



Marges

Revue d'art contemporain

09 | 2009

Irresponsabilité de l'art

Dépolitisation de l'art et pratiques de responsabilisation : quand le désengagement artistique appelle la tactique de l'usage

De-politicisation of Art and Practices of Gaining Responsibility : When Artistic De-involvement Calls for Usage Tactics//

Sébastien Biset



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/536>

DOI : 10.4000/marges.536

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2009

Pagination : 36-50

ISBN : 978-2-84292-253-5

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Sébastien Biset, « Dépolitisation de l'art et pratiques de responsabilisation : quand le désengagement artistique appelle la tactique de l'usage », *Marges* [En ligne], 09 | 2009, mis en ligne le 15 novembre 2010, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/536> ; DOI : 10.4000/marges.536

Dépolitisation de l'art et pratiques de responsabilisation : Quand le désengagement artistique appelle la tactique de l'usage

Poser la question de l'adéquation entre *art* et *politique* revient à entretenir une tradition séculaire. Le débat n'a pourtant jamais semblé si vif, si vaste, au point où on peut aujourd'hui parler d'un véritable « effet de mode », voire d'un leitmotiv dans les discours sur l'art actuel.

D'aucuns s'accordent à dire que le rapport entre l'art et le politique a souffert, au cours du 20^e siècle, de l'axiome fondamental de la modernité, à savoir que la promesse du meilleur est à entretenir puisque le bonheur est pour demain. Annoncée par les prophètes politiques et autres prédicateurs du monde moderne, enlisés dans une véritable « religion du Progrès », cette perspective téléologique était tournée vers l'accomplissement des grandes espérances parmi lesquelles l'émancipation de tous les hommes, la justice pour tous par-delà les frontières et la prospérité générale. Après avoir fondé la confiance des humains dans le devenir, cet

optimisme historique, articulé à l'utopisme technicien, a vu s'effondrer son système de croyances au cours du 20^e siècle, amenant celui-ci à inventer toutes sortes de crises, de fins, de morts: des idéologies, des utopies, de l'avant-gardisme, de l'art, etc. Nous en subirions depuis lors les effets, panserions les séquelles de la modernité tardive dans la confusion d'une époque non sans raison qualifiée de « post », voire d'« hypermoderne¹ ». La question a été formulée par Pierre-André Taguieff: assistons-nous à la mort, à l'éclipse ou à la métamorphose du progrès²? Sur le plan artistique, cette interrogation trouve des éléments de réponses dans l'émergence, au cours de la décennie 1990, de pratiques artistiques rejetant la version idéaliste et téléologique de la modernité sans pour autant délaisser son fond idéologique qui a tout à voir avec l'amélioration du réel et du vécu quotidien (esthétique relationnelle, art public nouveau genre, pratiques furtives, postproduction, autoproduction culturelle, goût prononcé pour l'interstitiel et la figure de l'*usager*, etc.). Le point de vue selon lequel l'art actuel manifeste le déclin ou la perte en substance de l'utopie – comme perspective sociopolitique – est par conséquent discutable, voire complètement erroné. Mais sur ce point aussi historiens et critiques finissent par s'accorder.

Failite, défense et résurgence de l'utopie politico-artistique

On le sait, les artistes, par une prise de conscience critique de la réalité sociale, ont lié, dès l'époque des Lumières, leurs activités à divers projets de libération et d'émancipation. Comme l'a remarqué Thierry de Duve, les avant-gardes historiques du début du 20^e siècle auraient transformé cette relation entre pratique artistique et accomplissement de l'utopie en un « lien d'efficacité » en tendant à contribuer à la réalisation de l'utopie³. De la sorte, l'art devient un outil révolutionnaire et contribue au devenir du monde, à sa construction positive. Ce point de vue coïncide avec les visées des diverses avant-gardes historiques, que l'on pense au constructivisme de Tatline, au programme du Bauhaus, au suprématisme de Malevitch ou à l'utopie néo-plastique de Mondrian. Il semble toutefois nécessaire de souligner ici un danger proprement historiographique puisqu'on associe souvent trop hâtivement les mouvements Dada et Surréalisme à cette entreprise de réalisation de l'utopie, pour la seule raison qu'ils manifestèrent un souci ouvertement esthétique-politique. Les Situationnistes établiront à ce titre une critique précise de ces avant-gardes dont ils sont pourtant les

¹ Gilles Lipovetsky, après avoir posé les jalons de ce qui devait s'imposer comme un « paradigme individualiste » dans *L'Ère du vide* (1983), stipule que le « postmoderne » a fait son temps: nous sommes passés, pour le meilleur et pour le pire, à l'âge « hypermoderne ». Voir notamment Sébastien Charles et Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2004.

² Pierre-André Taguieff, *Le Sens du progrès, Une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion, 2004.

³ Pour de Duve, l'utopie dans les avant-gardes historiques est caractérisée par une forme d'implication (de l'esthétique à l'éthique, de l'artistique au politique) dite transitive. Cette transitive peut-être illustrée de la sorte: « Si liberté artistique (absence de normes, de contraintes), alors libération politique [...]. Si fraternité culturelle (partage des moyens de production, plutôt que division corporatiste du travail), alors communauté morale ». Thierry de Duve, « Fonction critique de l'art? Examen d'une question », *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, Paris, Cerf, coll. Procope, 1992, p. 19.

⁴ Guy Debord,
La Société du spectacle
(1967), Paris, Gallimard,
coll. Folio, 1992, thèse
191.

⁵ Claire Fagnart,
« La faillite des utopies
modernes »,
dans Roberto Barbanti
et Claire Fagnart (sld.),
*L'Art au 20^e siècle et
l'Utopie*, Paris,
l'Harmattan, 2000.

