---

21 Si la distinction du « prix » et de la « valeur » doit avoir quelque sens, ce ne peut être que celui-là.

## > Echanges avec la salle <

Interventions de Jean-Pierre Cometti, Eric de Chasse, Bruno Tackels, Guy Tortosa

### **Guy Tortosa**

Ce matin, j'avais l'impression que l'on parlait des œuvres comme objets, constellation d'objets ou processus ; il y a un élément qui me paraît également important dans notre quotidien, c'est la question de la personne de l'artiste, sa personnalité ; peut-être que nous l'évaluons aussi. Et dans la vie d'un artiste, il y a des temporalités qui peuvent être très nombreuses, il peut passer par des régimes très variés, que l'on jugera selon les périodes plus radicaux, plus attachés au marché, plus présentistes, plus sensationnalistes, etc. Est-ce que vous pourriez aborder ce sujet de la personne de l'artiste dans le rapport à l'expertise artistique ?

### **Eric de Chasse**

Je suis assez partagé sur ce sujet, j'ai le sentiment que l'on accorde parfois trop d'importance aux personnalités dans nos jugements. Je me souviens d'un artiste dont j'avais vu une œuvre qui m'avait intéressé, j'avais cherché à en voir d'autres, sans rencontrer l'artiste, et j'en avais vu beaucoup. La première fois que j'ai croisé cet artiste, il m'est tombé dessus en me disant : "il paraît que vous allez voir mes œuvres partout mais vous ne m'appellez pas, on ne se connaît pas, pourquoi ?" et je lui avais répondu en lui disant : "je suis plus intéressé par ce que vous faites que par ce que vous êtes, je suis absolument navré de vous le dire ; dans un deuxième temps, maintenant que je vous ai rencontré, on va se parler, et ce sera très bien..." C'est une partie de la réponse ; la difficulté de la situation dans laquelle nous nous trouvons est que face, au présentisme, la personnalité de l'artiste prend une part extrêmement importante dans nos choix, et qu'en même temps, bizarrement, la personnalité artistique comme étant "détachable" de la personnalité sociale et psychologique a moins d'importance qu'auparavant ; par exemple on fait moins facilement confiance à quelqu'un dont le travail serait déjà suffisamment long pour qu'on puisse s'engager par principe.

Je ne sais pas si cela a une valeur généralisable, mais je pense par exemple à Alain Resnais : pour ses deux derniers films, lorsqu'il est passé devant la commission de l'avance sur recettes du CNC, et cela a été très difficile ; or c'était la première fois depuis longtemps ; pour les films précédents, on parlait du principe que l'on pouvait faire confiance à quelqu'un qui avait une œuvre de cette taille et de cette ampleur. Cela renvoie pour moi à cette idée d'inscription dans un temps long, et en l'occurrence, la question était aussi : "certes il a fait des choses très intéressantes, mais que va-t-il faire là ? Est-ce que cela va être réussi ?" Ce qui veut dire également : "Est-ce que cela va rencontrer le succès ?", (le succès financier est heureusement encore une valeur relative).

Je pense que c'est une évolution assez frappante. Dans un autre sens, pour prendre quelqu'un qui était professionnellement du côté du marché, je pense à la façon dont un galeriste exemplaire comme Philip Nelson, avait pu accompagner les artistes sur la longue durée (entre 1984, année d'ouverture de sa galerie à Villeurbanne et 2006, année de sa mort, à Paris où il s'était transféré en 1993), y compris quand telle ou telle exposition lui paraissait moins satisfaisante et moins intéressante - il ne le disait pas publiquement certes, mais considérait qu'il était malgré tout important de la faire pour permettre à l'artiste d'avancer. Il y avait cette inscription dans une longue durée ; et les expositions qu'il jugeait les moins intéressantes étaient souvent celles qui se vendaient le mieux, mais c'est une autre question.

Je ne sais pas si j'ai répondu à la question ; c'est vrai que l'on voit des renversements dans la temporalité d'une vie d'artiste, de par la personnalité et à cause de tas de déterminants extérieurs, y compris sociaux, psychologiques, affectifs, etc. Il me semble que le travail consiste à accompagner les choses dans la durée, sinon il n'y a absolument aucune manière de fonctionner ; accompagner dans la durée, c'est sans doute laisser de côté l'aspect plus subjectif de la question. Que de la part des artistes il y ait à se poser ces questions, c'est autre chose.

### **Jean-Pierre Cometti**

Je pense aussi que c'est un élément qui a toujours joué d'une manière ou d'une autre, ce n'est pas quelque chose de nouveau ; peut-être que l'attention que l'on prête à la personne des artistes a tendance à prendre un peu plus de relief aujourd'hui, pour le meilleur et pour le pire, pour plusieurs raisons. Peut-être du fait que l'on a beaucoup plus facilement accès à une connaissance des personnes, et ceci pour tout le monde. Il fut un temps, pas si lointain, où le public connaissait surtout les œuvres, et peu leurs auteurs. Aujourd'hui la situation s'est modifiée ; de plus, lorsque les œuvres nous prennent au dépourvu, on a tendance à déplacer son regard vers la personne de l'artiste. Certains artistes s'accordent peut-être plus facilement avec cela, selon le type d'accord que le public peut percevoir - à tort ou à raison - entre la personne de l'artiste telle qu'elle se montre et les œuvres ; un artiste comme Pistoletto, par exemple, rend ce genre de choses assez envisageable.

Quant aux épisodes qui peuvent marquer dans la carrière d'un artiste, je crois que l'un des facteurs qui joue en ce sens est le fait que beaucoup d'artistes ne s'en tiennent plus aujourd'hui à un seul médium. Le fait d'avoir recours à tel ou tel moment à des moyens différents, y compris à des moyens technologiques, contribue à modifier le travail, et parfois peut-être au point que l'idée qui pourrait le caractériser se perd. Il y a beaucoup de facteurs qui vont dans ce sens, me semble-t-il, mais qui ne changent au fond rien à l'affaire, à savoir que l'intérêt que l'on peut porter à la personne d'un artiste n'est pas une garantie de l'intérêt de son œuvre.

### **Un conseiller**

Dans vos exposés de ce matin, vous avez envisagé les choses principalement dans le domaine de disciplines artistiques qui sont liées à un marché, que ce soit le marché de l'art ou le marché des industries culturelles.

Il y a des arts qui ont la particularité de ne pas être liés à des problématiques de marché directement, si ce n'est peut-être à des marchés institutionnels, et qui surtout sont éphémères, comme le théâtre, le cirque, la danse, les arts de la rue, etc. Ces spécificités amènent-elles des distinctions ou des pensées différentes par rapport à ce que vous évoquiez ce matin ?

### **Jean-Pierre Cometti**

Effectivement, la position et le statut des différents arts n'est pas semblable, cela va de soi, cependant les pratiques artistiques qui paraîtraient les plus détachées de l'emprise du marché me semblent entrer actuellement dans un processus qui tend à les en rapprocher.

Je pense à ce que l'on appelle la performance : les artistes qui réalisent des performances se produisent de plus en plus dans les centres d'art, dans les musées. D'autre part, le souci se manifeste aujourd'hui assez fortement, y compris chez ces artistes eux-mêmes, de préserver leurs performances, au point qu'on en envisage parfois la conservation et même la restauration ; il y a également toute la problématique du *reenactment* qui vient se greffer là-dessus. Tout cela participe d'un processus ou d'une logique qui tendent à rendre ce type de

pratique "marchandisable", si j'ose dire, à leur donner un statut pas exactement équivalent mais proche des œuvres qui circulent sur le marché. La façon dont la performance est aujourd'hui envisagée par certains artistes eux-mêmes, le fait que les musées, centres d'art, etc., s'y montrent de plus en plus intéressés, me semblent aller dans ce sens ; et cela passe en effet en partie à travers la personne de l'artiste, là je crois que les choses sont difficilement détachables.

### **Eric de Chassey**

Cela appellerait évidemment de nombreuses distinctions, mais j'ai tendance à penser que rien n'échappe à la logique du marché, dans les différentes modalités que j'ai évoquées. Je veux dire par là que nous ne pouvons qu'être très frappés du fait que les évaluations, dans le domaine du spectacle vivant, passent essentiellement par des critères qui sont ceux de la réception purement quantitative, c'est-à-dire des chiffres de fréquentation indifférenciés. Or la nature même du marché capitaliste est de tout transformer en signes, et en signes équivalents ; on ne peut sortir de cette logique du marché qu'en s'intéressant réellement à ces questions de manière qualitative, et pas uniquement quantitatives ; il y a une vraie difficulté de ce point de vue.

Ensuite, peut-être que la spécificité serait dans le type de rapport à l'histoire que l'on a dans ces différentes pratiques : quel type de mémoire historique on a, au-delà de la mémoire d'un spectateur ? Il y a des lieux très particuliers : à la Comédie -Française les loges portent les noms de différents grands comédiens, on insiste donc sur cette inscription dans un temps long ; mais c'est une vraie exception dans ces domaines-là, me semble-t-il.

Pour bien réfléchir à cet aspect, il faudrait certainement, prendre en compte beaucoup de spécificités. Si je pense à ma pratique d'expertise pluridisciplinaire dans les moments précis de jury, je me rends compte que j'essaie d'employer le même type de critères dans toutes les disciplines. Il doit donc y avoir des points communs, qui je l'espère n'ont pas à voir qu'avec ma propre subjectivité. Puisque je peux dire que dans les promotions qui sont à la Villa Médicis il y a aussi des artistes dont le travail ne me plaît pas spécialement.

### **Un conseiller**

A propos des spécificités des différents domaines d'expression artistique, j'aimerais rebondir sur la performance qui apparaît aujourd'hui de manière très forte et qui peut intéresser des artistes issus de la danse, des arts plastiques, du théâtre, etc.

Ce domaine est intéressant parce qu'il repose sur une économie qui n'est pas encore vraiment posée : souvent les artistes qui font de la performance n'ont pas un support financier pour leurs actions, certains produisent alors une documentation de leur performance, ou un travail qui soutient l'action, comme par exemple vendre des photographies, comme l'a fait Carolee Schneemann. Les spécificités économiques dessinent une réalité que l'on ne peut pas oublier dans la question de l'appréhension de l'œuvre ; la danse, par exemple, qui diffuse assez peu, n'est pas adossée à un marché.

### **Eric de Chassey**

Je ne comprends pas comment vous pouvez dire une chose comme "la danse n'est pas adossée à un marché". Chaque compagnie a des productions, ces productions ont un coût, un coût de production et un coût de reprise.

### **Un conseiller (le même)**

Quand je disais "marché", je voulais parler d'un marché qui n'est pas institutionnel.

### **Eric de Chasse**

Je ne suis pas d'accord : les danseurs ont des cachets, les chorégraphes ont des cachets, il y a une compétition entre eux ; en France, elle est certes purement institutionnelle, encore que l'on puisse en discuter, mais internationalement elle a à voir avec des institutions privées pour lesquelles les questions de marché sont évidemment importantes. Je ne vois pas de spécificité pour la danse de ce point de vue, sinon que le marché est peut-être moins structuré, avec moins de relais à l'extérieur. Il y a moins de diffusion des différentes conditions du marché, par exemple il n'y pas de phénomènes d'hystérie, me semble-t-il, comme il peut y en avoir dans les arts visuels contemporains ou bien pour l'opéra ; mais cela ne me semble pas fondamentalement différent.

En ce qui concerne la performance, il y a un réel marché au sens strict du terme. Vous pensez bien que si dans la dernière foire de Bâle il y avait une section entière consacrée à la performance, organisée par la foire en collaboration avec la fondation Beyeler, qui est tout sauf une institution de service public, avec des performances rejouées ou produites spécifiquement pour l'occasion, c'est précisément parce que se pose la question du marché. Si Marian Goodman, une des plus grosses galeries internationales, a intégré Tino Sehgal dans son écurie d'artistes, c'est bien parce que la question du marché se pose en plein, y compris pour un artiste qui refuse toute trace écrite, et qui normalement échappe à tout cela. Je veux bien qu'il y ait des spécificités, mais je voudrais qu'on me cite *un* exemple qui ne relève pas du marché aujourd'hui.

### **Un conseiller (le même)**

La vente d'une performance justement est intéressante à questionner parce qu'elle ne se situe pas comme vous le disiez dans le champ d'un cachet, elle se situe sur d'autres éléments monnayables, donc c'est une évolution qui n'est pas terminée.

### **Eric de Chasse**

En effet, ce n'est pas terminé, mais c'est le propre du marché de ne pas être stabilisé, c'est le propre du capitalisme de se réinventer et de réinventer son marché.

### **Un conseiller (le même)**

Par rapport à la danse, c'est vrai qu'il y a des évolutions, mais comme vous le constatez, c'est un art pour lequel il y a aussi très peu de diffusion...

### **Eric de Chasse**

J'attends que Jérôme Bel parle plus de cela dans son prochain spectacle, par exemple.

### **Un conseiller**

Malgré le "présentisme", malgré les critères de marché, il existe des grands artistes et des grandes œuvres, qui vont forcément s'inscrire dans l'Histoire, et dans le long terme dont vous parliez. Comment peut-on se saisir de ce phénomène ?

### **Eric de Chasse**

Il me semble qu'il y a là plusieurs des spécificités fortes du spectacle vivant. La première est qu'il y a eu sans doute une vraie difficulté à écrire un grand récit ; on peut penser qu'il y a eu une espèce d'essai autour d'une révolution avec Adolphe Appia et Edward Gordon Craig au tournant du siècle, qui aurait défini à un certain moment une trajectoire, puis un passage par Vsevolod Meyerhold, etc. Il y a eu ce type de grand récit, il a existé, mais avec une vraie

difficulté concrète liée aux traces que l'on a de façon globale, c'est-à-dire que nous avons des fragments, des éléments qui permettent d'apprécier, mais nous n'avons pas beaucoup plus. Il me semble que la téléologie a été abandonnée il y a peut-être encore plus longtemps que dans les autres disciplines.

J'ai dit tout à l'heure de façon un peu provocante que je pensais que c'était en partie remplacé par un effet de mode, mais cela tient quand même à la nature de l'art lui-même. Un comédien, à ma connaissance, ne se pose pas la question de savoir comment il va se placer dans une histoire, s'il va faire ou non un pas par rapport à quelqu'un qui l'a précédé ; il essaie de faire son travail de la façon la plus intéressante possible, avec un effet le plus direct sur le spectateur. Dans les écoles de théâtre, il n'y a pas tant de réflexion historique ; il y a une réflexion sur l'histoire du théâtre, sur l'histoire du jeu, mais avec cette difficulté qu'une grande partie de cette histoire nous est inaccessible : on peut parler du jeu de Talma, on n'en a cependant que des témoignages indirects, on ne peut pas le voir de façon concrète. Ici le temps long me semble prendre une nature en partie différente.

La question du présentisme est donc forcément différente dans un régime artistique qui est à la fois allographe, comme cela a été dit, et d'autre part qui est centré sur la production d'un objet qui ne peut pas être strictement répété, pour lequel l'expérience du moment prime complètement. Pendant un certain moment, on a pensé que c'était une de ses forces par rapport à l'ensemble des autres régimes artistiques, et on voit bien, notamment avec la performance, qu'il y a eu cette idée que la diffusion de ce modèle dans les autres régimes artistiques - par exemple dans celui des arts visuels - était un gage de résistance, de résistance au marché, et de démocratisation, etc.

Je crois que cette idée a atteint ses limites ; je ne sais pas comment on peut trouver une solution dans ce domaine spécifique. L'enseignement de l'histoire du théâtre dans les écoles de théâtre n'allait pas de soi auparavant, et me semble s'être généralisé ; cela montre que ce milieu a pris en compte cette nécessité de façon implicite - ou peut-être explicite, je n'ai pas une culture suffisante dans ce domaine - de façon assez forte par rapport à d'autres. On peut penser la même chose pour la danse ; dites-moi si je me trompe.

### **Un conseiller (le même)**

Ce n'est pas que ça ne répond pas du tout, mais cela ne me donne pas de chemin sur la question fondamentale que je me pose sur cette époque de l'éphémère, qui est aussi effectivement intrinsèque à une représentation de spectacle vivant ; comment ce phénomène, qui va beaucoup plus loin, va-t-il participer au grand récit ? Parce qu'il y en a toujours un, même la négation d'un récit est une forme de récit.

### **Jean-Pierre Cometti**

Ce n'est pas forcément un grand récit.

### **Un conseiller (le même)**

Peu importe qu'il soit grand ou petit, ce qui est intéressant c'est de l'analyser et de comprendre d'où il vient, et peut-être où il va aller, en sachant très bien qu'on ne peut jamais présumer de ce qui va arriver.

### **Jean-Pierre Cometti**

Peut-être que vous devriez prendre davantage en considération ce que ce présentisme comporte tout de même de paradoxal. Ce que j'indiquais il y a quelques instants concernant la performance me semble en être un exemple ; la performance est typique de ce qu'on appelle

les "arts de l'éphémère", on utilise de plus en plus ce terme, et dans le même temps on fait en sorte d'inscrire l'éphémère dans la mémoire ; c'est tout de même un paradoxe. Je parlais tout à l'heure de *reenactment*, de conservation voire de restauration de la performance, le présentisme comporte aussi cet aspect-là, inscription ou réinscription dans la mémoire de ce qui en principe n'en a pas besoin. En effet, dans le registre allographique, nous avons toutes sortes de pratiques artistiques, qui, du point de vue de la mémoire, prennent soin d'elles-mêmes, le théâtre par exemple a toujours pris soin de lui-même.

Un deuxième paradoxe, c'est ce que j'appellerais, avec Musil, l'"historicismation du présent", qui est un aspect du présentisme ; le fait de décréter, à propos de ceci ou de cela, sitôt que la reconnaissance en est avérée, que c'est "historique" ; une sorte de projection du présent dans un futur, mais sans histoire à proprement parler, au sens de *Geschichte*, sans téléologie. Donc il y a aussi cela, ce qui n'arrange rien. Je ne vois pas comment on pourrait répondre à la question que vous posiez, au souci que vous exprimiez, mais en tout cas il me semble que c'est à partir de là qu'il faut essayer de le faire, si on doit le faire.

