

Art, État et idéologies aux XIX^e et XX^e siècles

Art, ideology, and the State in the nineteenth and twentieth centuries

Éric Michaud, Yves Michaud, Michael R. Orwicz, Neil McWilliam et
Laurence Bertrand Dorléac

Traducteur : Géraldine Bretault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/484>

DOI : 10.4000/perspective.484

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2012

Pagination : 41-55

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Éric Michaud, Yves Michaud, Michael R. Orwicz, Neil McWilliam et Laurence Bertrand Dorléac, « Art, État et idéologies aux XIX^e et XX^e siècles », *Perspective* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 30 décembre 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/484> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.484>

Art, État et idéologies aux XIX^e et XX^e siècles

Points de vue de Éric Michaud, Yves Michaud, Michael R. Orwicz et Neil McWilliam, avec Laurence Bertrand Dorléac

Il fut un temps pas si lointain où s'intéresser à l'histoire politique et à l'histoire sociale de l'art vous faisait courir le risque d'être extradé, comme si les œuvres devaient par magie échapper à toute contingence pour assumer définitivement leur rôle de fétiche. De même, confronter les médias populaires aux œuvres majeures ou les entremêler (comme dans la réalité) semblait déplacé. Or, il s'agissait tout simplement d'écrire une histoire aussi complète que possible.

Le débat qui suit montre la vitalité de ce champ où l'on discute le statut de l'œuvre dans une économie visuelle générale. Il s'agit d'évaluer les catégories majeures de l'histoire de l'art, la nature de la relation des artistes avec la politique, le degré de puissance et d'intervention de l'État dans l'histoire des représentations, le fossé qui sépare le monde de la parole et l'empire des signes plastiques, le primat du contexte qui varie en donnant éventuellement à des formes identiques des significations opposées, les formes de dissidence des créateurs.

À cet égard, les expériences inédites modifient la relation entre les artistes et leur public dans le cadre d'un contrat qui ne se contente plus du vieux coup-de-poing visuel. Les nouveaux commanditaires exigent déjà de nouvelles configurations qui nous obligent à ouvrir un nouveau chapitre de l'histoire de l'art¹. [Laurence Bertrand Dorléac]

Laurence Bertrand Dorléac. *L'État comme les partis politiques n'ont pas de point de vue unique sur l'esthétique à élire en vue d'une action efficace. C'est affaire de contexte. Malgré tout, voyez-vous des récurrences en la matière, une trame commune pour instrumentaliser l'art et les artistes, ou un médium à privilégier (architecture, peinture, gravure, photographie, affiche, cinéma) ?*

Neil McWilliam. En général, les efforts menés pour établir des équivalences claires entre les styles et les idéologies sont souvent réducteurs et peu convaincants. Comme Eric Hobsbawm l'a montré pour le XIX^e siècle, ces questions sont en effet « affaire de contexte ». Ce qu'il a appelé « l'invention de la tradition », à une époque marquée par l'essor des nationalismes, a encouragé le recours à différents styles, souvent privilégiés en raison de leur ancrage dans un esprit national supposément authentique². Nous le voyons à l'œuvre dans de nombreux contextes, du médiévalisme adopté par Charles Barry et Augustus Pugin pour le palais de Westminster (1840-1852)³ à l'affirmation d'une romanité classicisante et à la rénovation (voire « l'amélioration ») des monuments de la Renaissance dans l'Italie mussolinienne⁴. Dans les deux cas, ces styles historicistes étaient destinés à promouvoir une image particulière de la

Professeur d'histoire de l'art à Sciences Po Paris, **Laurence Bertrand Dorléac** publiera prochainement *Contre-déclin : Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire* (septembre 2012). Elle est co-commissaire de l'exposition *L'Art en guerre : France 1938-1947* (octobre 2012).

Éric Michaud, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales, travaille sur les avant-gardes, l'idéologie artistique du national-socialisme, les relations de l'art à la publicité et la propagande, et la racialisation de l'histoire de l'art.

Philosophe et ancien directeur de l'École des beaux-arts de Paris, **Yves Michaud** a publié récemment *L'Art à l'état gazeux* (2003), *Le Luxe fragile* (2012) et prépare actuellement *L'Expérience comme art* (2013).

Michael R. Orwicz, qui enseigne l'histoire de l'art à l'University of Connecticut, s'intéresse notamment à la construction de la culture visuelle en France à la fin du XIX^e siècle et la formation esthétique du citoyen.

Neil McWilliam est professeur d'histoire de l'art à Duke University. Il a dirigé la publication *Émile Bernard : les lettres d'un artiste* (2012) et prépare actuellement *The Aesthetics of Reaction: Tradition, Identity & the Visual Arts in France c. 1900-1914*.