⁶ *ibid.*, p. 105.

⁷ Art de
la désacralisation,
Fluxus s'est confronté,
dans une tentative
de dissolution de l'art
dans la vie, aux limites
de la poétique de
l'œuvre ouverte telle
que l'a théorisée
Umberto Eco. Flirtant
avec les seuils
maximaux de l'ouverture
(qu'il illustre l'intérêt
de Fluxus pour le bruit,
cette somme
indifférenciée de toutes
les informations),
le problème s'est posé
en ces termes :
« en tendant à un
maximum
d'imprévisibilité, on
tend du même coup
à un maximum de
désordre, dans lequel
il devient impossible
d'organiser non
seulement les
significations les plus
ordinaires
mais toutes
les significations » ;
« Il y a donc un seuil au-
delà duquel la richesse
de l'information se
change en "bruit" ». *Umberto Eco, L'Œuvre
ouverte* (1962), Paris,
Seuil, coll. Points, 1965,
p. 91 et 131.

héritiers. Pour Debord, l'idée est de porter à son terme l'autodestruction, inaugurée par Baudelaire, reprise par les dadaïstes et certains Surréalistes auxquels il manque quelque chose selon les Situationnistes : « Le dadaïsme a voulu supprimer l'art sans le réaliser ; et le Surréalisme a voulu réaliser l'art sans le supprimer. La position critique élaborée depuis par les Situationnistes a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même dépassement de l'art⁴ ». La néo-avant-garde telle qu'elle apparaît au cours de la décennie 1960, d'obédience néo-dadaïste – imprégnée de l'enseignement de John Cage et de l'esprit situationniste (investigation sociale et politique du quotidien à des fins critiques) –, s'inscrit quant à elle dans ce projet moderne du changement positif. C'est avec elle, précisément, que se clôt le projet moderne d'un art révolutionnaire misant sur une entreprise de « dé-définition » de l'art et de sa socialisation. C'est avec elle, surtout, que disparaît la foi en un art capable d'éveiller les consciences aliénées.

Cette « faillite des utopies modernes » a été très justement décrite par Claire Fagnart dans un article du même nom⁵. L'auteure, prenant appui sur la *Critique de la modernité* d'Alain Touraine, remarque que l'impossibilité de relation dynamique entre l'homme et le monde caractérisant la postmodernité s'explique par l'extension incessante des pouvoirs économiques, technologiques et politiques qui empêche toute possibilité d'action par des individus ne possédant pas directement ces pouvoirs. Cette identification impossible entre le sujet et le monde va de pair, explique-t-elle, avec la disparition de toute volonté de construction collective. En ce sens, « l'après-modernité envisagée comme rupture de la dialectique entre le sujet et le monde coïncide avec la faillite des utopies, c'est-à-dire avec l'impossibilité du sujet à faire le monde⁶ ». On constate que, dans ce contexte, la faillite des « grandes idéologies » s'accompagne d'une critique voire d'une négation de l'utopie artistique. Les exemples les plus révélateurs de ce désenchantement sont à trouver dans la négation de l'art (conséquence de sa réalisation) à laquelle ont conduit la plupart des regroupements d'artistes néo-avant-gardistes, au premier plan desquels Fluxus⁷. L'institutionnalisation des avant-gardes, la marchandisation de l'art et le sentiment d'aporie de la critique institutionnelle témoignent également de cette apparente faillite et traduisent, au premier abord en tout cas, l'insuccès d'un engagement artistique proprement moderne.

Rappelons par ailleurs que la crise de la fin de la modernité – et la crise de 1968 en particulier – a exprimé le rejet d'une conception

trop restrictive de la notion de culture. L'extension de cette notion, qui ne la limite pas à un ensemble d'œuvres ou à la disposition d'un code, s'est accompagnée d'un élargissement du champ d'intervention des pouvoirs publics en créant un paradoxe insolite. On peut effectivement reprocher aux instances directrices, décideurs politiques et experts, de demeurer prisonniers d'un système d'évaluation qui fait de la qualité artistique l'apanage du professionnalisme, rapporte l'innovation esthétique à l'écho médiatique qu'elle suscite et considère la dimension artistique de l'objet destiné à circuler dans un marché ou autre système de diffusion sans la reconnaître dans des manifestations sensibles créatrices de relations, pour tout dire dans les pratiques culturelles⁸. Dans le même temps, jamais on a tant reproché à l'art son effort de socialisation et son souci d'immédiation, à l'heure d'une forte interrogation sur les voies à prendre par les services publics en terme de médiation et de communication. En effet, se multiplient aujourd'hui les constats touchant aux excès et aux dérives d'une démocratisation de la culture qui aurait conduit l'institution à favoriser toujours plus le développement des services éducatifs et pédagogiques et la facilité d'accès à la culture pour tous, entraînant la création d'un art dont l'objet premier est la communication simplifiée, l'accroche instantanée, la consommation facile, voire l'abandon à la distraction et au divertissement. Un excès de médiation de la part des institutions et des services publics conduit ainsi l'artiste à privilégier un art dont le dialogue s'établit rapidement avec son public. Ces œuvres, qui se passeraient de l'intervention d'un tiers, témoignent, pour reprendre la formule de Tristan Trémeau, d'un « fantasme d'immédiation⁹ ».

On en vient par conséquent à regretter qu'à l'heure de l'essor et du développement toujours plus impressionnant des industries culturelles, l'art soit partout, mais l'institution aussi¹⁰. Du locus institutionnel aux non-lieux institutionnalisés de l'art, cette omniprésence de la « légitimation » des pratiques artistiques amenuise la notion d'engagement puisque l'artiste, réconcilié avec une institution qu'avait largement dénoncée et subvertie l'art moderne, rejette désormais l'affrontement pour sa liberté au profit d'un climat apaisé dominé par des attitudes collaboratives. Dans ce contexte d'assujettissement, tout élan subversif (critique institutionnelle) resterait vain, tout au plus profiterait-il au marché.