### **Eric de Chassey**

Peut-être que c'est l'occasion de préciser une chose que j'ai dite ce matin : paradoxalement, le présentisme passe aussi par une forme de fétichisation de moments historiques, qui est en gros la généralisation, dans notre rapport au passé, de l'équivalent de la fonction "*shuffle*" sur un I Pod. C'est-à-dire que vous pouvez avoir toute la mémoire de la musique sur votre I Pod, et aller écouter n'importe quoi appartenant à un passé plus ou moins long, selon un principe de sélection qui est celui du hasard. La même chose se produit à partir de *Wikipedia* et de ses renvois, et de manière générale avec une certaine utilisation d'internet et des ressources y compris historiques qu'il peut constituer. Cela me frappe beaucoup pour une partie de la production des arts visuels, de la part d'artistes qui ont autour de 30 ans, dont je trouve souvent qu'ils font les mauvais historiens de l'art, c'est-à-dire qu'ils ont découvert des choses apparemment extraordinaires en allant regarder telle ou telle œuvre à tel moment du passé, qu'ils les reproduisent et les montent mais sans que l'on voit très bien en quoi cela fait une nouvelle œuvre, du moins qui soit autre chose qu'une variation à la petite semaine sur le principe de l'Atlas warburgien. Or ce qui fait la différence, c'est bien effectivement le fait de constituer une continuité ; et, peut-être que je n'y ai pas assez insisté, c'est là où l'on retrouve la question du récit : "grand récit", "petit récit", "récit individuel", "mythologie individuelle" même éventuellement, etc. Je voudrais insister sur le fait que ce rapport au temps long est un temps long *continu*, et peut-être qu'il y a là un élément de réponse au problème que vous indiquiez, de constituer une mémoire qui ne soit pas faite de moments discontinus. Pour cela il y a besoin de gens qui les organisent, que ce soient les artistes eux-mêmes, parce qu'évidemment ce sont eux qui produisent une grande partie de ces récits et qui nous conduisent à les transformer, et aussi par des figures plus ou moins surplombantes qu'on peut appeler des figures d'expertise.

### **Un conseiller**

A propos de la difficulté d'écrire un récit du théâtre, vous disiez que les témoignages ne sont pas fiables, que l'on ne saura jamais ce qu'était Talma ; cela suppose de concevoir le théâtre comme un art de l'objet. Or peut-être que le spectacle vivant est surtout un art de la rencontre, et que ce témoignage est bien l'essentiel. On ne peut pas écrire l'histoire du spectacle sans l'histoire de la réception. Vous disiez qu'un comédien aujourd'hui ne se compare pas à un comédien qui l'a précédé, je crois que quelqu'un qui joue *le Cid* aujourd'hui s'interroge forcément sur Gérard Philippe, et sur la manière dont il a pu devenir

mythique pour les spectateurs qu'il avait en face de lui. Tant que l'on écrit l'histoire du spectacle sans celle de sa réception, on est effectivement un peu perdu, alors qu'on peut écrire un grand récit du théâtre si on prend en compte l'objet et la réception.

### **Eric de Chasse**

Aucun art ne peut échapper à l'histoire de sa réception, et à l'interaction entre la création et la réception ; j'ai juste très peur dans ce que vous dites, que "mythique" soit une autre manière de parler de quelque chose qui a à voir avec le marché.

### **Un conseiller**

Certains mots sont galvaudés, "mythologique" n'est pas mieux...

### **Eric de Chasse**

Précisément, si il n'y a pas de contenu, j'ai peur que ce ne soit rien d'autre que la recherche d'une forme d'aura qui n'a pas aujourd'hui d'autre validité que celle du marché, et cela pose quand même un problème. Quant à l'histoire de la réception, je suis entièrement d'accord pour dire que c'est ce qui est vraiment intéressant. J'ai cité Proust tout à l'heure à propos de Swann, on peut penser aussi à ce passage où il raconte sa première vision de la Berma, et décrit la différence entre ce qu'on lui avait raconté de la Berma, ce qu'il en avait fantasmé, et ce qu'il voit effectivement ; et puis le retour qu'il y fait plus tard, etc. Tout cela pour dire que l'on est quand même sur un terrain très meuble.

### **Un conseiller**

Justement, ce qui est intéressant, c'est que les objets en spectacle vivant ne sont pas disponibles, donc le retour on ne peut pas le faire ; si on me montrait *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, je n'aurais pas peur. C'est pour cela que je n'excluais pas votre notion de temps long, qui permet de faire la distinction entre une hystérie liée à des effets de mode et la construction d'une mythologie.

### **Eric de Chasse**

En même temps, c'est très compliqué parce que le temps long, si l'on n'est pas dans le présentisme, a forcément à voir avec la perception que l'on en a au moment où l'on se trouve, ce qui produit nécessairement des effets d'impossibilité. On peut reconstituer intellectuellement l'attrait que pouvait avoir Sarah Bernhardt pour les spectateurs de son époque, mais si on entend un enregistrement de Sarah Bernhardt aujourd'hui, de notre point de vue il est très difficile d'en comprendre l'attrait et la justesse, sauf à faire une reconstitution historienne très compliquée. Ce n'est quand même pas la même chose que ce qui a lieu face à un objet pérenne. On a les mêmes types de difficultés pour les reconstitutions à prétention historique de musique ancienne. Mais il faut travailler avec cela, je suis d'accord.

### **Bruno Tackels**

J'ai été très intéressé par cette fresque dans laquelle vous nous avez fait voyager, par ces différentes façon de dire l'art ; et j'avais l'impression, que vous étiez en train de dresser le portrait, en creux, de quelqu'un que vous n'avez pas cité, qui est Walter Benjamin. Vous parliez d'Adorno comme dernière butée de ce grand mouvement des grands récits, et Benjamin est celui qui vient juste contre, qui défait le grand récit et s'intéresse au présent - et à la mode d'ailleurs, au sens littéral - mais pour en faire éclater la vérité, pour le faire éclater comme vérité ; c'est-à-dire non plus pour asséner la vérité d'en haut. Tout ce que vous disiez,

au fond, était lié à cette question : "comment penser l'autorité de celui qui dit art ou pas art ?" Il me semble que Benjamin a vraiment mis en place une stratégie immersive, en étant à la fois l'érudit - il garde quelque chose quand même du grand récit - le flâneur, dans le temps présent, et le collectionneur. On pourrait dire que c'est une figure de l'expert par immersion ; n'oublions pas que lorsque, jeune homme, il découvre Brecht, celui-ci lui envoie les manuscrits par la poste, et quand il écrit ce fameux texte sur Klee, il a le tableau de Klee dans son bureau.

Il me semble que cette logique immersive serait peut-être un élément de réponse pour continuer à dire, malgré tous les obstacles que vous évoquiez, qu'il reste ces pépites, ces "fulgurances" comme dirait Benjamin, sur le bord du chemin, pour qui sait justement flâner, regarder à côté, collectionner, perdre du temps. Et je pensais à Alain Crombecque, un grand expert pour le coup, qui est cet homme qui a voyagé dans le monde entier pour faire le Festival d'Automne, et qui surtout a fait voyager des gens ; peut-être que l'expert de demain c'est le voyageur, et au fond, on n'a pas inscrit cela vraiment, on a l'impression que l'expert est ancré ; il faudrait peut-être revenir à cette logique du voyage.

Et pour finir sur les grands acteurs, je pensais à Michel Fau, le grand acteur d'Olivier Py, qui dit un même vers de Racine avec trente didascalies, en invoquant, et je dis bien en invoquant, trente acteurs : c'est-à-dire que Michel Fau regarde les loges, et il *voit* trente acteurs - leurs fantômes - mais il les voit, et je vous assure que quand on l'entend dire le vers, on les voit aussi.

### **Eric de Chasse**

La référence à Benjamin est effectivement en arrière-plan de ce que j'ai dit ; comme j'ai entendu Maryvonne citer Rainer Rochlitz, j'ai pensé que l'on avait dû parler de Benjamin et l'ai laissé de côté. Il y a quand même pour moi au moins deux difficultés. D'abord, le projet politique concret de Benjamin n'est pas reproductible : il ne peut donc servir de modèle en l'état mais il faut l'adapter de façon importante. Ensuite, je pense que le fait de n'arriver à écrire que de façon fragmentée est le signe qu'il y a, chez Benjamin, quelque chose qui - en tout cas dans la durée courte de sa vie - n'a pas fonctionné. Nous savons bien qu'il n'était pas forcément satisfait de cette situation : il y a certes chez lui des textes plus ou moins longs, mais qui restent de l'ordre du fragment. Cela va avec le fait de ne pas vouloir construire de grand récit, mais j'ai l'impression - et je peux me tromper, d'autres seraient plus qualifiés que moi pour en parler - que Benjamin pense sa situation comme une situation intermédiaire ; il arrive à ce moment où il faut déconstruire, proposer des fragments, mais qui seront des matériaux pour ensuite faire à nouveau quelque chose, puisqu'il a un projet politique clair, fondamental, etc.

En l'adaptant, cela reste un très bon exemple de référence, je suis tout à fait d'accord sur le voyageur, en même temps cela pose un vrai souci : comment est-ce qu'on arrive à faire les choses en étant dans cette position complètement ? Se faire voyageur ( ? ), oui, mais il y a des tas de moments où ce n'est quand même pas très satisfaisant.

### **Jean-Pierre Cometti**

Je suis en accord avec ce que vous dites sur la personne de Benjamin et l'esquisse que vous en avez dessinée, mais on est dans une situation qui n'a absolument plus rien à voir. Benjamin pense encore dans l'Histoire, avec les difficultés qu'il rencontre et qu'il thématise, mais sa pensée est une pensée historique. Je ne suis pas non plus un spécialiste, mais il me semble que ce que l'on connaît le mieux de lui, les réflexions qu'il consacre à la technique - ce que l'on appellerait aujourd'hui les nouvelles technologies - montrent bien qu'il pense dans l'Histoire.

Il me semble que ce qui se dégage des réflexions de ce matin, c'est que nous ne sommes plus dans le même régime historique, d'où cette idée qui s'est imposée autour de la figure du présent. Je ne veux pas enfourcher les lieux communs, mais si l'on y réfléchit, est-ce que nous pourrions encore imaginer des grands récits ? Je ne crois pas, je peux imaginer des micro-récits, des multitudes de micro-récits qui viendront se fondre dans une sorte d'hypertexte. Je ne pense pas que l'on puisse dissocier l'Histoire de la manière dont elle s'écrit, et nous ne pouvons pas écrire l'Histoire aujourd'hui comme elle s'est écrite, parce que cela passe par toute sorte de médiations dont le livre fait partie ; or le livre est peut-être en train de chanceler au bénéfice de ce que j'appellerais le texte. On peut imaginer que nous aurons de moins en moins de livres, et de plus en plus de textes, qui viendront grossir l'hypertexte. Comment penser quelque chose qui aurait la forme d'un récit dans un contexte comme celui-là, si du moins ce qui est en gestation se confirme ? J'avoue que je ne le sais pas et que cela me laisse perplexe ; mais qu'aurait pensé Benjamin, pour prendre ce point qui nous est le plus familier, s'il avait eu affaire à la numérisation, à internet ? Est-ce qu'il aurait promis le même genre de diagnostic, qui est un diagnostic encore une fois historique ? Je ne le crois pas, et la meilleure preuve que nous en ayons, c'est que l'aura, loin de décliner, s'est bien au contraire renforcée.

### **Bruno Tackels**

C'est ce qu'il avait écrit. Il n'a jamais dit que l'aura déclinerait.

### **Jean-Pierre Cometti**

Il a dit les deux, mais il a tout de même parlé du déclin. En tout cas je me borne à poser la question : est-ce qu'il aurait encore pensé de la même façon ? Je n'en sais rien.

### **Un conseiller**

Quels sont les critères dont vous avez parlé tout à l'heure pour le jury de la Villa Médicis, si ce n'est pas indiscret ?

### **Eric de Chassey**

Tout le monde aura compris que les critères de vie individuelle, amoureuse, affective, etc. ne rentrent pas en ligne de compte, et sans doute, si je les avais pris en compte aurais-je évité quelques problèmes [*sourires*]. J'essaie d'aborder cette question des critères dans le rapport du concours que je rédige chaque année et c'est effectivement assez compliqué. Je m'aperçois que je fais ce que mon voisin nous a recommandé de ne pas faire, c'est-à-dire que je prends des critères, effectivement. Ces critères sont d'essayer de choisir, pour les quatre membres qui sont nommés, des personnalités qui ont une expertise dans un domaine bien identifié. Le seul moyen que j'ai de valider cette expertise, en dehors du fait que je connais ces personnes et que j'ai discuté avec elles en général - avant ou après avoir pensé à leur nom - c'est le fait qu'elles aient été reconnues à d'autres occasions, par exemple que quelqu'un que l'on choisit pour son expertise en matière de cinéma ait déjà été dans des jurys de résidence ou de festival, etc. Ensuite, et cela devient un peu plus compliqué, puisque ces personnes ont à juger de l'ensemble des dossiers - on se retrouve typiquement dans le genre de situations pluridisciplinaires que l'on évoquait ce matin - il faut qu'elles aient un intérêt marqué et une culture réelle dans d'autres champs disciplinaires que celui pour lequel elles sont reconnues. Je ne sais pas si cela constitue des critères objectifs, en tout cas l'essai est celui-là. Et puis, comme vous passez quatre jours entiers avec des gens, le troisième critère est qu'ils soient suffisamment agréables pour qu'au moment du déjeuner, quand vous avez

déjà fait toute une session avec eux le matin, vous n'avez pas envie de les assassiner [sourires].

Je ne peux malheureusement pas rester cet après-midi mais j'ai eu des discussions il y a longtemps avec Catherine David sur des questions du type : "quel discours de jugement pouvons-nous produire sur les œuvres qui sont produites dans un contexte dont on ne connaît strictement rien ?" Il y a un moment où l'on est obligé de reconnaître son incapacité à pouvoir donner un avis ou jugement dans un certain nombre de contextes. N'ayant pas personnellement voyagé en Iran - je vais rester dans le domaine de Catherine - n'en ayant que des espèces de productions qui m'arrivent pas bribes, je serais bien incapable, si on me présente une œuvre des années 60 ou 70, de dire quelle valeur cela doit ou peut avoir. Je pense à un artiste qui était présent dans l'exposition du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Ardeshir Mohassess ; je ne connaissais rien de son œuvre ou presque, je connais un peu mieux maintenant grâce à cette exposition, mais c'est très parcellaire, je serais incapable de me prononcer sur la valeur de son travail, et je pense qu'on est tous dans cette situation.

Il y a juste une incapacité physique à pouvoir gérer le modèle du voyageur. Il faut en revanche, et cela me semble vraiment très fondamental, commencer par accepter cette impossibilité ou cette incapacité personnelle. C'est alors que se pose la question de savoir quels critères on possède pour désigner un expert, c'est-à-dire qu'il faut se tourner vers quelqu'un en qui on puisse avoir confiance. C'est pas mal d'avoir confiance en quelqu'un personnellement parce qu'on le trouve sympathique ou que l'on a fait ses études avec lui, ce qui arrive assez souvent, tout le monde doit avoir cette expérience-là. C'est en général la manière dont beaucoup de politiques considèrent que quelqu'un est un expert : c'est la personne qui, dans le domaine considéré, a fait des études avec lui/elle quand il/elle était petit(e). Il faut donc arriver à trouver des critères objectifs ; et finalement, peut-être qu'on peut le faire grâce à la production de textes, c'est peut-être là que l'on a affaire à quelque chose que l'on peut estimer de l'extérieur. Mais je ne voudrais pas que cela ait l'air d'un plaidoyer *pro-domo* qui justifierait uniquement ma propre position d'universitaire qui écrit des livres, etc.

### **Jean-Pierre Cometti**

Les critères que vous indiquez sont en fait des indices.

### **Eric de Chassey**

Oui, ce sont des indices.

### **Jean-Pierre Cometti**

On pourrait réfléchir au statut des critères en usage. La plupart du temps, ce sont des indices, qui admettent des implicites ; ce serait intéressant de les expliciter, parce que l'on verrait quelles sont les prémisses qui sont à l'arrière-plan des critères, qui ne sont que des indices ; c'est pourquoi vous dites, évidemment, qu'il n'y a pas d'objectivité possible. C'est probablement la seule chose que nous puissions faire.

Ce genre de constat s'accompagne souvent d'un regret ; il n'y a rien à regretter, vous êtes bien obligés d'avoir des critères. Je suis bien sûr dans une position extrêmement confortable, mais si je devais corriger une copie d'étudiant, je mobiliserais un certain nombre de critères, c'est ce que nous faisons tous. Ce sont des indices, il faut au moins en avoir conscience et on a intérêt, quand on utilise ce genre d'outils, à réfléchir sur les implicites qu'ils admettent, parce que souvent on se dit que certains indices apparaissent plus fiables que d'autres. J'imagine que vous-mêmes avez recours à cela.

Je ne sais pas si l'on peut appeler cela "critères", mais enfin pourquoi pas. "Critères" implique quelque chose d'un peu plus fort. A une époque où l'on parlait beaucoup de la crise de l'art contemporain, Yves Michaud avait écrit un tout petit texte qui s'appelait *Critères esthétiques et jugements de goût* ; il voulait absolument trouver des critères, il avait donc bricolé quelque chose autour des symptômes chez Wittgenstein ; c'était très étonnant, comme si il fallait à tout prix montrer qu'il y a bien des critères.

### **Eric de Chassey**

Je ne regrette pas le passé mais la place est prise, donc soit nous voulons déloger ceux qui l'ont prise, et il nous faut alors produire effectivement un certain nombre de critères (et il s'agit bien de critères et non d'indices), soit nous nous satisfaisons du fait qu'ils occupent la place et qu'ils sont beaucoup plus forts que nous. Pour prendre cette place, il y a du travail, et cela ne peut être qu'un travail collectif.

### **Un conseiller**

Cette phrase m'a interpellé tout à l'heure : "l'innovation n'a jamais cessé d'être une source d'embarras". Ceux que l'on réunit dans nos commissions d'experts sont souvent appelés à se prononcer sur le caractère *innovant* des projets. On n'a pas encore entendu le mot "projet", les artistes viennent nous soumettre aujourd'hui des projets pour demain, donc il y a aussi la question de ce qu'ils vont nous dire sur quelque chose qui n'existe pas encore.

La question de l'innovation sous-entendrait que l'on va faire rupture avec ce qui a été fait hier ; hier serait déjà connu, donc pas nouveau ; mais est-ce que ce qui va arriver demain l'est ? Il y aurait les heureux élus qui seraient donc "innovants", et ceux qui ont un avis défavorable et ne reçoivent pas de subvention ne le seraient pas. Est-ce aussi schématique et comment réagissez-vous à ce terme d'innovation ou de nouveauté dans l'art ?

### **Jean-Pierre Cometti**

J'ai prononcé cette phrase comme une pure et simple banalité, je disais que l'innovation est source de difficulté du point de vue d'hypothétiques critères, mais à côté de cela, l'innovation est assez souvent bien accueillie. Comment peut-on apprécier l'innovation ? C'est une question plus difficile étant entendu bien sûr que ce qui paraît innovant n'est pas forcément si intéressant que cela. En ce sens, il me semble que l'innovation nous place intellectuellement dans l'embarras, c'est ce que je voulais dire.