1. Salle des Illustres du Capitole à Toulouse, décor du XIX^e siècle.

nation, et à entériner son ordre social naturel et sa destinée manifeste à travers des références à un passé mythifié. Dans une grande partie de l'Europe du XIX^e siècle, le recours à ce type de référence stylistique surdéterminée sur le plan historique s'est accompagné d'une prédilection pour les formes académiques de peinture et de sculpture qui privilégient la lisibilité narrative et l'immédiateté⁵. En outre, les divers États, que ce soit les monarchies récemment unifiées comme le Deuxième Reich allemand, ou les démocraties émergentes comme la Troisième République française, se sont appuyés sur l'art pour sublimer leur autorité sous une forme spectaculaire. Le décor ostentatoire des mairies d'arrondissement et de l'Hôtel de Ville à Paris ou du Capitole à Toulouse (fig. 1), par exemple, servit à exposer des valeurs relatives à la famille, au travail, au respect de l'autorité et à l'amour pour la « petite patrie » des environs immédiats, comme pour la « grande patrie » qu'est la France.

En ce qui concerne les médiums, je crois qu'il est important d'appréhender la grande diversité des formes à travers lesquelles le pouvoir imprègne la vie quotidienne. En tant qu'historiens de l'art, nous sommes particulièrement attentifs à l'intervention de l'État dans des domaines comme la peinture historique, l'architecture ou la statuaire monumentale. Nous devons aussi développer notre sensibilité aux médiums qui circulent en dehors du domaine consacré des arts majeurs – billets de banque et monnaie, timbres, gravures populaires distribuées au sein de l'école, les catégories de musées (militaires, historiques, ethnographiques, etc.) et leur organisation. Nous avons tendance à considérer l'État comme une entité agissant essentiellement dans le domaine public – généralement sous la forme de travaux de grande envergure, physiquement imposants – alors qu'il convient aussi d'étudier de quelle manière son influence pénètre le domaine privé. En termes visuels, cet aspect se manifeste surtout à travers des formes le plus souvent reléguées au rang de babioles, à la valeur esthétique limitée.

Michael R. Orwicz. Qu'entendons-nous exactement lorsque nous évoquons l'instrumentalisation de l'art et des artistes ? Quelles qualités sont alors instrumentalisées ? Sous quelles formes et dans quels buts ? Pour tenter une ébauche de réponse, je reprendrai l'idée d'« économie visuelle » telle que l'a définie l'anthropologue Deborah Poole, un concept qui convoque des systèmes plus vastes de production, de circulation, de consommation et de possession des images⁶. Dans ce cadre, la question essentielle n'est pas celle de la signification d'images spécifiques, mais plutôt de savoir comment elles opèrent au sein d'une économie plus large du regard. La valeur des images, entendues à la fois comme artefacts matériels et comme processus de production et de marchandisation, ne provient pas seulement de leur circulation, en tant que représentations ; leur valeur et leur utilité s'accroissent aussi en fonction de leur participation aux processus sociaux d'accumulation, de possession et d'échange.

Vu sous l'angle de l'économie visuelle, l'art au début de la Troisième République coalisait toute une gamme de valeurs d'usage qui pouvaient être facilement transposées au sein du cadre conceptuel, épistémologique et visuel qui structurait la politique de l'État-nation alors en voie de construction. De manière schématique, le nouveau régime républicain s'est trouvé confronté dans les années 1880 à un double impératif : affirmer l'État-nation en tant qu'entité politique stable et durable, d'un côté, et forger une conscience nationale républicaine de l'autre. Ces deux éléments étaient inextricablement liés à un troisième facteur décisif, la modernisation, manifeste dans

une centralisation politique renforcée et dans les mutations sociales et économiques engendrées par le capitalisme industriel⁷. Le projet républicain qui visait à moderniser l'État-nation s'est alors engagé dans deux directions principales. L'une fut la constitution d'une main-d'œuvre complexe à strates multiples (fonctionnant à la fois comme producteurs et consommateurs), ce qui eut pour résultat inévitable d'exacerber les tensions sociales et économiques autour de questions de classe, de genre et d'origine ethnique. L'autre était la construction d'une identité républicaine et de formes d'identification sociale visant à assurer l'hégémonie du bloc républicain au pouvoir, tout en apaisant ces tensions de classe grâce à la constitution d'un patrimoine culturel commun capable de transformer des sujets individuels en une collectivité de citoyens. Tel est le processus décrit par Étienne Balibar, qui affirme que le nationalisme (et en particulier le nationalisme culturel) est un produit de la modernité destiné à dissimuler les tensions engendrées par la modernisation elle-même⁸.