Pour expliquer ce paradoxe culturel qui fait du discours subversif un élément à part entière du marché, Joseph Heath et Andrew Potter, dans leur ouvrage *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*, ont mis à bas ce confortable syllogisme cultivé par les anti-

⁸ Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. Communication Médias et Sociétés, 1999, p. 22-23.

⁹ Voir à ce propos Tristan Trémeau, « L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale », *L'Art même*, n° 19, 2003.

¹⁰ Voir à ce propos Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003 et Paul Ardenne, « L'Art est partout, définitivement, l'institution aussi », dans Sylvette Babin (sl.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Esse, 2005.

¹¹ *De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires: les formes contemporaines de l'art engagé*, actes du colloque (l'ISELP, 21 et 22 avril 2006), Bruxelles, la Lettre Volée, 2007.

¹² Sans revenir ici sur l'historicité de l'art relationnel, rappelons qu'il apparaît en Belgique en 1972 (Cercle d'Art Prospectif), devient l'objet des expériences artistiques de Fred Forest dans les décennies 1970-1980 (art sociologique et esthétique de la communication) et est réactualisé par Nicolas Bourriaud qui en fait une tendance de l'art contemporain, au cours des années 1990. À ce sujet voir notamment Sébastien Biset, *Les Espaces de relations indéterminées des esthétiques contemporaines: analyse historique des tactiques micro-sectorielles de l'art, dans le prolongement de la poétique de l'œuvre ouverte*, rapport de recherche, Louvain-la-Neuve, UCL, 2006, et autres travaux de l'auteur.

¹³ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998, p. 12.

¹⁴ Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, coll. Biblio-essais, 1988, p. 108.

conformistes pour justifier leurs échecs : le système récupère le discours de la contestation en produisant des succédanés de contre-culture vidés de toute substance subversive. En réalité, il n'y aurait pas de réelle récupération parce que le capitalisme a toujours vanté les postures singulières, puissant moteur de la consommation. Et la rébellion n'est jamais que l'une des plus grandes sources de distinction du monde moderne. Dans le champ de l'art, victime d'un même marché et d'une même aseptisation des produits, on parle beaucoup de l'aporie de la critique institutionnelle comme de la disparition de la charge critique et contestataire de l'artiste au profit d'un goût prononcé pour la communication et la médiation, voire pour l'animation (socio-) culturelle. De violent et désobéissant l'artiste est devenu doux et serviable. Si bien que, à l'occasion d'un colloque sur les nouvelles formes de l'art engagé en 2006¹¹, Paul Ardenne, d'un ton ironique et simplificateur, réduisait la pratique sociale de l'art actuel à un « art de la gentillesse » – auquel s'oppose un « art de la méchanceté », représenté par les artistes du cynisme voire de l'irresponsabilité, au premier plan desquels Santiago Sierra. Jamais l'art n'a été à ce point politique, et jamais on a tant parlé d'une dépolitisation de l'art. Pourtant, malgré les sombres constats dressés par certains critiques au sujet du destin – funeste ? – de l'art dit « contextuel », et bien que l'on constate depuis quelques années une dépolitisation des formes et expressions artistiques prétendument engagées, nous admettons que les nouveaux modes d'utopies apparus dans l'art de l'extrême fin du 20^e siècle – qualifiées de micro-utopies, d'utopies micro-politiques ou interstitielles – ne sont pas entièrement dénués de sens et qu'ils pourraient bien être les expressions les plus aptes à répondre aux exigences et aux besoins de nos sociétés contemporaines.

Si l'on adopte le point de vue du très controversé critique Nicolas Bourriaud, théoricien de l'esthétique relationnelle (1998)¹², « ce n'est pas la modernité qui est morte, mais sa version idéaliste et téléologique¹³ ». Les artistes qui s'inscrivent dans le sillage de la modernité n'ont, d'après le critique, aucunement l'intention d'en répéter les formes ni même les postulats. La tâche des artistes héritiers de la modernité s'apparente à celle que Jean-François Lyotard assigne à l'architecture postmoderne, celle-ci étant désormais « condamnée à engendrer une série de petites modifications dans un espace dont elle hérite de la modernité, et à abandonner une reconstruction globale de l'espace habité par l'humanité¹⁴ ». Cette orientation désormais propre à la postmodernité consiste à apprendre à mieux habiter le monde, plutôt que de chercher à le