### **Eric de Chassey**

L'innovation fait partie des critères que l'on donne aux rapporteurs, le caractère novateur du projet, c'est absolument typique. Je suis un peu embarrassé pour répondre ; quand le temps ou la perspective historique se rétrécit, ce qui fait innovation est souvent très relatif. Pour prendre un exemple dans le domaine que je connais le mieux : vous vous promenez à la foire de Bâle et vous regardez l'invasion de beaucoup de stands par de la peinture qui ne me semble pas passionnante et que l'on vous présente en général comme étant très neuve ; si vous avez une culture artistique qui s'étend un peu au-delà des années 1960, vous êtes assez stupéfait de voir *revenir* des choses, qui effectivement avaient été laissées de côté (ce qui ne veut pas dire que ces objets ne soient pas intéressants).

La deuxième chose, c'est peut-être que nous sommes tous ennuyés *a priori* par la répétition, et que nous n'avons juste pas envie, pour des raisons psychologiques, pas pour de grandes raisons artistiques, de quelque chose qui répéterait ce que nous connaissions déjà. Nous avons besoin de diversité, c'est comme ça, c'est là encore ce que le marché a bien compris ;

une diversité relative, parce qu'il faut quand même qu'il y ait un sentiment de continuité suffisant. Je ne crois pas qu'à aucun moment de l'histoire la pure répétition n'ait jamais pu servir de critère. On peut regarder ce qu'il en a été pour des périodes artistiques qui se sont présentées comme des périodes de restauration, pour la Renaissance italienne dans le domaine des arts visuels, par exemple ; on voit bien que Vasari lui-même parle de la manière moderne d'Alberti, et cette manière moderne il la pense bien dans une espèce de tension entre répétition et dérive par rapport à un modèle préexistant.

Je pense que nous sommes actuellement dans une situation où nous ne savons pas très bien quoi penser sur tout cela, d'où l'embarras de ma réponse ; nous n'avons pas véritablement de critères sur ce point, nous n'avons pas tranché. Pour moi, nous sommes dans la situation qui est en partie la pire, c'est-à-dire une insistance sur l'innovation, mais avec une mémoire extrêmement courte. Dans la durée, cela produit un vrai problème. On peut décider que l'on se fiche de la durée désormais ; après tout, Richard Hamilton dans la lettre qu'il envoie aux Smithsonian dit qu'il veut produire des objets "éphémères" - le terme anglais convient mieux : "dispensable"- dont on peut ensuite se débarrasser, qui n'ont pas de durabilité. On peut trouver que cette situation-là est bonne, je pense que politiquement elle est catastrophique, et que dans les faits cette utopie de Hamilton s'est très rapidement révélée négative et réellement problématique, ce que lui-même a manifesté complètement, si on regarde les œuvres de la fin de sa vie.

Mais encore une fois, personnellement, je suis très au milieu du gué sur ces questions.

### **Guy Tortosa**

Je songeais, en entendant ces considérations, qu'il y a des réponses qui peuvent nous venir des artistes, et en même temps j'observe l'embarras que l'on a à aborder le sujet "incarné" qu'est l'artiste, et le penseur, puisque beaucoup d'artistes ont produit des textes, n'avancent pas les yeux fermés. Au sujet de la question de l'innovation, des ruptures, du continuum temps, et peut-être même de la posture de la pensée de Walter Benjamin par rapport à l'Histoire, je songeais à la figure de Dan Graham. Il appartient sans doute à une période de transition - fin des années 60, début des années 70, pour ce qui est peut-être le plus saillant dans son œuvre - mais il continue d'être opératoire jusqu'à aujourd'hui, si on veut bien le comprendre.

Il dit par exemple qu'il n'y a pas eu de rupture postmoderne avec le modernisme, et il pense sans doute aussi qu'il n'y a pas eu de rupture du modernisme avec les périodes qui ont précédé. Il refusait déjà d'avoir à se positionner face à une postmodernité qui bien souvent dans le champ de l'art contemporain était considérée comme une modalité du kitsch (par exemple l'art contemporain a très volontiers glosé sur ce qui se passait dans l'architecture en matière de postmodernité, comme sur Ricardo Bofill, et a très peu vu le postmodernisme dans son propre champ). Dan Graham dit en fait qu'il est dedans, comme dans un certain sens Robert Simson est le grand artiste postmoderne, et je crois qu'il pose la question d'un continuum temps, de façon très subtile.

Il dit qu'il trouve à travers ses pavillons de verre un prolongement, une actualisation des pavillons de miroirs ou de porcelaine, voire des galeries des glaces d'Ancien Régime, passée par le crible d'une pensée qui n'est pas exactement d'Ancien Régime. Et pour autant il emprunte un matériau au Bauhaus, qui est une sorte d'emblème de la modernité, tout en pointant du doigt les effets pervers auxquels ont donné lieu l'usage du verre par le Bauhaus. On pensait qu'à la différence de l'époque baroque, celle de Louis XIV notamment, le verre allait être un parangon de transparence ; or il nous dit que ces immeubles de banque qui sont tout en verre sont la preuve que la galerie des glaces est encore là. En tout cas, il convoque

un matériau qui nous permet peut-être de dépasser la crainte que l'on peut avoir d'aborder cette question de l'innovation, du temps long, peut-être du grand récit, de l'Histoire, tout en étant très contemporain. Tout en étant un vieux Monsieur, il reste contemporain par ces objets ; là aussi on pourrait dire que ce sont des objets qui appellent encore une réception, et qu'il y a là aussi beaucoup de travail à faire.

### **Eric de Chassey**

Je suis tout à fait d'accord sur l'exemple de Dan Graham, et l'on pourrait en trouver d'autres, et certains avec lesquels il a dialogué, comme Jeff Wall, avec peut-être plus de problèmes pour Jeff Wall pour des choses récentes.

Peut-être que nous valorisons l'innovation simplement parce que c'est pour nous un des indices du fait que nous sommes en face d'une production artistique ou d'un projet qui serait pertinent spécifiquement pour notre temps, pour notre moment. C'est la question de la pertinence du présent ; derrière cela, il y a l'idée d'une articulation entre le projet artistique et le moment historique dans lequel il se situe. C'est l'idée implicite que le bon artiste est celui qui a une vision du monde, de son époque, et qui du coup prépare le futur. On peut ensuite tourner les choses dans tous les sens sur la question "qu'est-ce que le contemporain ?", et convoquer, de Benjamin à Agamben, un certain nombre de figures mais je pense qu'implicitement il y a cette notion derrière ; on s'en sert juste comme d'un indice, parce que c'est très compliqué d'arriver à savoir si une production artistique incarne effectivement les problématiques de son temps et si, par conséquent, elle est susceptible de s'inscrire dans une histoire longue.

### **Jean-Pierre Cometti**

On ne peut pas penser à l'idée d'une histoire longue sans réinscrire tout cela dans l'Histoire tout court, et très certainement, dans une Histoire-monde. Réfléchir à ce que peut être l'innovation dans ce segment que représentent les pratiques artistiques, avec l'idée d'éventuellement les réinscrire dans une histoire, courte ou longue, je crois que c'est quelque chose qui n'a pas de sens. Si nous devons penser en termes historiques, nous devons élargir, à moins de penser que quelque chose qui puisse avoir une sorte de valeur ou de sens paradigmatique puisse émerger du travail d'un artiste. Ce que je vois dans ce que vous avez suggéré jusqu'à présent, c'est plutôt l'illustration d'un continuum : nous sommes dans un continuum, et ce continuum embrasse même des éléments du passé, il s'étend au-delà de ce que nous nous représentons comme les frontières de l'art. Les problèmes que nous rencontrons concernent au fond les rapports de l'art et de la culture, et ceci effectivement dans une histoire que nous avons les plus grandes difficultés aujourd'hui à essayer de penser.

## La porosité des frontières : défi ou relance pour l'expertise ?

---

Mardi 30 septembre – après-midi

- **Modernité(s)**  
Par Catherine David

texte non communiqué par l'auteure

## □ **Pour une approche critique de la différence des arts**

Par Anne Boissière

La question de la différence des arts, dans leur rapport à l'art, émerge avec le tout début du romantisme. Il n'est pas sûr que cette question soit congédiée avec l'émergence, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, d'une conception de l'art qui affiche son indifférence aux divisions des genres, celle que Thierry de Duve, en suivant Marcel Duchamp, évoque non sans quelque provocation lorsqu'il écrit : « On ne devrait jamais cesser de s'émerveiller, ou de s'inquiéter, de ce que notre époque trouve parfaitement légitime que quelqu'un soit artiste sans être peintre, ou écrivain, ou musicien, ou sculpteur, ou cinéaste...la modernité aurait-elle inventé *l'art en général* ? »<sup>1</sup>. Certes, on peut entériner une évolution qui tend incontestablement à refouler ou à écarter toujours davantage la position plurielle de l'art, qui n'est d'ailleurs pas seulement attaquée par le *ready made* duchampien ; le *happening*, en provenance des États-Unis, renchérit sur cette tendance en revendiquant, à partir des années cinquante, une indifférenciation d'un autre type, entre l'art et la vie. Pourtant on est aussi en droit de s'interroger, d'autant que la différence des arts se voit malgré tout mobilisée, même si indirectement, dans toutes ces nomenclatures qui fleurissent aujourd'hui dans les discours et les centres de recherche, comme celles d'« inter-artisticité », de « mixité » ou encore « d'hybridation » des arts : autant de termes qui circonscrivent une position d'érosion, mais non définitive, des frontières entre les arts et la possibilité de passages de l'un à l'autre, avec des transformations conséquentes qui rendent effectivement problématiques voire impossibles une assignation à tel ou tel art. À ce sujet le philosophe allemand Theodor W. Adorno, dans les années soixante, parlait d'un « effrangement » des arts, afin de souligner l'exigence d'un questionnement relatif à cette évolution. Pour sa part, il l'envisage comme un aspect parmi d'autres d'un processus historique dont le diagnostic n'a rien de très favorable à l'art. Il y voit le risque d'une tendance au nivellement et à l'homogénéité, celle qui signale l'appartenance funeste et contradictoire de l'art au tout social et aux lois économiques du marché régi par la valeur d'échange. Il y va aussi de la définition de l'art. Pour Adorno, l'art ne saurait relever d'une définition abstraite ou générale, et son identité ne peut se poser que de façon différenciée, ou dialectique : non seulement à travers les genres, mais davantage encore dans le mouvement concret de l'œuvre, en son irréductible singularité. La différence des arts est un problème qui n'est pas contingent ou extérieur à l'art, mais au contraire immanent à sa définition. De cela, Jean-Luc Nancy s'entretient également en parlant à juste titre d'un « singulier pluriel »<sup>2</sup> de l'art. Si l'on aspire à identifier et évaluer l'art, il semblerait qu'on ne puisse entièrement évacuer cette dimension, par ailleurs battue en brèche et contestée.

Je voudrais, dans mon exposé, faire valoir quelques arguments en faveur d'une approche problématique ou critique de la différence des arts : non dans l'objectif de répondre à des critères de classification des œuvres – aspect, j'imagine, néanmoins utile voire nécessaire pour l'expertise ; mais afin de souligner à quel point la prise en compte réflexive de cet aspect de l'art, permet une vision élargie et renouvelée des différences qui le structurent. Entre d'un côté une définition abstraite de l'identité (celle de l'art en général) qui fait fi de toute pluralité, et de l'autre une pluralité qui tourne le dos à toute recherche d'identité (dans l'affirmation neutralisante d'une porosité des arts), il paraît légitime, raisonnable de chercher à explorer des voies différenciées. L'une d'entre elles consisterait dans la tentative de cerner les

---

1 Thierry De Duve, *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989, quatrième de couverture.

2 Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994, p. 30.

transformations qui opèrent à même cette pluralité structurante, et d'envisager celle-ci autrement que comme étant là une fois pour toutes, à jamais. Il s'agit, en d'autres termes, d'éviter le piège d'essentialiser ces différences, tout d'ailleurs comme le concept d'art. Prenons le cas de la musique. Il faut en ce cas repérer que le terme ne désigne pas de façon définitive l'identité d'un art à l'exclusion des autres; et que c'est dans un rapport aux autres arts, le théâtre, la poésie, ou encore la danse, que cette identité relative se pose et s'affirme; en ajoutant que celle-ci se structure selon les époques, et aussi les pensées philosophiques, ou théoriques sur l'art. L'orientation d'une telle approche est doublement féconde: elle ne s'interdit pas de réactiver la différence des arts pour appréhender les possibilités de l'œuvre, même quand celle-ci revendique une transversalité intrinsèque; et cet atout peut s'avérer fécond pour circonscrire une intention qui échappe à son auteur. Car s'il est vrai que les arts se rapprochent ou passent les uns dans les autres, on ne doit pas oublier qu'ils peuvent également s'éloigner ou jouer les uns contre les autres. De ces frictions entre les arts, Bertolt Brecht a été particulièrement friand dans sa dramaturgie. Par ailleurs, dans l'attention qu'elle porte au caractère historique de la différence entre les arts, cette approche se rend attentive à ce qui émerge de nouveau: lorsqu'un coup est porté à un art ou à quelques-uns, c'est le concept d'art lui-même qui en est affecté. Ceci vaut en particulier pour la révolution wagnérienne du *Gesamtkunstwerk*, qu'on doit davantage considérer comme une reconfiguration des arts entre eux, avec pour corrélatif une redéfinition de l'art, qu'une réunion ou une totalisation des arts, avec le présupposé que cette prétendue totalisation ne changerait quoi que ce soit à la définition de chacun des arts. C'est d'ailleurs le paradoxe voire la contradiction dans laquelle on est souvent empêtré quand on aborde le phénomène de la disparition des frontières entre les arts: d'un côté on entérine cette disparition, mais de l'autre c'est pour confirmer les étiquetages en termes traditionnels de danse, de théâtre, ou de musique, ou d'arts plastiques; c'est-à-dire selon des catégories qui ne bougent pas, au risque parfois même du repli identitaire, et d'une hiérarchie confusément entretenue entre les différents arts. Et il n'est pas sûr que les nomenclatures récentes, comme celle du « spectacle vivant », modifient grandement cette situation.

Il n'est pas inutile de commencer par rappeler que le phénomène de l'association et du mélange entre les arts, n'est pas l'invention de notre contemporanéité. Dès la fin du XVIII<sup>ème</sup> et le début du XIX<sup>ème</sup> siècle, dans ce qu'on a appelé le romantisme d'Iéna ou premier romantisme, de telles pratiques étaient revendiquées par des hommes de lettres et des artistes. Julie Ramos, dans son ouvrage<sup>3</sup> portant sur les peintures de Runge et de Friedrich, restitue de façon intéressante tout ce contexte, et aussi les débats et les positions différenciées des artistes à ce sujet. Ainsi elle rapporte cette phrase de Friedrich Schlegel, étonnante par ses résonances actuelles, excepté l'ultime référence religieuse à la musique, alors paragon de l'art: « On devrait rapprocher les différents arts et chercher des passages entre eux. Des statues pourraient peut-être trouver vie dans des tableaux [...] des tableaux se transformeraient en poèmes, des poèmes en musique et qui sait si une musique solennelle et sacrée ne s'élèverait (-elle) pas à son tour comme un temple vers le soleil? ». Mais les objections, déjà, ne manquent pas de se faire entendre, notamment par la voix de Goethe qui écrit: « Une des caractéristiques les plus éminentes de la décadence (*Verfall*) des arts est le mélange de leurs différents genres. Les arts eux-mêmes et leurs genres sont apparentés, ils ont une certaine tendance à s'unir, voire à se dissoudre les uns dans les autres; mais c'est

---

<sup>3</sup> Julie Ramos, *Nostalgie de l'unité, Paysage et musique de P.O. Runge et C.D. Friedrich*, Presses Universitaires de Rennes, 2008 (p. 37, p. 35, p. 45 et p. 239).

justement le devoir, le mérite, la dignité du véritable artiste que de distinguer des autres le domaine artistique dans lequel il travaille, de fonder chaque art et chaque genre artistique sur ses propres bases et de les isoler le plus possible ». Aussi, pour comprendre ce qui se passe artistiquement chez Friedrich, faut-il s'en remettre à la position de Goethe plutôt que de Runge, quant à lui adepte d'un passage entre les arts dont Friedrich se moquait quelque peu selon ces mots de lui : « Qui est moitié-musicien moitié-peintre, n'est jamais qu'une entière moitié » ; et il convient de souligner non seulement son attachement au médium de la peinture, mais surtout d'insister sur la rupture qu'il instaure à cet endroit. Car avec Friedrich, peindre ne signifie plus imiter, comme le voulait l'ancien système des Beaux-Arts, mais répondre à l'appel de l'infini qui définit nouvellement l'art, avec la musique, sous la catégorie du sentimental. C'est donc la peinture qui se voit transformée, quasi subsumée par la musique, et selon une définition romantique de la musique qui aura long cours au XIX<sup>ème</sup> siècle.

Évidemment, la situation à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle n'est pas commensurable à celle que je viens d'évoquer, qui appartient au romantisme ; et on aura beau jeu d'opposer toutes les révolutions qui depuis ont emporté une telle approche de l'art. Mais le cas de Friedrich est intéressant dans la mesure où, au-delà de la citation de Goethe, il rejoint la position dont j'ai parlé au début, celle que théorise Adorno contre l'effrangement des arts, c'est-à-dire dans l'affirmation renouvelée et critique d'une identité de l'art à travers la pluralité<sup>4</sup>. Car avec Friedrich, la peinture se fait musicale, paradoxalement par les moyens de la peinture ; moyens qui en retour, se trouvent autrement et nouvellement déterminés par la musique. Il ne s'agit donc ni d'une addition entre les deux arts, ni d'une mixité confondante, mais d'une détermination de la peinture, dans sa spécificité. Par ailleurs, on voit bien comment le concret de l'œuvre, ici, se pose comme une tierce puissance par rapport à la différence des arts, sinon de toute façon marquée d'un coefficient d'abstraction ou de généralité.