Au sein de ce processus duel, l'art a joué un rôle essentiel en devenant ce que Stuart Hall a appelé (bien que dans un contexte différent) un « fer de lance ; la culture comme instrument du pouvoir et support de représentation »⁹. L'instrumentalisation de la production artistique prit plusieurs formes, à commencer par une exploitation d'ordre marchand : la politique de libéralisme économique de la République, comme l'a montré Marie-Claude Genet-Delacroix¹⁰, a privatisé le mécénat de l'État et alimenté un marché parallèle pour les objets d'art, les articles de luxe et le commerce des arts décoratifs. En outre, les démarches artistiques et les pratiques esthétiques elles-mêmes – de l'enseignement du dessin à la dispensation de cours par l'École nationale supérieure des beaux-arts – soutenaient la mission d'éducation publique de l'État, qui consistait à moderniser la culture visuelle et la formation cognitive d'une main-d'œuvre diversifiée (fig. 2). Le pouvoir politique visait ainsi clairement à constituer un corpus hiérarchisé de travailleurs qualifiés, d'artisans, d'ouvriers, de contremaîtres et de cadres professionnels prêts à « élever le niveau de leur valeur comme ouvriers » en s'orientant vers des professions libérales, commerciales et industrielles¹¹. Enfin, les Républicains considéraient que l'esthétique comme catégorie d'expérience spécifique était à même de canaliser les préoccupations individualistes vers des idéaux et des valeurs supérieures, et d'encourager le jugement désintéressé, le raisonnement et l'altruisme, autant de qualités nécessaires pour modeler les sujets de l'État en citoyens de la Nation. À l'instar du concept de statisme esthétique théorisé par Friedrich Schiller¹², l'idéologie de l'esthétique visait à orienter la conscience individuelle vers les grandes vertus abstraites – le devoir, la noblesse, la vérité – associées aux valeurs universelles de l'État-nation¹³. Des débats ministériels portant sur les prototypes stylistiques les plus appropriés pour porter les représentations allégoriques de la République, aux projets d'éducation publique qui s'appuyaient sur les propriétés formelles des arts plastiques pour nourrir les sentiments patriotiques et la dévotion nationale, le développement des facultés esthétiques est devenu la voie royale pour réconcilier les sujets individuels avec les impératifs politiques de l'État moderne¹⁴.

Éric Michaud. Il me semble en effet juste et prudent d'éviter toute généralisation et d'accorder la plus grande attention au contexte. Car parler d'« instrumentalisation » des artistes peut aussi prêter à malentendu : ne se laissent instrumentaliser que ceux qui le veulent bien, voire dési-

2. Cours de dessin d'imitation, École Normale d'instituteurs de Châteauroux, 25 octobre 1899, Rouen, Musée national de l'Éducation.



rent avec ferveur « servir » leur pays ou son régime, par conviction, par intérêt, ou les deux à la fois. Les choses sont bien sûr plus complexes quant à l'« esthétique » que peuvent élire les gouvernants. Il est par exemple frappant de constater que, durant les années 1930, les bâtiments officiels destinés à représenter des régimes politiques aussi différents que ceux du Royaume-Uni, de la Troisième République française, de l'Italie fasciste, de l'Union soviétique, de l'Allemagne nazie et des États-Unis ont tous fait appel à un même vocabulaire architectural, celui du néoclassicisme – tempéré, il est vrai, par le rationalisme dans le cas italien. Pourtant, si l'Italie fasciste a pu trouver dans l'imitation de l'architecture de la Rome antique des motifs clairs d'identification du nouveau régime avec l'Empire romain dont il se voulait la résurrection, ni le Royaume-Uni, ni l'Allemagne, ni les États-Unis, ni l'Union soviétique, ni la France ne pouvaient légitimement se prévaloir d'un héritage semblable. C'est donc à l'évidence un certain usage de l'histoire qui est ici commun à l'ensemble des classes dirigeantes des pays occidentaux : en recourant aux mêmes formes de l'Antiquité classique, chacune voudrait lier son destin à l'architecture de régimes autrefois triomphants. Ainsi compris, le classicisme ne signifie rien d'autre que l'affirmation d'une autorité et d'un pouvoir. Durant ces mêmes années, le retour au « réalisme » en peinture apparaît comme le corollaire inséparable de ce retour au classicisme dans l'architecture. Car si le terme de « classique » est toujours rapporté, en dernière instance et quel que soit son champ historique d'application, à son double modèle originaire – la Grèce de Périclès et la Rome d'Auguste –, celui de « réalisme » ne connaît pas d'ancrage historique ni géographique comparable. Bien plus encore que le premier, il se prête à d'innombrables significations et, surtout, à toutes formes de nationalisation, de sorte que les gouvernants de chaque pays ont rapidement favorisé un réalisme supposé vernaculaire – c'est-à-dire issu de la construction d'une tradition nationale qu'ils voulaient singulière. La question est néanmoins vaste et demanderait de prendre en considération encore d'autres critères.

Yves Michaud. La manière la plus habituelle et efficace de s'attacher et de manipuler les artistes est la dépendance financière et la dispensation d'honneurs et d'avantages statutaires, d'où l'importance partout et toujours des académies et de l'académisme, que ce soit dans un système monarchique ou républicain. Le système des académies royales a très bien fonctionné et s'est ensuite républicanisé. L'histoire montre qu'il s'agit d'un moyen infaillible, sans doute en raison des dispositions naturelles de l'être humain à rechercher l'argent, les honneurs et la reconnaissance. Mais il y a aujourd'hui de moins en moins d'argent public, et les honneurs officiels sont remplacés par la renommée médiatique et mondaine. La charge d'instrumentaliser les artistes repose désormais sur le secteur privé, que ce soit celui des médias ou, plus efficacement encore, le secteur des industries du luxe, qui ont mis en place des systèmes de *brand curating* – l'esthétisation d'une marque à travers l'appel à des artistes en vogue et l'intervention de directeurs artistiques comme Tom Ford ou Marc Jacobs –, que ce soit LVMH, Pernod-Ricard, Prada ou PPR (Pinault). De même que le luxe public a perdu à peu près toute importance au profit du luxe privé, l'achat des artistes se fait *via* l'argent privé ; restent pour l'État les honneurs et les médailles en chocolat.