construire d'après une idée préconçue de l'évolution historique¹⁵. Il ne s'agit donc plus pour l'artiste de formuler des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer « des modes d'existence ou des modèles d'actions à l'intérieur du réel existant, quelle que soit l'échelle choisie par l'artiste¹⁶ ». Cette distinction fonde le projet d'une esthétique relationnelle qui choisit de substituer aux utopies sociales et à l'espoir révolutionnaire des « micro-utopies » quotidiennes qualifiées également par Bourriaud de « stratégies mimétiques » ; des manières de faire, donc, répondant à la nécessité d'introduire de la « proximité » dans les pratiques artistiques. Pierre Huyghe expose la photographie d'ouvriers au travail à quelques mètres de leur chantier ou utilise le média télévision comme un instrument de médiation permettant un tissage relationnel. Gabriel Orozco dépose une orange sur les étals d'un marché brésilien désert ou considère que la circulation autour d'une table de ping pong est limitée à un échange fermé entre deux joueurs si bien qu'il multiplie l'espace du jeu par la disposition de quatre tables de manière à en modifier la règle de communication. Philippe Parreno invite des gens à pratiquer leurs hobbies le jour du premier mai sur une chaîne de montage d'usine ou simule une esthétique de la fête dont les composantes aboutissent à des formes relationnelles. Rirkrit Tiravanija organise des dîners, laisse à l'intention du public du matériel nécessaire à la préparation de soupe thaï et reconstitue des espaces et architectures propices à la rencontre, à l'arrêt et à l'investissement temporaire. Félix Gonzalez-Torres dissémine ses œuvres par l'intermédiaire des spectateurs invités à ramasser les bonbons qui les constituent. Diane Borsato modifie ses habitudes de déambulation dans la ville pour effleurer le maximum de personnes durant une journée. Le Laboratoire Stalker propose une appréhension nouvelle de la ville fondée sur la mobilité et la reconquête des interstices urbains par des groupes de marcheurs. Francis Alÿs révèle, par des gestes a priori vains, l'éphémère, le transitoire de la ville et court-circuite son système de circulation, en étudie le rythme et les scansion... Qu'il s'agisse d'une expérience esthétique circonscrite par un locus artistique ou d'une exploration des trouées et interstices urbains, friches et autres non-lieux, ces artistes constituent, par le biais de leurs œuvres, des micro-territoires relationnels fichés dans l'épaisseur du socius contemporain. L'artiste se confronte ainsi à la réalité en appréhendant sur des modes particuliers la notion du social, en s'y confrontant sur le mode du contact. C'est précisément dans la mesure où il réévalue la portée de ses actes et l'espace de son champ d'action – substituant à l'interroga-

¹⁵ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ *ibid.*

¹⁷ « Ce terme d'*interstice* fut utilisé par Karl Marx pour qualifier des communautés d'échanges échappant au cadre de l'économie capitaliste, car soustraites à la loi du profit : troc, ventes à perte, productions autarciques, etc. L'*interstice* est un espace de relations humaines qui, tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système global, suggère d'autres possibilités d'échanges que celles qui sont en vigueur dans ce système ». *ibid.*, p. 16.

¹⁸ Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999, p. 143.

¹⁹ *ibid.*, p. 144.

²⁰ *ibid.*, p. 144-145.

tion moderne « comment fait-on pour tout reconstruire ? » la question « comment habiter autrement ces lieux ? » – que l'artiste a de la société une conception d'ordre micropolitique. Concept deleuzo-guattarien devenu une notion clef de l'art dit « contextuel », le micropolitique est l'occasion donnée aux artistes de construire des espaces concrets plutôt que de chercher à figurer des utopies, dicit Nicolas Bourriaud. Quant à l'œuvre d'art, elle se présente comme un *interstice*¹⁷ social à l'intérieur duquel ces expériences, ces nouvelles « possibilités de vie » s'avèrent possibles.

La figure de l'artiste sémionaute : pour une culture de l'usage

Sans doute faut-il reconnaître au critique Nicolas Bourriaud, malgré les nombreux reproches formulés à l'égard de ses théories (rectitudes politiciennes, faibles assises théoriques, angélisme social, etc.), le mérite d'avoir tenté de formaliser des problématiques (un panorama composite de pratiques artistiques) en thèmes et tendances là où d'autres n'ont manifesté que scepticisme, défiance voire pure désintérêt. Ce que stipule la pensée critique de Bourriaud, c'est que l'art de la postmodernité ne peut se réduire à un résidu de la modernité : le critique propose de mettre en évidence, dans le paysage de l'art actuel, des tendances fondamentalement ancrées dans la modernité mais investies de programmes nouveaux ou en tout cas nouvellement enrichis et interprétés. Parmi cette évolution des pratiques artistiques observée par le théoricien, on peut compter sur l'évolution même de la nature de l'œuvre. Celle-ci, remarque-t-il dans son essai *Formes de vie, l'art moderne et l'invention de soi*, doit désormais être perçue comme une « station qui indique un devenir¹⁸ ». Le travail de l'artiste, ne consistant plus à fabriquer des artefacts tendant vers le Beau absolu, s'interprète comme la production d'un rapport au monde à l'aide de signes, d'objets, de formes, de gestes, « ordonnés selon les règles d'une économie d'existence motivée par une vision du monde et de l'art¹⁹ ». L'artiste est devenu, au terme d'une histoire de l'art moderne, un acteur évoluant au milieu de signes qu'il brandira ou sur lesquels il opérera, détournant tel objet ou récupérant tel autre ; il ne ferait au fond que calculer des trajectoires. L'artiste *sémionaute* imagine ainsi des itinéraires et les jalonne d'œuvres, d'actions et de projets ; il s'emploie à « tracer des lignes de pensée dans le champ des phénomènes sociaux, culturels et mentaux²⁰ ».

Apparaît donc chez l'artiste, au lendemain des prétendus « déclins » et « morts » de la modernité, la nécessité d'apprendre à

habiter les lieux qui s'offrent à lui plutôt que de chercher à reconstruire le monde d'après une idée préconçue de l'évolution historique : l'artiste habite les circonstances que le présent lui offre. De cette manière la modernité se prolonge aujourd'hui dans des pratiques de bricolage et de recyclage du donné culturel. C'est précisément ce qu'avait remarqué Michel de Certeau dans le courant des années 1980 ; l'auteur examinant, dans son *Invention du quotidien*, les mouvements dissimulés sous la surface du couple production-consommation. Cette observation, réactualisée sous l'effet de l'éclectisme culturel, montre que le consommateur, loin de la pure passivité à laquelle on le réduit, se livre à un ensemble d'opérations assimilables à une véritable « production silencieuse » et clandestine. Se servir d'un objet, c'est forcément l'interpréter : faire usage consiste donc à produire, à chaque occasion, du nouveau.