Je voudrais à présent rendre sensible le fait qu'une attention justement concrète à la différence des arts, rend possible des déterminations qui vont bien au-delà des discours généralisants, voire idéologiques, sur l'abolition des frontières entre les arts. Il est certain que nous héritons ici, même si c'est lointainement, de Wagner et de l'art dit total. C'est pourquoi je propose très rapidement d'évoquer la réflexion d'Adolphe Appia (1862-1928), qui a le mérite d'être aussi près de Wagner que de nous. On sait qu'Appia, en effet, a renouvelé la scène théâtrale ; ce dont les témoins et acteurs du laboratoire d'expérimentation de Hellerau, près de Dresde, actuellement un des grands foyers du spectacle vivant, ne démentiraient pas. Mais il faut rendre justice à l'artiste en évitant de le confiner dans le seul théâtre, et afin de souligner à quel point cette invention de la scène, mieux vaudrait dire encore de l'espace, est débitrice d'une méditation concrète et artistique sur le rapport entre les arts. Je résume<sup>5</sup> mon propos en disant qu'Appia invente un espace qui n'existait pas auparavant dans l'art, et qu'il le fait à partir d'une conception nouvelle de la musique, celle qu'il reçoit de Wagner et porte jusqu'à la scène. Appia a un souci de la performance qui n'a rien à envier à la contemporanéité : refusant de réduire le théâtre à la littérature et au texte, il affirme que l'art n'existe que dans sa réalisation spatio-temporelle, et il médite inlassablement la projection dans l'espace et le temps des corps, des décors, de la voix, de la lumière, et des sons. Aussi le metteur en scène

---

4 Theodor W. Adorno, « L'art et les arts », Textes réunis, traduits et présentés par Jean Lauxerois, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 67 « Vu la part inextinguible qu'il prend à l'empirie, l'art n'existe que dans les arts, dont le rapport discontinu les uns aux autres est prescrit par l'empirie extra-artistique. En revanche, en tant qu'antithèse de l'empirie, l'art est un. Son essence dialectique réside en ceci : il n'accomplit son mouvement vers l'unité qu'en traversant la pluralité. Sinon, ce mouvement resterait abstrait et impuissant » (conférence donnée à Berlin en 1966).

5 Je me permets de renvoyer à mon livre *Musique Mouvement*, Paris, Manucius, 2014.

est-il, chez lui, maître à bord : il est celui qui parachève l'œuvre d'art, pour cela qualifiée de « vivant ». Appia est tout autant musicien qu'homme de théâtre, architecte à ses heures, et immense dessinateur. Surtout, il comprend que la musique, avec Wagner, trouve un autre statut qui ne départit plus la poésie, la musique et la danse, ou la voix, le son et le geste ; et que de cela émerge une toute autre idée non seulement de cet art, la musique, alors désignée par le terme de « drame », mais de l'art en général, devenu « spectacle sans spectateurs ». Appia, de surcroît, nous lègue une conception de l'art total qui n'est pas totalisante ni homogénéisante ; mieux vaudrait dire problématique. Car c'est la possibilité d'un nouvel art, pour lui, qu'offre Wagner, lequel pourrait surmonter la division entre les arts du temps et les arts de l'espace, celle que Lessing dans son *Laokoon* avait cru stabiliser et confirmer pour la postérité. Aussi la prétendue réunion des arts prend-elle chez lui un tour très concret et technique : « La forme dans l'espace peut-elle prendre sa part des durées successives du temps ? Et ces durées trouveraient-elles l'occasion de se répandre dans l'espace ? Car à cela se réduit le problème, si nous voulons réunir les arts du temps et les arts de l'espace en un même objet »<sup>6</sup>. Appia ne mixte ni ne rassemble les arts ; il les redéfinit, il les hiérarchise nouvellement, et ce faisant, fait émerger des déterminations artistiques qui n'avaient aucune place auparavant : ainsi un nouvel espace, mais aussi une nouvelle temporalité, qui convergent dans ces écrits et dans une partie de ses réalisations, dans l'idée de la « mobilité » ou du « rythme ». Le rythme, chez Appia, est ce qui émerge à ce point de jonction où les arts du temps et les arts de l'espace fusionnent, dans une réalisation vivante qui implique donc le corps, et même le corps vécu. Or en cette jonction, on est en effet à un point de traversée de tous les arts ; avant même, faudrait-il dire, leurs différences y compris retravaillées ou redéfinies.

Se rendre attentif à ces déplacements ou remaniements internes, également à ces points d'émergence, dans le concret des œuvres, pourrait s'avérer finalement plus productif et fécond que d'en rester à des approches trop générales soit de l'art total, soit d'une hybridation entre les arts. La problématique de l'espace qui s'élabore avec Appia comme un contrecoup du drame wagnérien, est à cet égard riche d'enseignement. Car cet espace, faut-il le souligner, n'est pas celui de la musique, au sens où l'on parle aujourd'hui de la spatialisation de la musique, dans une reconduction de la différence des arts : musique concrète, musique appareillée par des systèmes de réverbération et de projection du son, qui donnent une impression d'espace, en effet assez étonnante. L'espace, ici, trouve son statut d'une reconfiguration des arts entre eux, et également d'une conception de l'art qui a déverrouillé le clivage entre acteur et spectateur. Cet espace ne peut pas se matérialiser, ni se laisser représenter ou calculer ; il appartient à la vie, en tant qu'elle est vécue à travers l'art. Il trouve, pourrait-on dire, un statut existentiel qui pose en retour la question de ce que l'on peut, ou l'on doit attendre de l'art.

« Rendre habitable l'inhabitation ; respirable l'irrespirable ». Le poète Henri Michaux, par ces mots, nous dit quelque chose de cet espace, synonyme d'un « habiter » qui ne se confond pas avec la nécessité matérielle du logement. L'artiste pourrait être celui qui répond à cet appel d'un « habiter poétiquement le monde », selon l'expression de Hölderlin. Chez Michaux, la quête d'espace est immense et fondamentale, et elle se situe à ce point de jonction où la poésie et la peinture fusionnent, pour s'abolir dans un mouvement qui n'est pas seulement graphique : celui-ci convoque et interpelle entièrement. C'est un rapport au monde qui s'ouvre

---

<sup>6</sup> Adolphe Appia, *L'œuvre d'art vivant, Œuvres Complètes, tome III, 1906-1921*, édition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Société suisse du théâtre, L'Âge d'Homme, 1988, p. 361.

à travers lui, en deçà de la danse et de la musique, et en deçà des intentions du sujet. L'art, en ce cas, n'est pas un supplément. On ne manque pas de songer, à propos de cet « habiter poétiquement » – que le philosophe Heidegger a médité – aux productions de l'art brut, tout au moins à certaines d'entre elles, tôt découvertes dans les hôpitaux psychiatriques, comme celle connue d'Adolf Wölfli, ou beaucoup moins, comme la Veste brodée d'Agnès Richter réalisée dans l'anonymat et le silence ; ou encore la Robe dit de Bonneval<sup>7</sup>, dont on ne sait rien, pas même l'auteur, et qui est pourtant si somptueuse. Il faut croire que dans ces cas en effet, l'art répond à une nécessité qui exige d'autres paramètres que ceux du jugement esthétique, ou du goût, hérités de l'époque moderne. L'espace, qui est pour habiter, prend la forme d'une « seconde peau », ou d'une « enveloppe » qui peut, comme chez Wölfli, trouver un statut monumental. Mais on n'est pas sans remarquer, là encore, que la différence des arts est prise en défaut, en même temps qu'elle est à nouveau sollicitée. Car d'un côté, on est confronté à cet aspect totalisant qui tend à neutraliser les catégories conventionnelles ; et ce n'est que par paresse, ou mauvaise habitude, que l'on parle à propos de Wölfli de peinture. Et pourtant, de l'autre, il y a bien de la musique, avec toutes ces notes et ces portées qui s'enchaînent dans les motifs ; il y a aussi de l'écrit, une sorte de poésie sonore qu'il faut entendre à défaut de pouvoir la lire. C'est comme si, autrement dit, on ne pouvait faire l'économie d'une retranscrite de la différence des arts, de ce « singulier pluriel » que l'œuvre elle-même a transformé ; ce que la notion tout à fait générale d'art brut, entre parenthèses, se garde de considérer. Et à propos d'espace, encore, on ne peut s'empêcher de penser à Luciano Fontana, à son œuvre polymorphe, éclectique, à cheval entre la peinture, la sculpture, la céramique, la décoration, l'ornemental, l'infini : que nous apprendraient ses « *conchetto spaziale* », quant à cet espace à la jonction des arts ?

Je propose de considérer la différence des arts comme un horizon critique, susceptible d'aider à l'examen d'œuvres qui, de toute façon aujourd'hui, transcendent les frontières établies entre les genres. J'ai en tête le spectacle de Kate MacIntosh (artiste néo-zélandaise bruxelloise), « *All ears* », qui a été donné en juin dernier à Lille dans le cadre du dynamique festival des *Latitudes Contemporaines*. Ce spectacle, à la croisée de la performance, du théâtre et de l'installation, organise un jeu avec le son, par l'entremise des spectateurs, qui a ceci d'assez étonnant qu'il est enregistré à leur insu et rediffusé comme événement à la fin du spectacle, comme son point d'acmé. Pour peu qu'on connaisse l'évolution de la musique au XX<sup>ème</sup> siècle, on voit tout ce que le spectacle emprunte à la musique : le fait, en provenance de Cage, que tout son, inclus le bruit, peut devenir musique ; la création de situations acousmatiques qui provoquent des effets d'étrangeté, sans compter la participation des spectateurs auditeurs à la production de l'œuvre sonore. La pièce de Kate McIntosh ne rentre pas dans le cloisonnement académique des arts. En même temps, la division des genres n'est pas sans pertinence pour prendre la mesure de certains enjeux de l'œuvre. On se rend compte par exemple qu'à la différence de ce qu'on pourrait trouver dans le champ de la musique, je pense en particulier au travail de Nicolas Frize et des « *Musiques de la Boulangère* », la figure du chef d'orchestre, chez Kate MacIntosh, n'est pas abolie. Et dans le jeu des spectateurs devenus acteurs de leur propre musique, le rôle directeur du performeur qui décide, conduit ses interprètes participants et administre jusqu'à la fin les effets visuels et sonores, ce rôle de chef se voit ici confirmé plutôt que remis en cause. C'est là un parti pris artistique que revendique au demeurant l'artiste.

---

<sup>7</sup> *Habiter poétiquement le monde*, Catalogue de l'Exposition présentée du 25 septembre 2010 au 30 janvier 2011 au LaM, Lille métropole musée d'art moderne d'art contemporain et d'art brut, p. 136 ; p.142.

Cet horizon critique, pourrait se déployer autrement, par exemple dans la direction que j'ai esquissée en réfléchissant à l'espace, à partir d'Appia. En ce cas, il s'agirait de se situer à ce point où les arts se rejoignent, en deçà de leurs différences, comme à une racine commune ; ce qui exige, encore une fois, une reformulation du concept d'art qui ne cède pas forcément à la généralité de l'abstraction. Les notions de rythme et de mouvement, telles qu'elles émergent dans la pensée d'Appia, et telles qu'on les trouve autrement investies à la même époque chez le musicien Emile Jaques-Dalcroze, sont les signes de ce renouvellement possible. Mais il ne faut pas sous-estimer la force des revendications liées à une réaffirmation de la différence des arts, manifestes chez ces grands danseurs comme Mary Wigman et Rudolf Laban qui se sont délibérément éloignés de Dalcroze afin de célébrer l'autonomie de la danse. Il faudrait donc réfléchir à ce qu'il y a aussi de « mésentente » ou de « dissensus » entre les arts, y compris ceux qu'on penserait être les plus proches, la musique et la danse. Enfin, pour donner une suite programmatique à ma réflexion sur le mouvement, je suggère qu'on pourrait considérer avec profit les travaux du psychologue et psychanalyste Daniel Stern sur « les formes de vitalité »<sup>8</sup>, lesquelles traduisent un aspect de l'expérience que l'approche traditionnelle de l'art ne considère pas, à savoir ce qui relève de la dynamique et de l'énergie du mouvement, dans ce qu'il a de vivant. Daniel Stern privilégie pour objet d'étude les relations intersubjectives du nourrisson et de sa mère, mais il ouvre une porte sur l'art qui n'est pas sans intérêt. Ainsi, dans un de ses derniers livres, il souligne que l'art, et en particulier la musique et la danse, prend également part à cette expérience dynamique ; et tenant compte du fait très important que ces formes de vitalité agissent à un niveau méta-modal, en deçà de la délimitation des registres sensoriels, il affirme que les collaborations d'artistes, de plus ou plus nombreuses depuis Wagner, contribuent à intensifier cet aspect de l'expérience dans l'art. On trouve ici le cas fécond de proposition d'un renouvellement conceptuel, qui permettrait de dépasser l'opposition probablement déjà caduque entre une approche abstraite de l'art, dénuée de tout rapport à ses genres, et une diversité quant à elle non articulée à une vision critique de l'art.

---

<sup>8</sup> Daniel N. Stern, *Les formes de vitalité, Psychologie, arts, psychothérapie et développement de l'enfant*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jacqueline Henry, Paris, Odile Jacob, 2010.

## > Echanges avec la salle <

Interventions d'Anne Boissière, Catherine David\*, Maryvonne Saison, Bruno Tackels, Guy Tortosa

### **Guy Tortosa**

Je reviens à la notion de critère, ce vilain mot qu'on a entendu plusieurs fois depuis ce matin, pour savoir s'il serait possible, et valide, de faire une sorte de codex des critères de chaque champ, qui pourraient éventuellement être opératoires pour une meilleure évaluation, une meilleure écoute des autres champs.

Je me pose cette question notamment par rapport à la dernière intervention. Entre nous qui sommes rassemblés maintenant autour du théâtre, de la musique, de la danse, et des arts plastiques, (et encore y a-t-il dans ces catégories des sous-catégories ou des hypercatégories), cette question peut se poser, de se retrouver autour d'objets éventuellement transversaux, et d'utiliser peut-être les savoirs, les critères ou les pratiques des autres champs.

### **Anne Boissière**

C'est vrai que c'est un aspect que je n'ai pas du tout abordé, mais qui est implicite dans mon propos. Je ne sais pas si la question des critères se pose dans ce champ de la même façon que ce matin, je crois qu'il s'agirait plus d'indices ; on a distingué les critères et les indices, sachant que dans l'indice il y avait une détermination, un implicite plus important. Je vois mal comment on pourrait assigner des critères pour distinguer un art plutôt qu'un autre, sauf à réintroduire des distinctions comme le temps, l'espace, ou les matériaux, mais alors évidemment, certains vous diront : "il n'y a plus de matériaux, on est dans l'ère post-médium". Je ne sais pas s'il y a des critères, je ne crois pas ; est-ce qu'on a besoin d'identifier les œuvres de ce point de vue ? Je ne suis pas certaine que cela permette de féconder l'évaluation, on peut retraverser la question de la différence des arts, je ne suis pas sûre que l'exigence de classification produise une meilleure compréhension ou évaluation de l'œuvre.

### **Guy Tortosa**

Le terme de critère est peut-être maladroit, peut-être qu'on peut parler d'"outils conceptuels", pour se demander, par exemple, si on peut se saisir du lexique de l'architecture pour approcher de façon neuve ou plus pertinente le champ de la musique.

### **Anne Boissière**

Oui, ou bien la peinture, mais à condition de voir ces notions se transformer à travers l'œuvre, c'est toujours ça l'idée, de ne pas figer les divisions mais au contraire de réintroduire du mouvement et de la détermination ; ce serait le sens de mon approche en tous les cas.

### **Maryvonne Saison**

J'ai été très frappée par plusieurs choses qui sont revenues depuis ce matin : par l'idée, par exemple, que l'on butait sur de l'impensé, de l'implicite, sur ce que tout le monde connaît et que l'on ne prend pas la peine de nommer. Il y a comme un point obscur qui est très fort et qui en un sens régit la pratique : à travers tous les savoirs, qui sont absolument utiles, toute la compétence, toute l'empathie nécessaire, on arrive toujours à une sorte de point obscur.

---

\* retranscription des propos de Madame Catherine David non relue par l'auteure

J'aimerais savoir si c'est une impression de néophyte totalement extérieure, ou si cela vous dit quelque chose, d'une manière ou d'une autre.

### **Catherine David**

Je n'ai pas le sentiment qu'il y ait un point obscur, sauf que toute œuvre un peu dense n'est forcément pas "reçue cinq sur cinq", comme disait Deleuze ; il y a toujours quelque chose qui vous échappe, et en même temps, je n'ai pas le sentiment que ce qui m'échappe est forcément obscur. Par contre je ne voudrais pas que l'obscurité soit systématiquement affectée à des productions qui seraient censées ne pas être les nôtres ; encore une fois, ces "altérités très consistantes", ça me dérange énormément et je ne vois pas en quoi une œuvre d'un artiste indien serait plus obscure qu'une autre. Je crois qu'il y a des œuvres cryptiques ; récemment j'ai reçu une très belle invitation d'un jeune conservateur en Hollande, toute l'exposition est conçue à partir d'un projet de Walter De Maria, dans la lignée de ses projets invisibles, qui était de faire venir cent-cinquante éléphants dans Hanovre, et le piétinement des éléphants aurait transformé la cartographie de la ville. Ce n'est pas transparent, mais ce n'est pas obscur non plus. Ce qui me dérange énormément, c'est cette soi-disant obscurité des autres ; je crois qu'il ne faut pas confondre les œuvres avec des gadgets, il n'y a pas de mode d'emploi.

La question des catégories me touche assez peu ; quand vous parliez, je pensais à des œuvres, par exemple la première fois que j'ai vu *Dans la Chambre de Vanda* de Pedro Costa, j'étais sidérée, je me disais " mais qu'est-ce que c'est que cette histoire ?", "Où est-on ?", "Où est-il ? " Et ensuite, oui, c'est du cinéma, un cinéma à la fois social et complètement habité, ensuite on peut construire. Mais ce qui m'intéresse, c'est ce que *font* les œuvres. De la même façon, je m'inscris complètement en faux contre cette histoire qu'il ne faudrait surtout pas raconter cela aux enfants, que c'est compliqué parce que ce n'est pas de notre siècle. J'ai eu l'occasion de voir des rouleaux chinois du quatrième siècle avant J.C, c'est absolument étonnant ; je ne me suis pas posé la question de savoir si c'était du dessin ou non, par contre c'était assez sidérant de voir cette manière de capter incroyablement réaliste, très tôt.

Alors peut-être aussi avec la nuance que quand on s'occupe d'art contemporain, on a souvent à faire à des projets ; quand vous décriviez certains questionnements du type : " est-ce que c'est du théâtre, ou du corps, ou autre chose ? ", j'ai pensé fortement à un projet de Peter Friedl sur lequel on travaille à Bordeaux, et je me disais "mon dieu, qu'est-ce qu'il est en train de faire, qu'est-ce que c'est ?" Et franchement, la question que je me pose porte sur le sens, sur ce qu'il a envie d'articuler et comment cela va fonctionner.

### **Maryvonne Saison**

L'obscurité à laquelle je pensais est plutôt l'obscurité par rapport à soi-même, par rapport à vous par exemple, recevant l'œuvre, essayant d'élaborer tout ce sens, d'impliquer tout votre savoir, toute votre possibilité d'établir une compréhension. Est-ce qu'il n'y a pas néanmoins toujours quelque chose qui reste obscur avant cette prise en charge ?