Quant aux moyens déployés pour assurer cette mainmise, il y a de grandes différences selon les époques. La propagande de Louis XIV, comme l'a montré Peter Burke¹⁵, est passée par la gravure, mais plus encore par les monnaies et médailles, ainsi que par les épîtres dédicatoires des poèmes et des pièces de théâtre, sans oublier l'architecture de Versailles qui, plus que tout autre support, a impressionné la postérité, nous y compris. Les peintres et sculpteurs n'ont joué pratiquement aucun rôle, le pu-

blic des peintures étant restreint et les statues monumentales du monarque ayant quasi toutes été inaugurées après la mort du roi. La propagande de la Troisième République, comme celle de la république mexicaine à partir des années 1920, est passée par la commande de décorations murales et de monuments publics, tandis que celle des régimes fascistes et socialistes s'est exprimée dans le cinéma, l'architecture et la mise en scène de parades et de cérémonies de célébration.

Aujourd'hui, ce sont d'abord les médias qui servent de vecteurs de la notoriété et donc de la valeur. Nous sommes en outre à nouveau entrés dans un règne de l'architecture, d'autant plus dominant que le temps d'exécution des projets s'est beaucoup réduit. L'interlocuteur du politique s'appelle désormais Jean Nouvel, Norman Foster, Rem Koolhaas, Santiago Calatrava, Zaha Hadid, etc.

Laurence Bertrand Dorléac. *Les avant-gardes au début du XX^e siècle ont cherché à affirmer leur autonomie vis-à-vis de la politique et des programmes de gouvernement par des formes d'équivalence et de concurrence souvent radicales. Peut-on pour autant opposer ces avant-gardes du début du XX^e siècle, qui cherchaient à occuper une place majeure dans l'action publique en attribuant un sens politique à leur travail, à celles du XIX^e siècle qui tendaient à l'art pour l'art (selon la thèse de Peter Bürger, par exemple) ? Dans les situations plus extrêmes où l'art entre en contradiction directe avec les pouvoirs politiques, quels sont les outils de résistance des artistes ?*

Eric Michaud. Il est vrai que les avant-gardes du commencement du XX^e siècle ont souvent prétendu concurrencer l'action politique avec leurs moyens artistiques propres. Mais ont-elles pour autant revendiqué leur autonomie politique ? Je n'en suis pas du tout sûr – du moins, là encore, il me semble impossible de généraliser si l'on se souvient de l'implication d'une grande partie des artistes futuristes dans le fascisme (rappelons le livre de Filippo Tommaso Marinetti, *Futurismo e Fascismo*, Foligno, 1924), de l'engagement de plusieurs expressionnistes et constructivistes célèbres dans le national-socialisme (Emil Nolde, Mary Wigman, Herbert Bayer, Wilhelm Wagenfeld, etc.), ou bien encore de l'initiative de Vladimir Maïakovski et d'Alexander Rodchenko de fonder leur propre société commerciale (*Publicon-structeur*) pour produire ensemble des images publicitaires, en plein accord avec la Nouvelle Politique économique de la jeune URSS (fig. 3).

Il est pour cela même impossible, je crois, d'opposer les avant-gardes du XX^e siècle à celles du XIX^e siècle. Ni les problèmes auxquels elles se sont heurtées ni les questions auxquelles elles ont tenté de répondre ne sont de même nature ; la notion même d'art pour l'art n'a pas eu la même signification. Bien des avant-gardes du XX^e siècle ont pratiqué une sorte d'esthétisation de la politique, mais pas au sens où l'entendait Walter Benjamin. Ce dernier, dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*¹⁶, visait très précisément les liens que la théorie de l'art pour l'art entretenait avec l'esthétisation de la politique alors pratiquée par le fascisme italien : celle qui culminait dans la guerre et l'autodestruction de l'humanité « vécue comme une jouissance esthétique de premier ordre »¹⁷. Il ne s'agissait en aucun cas pour lui de stigmatiser les innombrables formes d'esthétisation de la politique, mais seulement celle qui pouvait dire *fiat ars, pereat mundus*. Ce fut un peu l'attitude de Walter Gropius, qui conçut en 1928 un *Théâtre total* à la demande de Piscator pour la Volksbühne socialiste de Berlin et qui, se trouvant sans commandes dans la nouvelle Allemagne nazie, le proposa inchangé à Rome, en 1934, comme « théâtre de masse fasciste ».

3. Alexander Rodchenko, Vladimir Maïakovski, affiche publicitaire, 1923 : « Il n'y a pas, il n'y a jamais eu de meilleures tétines. Prêtes à téter jusqu'à ce que vous atteigniez l'Âge d'or. REZINOTREST. En vente partout ».



Un exemple comme celui-ci peut d'ailleurs indiquer la faiblesse de principe des moyens propres que les artistes peuvent opposer par leur art aux pouvoirs politiques qui leur sont contraires. L'art consiste très généralement à construire et à manipuler des affects ; il constitue donc son public comme une communauté de sentiments et non comme une communauté d'êtres parlants et rationnels, élaborant ses choix politiques par l'argumentation. En ce sens, le monde des affects au sein duquel l'artiste mène son combat est un monde prépolitique : l'artiste, disait Maurice Merleau-Ponty, est celui qui nous fait voir comment le monde nous touche.