En ce sens, le point de vue de de Certeau consiste à mettre à jour l'existence de « mille et une manières de faire » qui permettent à chacun, dans les soubassements quotidiens d'une culture consommée, de s'inventer des itinéraires singuliers, des micro-territoires de consommation, d'interprétation et de production. Ces *tactiques*²¹ sont autant de manières de vivre les situations subies, des manières d'« ouvrir une possibilité de les vivre en y réintroduisant la mobilité plurielle d'intérêts et de plaisirs, un art de manipuler et de jouir²² ».

Fortement influencé par la pensée et les théories de Michel de Certeau, le critique Nicolas Bourriaud, dans son ouvrage *Postproduction*, insiste sur la qualité *sémionautique* de l'artiste contemporain, lequel use de la société comme d'un répertoire de formes. Selon l'auteur, « la question artistique n'est plus : "que faire de nouveau ?" mais plutôt "que faire avec ?" Autrement dit : comment produire de la singularité, comment élaborer du sens à partir de cette masse chaotique d'objets, de noms propres et de références qui constituent notre quotidien²³ ».

Dans cette culture de l'usage, la qualité de l'œuvre dépend de la trajectoire qu'elle décrit dans le paysage culturel. Elle élabore un chaînage entre des formes, des signes, des images, tandis que la surproduction n'est plus vécue comme un problème mais comme un *écosystème culturel*²⁴. Du détournement situationniste au *set* du musicien électronique, en passant par la postproduction de Christian Marclay, Bertrand Lavier, Bruno Peinado ou Simon Starling, il s'agit de manipuler les formes éclatées d'un « scénario collectif ». Cet usage du quotidien (valable à tous les échelons de la culture, y compris le zapping et la *playlist* d'un lecteur mp3) rejoint fondamentalement la théorie relationniste tant décriée de Bourriaud.

²¹ Distinguant la stratégie de la tactique, Michel de Certeau note : « Les stratégies misent sur la résistance que l'établissement d'un lieu offre à l'usure du temps ; les tactiques misent sur une habile utilisation du temps, des occasions qu'il présente et aussi des jeux qu'il introduit dans les fondations d'un pouvoir ». Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, Arts de Faire* (1980), Paris, Gallimard, 1990, p. 63.

²² *ibid.*, p. 11.

²³ Nicolas Bourriaud, *Postproduction - La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2003, p. 9.

²⁴ *ibid.*, p. 41.

²⁵ *ibid.*, p. 79.

Notons que, désireux de dépasser la notion de post-modernisme et son corollaire la post-production, Nicolas Bourriaud a récemment « théorisé » autour d'un nouveau concept, peut-être maladroit, celui d'« altermodern », dans l'ouvrage du même nom publié à l'occasion de la quatrième triennale de la Tate Britain dont il fut le commissaire d'exposition.

²⁶ Nicolas Bourriaud, « Le paradigme esthétique (Félix Guattari et l'art) », *Chimères*, n° 21, 1993. Publié dans Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. cit.

²⁷ Yves Michaud, op. cit.

²⁸ Gilles Lipovetsky, op. cit., p. 118. Dans le même temps s'accroît la consommation plus expérimentelle ou émotionnelle que statutaire : on consomme davantage pour soi (détente, sensations, santé, etc.) qu'en vue d'une reconnaissance de l'autre.

C'est l'usage du monde, remarque-t-il, qui permet de créer de nouveaux récits, tandis que sa contemplation passive soumet les productions humaines au spectacle communautaire. Par leurs dispositifs, les artistes manifestent la volonté d'inventer de nouveaux liens entre l'activité artistique et l'ensemble des activités humaines. Sous le signe de l'usage se développe ainsi une « esthétique tertiaire », un retraitement de la production culturelle, une construction d'itinéraires à l'intérieur de flux existants, une production de l'itinérance à l'intérieur des protocoles culturels²⁵.

Les pratiques culturelles et l'invention de soi (le paradigme esthétique de la subjectivation²⁶)

Notons que l'intuition de Michel de Certeau, relayé par Bourriaud qui fait des artistes contemporains les ouvriers « qualifiés » de la postproduction culturelle, se vérifie au travers de la récente problématique sociologique de l'éclectisme culturel, qui permet d'éclairer certains points de notre analyse.

On sait en effet à quel point les régimes actuels de production et de consommation culturelles posent la question du devenir de la création et des contextes de réception. Cet éther esthétique, brillamment décrit par Yves Michaud dans son ouvrage *L'Art à l'état gazeux*²⁷, a entraîné, au cours du 20^e siècle, un ensemble de comportements culturels éclectiques : chacun est quotidiennement confronté à des produits culturels très variés et une consommation tous azimuts a effacé peu à peu les critères de « distinction » permettant de discerner objectivement légitimité et illégitimité culturelles (Bourdieu). Gilles Lipovetsky a ainsi montré que ce qu'il nomme l'*hyperconsommation* est celle qui voit s'éroder, dans une époque dominée par la valeur superlative, les anciens encadrements de classe au profit de l'émergence d'un consommateur volatil et fragmenté²⁸.

L'une des causes de ce phénomène serait à trouver dans l'extension des industries culturelles et dans les transformations de la participation institutionnelle dans le domaine des arts et de la diffusion culturelle. Dans ce contexte, on constate que le champ artistique et culturel a permis à des formes culturelles populaires ou mineures d'accéder à une certaine reconnaissance, à une forme imprécise ou ambiguë de légitimité (et inversement). Se développent ainsi des pratiques culturelles qui résistent de plus en plus à une analyse reposant sur les grilles établies de la légitimité traditionnelle.