### **Catherine David**

Je traduirais ce que vous dites par "ce qui résiste". Je n'ai pas beaucoup de critères, mais si j'en ai un, c'est bien que dans les œuvres dont je pense que ce sont des œuvres très importantes, très consistantes, on peut avoir tournicoté, regardé, fait une exposition, etc., vingt ans après, on les revoit et il y a toujours quelque chose que l'on n'avait pas vu, ça résonne toujours, on n'en vient pas à bout. Pour moi, ce n'est pas de l'ordre de l'obscur, c'est de l'ordre de ce qui fait une œuvre. Récemment, j'ai vu un dessin que je n'avais jamais vu, et je me suis

dit que c'était quelque chose que je n'aurais jamais pu imaginer ; je repense aussi à ce que pouvait signifier, dans les années 60, de faire son déambulatorium dans sa salle de bains. C'est plutôt de cet ordre, une œuvre importante on n'en vient pas à bout, c'est comme certains textes que vous relisez pour la énième fois ; si cela ne vous étonne plus, si vous êtes presque capable de réciter le texte par cœur, cela relève du masochisme.

### **Guy Tortosa**

Je me demande s'il ne nous manque pas une histoire de l'art transmédiatique ou altermédiatique, qui n'altérerait rien des singularités de chaque objet, mais qui permettrait d'approcher des objets qui sont plus réceptifs, poreux, plus disposés à la relation à tous les champs, sans unification. On a parfois du mal à saisir, même ici, certains objets. Catherine et Anne, vous mentionnez des œuvres, on ne les voit pas forcément, on ne les entend pas forcément, on ne les a pas tous en tête, parce que l'on ne partage pas toujours cette histoire-là ; l'histoire que nous connaissons le mieux est celle qui est peut-être construite sur des divisions, des séparations, des catégorisations.

C'est pour cela aussi que ce matin je me permettais de faire une petite fuite en saisissant comme prétexte le fait que l'on était là, en présentant par exemple *Soapéra* de Mathilde Monnier et Dominique Figarella. Je ne suis pas forcément expert pour juger cela, du reste je ne suis pas vraiment expert pour le domaine de la peinture, mais il me semblait qu'il y avait comme des échos à cette fameuse œuvre historique de John Cage en 1952 au Black Mountain College qui s'appelle *Untitled the event*. On y trouve un Rauschenberg encore étudiant - au Black Mountain College ou au Bauhaus les étudiants sont souvent très vite les égaux des maîtres - exposer des œuvres qui ne sont pas très connues, les *White Paintings*, qui sont des tableaux suspendus dans l'espace. Ces tableaux vont exercer une influence très forte sur John Cage, y compris dans la conception plus tard des *4'33"*, dans la mesure où ils sont là non pas pour faire peinture, et surtout pas peinture abstraite au sens de Clement Greenberg, mais pour faire presque *réverbération* de la musique, de la situation, des mouvements, y compris peut-être de l'environnement pédagogique, édénique, etc. du Black Mountain College en Caroline du Nord.

Il y a là des histoires, une transhistoire qu'il faut commencer par partager ; et dans l'œuvre en question, *Soapéra*, on a l'impression à la fois que le peintre se retire un peu comme peintre, puisqu'il a des grands tableaux blancs, et que le chorégraphe se retire un peu comme chorégraphe : il occupe plutôt le terrain de la couleur, de la peinture, à travers les costumes, le mouvement, et il écrit quelque chose dans l'espace. Il y a peut-être une lacune chez nous à pouvoir être davantage familier de ces objets qui sont naturellement pour eux réceptifs "échoïcs", si je puis dire, à ces domaines. J'ai montré aussi Pollock parce qu'il y a une histoire de la peinture de Pollock qui a quelque chose à voir avec l'espace d'une histoire des arts de la scène : on y retrouve le plan, un endroit où une action a lieu ; et précisément, Pollock est défini à un moment donné comme Action Painter. Depuis chaque domaine et catégorie, on pense ces objets comme des mythes et des exceptions, mais tout de suite pour reconfirmer la règle des enfermements de chaque régime de représentation.

### **Un conseiller**

Je ne sens pas d'enfermement des régimes de représentation. Les Grecs ont inventé le théâtre occidental, il y avait des danseurs, des poètes, des masques réalisés par ce qu'on appellerait aujourd'hui des plasticiens. Molière a fait des comédies-ballets avec Lully, avec de la musique, de la danse, etc. Cette question de l'hybridation des arts est aussi vieille que l'art, c'est à dire qu'un artiste plasticien qui n'est pas influencé par la musique, la danse etc.,

ne fait rien avancer dans l'art. Picasso faisait des décors de théâtre, Gilles Aillaud est plasticien, architecte, et ses décors de théâtre sont tellement puissants qu'ils bouleversent l'histoire de l'art.

J'ai apprécié dans votre exposé que, d'une certaine manière, vous réhabilitez la discipline. Depuis une dizaine d'années, on a un discours un peu terroriste où tout est "transdisciplinaire", "interdisciplinaire", "indisciplinaire", etc., qui ne dit que des banalités, puisque depuis l'invention de l'art, et dans toutes les civilisations, on est uniquement sur des frottements entre les disciplines.

On est dans un contexte de baisse très importante des budgets dédiés à la création et à la diffusion ; si aujourd'hui on développe un discours où il n'y a plus de disciplines, il n'y aura plus besoin de crédits pour le théâtre, les arts plastiques, la musique, la danse, etc. ; si tout est interdisciplinaire, transdisciplinaire, etc., on peut tout diviser par quatre ou cinq. C'est une question d'ordre esthétique, mais il faut faire très attention à la manière dont elle est vécue par le politique.

### **Bruno Tackels**

Je crois qu'il faut être sérieux, les disciplines ne disparaîtront jamais ; un jeune danseur fera une formation de danseur, il deviendra peut-être chorégraphe et il rencontrera des grands chorégraphes, on le lui souhaite ; et il y a la danse, indépendamment des arts plastiques. Et il y a cette chose incroyable que l'on assume avec force, c'est que l'on peut former à cela ; c'est peut-être ça que tu voulais dire en parlant d'obscurité, on peut former à ce gouffre sans fond qu'est la création, et non seulement des gens osent dire : "je veux faire ça", mais d'autres disent : "je peux t'aider à le faire".

Cela continuera à se faire, on peut quand même dire sans risque - ou alors l'édifice est vraiment très très abîmé - qu'on peut "faire avancer le schmilblick" comme disait Lagarce, plutôt que de rester béat devant ce qui se passe ; et qu'est ce qui se passe ?

Il se passe quand même que la profession - je parle beaucoup de spectacle vivant - est coupée en deux depuis 2005. Il y a des gens qui ont dit non à un certain type de forme, en disant "ce n'est pas du théâtre", et sur des critères extrêmement forts, extrêmement affirmatifs - et ce sont toujours les mêmes questions : "Est-ce que c'est de la musique ?", "Est-ce que c'est du théâtre ?" - Ces gens considèrent le texte sur un mode anhistorique, puisque revendiquer la place du texte comme ils le faisaient, c'était oublier que le texte est second dans l'histoire du théâtre ; le texte ne vient pas en premier contrairement à ce que l'on croit, il vient du plateau.

On est donc d'accord pour dire qu'il faut des identités fortes, des outillages forts, mais ce qui est quand même formidable, et en effet cela a été scandé dans l'histoire des arts, ce sont ces moments de croisement où ça frotte. Quand Gabily rencontre Dusapin, je vous assure que c'est juste extraordinaire ; on ne demande pas à tous les Gabily de la terre de rencontrer Dusapin, on dit simplement que c'est tellement incroyable quand ça *effrange*. J'adore l'expression, l'effrangement ; ce n'est pas fragilisant, l'effrangement, je pense que c'est une immense force, et qu'il faut juste ménager des espaces pour ça ; et il n'y a pas, en effet, de volontarisme, ou bien d'anathème à jeter sur ceux qui ne le feraient pas. Il faut juste donner des espaces, pour que des danseurs rencontrent des plasticiens, que des plasticiens rencontrent des acteurs, et je pense qu'il n'y en a pas assez, bien que l' "indiscipline" soit à la mode.

### **Un conseiller**

Les espaces de frottement, ce sont les artistes qui les inventent ; les espaces ne se donnent

pas, ils se prennent. Les pouvoirs publics peuvent accompagner ce qui se passe, mais je pense que c'est aux artistes de prendre les espaces.

### **Un conseiller**

Pour venir au secours de mon collègue, il y avait deux choses dans son propos. Pour la question du politique, nous partageons tous cette crainte d'un élu qui a juste besoin d'un grand centre d'art qui peut tout accueillir - finalement assez mal - et qui s'accompagne d'une érosion des budgets. D'autre part, on dit qu'un danseur sera toujours formé comme danseur : certes, mais on a tous vu des projets où par exemple un metteur en scène s'intéresse à l'introduction de l'acrobatie dans le théâtre et finit par donner un grand rôle du répertoire à un acrobate, ce qui fait qu'on a 2h30 d'un texte esquinté par quelqu'un qui ne sait pas le porter. La formation n'est pas répandue partout sur le territoire, il n'y a que onze pôles supérieurs pour le théâtre, et en région on peut voir des gens qui sont "comédiens-danseurs", mais qui n'ont été bien formés ni à la danse ni au théâtre, et qui pratiquent une espèce d'amalgame qui nous inquiète régulièrement.

### **Guy Tortosa**

Nous échangeons sur deux sujets, l'un qui semble plutôt géographique, l'autre plutôt catégoriel, disciplinaire, et on sent que l'enjeu est le même dans les deux cas. Cela me fait penser à un domaine qui me passionne, qui n'a pas de place au Ministère de la Culture, en tout cas dans le champ de la création, c'est celui des jardins. Gilles Clément, jardinier planétaire, a inventé un paradigme qui lui a permis de dépasser la révolte des radicaux de l'écologie, qui déploraient le "brouillage" planétaire, comme disaient certains dont (**Lucius Burcate**), parce que les essences, les plantes, auraient voyagé, bien souvent du fait de la responsabilité de l'homme ; ces radicaux pensaient parfois qu'il faudrait revenir au génie de certaines cultures ou écosystème. Pour Gilles Clément, ce brouillage qui déboucherait sur une forme de standardisation ou d'uniformisation n'existe pas. En revanche, il y a des équations qui nous invitent à considérer et à construire des "paradigmes adaptés", comme dit Catherine. Il y a des équations nouvelles qui s'inventent, qui ne vont pas dans le sens du gris, si je puis dire - c'est un coup de pattes à Robert Smithson et à son apologue du bac à sable noir et blanc, qui donne à la fin forcément du gris - par exemple l'arrivée des Africains sur le continent américain, y compris dans des circonstances tragiques, ne donne pas une culture grise ou standardisée, mais l'émergence du jazz, etc.

Ce paradigme particulier qu'est celui des jardins me semble être un beau paradigme de la création, puisqu'il relie aussi le vivant avec l'artificiel. On peut y voir quelque chose qui participe d'une réflexion à laquelle vous nous avez amenés, sur la pensée du "tout-monde" en quelque sorte, avec cette idée que même ce que nous percevrions comme impur, venant de nous-mêmes, ailleurs, est déjà une différence. De ce point de vue, j'ai trouvé tout à fait passionnant cette réflexion engagée par Catherine sur ces pays dans lesquels il y a ou non un musée d'art moderne, et dans un cas comme dans l'autre cela peut être tout aussi bien positif.

### **Catherine David**

Dans les pays où il n'y avait pas de musée, maintenant ils en veulent tous.

Je vais faire un petit décrochement, sûrement pas pour répondre à la question de l'interdisciplinarité, avec quand même la petite nuance que quand l'on parle aujourd'hui de Black Mountain College, on est dans un moment où il y a une forte tendance à la fétichisation. Je suis assez d'accord pour imaginer des espaces beaucoup plus poreux, complexes ; cela m'a toujours semblé assez imbécile, pour certains artistes complexes, de les mettre dans des

espaces chauffés, gardés six jours sur sept, alors qu'il me semblait que cela pouvait être beaucoup plus intéressant sur rendez-vous, et cela ne veut pas forcément dire rendez-vous avec Monsieur Pinault, cela peut-être avec l'école du coin, des associations, etc.

Pour ce qui est de la diversité des pratiques, je suis assez souvent en Aquitaine et je pense que l'une des grands artistes du coin, c'est Graziella Barsacq, la paysagiste, qui est d'une grande intelligence dans le traitement des paysages, et dans leur réinvention. Or quand on va sur les sites, il y a trois photos qui se courent après ; donc on va essayer de remédier à cela, de lui donner une visibilité plus digne de son immense talent. Je crois qu'il faut savoir regarder, ne pas s'affliger. Ce qui me soucie vraiment aujourd'hui, c'est que tout est dans tout ; je vais le mentionner par ce qu'il est mort récemment, et que cela n'a pas fait la une des gazettes, (**Bour Bachet**) ; ce n'est quand même pas le théâtre de La Callas, c'est un autre théâtre, un autre rapport au corps, une autre façon de travailler le son, etc. Et il me semble aussi que l'on a tendance à voir se rétrécir les espaces où il y a un minimum de porosité, puisque dans ce que tu décrivais du Black Mountain, ça m'a rappelé certaines situations que je pouvais vivre dans tel ou tel atelier à Vienne : quand arrivait le moment de l'exposition, tout devenait sanitisé, "*installation*", machin-bidule. C'est aussi un problème contemporain : la porosité, la complexité, l'incertitude quant à ce qu'on va voir et la non-permanence de certaines formes font peur à certains.

### **Guy Tortosa**

C'est précisément le statut des tableaux de Rauschenberg ; le mode d'exposition des quelques uns qui restent, c'est d'être au musée et de se présenter selon une téléologie qui a été évoquée ce matin, comme le but de ce moment qui a eu lieu et qui ne laisse pas de traces. Alors qu'ils étaient au cœur de quelque chose qui était le lieu même de la porosité, comme des moments, des expériences, des vecteurs de cela ; cela ne devait pas forcément déboucher sur autre chose, et pas être reverticalisé, en quelque sorte, selon des hiérarchies formalistes.

### **Anne Boissière**

Là c'est une porosité qui n'est pas déclarée, qui est construite dans le mouvement de l'œuvre, donc c'est quelque chose de très différent ; effectivement il faut revenir à ce mouvement de l'œuvre pour comprendre le statut de ces différences.

### **Guy Tortosa**

Et il faut que nous nous sentions à l'aise avec le fait que nous connaissons un peu moins Rauschenberg dans cette situation, où il est avec quelqu'un que l'on connaît moins aussi qui est John Cage - que des amateurs de musique connaîtront mieux - et en considérant que les tableaux de Rauschenberg ne font pas décor, ils sont là à faire peut-être musique, justement.

### **Anne Boissière**

Il faut repenser le statut du tableau, c'est ça qui devient intéressant.



## L'expertise confrontée à l'esthétique intermédiatique

---

Mercredi 1 octobre 2014 – matin

- ***Danse et performance au musée : enjeux pour l'histoire de l'art, l'exposition et la politique patrimoniale***  
Par Marcella Lista

texte non communiqué par l'auteure

## □ **Réflexions autour de l'expertise d'une œuvre artistique**

Par Yvan Magrin-Chagnolleau

### **Introduction**

J'ai une double casquette : je fais de la recherche dans les domaines de l'esthétique et de la philosophie de l'art, et je suis également artiste. C'est donc de ce double point de vue que je m'exprime. Je vais aborder quatre thématiques. La première sera celle du transmédia. Qu'est-ce qu'une œuvre Transmédia? Comment l'appréhende-t-on ? Pourquoi les artistes se tournent-ils vers ce type d'œuvre ? Ensuite, je voudrais m'attarder un peu sur le processus créatif. J'aborderai dans une troisième partie très brève, la fonction de l'art. À quoi sert l'art ? Est-ce que l'art doit servir à quelque chose ? Et enfin je terminerai par la dimension spirituelle du travail artistique. Je vous proposerai pour finir une petite conclusion en forme d'utopie.

Je souhaite introduire mon propos par une réflexion sur l'artiste et son œuvre. Je ne pense pas qu'on puisse dissocier entièrement le projet, l'œuvre, de la personne. Il me semble que, dans le cas d'un artiste, une œuvre fait toujours partie d'un chemin de vie. Donc il me paraît essentiel de prendre en compte la personne quand on évalue une partie de son œuvre, sachant bien évidemment que cette prise en compte de la personne sera limitée à ce qu'on sait d'elle et à ce qui se passera lors de cette rencontre avec elle, lorsqu'elle est possible. Mais la raison pour laquelle ça me paraît très important, c'est en raison de l'intentionnalité. Ce qui compte dans une démarche artistique, c'est aussi l'intention, l'intentionnalité de l'artiste, comment l'artiste place sa démarche par rapport à son parcours de vie, par rapport aux échanges qu'il a pu avoir ou qu'il a avec différents interlocuteurs.

### **1. Le transmédia**

Je voudrais aborder maintenant la notion de transmédia, de transmédiabilité. Et je voudrais me baser sur deux exemples pour cela. Le premier exemple est un travail qui a été fait par Barbara Browning (*I'm Trying To Reach You*, 2012) et qui consiste en une écriture fictionnelle incluant des photos et renvoyant à des vidéos se trouvant sur internet<sup>1</sup>. Ce travail repose donc sur l'utilisation, dans le processus de création, des nouvelles technologies, et cela représente donc un environnement de travail différent. L'artiste demande aussi au lecteur une démarche différente, celle d'aller voir sur internet des vidéos en lien avec ce qui est écrit dans le livre, démarche que le lecteur est libre d'accepter ou non. On peut se demander pourquoi l'artiste choisit d'avoir recourt à cette façon de faire, à l'utilisation des nouvelles technologies en plus de son travail d'écriture fictionnelle ? Et plus généralement, pourquoi un artiste choisit de recourir à plusieurs modalités lors de son travail de création, et de les mettre ensemble ? Je ne vais pas ici essayer nécessairement de trouver des réponses à toutes les questions que je pose, mais j'espère plutôt susciter par ces questions une réflexion qui permettra, je l'espère, d'aller un peu plus loin dans la pratique de l'évaluation.

L'autre exemple que je voudrais utiliser pour illustrer cette pratique est un projet sur lequel je travaille actuellement et qui s'intitule *Autour du lac*<sup>2</sup>. Il s'agit d'un travail autour du bois de Vincennes, à côté de Paris, et plus particulièrement centré sur une zone autour du Lac des Minimes. L'utilisation du transmédia se fait plutôt dans une tentative de trouver, pour chaque

---

1 La chaîne YouTube contenant les vidéos (mais il faut lire le livre pour comprendre comment les vidéos sont utilisées au niveau fictionnel) : <https://www.youtube.com/user/AhNethermostFun>.