Yves Michaud. Je ne pense pas que les avant-gardes du XIX^e siècle aient uniquement visé l'art pour l'art, comme le suggère le schéma conventionnel implicite à la question. À l'exception de quelques cas (Stéphane Mallarmé, les symbolistes peut-être), les avant-gardes ont eu une haute idée du rôle de l'artiste comme éclairer – un thème présent dès les années 1820 et 1830 chez les saint-simoniens et, entre autres, chez Charles Augustin Sainte-Beuve. Paul Bénichou a admirablement étudié ces conceptions de l'artiste-phare et du prophète de l'humanité¹⁸, et l'on doit se souvenir du poème de Baudelaire intitulé *Les Phares*. Théophile Gautier, quant à lui, parle des dieux et des demi-dieux de la peinture. S'il est vrai que, à l'exception de Courbet, ces avant-gardes ne furent pas radicales au sens de "révolutionnaires" (rien à voir avec le nihilisme russe), elles furent cependant politisées puisqu'elles s'affirmèrent comme antibourgeoises et parfois anarchistes, tout en restant dans leur milieu intellectuel protégé. Ce point de vue s'accrut au tournant du XX^e siècle avec Georges Seurat, Félix Vallotton et Félix Fénéon, qui, sans non plus être radicaux, furent loin de pratiquer l'art pour l'art. Même chez des personnalités comme Ruskin, l'idée de l'art pour l'art fut socialement connotée : l'art et la beauté sont les accomplissements mêmes de la vie humaine et de la bonne société.

Pour ce qui est du XX^e siècle, il ne faut pas se laisser prendre une fois de plus par le type de logique narrative proposée par Clement Greenberg dans « Avant-garde and Kitsch »¹⁹. Des artistes plus ou moins formalistes se sont repliés sur l'art pour l'art (Clyfford Still, Ad Reinhardt, Willem de Kooning), tandis que d'autres ont été politiquement très engagés, ce qui a pu leur jouer par la suite de mauvais tours (les suprématistes, les constructivistes, les futuristes, les académiques du réalisme socialiste...). Dans *Staline œuvre d'art totale*²⁰, Boris Groys montre combien l'engagement des

4. Polyforum Cultural Siquieros, Mexico, conçu et décoré par David Alfaro Siqueiros, recouvert de la peinture murale « La Marcha de la Humanidad », années 1960.



suprématistes et des constructivistes aux côtés de la révolution léniniste et stalinienne leur a valu par la suite un double rejet – de la part des staliniens, certes, mais aussi, de manière plus surprenante, du peuple, qui les a accusés d'avoir été au départ de connivences avec le stalinisme. Il en fut de même pour certains artistes futuristes. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, les actionistes, les performers et les gens de la figuration narrative étaient engagés, mais cet engagement est resté à la marge par la force des choses, les formes d'action de l'avant-garde n'ayant pas des effets sociaux réels

dans les couches populaires. Quelle que soit l'époque, l'engagement des artistes a toujours été complexe, se trouvant entre ces deux pôles, sauf peut-être avec le muralisme mexicain, dont l'iconographie, la diffusion populaire et le caractère public ont clairement eu un impact social et politique (fig. 4).

La question me semble risquée car elle rappelle l'un des aspects les plus fâcheux de l'histoire de l'art : plus que dans tout autre domaine, la sélection biaisée du corpus à étudier peut entraîner des histoires aussi différentes que fantaisistes et tronquées. Des historiens « à l'américaine » comme Rosalind Krauss ou Hal Foster, par exemple, évitent de parler d'artistes inclassables tels que René Magritte, Antoni Tàpies, Lucio Fontana ou Joseph Beuys car cela remettrait en cause leurs schémas d'analyse mêmes. L'on préfère ressasser des clichés sur les avant-gardes. L'histoire de l'art doit aller dans les détails si elle veut être autre chose qu'une mise en forme narrative séduisante destinée à alimenter les références du marché ou des cours sans substance.

Quant aux moyens de résistance, je n'en vois aucun aujourd'hui. Nous sommes dans un contexte d'absorption de toute critique par le « système ». Ce n'est pas une dénonciation mais une constatation : qui dit système dit complexité, et qui dit complexité dit récupération et intégration de la critique au processus de fonctionnement du système, comme l'a démontré Niklas Luhmann, un penseur de la complexité trop méconnu. En Europe au moins, les systèmes sociaux se pilotent en fonction des retours critiques qu'ils reçoivent en continu et qu'eux-mêmes ils suscitent, les intégrant sous la forme d'ajustements théoriques, de nouveaux regards ou, quand c'est trop difficile, par l'humour et la dérision. Pour être vraiment critique, il faudrait se situer hors système et donc accepter d'avoir l'air idiot, vulgaire ou, le cas échéant, dangereux. En revanche, dans les pays où le système n'a pas encore cette plasticité souveraine, là où il reste rigide, il demeure des moyens de dissidence standards, pour ainsi dire, comme ceux qu'emploie par exemple Ai Weiwei en Chine à travers blogs, photos et réseaux sociaux (fig. 5). Mais sur ce point encore je suis sceptique : je crois plus en la puissance des tuyaux que des contenus, de la technologie que des messages, de Facebook ou de Twitter que de l'idéologie véhiculée. La critique émanant d'un point souverain, et notamment de l'artiste, a fait son temps, si jamais elle a eu un jour un sens. Elle est remplacée par la nébuleuse de la critique diffuse autant que collective. Harold Rosenberg avait parfaitement raison de parler en 1972 de « l'avant-garde dans la zone démilitarisée »²¹.