Si de nombreux travaux vont témoigner du fait que l'éclectisme culturel s'affirme comme une tendance propre aux groupes sociaux de

statut élevé, d'autres approches défendent l'existence d'un éclectisme beaucoup plus étendu et remarquent que cette dynamique d'hybridation ne touche pas uniquement les classes dominantes et le rapport cultivé à la culture, mais qu'elle constitue également un facteur déterminant dans l'évolution de la culture populaire. Prouvant pas à pas l'insuffisance d'une approche par classe des comportements culturels, Bernard Lahire montre en effet que ceux-ci sont transversaux aux milieux et que « la frontière entre la légitimité culturelle (la "haute culture") et l'illégitimité culturelle (la "sous-culture", le "simple divertissement") ne sépare pas seulement les classes, mais partage les différentes pratiques et préférences culturelles des mêmes individus, dans toutes les classes de la société²⁹ ».

Dès lors, chacun, dans l'usage qu'il fait des formes qu'il habite, dévoile une manière de produire au travers de ses histoires et orientations personnelles. Le développement des pratiques amateurs et de l'autoproduction culturelle rendent compte de ce phénomène, puisque aujourd'hui, du fait notamment de la démocratisation des outils de (re) production, chacun est en mesure de créer, filmer, enregistrer, composer, etc. L'outil Internet favorise bien entendu ce mouvement et le prolonge par l'échange efficace, offrant au producteur la liberté de disséminer ses produits grâce à l'essor du social *networking*.

Au-delà du risque de voir s'y développer, malgré le « fait du pluralisme³⁰ », une « diversité uniforme » et l'homogénéisation des productions, ce réseau, qui a pris de l'ampleur depuis la fin de la décennie 1990, a contribué à problématiser la question même de la « création » culturelle. Il remet en cause, chaque jour, la place et le statut de l'artiste, que ce soit par le développement des systèmes de diffusion culturelle dopés par la numérisation – musique en ligne et échanges de fichiers, copies à l'infinie des œuvres sur les supports optiques, etc. ou par la capacité d'éditer quasi librement en ligne ses propres « œuvres » (Myspace, YouTube, Tousdesartistes, généralisation des *netlabels*, etc.). Qui est artiste alors ? Tout le monde potentiellement ?

Quant à l'artiste « cautionné » (celui que reconnaît le monde de l'art) il sera considéré, dans cette ère du « tout culturel », comme l'ouvrier « qualifié » de la postproduction, reprogrammant le monde au départ de sa masse saturée d'objets. Il invente de nouvelles possibilités, de nouvelles trajectoires tactiques, faisant du *socius* le véritable lieu de l'exposition ; il produit, dans le jargon de Bourriaud, « des possibilités de vie, de la subjectivité, des relations à l'autre ». Dans les dernières lignes de *Formes de vie*, il affirme :

²⁹ Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

³⁰ John Rawls, *A Theory of Justice*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.

³¹ Nicolas Bourriaud, *Formes de vie...*, op. cit., p. 182.

³² Félix Guattari, *Les Trois écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 24.

³³ *ibid.*

³⁴ Nicolas Bourriaud, op. cit., p. 157.

« Fondé sur le choix personnel d'un mode d'existence, et non plus sur une quelconque "loi morale" naturalisée, l'art moderne induit une morale sous-tendue par la recherche de l'échange et la construction de situations partagées. [...] Il montre comment les modes de production impliquent des modes d'existence, et incite à une individualisation des solutions éthiques. Il n'y a donc pas de morale esthétique au sens propre : seules existent des modes éthiques informés par la pratique artistique, dont l'unique impératif serait : invente-toi, produis-toi toi-même³¹ ».

D'après Bourriaud – lequel tend à rendre saillante l'existence d'un paradigme esthétique de la subjectivation –, l'invention consiste en une *écosophie* au sein de laquelle chaque individu doit se considérer responsable des formes qu'il rencontre et de leur fonctionnement social. Le concept d'*écosophie* est emprunté à Félix Guattari qui préconise, dans *Les Trois écologies*, une *praxis artistique-écosophique*. « L'époque contemporaine, écrit-il, en exacerbant la production de biens matériels et immatériels, au détriment de la consistance des Territoires existentiels individuels et de groupe, a engendré un immense vide dans la subjectivité qui tend à devenir de plus en plus absurde et sans recours³² ». La pratique écosophique recommandée par le philosophe – à comprendre comme l'articulation éthico-politique de l'environnement, des rapports sociaux et de la subjectivité humaine – vise à reconstituer ces territoires à partir de modes de fonctionnements de la subjectivité pour lesquels l'art s'avère être un auxiliaire précieux. Dans ce sens, l'art contemporain, selon Bourriaud, se constitue en un outil d'une réelle efficacité, puisqu'il s'est développé dans le sens du refus de l'autonomie que lui conféraient les théories formalistes du modernisme. En lieu et place des objets, les artistes actuels s'appliquent à mettre en œuvre des « dispositifs d'existence ». Pour se réaliser pleinement en tant que pratique écosophique, l'art se doit en effet, en dehors d'une « sphère autonome » – le monde de l'art -, de matérialiser des rapports au monde pour proposer des économies d'existence ou « possibilités de vie ».