2 Ce travail est en cours d'élaboration et donnera lieu à des présentations sous différentes formes à partir de l'été 2015, à commencer par une exposition photo et une installation sonore au festival Les Arts ForeZtiers 2015.

chose que l'artiste essaie d'exprimer, le bon médium, ou la bonne médialité, pour le faire. Dans ce projet *Autour du lac*, l'enjeu est de pouvoir entrer au cœur du processus créatif en utilisant pour cela la métaphore de la marche. Il s'agit de pouvoir observer ce processus créatif de manière introspective, pour pouvoir notamment observer comment il se transforme au fur et à mesure du déroulé du projet. Le protocole de départ est d'écrire un texte à l'issue de chaque marche autour du lac, décrivant ce qui a été observé pendant la marche de manière introspective, et notamment en lien avec le déroulement du projet créatif. Quand le projet démarre, j'ai plutôt l'idée d'écrire des textes autour de la créativité, autour du processus créatif. Et assez vite, je me rends compte que c'est un texte qui va avoir besoin d'images, donc qui va inclure aussi des photos. Dans un deuxième temps, je prends conscience que ce projet a aussi besoin d'images animées, donc de vidéos. Je me rends compte, dans un troisième temps, qu'il y a aussi un besoin d'enregistrer des sons, notamment des sons dont les sources ne sont pas toujours filmables, par exemple tous les chants d'oiseaux. Il va donc y avoir aussi des fichiers sons dans ce projet. Ce qui pose donc assez vite la question de la présentation, de la restitution de ce travail, qui a à la fois de l'écriture, de la photo, de la vidéo, des fichiers sons. Cela contraint à un processus de présentation, de restitution qui va nécessairement être atypique. Il va notamment renvoyer de différents endroits à d'autres, de différentes médialités à d'autres. Il peut y avoir un livre avec des photos, mais avec l'impossibilité de présenter aussi les vidéos et les fichiers sons autrement que sous forme de lien internet. Il peut y avoir un document audiovisuel reprenant une partie des photos, vidéos, fichiers sons, et pourquoi pas textes lus, mais sans la dimension textuelle. Cette présentation audiovisuelle peut se faire sous forme de film, ou de vidéos d'art. Une partie de tout ce matériel peut aussi être activé (ou réactivé) par le biais d'une série de performances.

La question du transmédia est donc surtout une question du mode d'expression. Il s'agit de trouver le mode juste par rapport au questionnement en cours. Ça peut être parfois des effets de mode. Et il en existe très clairement dans l'art contemporain. Mais ça peut être aussi une démarche qui est plus de l'ordre de l'exploration, afin de trouver le médium qui va exprimer le mieux une certaine dimension du projet.

Mais cette question de la transmédia est aussi liée au thème de l'exclusion et de l'inclusion. Même si je considère comme important la reconnaissance de disciplines artistiques bien établies et la connaissance de leur histoire, de comment elles se sont constituées, et l'importance pour un artiste d'avoir une formation solide dans une ou plusieurs de ces disciplines, je pense qu'il est aussi très intéressant de questionner la frontière entre ces disciplines, et de questionner aussi ces disciplines reconnues mais plutôt sur un mode inclusif. Ce qui se trouve aux frontières est souvent très intéressant, notamment parce que ça permet souvent d'inventer un nouveau langage qui, du coup, va s'appuyer sur au moins deux disciplines, mais va aussi questionner l'intermédia de ces disciplines.

Et puis il y a aussi cette notion de passage d'un médium à l'autre. Passer d'un médium à l'autre permet de passer d'un paradigme, c'est-à-dire d'un terrain connu, d'un terrain avec ses codes, à un autre paradigme, c'est-à-dire à un terrain moins connu, voire inconnu, qui du coup peut s'inventer plus facilement pour l'artiste, mais tout en mettant en jeu les codes du médium de départ. Ce va-et-vient entre les médias me paraît donc être aussi une posture intéressante en termes de renouvellement de soi, de sa démarche, de son parcours.

Il y a néanmoins une difficulté par rapport à cette pratique qui est que, souvent, un artiste est

identifié, au moins en premier lieu, à un médium particulier ou à une démarche particulière, et il y a parfois un phénomène d'identification voire de notoriété. Il y a donc un compromis à trouver ici entre une recherche identitaire et une exploration d'un terrain inconnu. Il y a donc ici un facteur de prise de risque qui est à la fois intéressant et représente en même temps un certain danger.

Et puis il est souvent question de l'art collaboratif, c'est-à-dire que cette transmédiaticité peut aussi se faire par le biais d'une collaboration. Ça peut être parfois entre artistes de même discipline, ce qui permet d'échanger différents regards et différents codes au sein de cette discipline, et donc d'élargir ses horizons respectifs. Ou ça peut être une rencontre entre artistes venant de différentes disciplines, ce qui peut éventuellement conduire chacun de ces artistes à un glissement, voire un changement de paradigme. Dans tous ces cas, ce qui me paraît important est d'être guidé par le projet lui-même, par l'intuition qui était au départ de ce projet, et qui va généralement diriger le ou les artistes vers une forme d'expression ou vers une autre.

C'est par exemple le cas dans un autre de mes projets en cours dans lequel j'explore la frontière entre le féminin et le masculin<sup>3</sup> : j'ai regardé du côté de la danse et de la chorégraphie, bien que je ne sois pas à l'origine issu de cette discipline. Il m'a semblé que le domaine de la danse était le plus approprié pour ce type d'exploration car c'était celui qui mettait sans doute le plus l'accent sur l'interaction entre les corps. Et tout en faisant ça, je suis donc privé de mes repères habituels, mais cela me donne aussi une plus grande liberté.

Ça m'amène à aborder le deuxième point qui est le processus créatif.

## **2. Le processus créatif**

Le processus créatif, je l'aborde comme artiste, mais je l'aborde aussi comme chercheur, car c'est l'une des questions qui est au cœur de ma recherche. Il s'agit donc d'un va-et-vient entre une expérimentation de l'intérieur, des questionnements avec d'autres artistes sur leurs processus créatifs, et la confrontation de ces deux objets à des discours plus théoriques sur le processus créatif, l'esthétique et la philosophie de l'art.

Je voudrais illustrer cette dimension-là à travers un artiste qui s'appelle Robert Lepage, et qui est un acteur et metteur en scène québécois. J'ai eu la chance, en effet, d'être convié comme observateur de son travail de création pendant tout le mois d'août 2013. C'est au cours de cette période que le deuxième spectacle de la tétralogie *Jeux de Cartes*, qui s'intitule *Cœur*, a fini d'être développé<sup>4</sup>. C'est donc sur la base de cette observation et de toutes les discussions que j'ai pu avoir avec Robert Lepage que je vais parler maintenant de son processus créatif.

On peut dire que le processus créatif de *Cœur* s'est fait en six temps. Le premier temps correspond à l'élaboration de quelques idées en lien avec le spectacle. C'est la phase d'idéation. C'est surtout Robert Lepage qui est à l'initiative de ces idées initiales. Mais comme pour tout artiste, ces idées sont le fruit de lectures, de rencontres, de discussions, etc. Ce premier temps est suivi assez vite par un deuxième temps, toujours d'idéation, au

---

<sup>3</sup> Le projet *Masculin/Féminin* est en cours de développement et donnera lieu à diverses représentations à partir de 2016-2017.

<sup>4</sup> [http://lacaserne.net/index2.php/theatre/playing\\_cards\\_hearts/](http://lacaserne.net/index2.php/theatre/playing_cards_hearts/)

cours duquel Robert Lepage va inviter quelques proches collaborateurs à réfléchir avec lui au projet. À la fin de ce deuxième temps, Robert Lepage a déjà une idée assez précise au sujet des comédiens, des créateurs, et des techniciens qui vont travailler sur ce projet particulier. Le troisième temps de création consiste à inviter pour quelques jours plusieurs de ces personnes, principalement les comédiens pressentis, mais également quelques collaborateurs proches. Cette phase va permettre d'explorer plus avant les différentes possibilités du spectacle en création. Le quatrième temps de création consiste en une exploration, sous forme d'improvisations et de discussions à la table, de toutes les pistes qui ont été proposées lors de la phase précédente. Ce quatrième temps dure environ 15 jours. La plupart des comédiens y participent. Le cinquième temps de création, qui a lieu plusieurs mois après le précédent, dure environ un mois, et correspond à la mise en place à proprement parler du spectacle. Elle regroupe tous les comédiens du spectacle, tous les créateurs, et tous les techniciens. Elle comprend également deux répétitions publiques, au cours desquelles le public est invité à faire des retours. À l'issue de ce cinquième temps, un spectacle existe, et il va pouvoir commencer à tourner. Le sixième temps correspond à la confrontation au public, et il n'est pas rare qu'un spectacle de Robert Lepage évolue encore pas mal lors de ses premiers mois de tournée.

Robert Lepage a la possibilité de travailler comme ça parce qu'il a déjà acquis une certaine notoriété, et qu'il a donc plusieurs projets qui tournent déjà pendant qu'il en développe de nouveaux, ce qui permet donc d'injecter de l'argent en continu pour le développement des nouveaux projets.

D'autre part, il s'agit d'un processus de création très long. C'est un processus qui met aussi l'accent sur la participation du public comme révélateur de l'œuvre qui est en train de se construire, voire comme co-créateur. Tant qu'il n'y a pas de confrontation au public, il n'y a pas réellement d'œuvre aboutie, puisque cette œuvre va encore évoluer en fonction du public.

La première question qui se pose donc à l'artiste, lorsqu'il est en recherche de soutiens financiers pour ses créations, est celle de la projection dans le futur, et de sa capacité à parler d'un projet qui n'existe pas encore et qui, bien souvent, va beaucoup évoluer au cours de son processus créatif. L'artiste, au départ, a à sa disposition plusieurs choses : ce qu'il va écrire sur son projet, tel qu'il le connaît au début du processus créatif, qui est relié à sa capacité de produire un discours cohérent sur son projet à ce stade initial, et d'être suffisamment projectif sur son projet ; son corpus d'artiste, c'est-à-dire ce qu'il a déjà accompli, et donc comment son nouveau projet s'inscrit ou non dans une certaine continuité de son parcours. La difficulté vient donc du décalage inévitable qui existe entre la formulation initiale du projet et ce que va devenir le projet.

Cette question est encore plus cruciale pour un travail qui repose beaucoup sur de l'improvisation, de l'exploration. Pour reprendre l'exemple de Robert Lepage, lorsqu'il démarre un projet, il a une idée de la thématique du projet, et peut-être de quelques composantes de ce dernier. Mais rien de plus. Et c'est pendant tout le travail d'idéation, d'exploration, d'expérimentation et d'improvisation que le spectacle va vraiment se construire et que ses différentes composantes vont s'assembler, sans oublier sa constante évolution pendant les premiers mois de tournée.

Il y a une autre composante essentielle à prendre en compte dans un processus créatif, c'est

la dimension du jeu, la dimension ludique. Et cette dimension essentielle a besoin, pour pouvoir exister, d'espace dans tous les sens du terme, et notamment d'espace de répétition, d'exploration, d'espace de laboratoire. Elle a besoin de temps. Et puis elle a besoin de non-finalité, c'est-à-dire qu'elle a besoin de ne pas être nécessairement contrainte à la production de quelque chose, tout du moins au début du processus. Ces phases-là sont parfois mises en place, par nécessité, en amont d'une demande de financement. Mais on pourrait rêver un peu en imaginant que, dans certains cas, les dispositifs de financement pourraient accompagner également ces phases de développement, ce qui est d'ailleurs déjà le cas pour certains projets.

Il y a aussi une autre question importante qui se pose, c'est la question de l'innovation. Elle pose problème parce que c'est une question cruciale, mais que le caractère d'innovation d'une œuvre entre en contradiction avec la notion de marque de fabrique, c'est-à-dire le fait qu'un artiste va être souvent reconnu par rapport à une façon de faire, par rapport à un style, à des caractéristiques de travail, etc. Et le fait d'innover, de ne pas refaire ce qui a déjà été fait, et qui est souvent ce que désirent les artistes, va les amener sur un terrain moins connu, voire inconnu, et qui va être du coup parfois plus difficile à défendre. Il y a donc là une contradiction qui n'est pas facile à dépasser.

Une dernière question qui est intéressante est celle de la cristallisation des phases d'un parcours artistique par rapport à une réalité qui, elle, est une réalité continue, c'est-à-dire que l'artiste ne se dit pas forcément qu'il va maintenant commencer un travail qui va être la première étape dans une nouvelle phase de sa carrière artistique (il ne se dit pas par exemple qu'il va commencer maintenant sa « période bleue »). Il avance dans son processus, qui est un processus continu, qui a parfois des ruptures, mais plus souvent des continuités. Mais pour être appréhendé par l'extérieur, il est parfois nécessaire de mettre en évidence des étapes dans un parcours artistique. Il y a donc ici une autre contradiction qui pose difficulté.

Enfin, il y a aussi la difficulté de prendre en compte les projets artistiques qui ne sont pas nécessairement prémédités, et qui se passent dans l'instantanéité. L'artiste n'a pas prémédité un certain projet, mais c'est le fait de se trouver dans certaines conditions et dans un certain environnement qui va déclencher ce projet, si tant est qu'il a à ce moment-là les moyens pour le réaliser. J'illustre ce point avec un projet que j'ai réalisé récemment et qui s'intitule *Muir Woods Spirit*<sup>5</sup>. Je me suis trouvé à visiter, avec un ami, le parc naturel de Muir Woods à côté de San Francisco. Nous avons tous les deux nos appareils photo. Mais c'est le fait d'être au milieu de tous ces séquoias géants, dans cet environnement majestueux, qui m'a donné l'idée de prendre des photos « autrement », de « jouer » avec le lieu, et de réaliser des photos qui ne ressemblent en rien à ce que j'ai fait jusque-là, et qui semblent montrer une réalité qui est au-delà du visible. Je n'aurais probablement pas pu préméditer un tel projet. Il s'est construit dans le moment, en toute improvisation, parce que j'avais le bon outil avec moi, et que je me trouvais au bon endroit. Difficile de faire rentrer ce genre de projet dans une stratégie de recherche de financements. Ce projet illustre le paradoxe entre l'intentionnalité de l'artiste et les accidents de parcours, qui représentent souvent sa « mine d'or ».

---

5 L'une des photos du projet a été exposée dans le cadre de l'exposition *Entre-Mondes* en décembre 2014. Cette exposition a eu lieu sous l'égide du Patronage Laïque Jules Vallès et regroupait des artistes chinois et français. Le commissaire de l'exposition était Michel Sicard. Une autre partie des photos de ce projet sera exposée dans le cadre du festival Les Arts ForeZtiers 2015.

J'en arrive maintenant à mon troisième point.

### 3. La fonction de l'art

Quelle est la fonction de l'art ? Je ne m'aventurerai pas à répondre définitivement à cette question. Je pense qu'on a tous des réponses différentes. En revanche, je voudrais proposer quelques pistes de réflexion parce qu'il me semble qu'il est difficile de séparer le processus créatif, la production artistique et donc son soutien institutionnel et/ou privé de la fonction de l'art. Il s'agit ici de la fonction que l'institution va attribuer à l'art.

L'exemple qui me vient est un travail du collectif Art Orienté Objet, c'est-à-dire de Marion Laval-Jantet et Benoit Mangin, quand ils ont fait cette performance autour de l'injection de sang de cheval dans le corps de Marion Laval-Jantet (*May The Horse Live In Me*, 2011)<sup>6</sup>. C'est un travail qui est à la fois performatif, à la fois plastique, et à la fois éthique. Outre l'injection du sang d'un cheval vivant, qui était présent lors de la performance (tout cela se faisait devant public), Marion Laval-Jantet avait également chaussé un dispositif d'échasses qui faisaient ressembler ses jambes à celles d'un cheval, et lui permettait ainsi d'être à la même hauteur que le cheval pour pouvoir avoir un échange avec lui.

Ce projet est pour moi un projet engagé, c'est-à-dire qu'il y a une dimension esthétique importante, mais aussi une dimension éminemment politique car ce travail constitue une réflexion à la fois sur l'environnement, sur la relation à l'animal, sur les traitements que l'humain peut infliger aux animaux. Cette dimension politique est dans ce cas inhérente au travail. Cela rejoint bien entendu la capacité de l'artiste à articuler un discours cohérent autour de son propre travail pour pouvoir faire prendre en compte cette dimension-là.

À partir du moment où on pose la question de la fonction de l'art, on pose aussi la question de la société que l'on souhaite. Il n'est pas anodin, dans la position d'une institution, de choisir de soutenir tel projet plutôt que tel autre. C'est la question de l'évolution de la société qui se pose dans ces choix. Se pose aussi la question de savoir qui est décideur de ces choix-là. L'institution bien sûr est en partie décisionnaire dans ces choix. Mais il y a aussi tout un pan de la création artistique qui se développe à la marge des financements et de la reconnaissance institutionnels.

Ce qui m'amène à ma quatrième et dernière partie, qui est une extension de la question de la fonction de l'art.

### 4. La dimension spirituelle de l'art

Je vais poser une hypothèse qui représente ma démarche d'artiste, mais je ne suis pas le seul à l'adopter. Je postule que quand il y a une démarche artistique, il y a une volonté d'exprimer quelque chose par le biais d'une expression artistique parce que ça ne peut pas être exprimé autrement, par exemple par le langage conventionnel. Et si ça ne peut pas être exprimé autrement, c'est parce que c'est indicible, et que ça ne peut être exprimé qu'à travers l'art. Certains parlent de rendre visible l'invisible. Ou d'exprimer l'indicible. Il s'agit pour moi d'une dimension de l'art qui est d'une nature spirituelle. Cette dimension pose bien sûr aussi la question de l'inspiration. Cette dimension spirituelle est l'une des dimensions de l'expérience humaine. Il ne s'agit pas exclusivement de la dimension spirituelle telle qu'elle est

---

<sup>6</sup> Voir par exemple <http://aoo.free.fr/works-2011-001.html> et [https://www.youtube.com/watch?v=vx\\_E4DUWXbE](https://www.youtube.com/watch?v=vx_E4DUWXbE).

appréhendée par la religion, mais plutôt de la dimension spirituelle de l'humain quand il s'intéresse à son esprit, c'est-à-dire à cette expérience d'exister en dedans, d'être, et cela en deçà du langage. Je pense que c'est cette expérience de nature spirituelle que l'artiste essaie de transmettre et de partager. Il y a en chacun d'entre nous un esprit qui essaie d'exprimer quelque chose qui est de l'ordre de l'« être », de l'« être à l'intérieur ». Cette expression de l'artiste est bien sûr liée à sa vision du monde. Mais elle est aussi liée à la vision du monde des personnes qu'il a en face de lui ou dans son entourage.