Neil McWilliam. La notion d'art comme vecteur d'opposition n'est en aucune manière l'apanage de la modernité ni d'une quelconque avant-garde culturelle, même si la nature des idiomes visuels retenus comme des armes efficaces pour lutter contre les idéologies dominantes devait clairement évoluer dans les décennies autour de 1900. Comme je l'ai exposé dans mes travaux sur les esthétiques utopiques socialistes et républicaines des années 1830 et 1840, *Rêves de bonheur*²², on retrouve un schéma relativement constant dans les groupes radicaux les plus spéculatifs, notamment les saint-simoniens et les fouriéristes, comme parmi les factions républicaines plus modérées : les formes d'art ouvertement didactiques et moralisatrices ont été progressivement abandonnées en faveur de la croyance dans l'influence progressiste et sociale de la forme sur une audience populaire. Pour un critique fouriériste tel que Désiré Laverdant, par exemple, un artiste comme Corot pouvait exercer une influence bénéfique grâce à sa vision bienveillante de la



5. Ai Weiwei, vues depuis quatre webcams installées chez l'artiste et diffusées sans interruption sur www.weiweicam.com le 3 et 4 avril 2012 (avant fermeture par les autorités chinoises).

nature. On prêtait aux ressources visuelles que sont la peinture et la sculpture la capacité intrinsèque à modifier les perceptions, de manière à susciter une insatisfaction envers le présent et à prôner ainsi l'avènement possible de grands progrès. Considérés ainsi, certains aspects des arts visuels souvent compris comme relevant d'un formalisme apolitique furent chargés d'une coloration potentiellement militante. En conséquence, de nombreux critiques de la gauche française du milieu du XIX^e siècle sont demeurés attachés à des valeurs globalement satisfaites par une institution officielle telle que le Salon, si bien qu'ils ont échoué à comprendre le potentiel de formes d'art populaire plus subversives comme la caricature. De fait, les esthétiques radicales du début du XIX^e siècle semblent avoir cherché en vain des signes progressistes dans une culture visuelle qui faisait elle-même partie intégrante de la structure sociopolitique que ces esthétiques visaient à remplacer. À cet égard, la remarque de Gustave Courbet qu'« il faut encanailler l'art », dans une lettre adressée à Francis Wey en décembre 1849²³, témoigne à mon sens d'une perspicacité remarquable et légitime. Plutôt que de s'en remettre aux valeurs humanistes qui sous-tendent le courant esthétique dominant, selon lequel l'harmonie, l'équilibre et l'ordre sont les principaux garants de la beauté et de la valeur culturelle, Courbet semble ici admettre qu'une remise en question fondamentale de ces valeurs et l'examen de leur portée essentiellement idéologique pouvaient déboucher sur une pratique radicale capable de défier l'ordre moral et politique de l'autorité en place. D'une certaine manière, cette formule devait influencer la postérité en alimentant les avant-gardes contestataires du XX^e siècle. Toutefois, il est difficile, lorsque nous étudions les résultats concrets de cette stratégie dans les musées soutenus par l'État et dans les galeries d'art, de ne pas être sceptique quant à la capacité de l'art à déjouer toute récupération sociale et idéologique.

Michael R. Orwicz. J'aimerais reformuler les oppositions posées par Bürger de manière dialectique. L'antienne d'une avant-garde « politisée » au XX^e siècle, perpétuellement engagée dans des tactiques de résistance contre les institutions d'État et les institutions de la culture bourgeoise, ne suffit plus en effet à rendre compte de la complexité des relations historiques – et ceci d'autant plus que nombre des avant-gardes du XX^e siècle ne se sont pas particulièrement préoccupées de politique. Alors que la modernité, selon le modèle de Bürger, reposait sur l'élaboration de stratégies de négation purement esthétiques, l'avant-gardisme se préoccupait au contraire du statut de l'art au sein du capitalisme. Les avant-gardes s'allouaient par conséquent une mission sociale plus vaste : détruire l'art en tant qu'institution dissociée de la praxis de la vie. Son attaque contre les institutions de l'art apparaît comme un assaut contre les systèmes de production et de consommation du capitalisme, contre la fétichisation de l'objet et la culture du spectacle qu'il a engendrées, et contre la réification et l'aliénation des relations humaines qu'il a soutenues.