Pour Guattari, nous ne sommes pas des sujets d'un seul bloc mais des unités de subjectivation dont les composantes « travaillent plus ou moins à leur propre compte³³ », en se couplant à des « motifs » composant la vie quotidienne (urbain, télévision, art, etc.), objets auxquels la subjectivité peut « s'accrocher » pour tracer de nouvelles lignes de fuite³⁴. « Cette écologie mentale, conclut Bourriaud, qui consiste à produire et cultiver un territoire existentiel, présuppose un comportement artiste : elle doit nous apprendre à "penser transversalement" un monde dont les inter-

actions se révèlent de plus en plus complexes, et les productions de plus en plus standardisées³⁵ ». Pour résumer, il nous faudrait produire notre existence à l'aide de ces « machines à faire bifurquer la subjectivité » que sont les œuvres d'art. Bourriaud le souligne dans d'autres termes : « l'art moderne ne constitue donc un modèle éthique qu'à partir de ses modes de production, et non à partir d'un esthétisme, c'est-à-dire d'un "bon goût" : il produit des possibilités de vie, de la subjectivité, des relations à l'autre³⁶ ».

De la dépolitisation des formes aux nouveaux visages de l'usager

Nous l'avons vu, la dépolitisation des pratiques artistiques a fait beaucoup parler d'elle, ces dernières années. Dans un article sur le sujet, Jean-Philippe Uzel pose la question : L'art politique est-il encore à l'ordre du jour ? « Cette question, répond-il, peut sembler incongrue puisque plusieurs des grands noms de la scène internationale de l'art contemporain présentent depuis une vingtaine d'années un art à contenu politique : Hans Haacke dénonce l'instrumentalisation de l'art par les multinationales, Krzysztof Wodiczko expose des véhicules pour les sans-abri, Barbara Kruger renvoie au spectateur son image de consommateur aliéné... bref, l'art politique se porte bien. Mais c'est précisément parce qu'il se porte si bien que sa fonction sociale est devenue aujourd'hui problématique. [...] Cependant, le retour à l'esthétique auquel nous assistons depuis une quinzaine d'années est-il synonyme d'une dépolitisation de l'art ? En fait, la politique n'a pas complètement disparu des pratiques artistiques. Elle se réintroduit dans l'œuvre, non plus par l'objet investi de pouvoirs quasi sacrés, mais par la relation déclenchée par cet objet. En ce sens, l'art relationnel renoue avec la première acception du terme politique : la politique, chez les grecs, se déclinait en termes de relation et non pas d'essence. L'œuvre d'art est politique parce qu'elle crée une communauté de goût, qu'elle est à l'origine, pour reprendre une expression de Jacques Rancière, d'un "partage du sensible"³⁷ ». En ce sens, conclut-il, l'esthétique ne vient plus après la politique pour s'accaparer tel ou tel thème socio-politique (la justice, la pauvreté, la reconnaissance d'une minorité...) mais est d'emblée politique. Nous pouvons dès à présent ajouter que la portée de l'œuvre est politique parce que, s'appuyant sur des systèmes relationnels (rhizomatiques³⁸, diront certains) et jouissant d'un contexte où l'usage s'affirme comme un outil voire comme une pratique culturelle de première importance, cette œuvre met en jeu des formes et des

³⁵ *ibid.*, p. 157.

³⁶ *ibid.*, p. 182.

³⁷ Jean-Philippe Uzel, « Art et politique dans les années 1990 », dans Simon Harel, Jocelyne Lupien, Alexis Nouss et Pierre Ouellet (sld.), *Identités narratives. Mémoires et perception*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. Intercultures, 2002, p. 266 et 267.

³⁸ Les artistes contemporains, qui appréhendent le réel comme étant d'emblée segmentarisé, utilisent le « et » comme articulation du travail, comme accélérateur pour une prolifération possible d'opérations voire comme l'outil même d'une multiplicité d'actions (principe de relation). Le sens *rhizomatique* est celui qui parvient à instaurer une logique de la coordination multiple ; le rapport entre deux choses devenant ce qui les unit, au milieu, un *Entre* les choses. Partir de ce qui préexiste, s'immerger, créer des liens, rapports ou connexions, revient dès lors à opérer selon des *trajectoires tactiques* ; il s'agit de « faire usage » de manière singulière, user d'un réseau de signes préexistant. Le relationnel dans l'art peut ainsi être entendu comme (ou élargi à) un art de la connexion, de l'articulation et

de la dissémination. C'est un art de la trajectoire, un art d'inventer des parcours dans le réel existant, au départ d'un écosystème social et culturel donné.

³⁹ Nous renvoyons le lecteur aux ouvrages généraux suivants : Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du 20^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002 et Sylvette Babin (sld.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Esse, 2005.

pratiques qui entraînent, secondairement, des enjeux individuels et sociaux. La dépolitisation des pratiques artistiques, dans le sillage de la faillite prétendument irrévocable des utopies modernes, n'a donc, en réalité, rien d'évident. Les constats que nous venons de dresser semblent en effet déboucher sur l'idée que l'hypermodernité inaugurerait une réalisation partielle des projets néo-avant-gardistes dont on a pourtant maintes fois dénoncé l'utopisme et les échecs : réalisation de l'art au quotidien, créativité généralisée à la portée de tous, désubstantialisation de l'œuvre au profit d'une esthétique expérientielle, etc. Force est de constater, en effet, qu'à l'heure d'une propagation de l'art à l'état gazeux et d'un éclectisme culturel devenu l'occasion donnée au consommateur (spectateur, regardeur mais aussi producteur) d'inventer son quotidien par l'usage singulier du donné culturel (un répertoire de formes devenu écosystème culturel), des processus de singularisation et de subjectivation peuvent être générés par le biais de l'expérience culturelle. Chacun, par les trajectoires qu'il se dessine au sein d'un écosystème culturel donné, doit se considérer responsable des formes qu'il articule et de leur fonctionnement social.