Pour aller encore un peu plus loin, je dirai que dans toute démarche artistique, il y a un rêve, celui de l'artiste, et que l'artiste, pour pouvoir manifester son rêve, a besoin de rencontrer sur son chemin des gens qui vont croire avec lui à son rêve et qui vont avoir envie de lui donner les moyens de réaliser ce rêve.

### **Conclusion en forme d'utopie**

S'interroger sur les critères permettant d'expertiser des projets présentés par des artistes ou des compagnies, représente une recherche d'objectivité, qui est bien sûr louable et nécessaire, mais qui me semble un peu réductrice car je ne crois pas qu'on puisse s'affranchir de sa subjectivité. À partir du moment où on est dans la position d'évaluer un travail artistique, le premier critère, si on peut appeler ça un critère, et il est inévitable, c'est le critère de la subjectivité de l'émotion ressentie au contact de l'œuvre, de l'artiste. Ça me parle. Ça ne me parle pas. Ça me touche. Ça ne me touche pas. J'aime. Je n'aime pas. Une fois cette première réaction subjective reconnue, il est bien sûr intéressant de rechercher quelques critères objectifs complémentaires, y compris quantitatifs quand c'est demandé par l'institution. Mais je pense que la subjectivité du décideur est importante et qu'elle doit être revendiquée et assumée entièrement. C'est à travers cette subjectivité que peut se façonner une nouvelle vision de la société.

D'autre part, je ne crois pas que la responsabilité principale des décideurs soit de choisir quel travail artistique va exister et voir le jour. Cette question-là est davantage de la responsabilité de l'artiste. En revanche, il me semble que les décideurs ont plutôt la responsabilité de choisir à quelle démarche artistique, à quel projet et à quel artiste ils vont donner une voix, c'est-à-dire une certaine résonance. C'est pour moi quelque chose qui me paraît important et essentiel. Et profondément politique. Car cela va donner une certaine amplification à certaines visions du monde plutôt que d'autres.

Enfin, à travers le choix des décideurs de soutenir telle démarche artistique, tel projet et tel artiste plutôt que d'autres, il y a un choix qui est plus fondamental, et qui n'est pas anodin, c'est celui de la société que l'on souhaite construire, de l'évolution de la société que l'on souhaite soutenir, telle qu'elle est portée par le travail de tel ou tel artiste. Et donc, on pourrait dire qu'à travers ces choix-là, l'institution et les décideurs peuvent être en charge en partie de la construction d'un monde meilleur.

## > Echanges avec la salle <

Interventions de Marcella Lista, Ivan Magrin-Chagnolleau, Maryvonne Saison, Guy Tortosa

### **Maryvonne Saison**

Marcella Lista attend beaucoup de questions et il y aurait toute une série de choses à dire concernant les problèmes pratiques qui peuvent se poser à partir de l'exposé très riche qu'elle a fourni. La performance d'Ivan, elle-même, pose des questions aussi, puisque c'est quand même un centre de recherche sur la performance qu'il a créé au CNRS.

### **Guy Tortosa**

J'ai assisté à des situations qui étaient mises en perspective ou éclairées par l'intervention de Marcella Lista, comme l'entrée de telle œuvre de Tino Sehgal dans les collections du Fonds national d'art contemporain. Quelques années auparavant, dans cette même commission FNAC du CNAP, j'avais vu la présentation d'une œuvre des Gens d'Uterpan, du fait de l'initiative audacieuse d'une collègue inspectrice. Je "revois", si je puis dire, une commission qui ne s'y attendait pas du tout, et qui présentait peut-être instinctivement ce qu'il y allait avoir de problèmes en s'attachant à cette "patrimonialisation" des œuvres de la performance. Cette commission s'est retrouvée avec des jeunes femmes et des jeunes hommes nus qui étaient en train d'échanger leur salive sur leurs corps. En soi, c'était vraiment une situation de performance, comme l'est peut-être pour nous une situation de colloque ; surtout lorsque l'on sait, comme je le rappelais hier, que nous nous trouvons ici dans l'ancien chenil du commissariat de la cité administrative (puisque nous sommes dans un bâtiment des années 1970, œuvre d'un grand architecte brutaliste, qui était une cité administrative dans laquelle il y avait un commissariat, son chenil, une morgue – le vivant et le mort nourrissaient votre conférence, en quelque sorte – un tribunal, l'ANPE, et la Sécurité Sociale, entre autres.)

Après cette situation de stupeur d'une commission nationale d'experts – puisque c'est le sujet – devant cette forme humaine qui lui était présentée et pour laquelle elle n'a finalement pas voté, il a fallu quelques années, et que quelqu'un comme Tino Sehgal trouve tous les arguments pour exister sur le marché, sur la scène artistique et dans la théorie de l'art, pour qu'une œuvre soit achetée par le CNAP. Il est dommage qu'Eric de Chassey ne soit pas resté, parce qu'hier nous avons évoqué la question de l'archive, la mémoire, la trace, en rapport avec ce domaine particulier du vivant qu'est la danse, et je suis sûr qu'il aurait trouvé matière à méditer dans les formulations que vous avez produites sur le corps qui est sa propre archive, le corps qui est son propre musée, etc.

Je pense à un artiste que j'ai accompagné très tôt et assez longtemps, c'est Fabrice Hyber, qui, précisément - cela peut vous plaire, Monsieur Magrin-Chagnolleau - a parfois du mal à plaire parce qu'il fait feu de tout bois. Tatiana Trouvé me disait un jour qu'en arrivant en France elle avait trouvé qu'il était un des artistes les plus intéressants, parce que la France est très fermée sur les catégories, il y a les peintres, les conceptuels, etc., et Fabrice Hyber semblait être quelqu'un qui croisait volontiers et naturellement les choses. Il a élaboré très tôt, dans les années 1990, les *Prototypes d'Objets en Fonctionnement*, comme les perruques, etc., qui sont des sortes de sculptures qui n'existent que si elles sont activées, portées, et ce dans des dispositifs d'installation. Pour cela, il a recours à des petites télévisions, qui rappellent les recettes de Maité ou les ventes à la télévision, et à un prototype testeur qui s'appelle Eliane Pine Carrington - qui interroge la question du genre - pour être le socle humain d'un objet qui décidément ne peut pas exister de façon cohérente ou signifiante, en

étant mis sous cloche, sous vitrine ou sur socle. Il lui faut au minimum exister *via* le médium vidéo, à travers une présentation comme une vente télévisuelle par Eliane Pine Carrington, ou sinon comme lors de la rétrospective au MACVAL dernièrement, avec la possibilité pour le public de se saisir de ces objets.

Même si j'ai une grande curiosité pour d'autres domaines, je parle depuis celui qui m'est le plus familier, les arts-plastiques, et sans doute mes collègues auraient des questions ou des observations depuis le lieu de la danse, de la musique, etc.

J'ai été aussi très intéressé par la question de Pierre Leguillon ; c'est un artiste que je connais depuis très longtemps, et comme commissaire je suis le premier à l'avoir "exposé" comme artiste. J'étais à l'époque à Vassivière, je me revois en train de l'appeler en lui disant : "*On va écrire "artiste" sur les cartons d'invitation*" Il faisait un diaporama qu'il avait actualisé pour l'occasion, qui avait une dimension de mise à distance de l'exercice de l'historien d'art. Je lui avais passé commande d'une performance *in situ* à partir des archives du centre d'art ; c'était sur un bateau-mouche, entre le jour et la nuit, sur le lac de Vassivière. Or aujourd'hui, vous le présentez comme un artiste en disant que l'on vient de lui faire une commande pour le Musée de la danse. J'observe donc le côté "transformiste" du personnage, puisque je l'ai connu à une époque où il était presque reconnu comme un "singulier de la théorie", pour dire vite, ensuite il a été reconnu dans le champ des artistes archivistes qui mettent en fiction la question de l'exposé ; et je vois qu'il est là comme un poisson dans l'eau, pas encore danseur, mais sans doute conservateur (**Marcella Lista** : *il est danseur, il performe cette installation comme danseur*).

C'est dire à quel point la question de l'intermédiation ne se pense pas à partir du passage plus ou moins probable d'un lieu à un autre, mais de multiples lieux. Il faut se situer dans une espèce d'arborescence, de rhizome. Catherine David nous disait hier à propos du temps qu'il faut revoir les périodicités, considérer qu'il y a des modernités qui commencent à différents moments, qu'il y a des régimes de la conservation et de l'historicisation qui passent ici par le discours, là par le musée, et qu'il faut un peu "déprovincialiser" notre pensée.

### **Un conseiller**

Une première remarque, c'est l'étonnante transformation qui s'est produite dans le temps ; en 1979, il y a eu un colloque au Centre Pompidou sur l'Art corporel, qui a publié un manifeste dans lequel il était clairement énoncé que les artistes corporels n'étaient pas des danseurs. Les frontières ont été balayées dans différents sens.

Ensuite, avec le Musée de la danse, Boris réalise finalement le projet non-dit et non-assumé qu'aurait été le CND-Musée de la danse. Le CND est né du chantier qui s'était ouvert dans la deuxième moitié des années 1990 pour réfléchir sur la problématique de la disparition importante des pionniers de la danse ; une génération disparaissait, et cette danse contemporaine venait à peine de se formaliser ; comment allait-elle perpétuer sa mémoire ? Une des questions sous-jacentes était : "Faut-il un Musée de la danse ?" La décision finale a été de ne pas créer ce Musée mais d'inventer quelque chose de particulier qui puisse entreposer ces mémoires et gérer l'histoire, les archives de la danse contemporaine ; et nous sommes exactement dans les lieux qui sont dédiés à cette activité.

Enfin, le Musée de la danse, qui est une aventure extraordinaire, pose aussi une question institutionnelle. C'est un centre chorégraphique national, et à ce titre, il suit un certain nombre de règles, d'évaluations, de renouvellement du mandat, etc. Au bout de quatre ans de fonctionnement, une question se pose : aujourd'hui, est-on en train de construire une nouvelle modalité d'institution, ou est-ce que l'on est sur un pur geste artistique ?

La question majeure que soulevait Boris et son équipe, était celle de la collection : un

Musée sans collection, est-ce possible ? On peut se demander aussi : Si collection il y a, quelle est-elle ? et si elle existe, à qui appartient-elle ? A son départ, Boris transmettra-t-il un Musée de la danse ou un CCN ?

### **Marcella Lista**

Vous avez résumé des questions très fortes qui appartiennent à la dimension critique de ce projet, qui est effectivement de ne pas s'insérer dans un moule préétabli de définition institutionnelle. J'aime à penser que la collection est aussi une collection conceptuelle. Quand je parlais de cette commande adressée à Pierre Leguillon, Pierre m'a expliqué qu'il ne s'agissait pas d'une commande au sens d'une commission, même si une partie de la production avait été effectivement prise en charge par le Musée de la danse. Aujourd'hui l'œuvre est dans la collection du Musée de la danse, et il en existe un autre exemplaire qui contient d'autres images imprimées acquises sur internet et est conservée au FRAC d'Aquitaine. L'œuvre est une installation performée, c'est un musée dans le musée qui nous parle du musée. Le plus important est que c'est dans l'échange que les choses se jouent, dans cette sollicitation, cette possibilité de déplacer l'idée de la danse dans d'autres formats, d'autres supports et d'autres dispositifs ; c'était le point extrêmement fort du projet de Boris, de prendre en compte cette notion de déplacement.

Les questions matérielles que cela soulève, je crois qu'elles ne peuvent être résolues qu'avec le passage de relais à un deuxième projet, une autre personnalité artistique qui va, à partir de là, reformuler les choses. Je rejoins ce qui a été dit, je pense que toute personne responsable d'une programmation, d'une collection ou de commandes, doit avoir en tête quelque chose qui est de l'ordre d'une ligne éditoriale, ou d'un projet artistique, dans lequel sont prises en compte des questions de politique institutionnelle, d'esthétique, d'actualité des débats artistiques ; c'est-à-dire prendre en compte à la fois une problématique à partir d'un « espace historique », c'est ce que fait Boris, et puis le frotter à la situation actuelle. C'est en cela que la durée de vie du projet ne peut pas s'installer dans la pérennité puisqu'elle est liée à un débat qui lui-même hérite de débats historiques. Je verrais les choses avec cette idée de passage de relais et de possibilité de faire naître un nouveau projet à partir de ce qui a été fait. Dans les prémisses de cette "non-institution", ou de cette institution définie par Boris de façon un peu paradoxale, il y a quelque chose d'extrêmement sain et salutaire, qui est d'avoir réintroduit toutes les qualités d'une pensée immatérielle ; c'est-à-dire une possibilité d'approcher les choses à un niveau avant tout conceptuel, pour se donner le maximum de liberté de mouvement dans les définitions, le système de valeurs, la réflexion sur les disciplines et leurs supposées frontières, etc. Cela me paraît être le point de départ aujourd'hui très riche d'une nouvelle approche de toutes ces questions.

Merci beaucoup pour votre référence au manifeste sur l'art corporel de 1979, vous avez raison, c'est extrêmement révélateur. En effet, comme l'a rappelé aussi Monsieur Tortosa, nous sommes en France dans une situation où, historiquement, il y a eu beaucoup tendance à établir des frontières étanches entre les disciplines. Aujourd'hui, je ne pense pas que les performeurs se disent davantage danseurs, Mais il y a une plus grande maturité de l'artistique dans l'approche de la danse et, de la question de l'écriture chorégraphique comme quelque chose de très spécifique ; il y a là plusieurs entrées : qu'est-ce que la danse, qu'est-ce que la chorégraphie ? Où interviennent les notions de composition et d'écriture, à quelle catégorie appartiennent les partitions de performance – ce que l'on appelle les protocoles, les instructions ? Je pense qu'aujourd'hui on n'a aucune homogénéité mais une sorte de faisceau de questions qui doivent être posées à tout moment. On évoquait avec Maryvonne Saison le fait que chez les jeunes générations d'artistes, y compris dans les écoles des beaux-arts, la

performance est cette espèce de nouvel espace où "s'enfilent" un certain nombre de pratiques qui n'ont pas beaucoup de visibilité sur l'histoire de la performance et de la danse. Il y a par ailleurs un mouvement de fétichisation des années 1960-1970, qui est vrai aussi pour les technologies, les médias analogiques, etc. ; on assiste à cette espèce de survalorisation de l'aura des photographies en noir et blanc, de tout ce qui est reprise de figures mythiques de l'histoire de la performance.

Au lieu de cela, je crois qu'il faut tout mettre à plat, comme le fait Boris avec le film que l'on a vu. Il remplace un geste qui serait une documentation objective - si tant est que cela puisse exister - de son exposition, par le geste artistique de cette jeune vidéaste. Vous l'avez vu, elle fait un objet filmique qui n'a rien à voir avec une documentation concrète, elle propose une interprétation d'une nouvelle génération sur ces questions (elle est très jeune, elle n'a même pas trente ans). Il s'agit aussi de se laisser le droit, pour l'artiste, de rejeter cet héritage historique, ou en tout cas de le métaboliser en le mettant en danger ; c'est ce qui se passe avec cette robe, au lieu d'être fétichisée comme objet d'exposition, elle est incorporée. Je crois que ce geste de la ronde est très symbolique, très fort : ils se passent la robe et la perruque, la revêtent, l'enlèvent, etc. Il y a là comme un geste rituel, pour exorciser cette puissance de l'archive, de l'histoire, essayer de la renvoyer à quelque chose de tribal, pour ne pas être figé par le poids de l'histoire.

### **Guy Tortosa**

J'avais une question à Monsieur Magrin-Chagnolleau - j'ai été un peu frustré : je m'attendais à une conclusion en forme d'utopie et m'étais dit que vous alliez faire peut-être une performance - Quand vous avez évoqué, du point de vue de l'artiste qui est en vous, l'art et la création, j'aurais parfois voulu entendre, voir, ce dont vous parliez (cela s'est produit aussi hier). Vous avez parlé notamment de Barbara Browning, que je ne connais pas, et j'ai eu l'impression que cela faisait écho à des choses que j'ai entendues hier, sur les questions du texte, de la littérature, de l'hypertexte ; ce sont des sujets qu'ont évoqué Jean-Pierre Cometti et Eric de Chassey. Est-ce que vous pourriez revenir sur ce sujet ?

### **Ivan Magrin-Chagnolleau**

Barbara Browning travaille au département des *performance studies* à la New York University. Son ouvrage de fiction s'appelle *I'm trying to reach you* ; c'est hybride, mais je vais essayer de décrire un peu en quoi cela consiste. Elle a écrit un roman, donc une fiction, mais qui est en même temps une histoire du champ des *performance studies* depuis les années 1970. Elle y met en scène des personnages ressemblant étrangement à des personnages ayant existé – donc toute ressemblance n'est pas fortuite – mais elle joue avec cette distance de la fiction. Elle renvoie en même temps à des petites vidéos qu'elle a mises sur *Youtube*, qui sont des vidéos de danse qu'elle fait chez elle. Ce sont des danses très naïves, parce qu'elle n'est pas danseuse ; elles illustrent chacune un concept-clé dans l'évolution de la performance, de façon à la fois naïve et ironique. Le livre pourrait se lire tout seul, mais la référence à ces vidéos est une dimension intrinsèque de ce travail.

C'est quelqu'un qui réfléchit beaucoup sur la fonction de l'art, et qui a développé un autre projet que je trouve aussi très intéressant. Elle réinterprète des standards de la chanson à l'ukulélé. Initialement, c'est un projet qu'elle avait mis en place pour elle, pour avancer dans son projet de musicienne, et puis elle s'est rendu compte que la meilleure motivation était d'offrir sa reprise de chaque standard à quelqu'un. Elle a développé tout un protocole performatif qui consistait à choisir une reprise d'un standard réinterprété par elle à l'ukulélé quand elle rencontrait quelqu'un à qui elle avait envie d'offrir quelque chose ; elle essayait

de choisir la chanson en fonction de la personne. Elle l'enregistrait, elle la mettait sur *soundcloud*, un réseau social de partage de musique, et ensuite elle disait à la personne : "Je t'ai fait ce cadeau, voici le lien". Petit à petit, elle en est arrivée maintenant à quatre cents reprises de chansons, avec une évolution flagrante entre les premières et les dernières. Elle choisit de ne pas en partager publiquement certaines, vis-à-vis de la personne à qui elle l'offre. Un certain nombre de ces reprises deviennent un corpus performatif, en quelque sorte.