Il n'en demeure pas moins que l'argument de Bürger achoppe sur deux éléments essentiels. D'abord, comme l'énonce Hal Foster, Bürger « passe à côté de la dimension *utopique* [de l'avant-garde], selon laquelle l'avant-garde ne propose pas tant ce qui peut être que ce qui ne *peut pas* être »²⁴. Par son projet utopique d'imaginer de nouveaux modes de conscience et d'engendrer de nouveaux ordres sociaux, l'avant-garde peut, selon Foster, opposer un contre-pied provocateur aux conditions matérielles du régime capitaliste. Ainsi, sa finalité ne fut pas seulement la négation héroïque de l'art en tant qu'institution, comme Bürger l'a affirmé, ni seulement l'abolition de la dissociation entre l'art et la vie qu'imposait le capitalisme, mais, comme

l'avait énoncé Foster, « une mise à l'épreuve perpétuelle des conventions de ces deux entités »²⁵. Révisant la formulation de Bürger – qui défend subrepticement l'authenticité de l'avant-garde historique contre l'hypocrisie, voire la farce de l'art moderniste d'autres époques, qu'il s'agisse de « l'art pour l'art » du XIX^e siècle ou des néo-avant-gardes de l'après-guerre²⁶ –, nous devons considérer le projet de l'avant-garde comme l'énonciation d'une critique des conventions de l'art qui se montre aussi contradictoire, aussi rusé et aussi changeant que les circonstances mêmes auxquelles elle se confronte. Adopter ce point de vue permet, par exemple, de réévaluer les pratiques de courants avant-gardistes comme le surréalisme, le dadaïsme ou le constructivisme russe (pour n'en citer que quelques-uns), dont les démarches ont dépassé de loin la sphère relativement restreinte de la critique institutionnelle ou de la politique artistique de l'État, et sont même allées au-delà de toute notion convenue d'une esthétique contestataire.

En second lieu, l'argument de Bürger, fondé sur l'idée d'un défi héroïque des institutions bourgeoises, ne parvient pas non plus à traiter la relation ambivalente que l'avant-garde historique entretenait avec les institutions et les conventions qu'elle critiquait. À ce titre, l'essai majeur de Thomas Crow, « Modernism and Mass Culture », s'avère très pertinent²⁷. Si Crow ne s'en prend pas directement à la thèse de Bürger, sa réflexion sur la tendance de l'avant-garde à revenir incessamment à la culture de masse, plutôt que de la rejeter comme on pourrait s'y attendre, ouvre des voies prometteuses. Il nous invite à considérer les pratiques d'avant-garde les plus abouties comme étant capables de mobiliser non pas une résistance aux institutions culturelles dominantes mais une ambivalence productive à leur égard. À l'instar de Clement Greenberg, Crow s'intéresse à la crise sociale qui s'exprime dans la confusion perpétuelle entre culture d'élite et culture de masse sous le capitalisme, ainsi qu'au dilemme de l'avant-garde, qui doit formuler une position de résistance face à la marchandisation. Mais contrairement à Greenberg, qui posait des distinctions rigides entre *low culture* et *high culture* dans son essai fondateur « Avant-garde and Kitsch »²⁸, Crow postule l'imbrication profonde de l'avant-garde au sein même de la culture mercantile qu'elle cherche à condamner. Il maintient que les critiques les plus puissantes formulées par le modernisme surviennent quand les deux ordres esthétiques, *high* et *low*, sont contraints à une proximité scandaleuse, se disloquant mutuellement²⁹. L'on pense évidemment à la *Fontaine* légendaire de Marcel Duchamp, dont la vulgarité banale fut un assaut lancé contre le discours institutionnel et le fondement économique du rapport privilégié entre galerie, musée et critique d'art. Se nourrissant de la culture populaire et de masse, les courants avant-gardistes s'efforcent continuellement de répéter ce processus, dans une visée de critique politique. Cependant, l'hostilité de l'avant-garde envers ce que Crow appelle par ailleurs « les consolations illusives » de la consommation est constamment sapée par cette pratique d'appropriation³⁰. Ce que les courants de l'avant-garde théorisent sous l'étiquette de critique politique, l'industrie culturelle le perçoit au contraire comme une « négociation nécessaire [par l'art d'avant-garde] entre cultures d'élite et de masse » qui sert à ouvrir des territoires vierges de la culture à l'exploitation marchande. Crow constate : « D'un point de vue fonctionnel, l'avant-garde agit comme un département de recherche et développement au service de l'industrie culturelle ; elle identifie des espaces de pratiques sociales qui ne sont encore complètement exploitables et en montre les limites »³¹.

Cette ambivalence, me semble-t-il, était déjà à l'œuvre à Paris à fin du XIX^e siècle. La profusion de tableaux reproduisant des stéréotypes de la Bretagne et de ses paysans ostensiblement « primitifs », par exemple, constituait un terrain com-



6a. Pascal Dagnan Bouveret, *Les Bretonnes au pardon*, 1887, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian ; b. Paul Gauguin, *La Vision après le sermon*, 1888, Édimbourg, National Galleries of Scotland.

mun où se rencontraient peintres avant-gardistes et artistes « officiels », l'État et la culture de masse. En dépit de leurs différences stylistiques, les peintres grand public comme les personnalités marginales, de Pascal Dagnan-Bouveret et Jules Breton à Paul Gauguin et Émile Bernard, ont forgé un vocabulaire visuel florissant de traditions populaires locales (fig. 6), alors même que celles-ci avaient déjà essentiellement disparu vers la fin des années 1880 sous la pression du tourisme, de la modernisation de l'économie, et de l'assimilation commerciale et politique de la région dans l'État-nation. Ces artistes ont exploité à leur manière les signes superficiels de la culture populaire bretonne, donnant une image différente voire exotique de la région, tout en veillant à ce qu'elle demeure lisible et intelligible pour le public bourgeois parisien.