Produire par « l'usage », en effet, rejoint fondamentalement, à l'heure d'une écologie misant sur le recyclage et le renouvelable, les préoccupations récentes pour une consommation responsable, en termes économiques et écologiques. Action collective par la somme des actions individuelles, la consommation responsable se situe à l'articulation des niveaux microéconomique, macroéconomique, politique et des comportements personnels et constitue un réel pouvoir d'agir : comme levier économique, comme levier politique et comme facteur de transformation, individuelle et collective. Cette politique de l'usage n'est par ailleurs pas étrangère aux recherches actuelles sur l'urbanité interstitielle, qui accordent une grande importance au rôle et à la figure de l'usager dans la qualification des lieux, des non-lieux, des interstices, etc. Ces notions, avant d'être spatiales, sont en effet sociales puisque le lieu est une potentialité que l'existence humaine et/ou les relations sociales réalisent, ce que tendent à illustrer des artistes tels que Francis Alÿs, Rachel Echenberg, Diane Borsato, le laboratoire Stalker ou l'atelier d'exploration SYN-, pour ne citer que quelques noms proposant aussi bien des gestes visant à court-circuiter la mouvance urbaine qu'une reconquête collective de ses interstices³⁹.

Dans le même ordre d'idées, Michel de Certeau avait déjà remarqué que, dans un contexte au sein duquel l'extension incessante des pouvoirs économiques, technologiques et politiques empêche toute possibilité d'action par des individus ne possédant pas direc-

tement ces pouvoirs, l'atomisation récente du tissu social confère à la question du *sujet* une pertinence toute *politique* : « À preuve, les symptômes que sont les actions ponctuelles, les opérations locales et jusqu'aux formations écologiques que préoccupe pourtant, par priorité, la volonté de gérer collectivement les relations à l'environnement. Ces manières de se réapproprier le système produit, créations de consommateurs, visent à une *thérapeutique de socialités détériorées* et utilisent des techniques de réemploi où l'on peut reconnaître les procédures des pratiques quotidiennes⁴⁰ ». De la même manière, on repère aisément, dans le panorama de l'art actuel, des « manières de faire » ou « tactiques » qui trahissent ces mêmes préoccupations, des pratiques dont les perspectives en terme d'enjeux sociaux se voient réévaluées par l'artiste : dans le sillage des projets esthétique-politiques de la modernité, on parle aujourd'hui de micropolitique, d'interstitiel et de tactiques micro-sectorielles ; une pensée qui formalise, en d'autres termes, l'intérêt récent pour le concept de « glocal », cette articulation du penser et de l'agir global-local.

Il ne faut pas en dire davantage pour comprendre que la tactique micro-sectorielle de l'art rejoint un comportement culturel beaucoup plus large. Sa portée n'en est que plus pertinente puisqu'elle répond à des besoins nouveaux, propres à nos sociétés contemporaines, au-delà de l'idéologie communautaire ou pacification sociale fréquemment condamnée par ceux qui ne voient dans le relationnel de l'art qu'une forme édulcorée de critique sociale.

Si cet art qui substitue à la représentation la réalisation expérimentale de l'énergie artistique dans les contextes, ambiances et situations du quotidien, contribue à favoriser le développement d'un paradigme esthétique de la subjectivation, en écho aux aspirations néo-avant-gardistes de la modernité tardive, il n'en reste pas moins que cette réalité traduit le malaise d'une époque de l'*hyper* et de l'excès au sein de laquelle les territoires de l'inconscience et de l'irresponsabilité sont dénoncés et mis à mal par l'amplification récente de l'angoisse écologique (dans son sens large, à la fois environnemental, social et mental). L'existence d'un paradigme esthétique de la subjectivation sous-tend par conséquent la nécessité de mettre en place, au cœur de nos activités, une praxis artistique-écosphique dont Félix Guattari a, à sa façon, souligné les perspectives. On se tourne depuis lors, dans le champ de l'art, vers de nouvelles formes d'« engagement », on parle d'infiltration, de manœuvre et de détournement, de pratiques furtives⁴¹, d'usage clandestin et de « guérilla douce ». Par conséquent, à la question « l'engagement est-il nécessairement critique ? » on

⁴⁰ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. LIII.

⁴¹ Des situations furtives ayant « le pari d'atteindre à une pérennité subreptice ». Voir notamment Patrice Loubier, *Avoir lieu, disparaître. Sur quelques passages entre art et réalité*, Les commensaux, Skol, 2001 et Patrice Loubier, « Un art à fleur de réel. Considérations sur l'action furtive », *Inter*, n° 81, Québec, 2002.

⁴² On s'étonnera toutefois de constater que ces nouvelles formes d'engagement, dès lors dés-engagées, sont à certaines occasions victimes de leur propre principe : de la dépolitisation de l'art contemporain on glisse vers le sentiment d'une vacuité (fadeur et inutilité) des pratiques. À ce propos, voir les travaux récents de Patrice Loubier et d'Aline Caillet qui tentent d'en relativiser les effets. Voir également (SIC), « Esthétiques de la situation », (sld. Sébastien Biset), Bruxelles, 2009.

répondra qu'à la *contestation* est aujourd'hui privilégiée la *tactique*, destinée à sensibiliser ou inclure le spectateur ou usager dans cette mission ou activité de responsabilisation⁴². S'il jouit toujours de son rôle de catalyseur, l'artiste se donne moins pour dessein de réveiller les consciences aliénées que de permettre la mise en place de dispositifs « aptes à faire bifurquer la subjectivité », ou « dispositifs d'existence » à destination du spectateur, consommateur ou usager. Car c'est au fond la seule force de l'usage, constituant et prolongeant les dispositifs esthétiques, qui est aujourd'hui considérée comme le vecteur de possibles changements.

Sébastien Biset