Ce qui est intéressant ici, c'est le rôle des réseaux sociaux. Aujourd'hui, les réseaux sociaux font intégralement partie de la création artistique. Il n'y a quasiment plus aucun artiste qui ne s'en sert pas d'une façon ou d'une autre. Il peut s'en servir d'une manière très légère, il peut s'en servir de manière promotionnelle, ou il peut s'en servir – et c'est à mon sens le plus intéressant – dans son processus créatif. Ce sont deux exemples qui me paraissent intéressants, qui sont actuels - ils datent des derniers mois, des dernières années - et montrent comment l'artiste réinvestit l'espace de la contemporanéité, en particulier celui des réseaux sociaux.

### **Marcella Lista**

C'est intéressant car aujourd'hui, au CND, il est question de mettre au travail les archives, d'essayer de les réactualiser et d'en donner des visions très personnelles par des artistes, des curateurs, invités à croiser leur culture et leurs collections personnelles avec le fonds qui est présent ici. Je pense par exemple au projet appelé "l'Atelier des archives", mené par Christophe Wavelet, qui réfléchit et expérimente de longue date autour des questions de réactivation du patrimoine de la danse. Comparativement au milieu des musées et de l'histoire de l'art d'où je viens, je salue dans ces initiatives le fait qu'elles vont contre une réglementation de plus en plus exigeante dans l'espace institutionnel, que ce soit au niveau juridique ou au niveau de l'usage des espaces, lorsqu'on veut faire exister la performance au sein du musée.

Dans mon expérience de programmation au Musée du Louvre, j'ai pu constater à quel point il est important de pouvoir laisser un projet évoluer. Entre l'intention initiale et la rencontre avec le lieu et ses usages - la manière dont le public va fréquenter ce lieu, et éventuellement en métamorphoser l'usage par l'arrivée d'un événement vivant - tout peut prêter à une évolution significative du projet. Néanmoins, la réalité des choses est que l'on doit remettre, en général trois mois à l'avance, le périmètre exact où se tient la performance, le minutage, le nombre de personnes, les matériaux et s'adapter bien sûr à un grand nombre de consignes de sûreté et de sécurité. C'est évidemment tout le contraire de ce que réclame une forme fuvante.

J'ai beaucoup insisté sur la notion de critique institutionnelle ; de mon point de vue, l'héritage de l'art conceptuel se situe, à plus d'un titre, dans cette génération que l'on a qualifiée de "danse conceptuelle" dans les années 1990 et qui, aujourd'hui, cherche à penser les choses à un niveau plus large, en se demandant comment l'espace de réflexion qu'est celui de la danse et des pratiques performatives peut aujourd'hui déstabiliser le cadre muséal. Ce cadre est la somme d'une série d'évolutions qui réclament sans doute aujourd'hui un mouvement inverse.

Quand je parlais des artistes qui essaient de conquérir l'espace public et qui se trouvent confrontés à des problèmes d'interdiction, je faisais notamment référence à la performance récente de Steven Cohen sur l'esplanade du Trocadéro à Paris. Dans cette performance non annoncée qu'il a réalisée sur le Parvis des droits de l'homme, l'artiste s'exhibait dans un travestissement qui laissait apparente l'extrémité de son sexe, traîné du bout du ruban par un coq. Arrêté, il a été jugé coupable d'exhibition sexuelle, quoique dispensé de peine. L'argument de la police était de dire : "Si vous aviez fait votre performance un tout petit peu plus bas sur l'avenue du Président Wilson - c'est-à-dire devant le Palais de Tokyo - il n'y aurait

pas eu de problème". Le « problème » autrement dit consiste dans le fait de conquérir un espace qui n'est pas une zone pré-qualifiée pour l'art contemporain. On voit bien comment ces zones de permissivité, qui sont finalement limitées au Musée, en tout cas à l'image que l'on se fait de l'art contemporain, problématissent aussi tout le sens utopique et politique de ces gestes. On peut comprendre en ce sens les artistes qui sont prêts à bousculer les règles de conservation des archives, à « perdre » le public qui vient au MOMA pour assister à un parcours organisé d'événements performatifs. Il y a là des stratégies qui sont certes parfois déceptives voire taboues pour les missions de conservation des institutions, mais on en comprend aujourd'hui la nécessité à d'autres niveaux.

### **Un conseiller**

Le projet du CND porté par Mathilde Monnier est bien de mettre l'activation de l'archive au centre de la vie de cet établissement, ce qui prouve que l'institution est capable d'accueillir le mouvement. Il y a effectivement des limites ; mais Steven Cohen se serait fait arrêter il y a dix ans beaucoup plus vite que cette année (*Marcella Lista : ce n'est pas sûr*). Vous faisiez allusion à la complexité de l'introduction de la performance dans l'espace du musée, il s'agit en fait d'une complexité générale de toute la réglementation du spectacle vivant ; ce n'est pas l'institution, mais la sécurité publique, et cette société qui porte ceinture et bretelles. On est devant des problèmes de politique, pas d'inertie institutionnelle. On est justement aujourd'hui dans une période où l'on voit des institutions qui ont une capacité à se déplacer, à se repenser, et je serais plutôt positif à cet endroit-là.

Vous avez signalé une question très importante, peut-être la plus difficile à prendre en compte pour nous, celle des modalités du temps. Dans l'espace muséal et dans tout un volet des arts plastiques, on est dans un temps continu ; dans la logique du spectacle vivant, on est dans un temps organisé, découpé, cerné ; la performance essaie de traverser sans arrêt cette limite. Ces modalités du temps sont extrêmement importantes dans la réflexion que l'on doit avoir, y compris dans la manière dont on peut accompagner les démarches et les œuvres ; je trouve que l'on n'en parle pas assez. Il y a une œuvre qui m'intéresse beaucoup à cet égard, c'est *33 tours et quelques secondes*, de Rabih Mroué. Cette pièce fabrique une dramaturgie temporelle extrêmement précise, et pourtant on a l'impression que ça devrait être une installation. C'est une vraie question : comment présenter cette pièce, en format spectacle ou en format installation ? On est exactement à un endroit limite.

### **Ivan Magrin-Chagnolleau**

La question du temps est très importante en effet. Souvent les décideurs restent au même endroit sur des périodes longues qui résistent un peu à tout ce qui est changement de ministère, changement de politique culturelle, etc. Donc c'est souvent vous qui inscrivez quelque chose dans la durée, ce qui est peut-être moins facile à faire à un niveau plus global ; c'est un des rôles importants que peut jouer l'institution.

Ensuite, vous disiez que Steven Cohen se serait fait arrêter de la même façon il y a dix ans : peut-être, mais pas il y a quarante ans. Il y a donc des évolutions, qui sont aussi à questionner, il ne s'agit pas de les juger. De toute façon, il s'agit là d'une performance spontanée, qui ne dépend pas forcément de l'institution, mais qui est quand même en lien avec ce que disait Marcella sur les zones de permissivité qui évoluent ; c'est normal, mais je pense qu'il est très important de les remettre en question, et de réfléchir à cette remise en question.

Pour prendre un exemple de la difficulté que l'on a parfois, face à un hybride entre installation, performance, représentation, de savoir ce qu'on en fait et où on le présente, je pensais à

Richard Schechner, un des piliers de la performance aux Etats Unis. Il vient de faire justement une "performance – installation – spectacle" qui s'appelle *Imagining O*. C'est un croisement entre Shakespeare, Ophélie et *Histoire d'O*, qui questionne le rôle de la femme, son oppression etc. Il s'agit d'un spectacle sous forme de scènes qui avaient lieu à différents endroits dans l'espace ; le spectateur passait d'un espace à l'autre à son rythme. On est dans un hybride, qui en plus est participatif, car pour savoir où était l'étape suivante, il était demandé au spectateur de participer à une activité qui l'impliquait et le rendait partie prenante du questionnement que Richard Schechner propose dans ce spectacle. Ce sont des spectacles qui se font dans des espaces qui ne sont ni des théâtres ni des musées, mais qui sont suffisamment grands pour avoir cet aspect déambulatoire ; et en même temps, comme c'est performatif, il y a la question du temps de la performance qui n'est pas le même que le temps d'une installation ou de l'exposition d'une œuvre plastique. Donc ces territoires sont mouvants et c'est ça qui est intéressant aussi.

### **Guy Tortosa**

Je voudrais apporter un petit témoignage qui m'a été transmis par l'artiste performeur - si je puis dire - Raymond Hains, maître de la déconstruction du langage, des procédures d'apparition de l'artiste dans l'espace public ou non ; une "abstraction personnifiée", disait-il de lui-même, ou avait-on dit de lui. Il m'avait dit, cela l'avait beaucoup marqué, qu'un Américain avait brûlé son passeport sur le Parvis des droits de l'homme ; c'était dans les années 50, je crois, cela avait défrayé la chronique. Cela pour dire que ce sont aussi des espaces ou des temps dans lesquels se croisent la question politique et la question artistique, une question artistique qui se veut politique, ou une question politique qui parfois anticipe étrangement sur des procédures qui sont celles des formes artistiques. En tout cas, cela lui parlait.

### **Un conseiller**

A propos de l'exemple sans doute emblématique de Steven Cohen, est-ce que la réaction à son acte artistique n'est pas comprise dans l'œuvre ? Elle aurait été beaucoup moins médiatisée s'il n'avait pas été arrêté. Ce rapport à l'espace public, la confrontation aux limites de ce qui est permis ou non, constituent un mode opératoire artistique que l'on retrouve aussi bien dans l'art vivant que dans les musées, du côté des plasticiens autant que des danseurs ; c'est quelque chose qui traverse l'ensemble des disciplines. J'aurais été choqué qu'on ne parle pas de Steven Cohen, c'est peut-être plutôt sain qu'on en parle.

### **Marcella Lista**

Tout à fait, c'est le sens de cette œuvre que d'ouvrir un débat. Concernant l'usage de l'espace public, un exemple intéressant est la performance de Michelangelo Pistoletto avec la *Sphère de journaux* qu'il avait fait dévaler dans les rues de Turin dans les années 1960, qui a été reprise à l'occasion de son exposition récente au Louvre. Il y a eu à peu près un mois d'échanges avec la préfecture de police et avec un grand nombre d'instances. Tout devait être complètement prévu dans le parcours (quel trottoir, quel passage piéton, etc.), dans le moindre impact que cette performance pouvait avoir dans l'espace public. Donc c'était une autre performance, on n'était certainement pas dans le geste initial de Pistoletto. Ce qui était possible dans les années 1960, la performance conçue en termes d'élément perturbateur dans l'espace public ne l'est plus aujourd'hui sans franchir une limite juridique ; quand ça l'est, dans le cas de Steven Cohen, c'est fait pour provoquer une réaction qui va rendre visible des zones d'interdiction et surtout les objets de l'interdiction.

### **Ivan Magrin-Chagnolleau**

Vous avez raison quand vous dites que Steven Cohen a fait cette performance en sachant qu'il allait être arrêté. Il savait donc qu'en faisant cela, il questionnait le territoire de l'espace permissif ou non permissif ; et puis il questionne peut-être aussi l'évolution des tabous, de certaines choses qui sont taboues à certaines périodes et pas à d'autres. Il y a plusieurs catégories d'artistes qui font des performances dans l'espace public. Marcella a parlé d'Anna Halprin : elle a fait des choses merveilleuses, comme par exemple faire danser des personnes âgées à mobilité réduite dans des espaces naturels, et leur faire redécouvrir qu'un mouvement de leur corps était possible. On en parle maintenant, mais au moment où elle le fait cela passe un peu inaperçu. Mais cela a autant d'impact si ce n'est plus, parce que cela positionne aussi l'art dans une autre dimension qui est sa dimension de guérison, c'est à dire sa dimension de partage, de lien social, et de lien à son corps, dans ce cas précis, mais cela peut être à une autre dimension de soi.

### **Un conseiller**

Pour donner un contre-exemple à Steven Cohen, au festival des arts de la rue *les Accroche-cœurs*, à Angers, il y a eu un événement tout à fait emblématique des problématiques de l'espace public.

Le festival se déroule sur un week-end de trois jours. Un spectacle de la compagnie Kumulus avait été programmé par la mairie précédente ; le spectacle a été joué le vendredi soir, interdit le lendemain, puis ré-autorisé dans un autre lieu, le théâtre Le Quai, c'est à dire un endroit institutionnel ; donc il n'était plus dans la rue mais à l'intérieur.

Ce spectacle avait pour particularité de présenter dans des cages des comédiens "déguisés" en singes, en animaux, en personnages primitifs. Or le contexte était très particulier, car c'est à Angers qu'un enfant a tendu une banane à Madame Taubira l'année dernière, suscitant une grande émotion dans la ville. Le festival avait lieu au même moment que l'exposition "Zoos humains" au Muséum d'histoire naturelle, sur les expositions universelles qui montrent les tribus lointaines comme une sorte de curiosité. Enfin, le spectacle se tenait sur la grande place de la République ; or c'est le lieu où, le matin même, un restaurant sénégalais s'était ouvert, ce qui avait provoqué beaucoup de plaintes de citoyens et de cercles religieux intégristes.

Tout cela a beaucoup interrogé la mairie, qui a interdit le spectacle, provoquant un tollé dans l'organisation du festival qui a menacé de tout arrêter. C'est un festival gratuit avec énormément de monde dans les rues ; il y avait donc un enjeu populaire assez fort, et la mairie a ré-autorisé le spectacle, mais en obligeant la compagnie à intégrer l'espace du théâtre Le Quai, où elle s'est sentie un peu instrumentalisée, parce qu'obligée de passer de l'espace public de la rue à cet espace institutionnel. Je ne sais pas si cette compagnie cherchait cette publicité, mais la presse l'a énormément mise en valeur.

### **Ivan Magrin-Chagnolleau**

Ce n'est pas vraiment un contre-exemple, parce que finalement en en parlant, en provoquant une interdiction, et du coup en étant à la une du journal local, c'est peut-être aussi cela qui est visé ; même si ce n'est pas nécessairement conscient, il y a une action qui est faite dans l'idée de faire prendre conscience de quelque chose. Finalement, est-ce une meilleure conséquence de leur travail ou est-ce que cela les a empêchés de le présenter pleinement, je ne sais pas ; en tout cas cela peut jouer dans les deux sens ; mais c'est un exemple très intéressant.

### **Guy Tortosa**

Dans vos présentations de ce matin, on sentait que les frontières bougeaient, que dans

l'institution il y a toutes sortes d'acteurs qui jouent au chat et à la souris, les conservateurs parfois avec leur président. Je me souviens de l'époque où Monsieur Aillagon est devenu président du Centre Pompidou. C'est un moment où le Centre Pompidou a vu une réorganisation de sa spatialité, et beaucoup de choses sont apparues moins possibles, alors même que les locaux devenaient de plus en plus ouverts à des mécènes qui organisaient des choses qui ressemblaient à des installations-performances que des artistes comme Claude Lévêque étaient priés d'orchestrer ; c'était très bizarre. Bref, c'est très intéressant de voir que l'histoire de ces tensions, de ces frictions, de ces rencontres, c'est du temps court - même s'il faut se méfier du présentisme comme on le disait hier - mais c'est un temps long, et on ne cessera jamais de dialectiser. Mais j'ai observé que par rapport aux foires, l'institution peut dans certains cas représenter un espace dans lequel quelque chose essaie de s'organiser différemment de ce que les marchés essaient de mettre en place, par exemple.

Je voudrais passer la parole à Maryvonne Saison pour dire peut-être le mot de conclusion en vous remerciant, et peut-être aussi écouter vos dernières remarques, notamment sur le sujet de la journée et demie. C'est parfois aussi après qu'une nuit nous ait porté conseil que nous avons tout d'un coup une vision, une perception, et des questions neuves sur ce que nous avons entendu et qu'il est parfois délicat de se poser de façon trop immédiate ; j'aurais voulu reposer des questions à Eric de Chasse, à Jean-Pierre Cometti, à Catherine David, par exemple.



## Conclusion

Par Maryvonne Saison

---

Il est toujours difficile de « conclure » une session et ce d'autant que nos travaux n'avaient pas l'ambition de clore les débats mais plutôt de les ouvrir. Je vais donc être brève, je ne vais pas tenter de résumer les interventions et les échanges, ni chercher à imaginer un point de vue unique à partir de la diversité et de la richesse des propositions. Nous rentrons maintenant dans l'après-coup et il faut laisser le temps – le temps long dont plusieurs intervenants ont montré le caractère essentiel -- faire son œuvre.

On ne peut donc dans l'immédiat que se livrer à quelques « associations libres » qui peuvent se greffer sur deux questions qui n'ont cessé de se poser :

- à la dé-définition de l'art, doit-on aujourd'hui ajouter la dé-définition de l'expertise, du fait de la transdisciplinarité et de la mondialisation ?
- Quelles modalités propres à son époque l'expertise prend-elle aujourd'hui ?

La disparition des repères que constituaient les définitions (même larges) des disciplines artistiques, la disparition des genres et des règles qui régissaient ces disciplines, donnent une liberté qui génère malaise et inconfort du côté de la création comme du côté de la réception, fût-elle savante. Sommes-nous pour autant entrés dans l'ère de l'indifférenciation ? Les frontières peuvent-elles tomber ? Michel Foucault, dans son hommage à Georges Bataille en 1963<sup>1</sup> refusait d'imaginer que cela fût possible : « La limite et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être ». Bien des annonces d'innovations radicales liées à une généralisation de l'hybridation sont oubliées ou illusoire : plusieurs intervenants l'ont montré en faisant ressurgir des continuités méconnues...

L'époque, de toute façon, n'est plus à la valorisation de la transgression et transgresser semble de plus en plus difficile. L'époque n'est peut-être pas plus à la création de nouveaux genres dans le champ de l'art : certaines pratiques comme les performances ou les créations liées aux technologies du numérique, semblent se situer dans un « entre-genre ». Si l'on imagine la limite ou la frontière comme une ligne, la ligne s'est épaissie et c'est dans sa faible épaisseur qu'un espace indiscernable et poreux s'est constitué, propice à des frictions autant qu'à des hybridations.

Les échanges ont montré qu'il était fort délicat de vivre sur les lignes de frontières en préservant à la fois le partage qu'elles instaurent et la porosité qui les affecte. N'est-ce pas néanmoins le lieu de l'expertise ?

La tâche dévolue aux experts dans le cadre de la création contemporaine, loin d'être minimisée, a constamment été décrite comme un bastion critique par rapport à l'espoir de résister à un avenir défini par le seul marché ; située sur le terrain de l'esthétique, elle est apparue comme inexorablement liée à un enjeu éthique et politique.

Je remercie les intervenants de la qualité de leurs prestations, de leur présence et de leur implication lors des échanges. Je remercie tout autant l'assistance de sa bienveillance et de la qualité de son écoute.

---

1 1963, « Préface à la transgression », *Critique* n° 195-196, *Dits et Ecrits* I p.237