Laurence Bertrand Dorléac. *La question des relations de l'art avec l'État et plus généralement avec les pouvoirs au cours de l'histoire a suscité des études toujours plus nombreuses ces dernières années, dont les vôtres. À quel moment cette question s'est-elle imposée dans vos travaux et selon quelles modalités ? En la matière, pourriez-vous préciser ce qu'apportent à vos yeux les nouvelles pratiques des visual studies ?*

Éric Michaud. J'ai été pour ma part confronté d'emblée à cette question, dès la première recherche que j'ai engagée pour une thèse sur le théâtre au Bauhaus, soutenue en 1976. Lors de sa fondation à Weimar en 1919, cette institution avait pour nom *Staatliches Bauhaus* – le Bauhaus d'État – et l'on sait combien son destin fut lié aux pouvoirs dont il dépendait, jusqu'à sa fermeture à Berlin en 1933. Mais

7. Marcel Breuer, *Fauteuil B3* dit « Wassily » conçue au Bauhaus en 1925-1926, photographie avec une femme masquée.



au-delà de l'aspect strictement institutionnel, ce qui m'intéressait était la nature même de la tâche politique et civique que se donnaient des artistes comme Walter Gropius ou Oskar Schlemmer. Le Bauhaus concevait sa mission comme étant sociale et politique : il prétendait restaurer pacifiquement, par l'architecture, les objets et les images, une société brisée par la division du travail et les conflits sociaux (fig. 7). Mais il me semblait qu'il avait existé une complicité secrète entre les principes esthétiques de cette avant-garde et celle des fascismes européens, par-delà leurs oppositions réelles. En fabricant des objets techniques et esthétiques efficaces, c'est-à-dire capables par leur seul usage de contraindre les hommes, pour leur bonheur, à l'automatisme de l'ac-

tion (ce que l'on nomme aujourd'hui de ce terme vague et passe-partout, l'*agency*, véritable fil à couper le beurre), le Bauhaus avait, me semblait-il, favorisé malgré lui l'émergence du régime politique qui allait le supprimer.

Très vite, les liens entre diverses pratiques de l'image et certaines techniques de pouvoir ont retenu mon attention. C'est ainsi que j'ai été amené à présenter, lors du colloque à Saint-Étienne de 1979 autour de Jean Laude, une communication intitulée « Art, propagande et publicité – Autour de Paris 1937 », qui fut pour moi un moment important de ma recherche. C'est là qu'est né un ensemble d'interrogations sur l'art et le pouvoir qui, avec des recherches menées conjointement sur les techniques et les théories de l'hypnose et de la suggestion, m'a conduit bien plus tard à la publication d'un livre sur les liens entre l'art et le national-socialisme. J'essayais d'y montrer que l'idéologie nazie, loin de réduire l'art à un simple instrument de propagande au service d'un programme politique, en faisait au contraire la raison d'être d'un régime fondé sur la supposée supériorité culturelle de la « race aryenne » ; qu'en faisant simultanément de Hitler un Führer-Christ, incarnant l'Esprit du peuple auquel il apportait le salut par l'art, le nazisme fusionnait ces deux modèles de l'art et du christianisme pour leur performativité exemplaire.

Les *visual studies* ont eu je crois un mérite d'ordre institutionnel d'abord, en permettant de brouiller les frontières souvent rigides dans la pratique de certaines disciplines. Le reproche m'a souvent été adressé depuis trente-cinq ans de n'être pas un vrai historien de l'art, parce que les objets qui étaient les miens et les savoirs que je convoquais pour tenter de les comprendre relevaient d'autres champs ; c'est sans doute pour cela que je n'ai pas eu le sentiment que les *visual studies* inventaient un champ et des pratiques nouvelles.

Michael R. Orwicz. Je me suis d'abord intéressé aux recoupements entre les discours sur l'art et les divisions politiques, sociales et idéologiques qui ont marqué les débuts de la Troisième République, une époque où l'art et la culture étaient totalement et fonctionnellement engagés dans la formation de l'État-nation et dans la construction de l'identité nationale républicaine. Mes travaux abordent des sujets aussi divers que la critique d'art, l'éducation, les politiques institutionnelles et l'instrumentalisation par l'État des images, des objets d'art et de l'esthétique, à l'échelle régionale et nationale. Je m'intéresse surtout aux liens qui se tissent entre la culture visuelle, les discours esthétiques et les modes de production des idéologies, et les systèmes de consommation, dans la mesure où ils constituent un terrain fertile pour réfléchir à des conflits sociaux et politiques plus vastes.

À première vue, je suppose que tout ceci pourrait entrer dans le cadre des *visual studies* – mais qu'est-ce qui n'en fait pas partie ? Le terme, s'il n'est pas inutile, ne permet pas de décrire la notion d'organisation systématique de la culture visuelle pour ce qui concerne les relations sociales, les constructions idéologiques ou les systèmes de production et d'échange. Je lui préfère les cadres théoriques que sont l'économie visuelle (*visual economy*) et l'histoire sociale de l'art (*social art history*). Le premier met l'accent sur la profusion de valeurs d'usage attribuées aux images et aux discours sur l'art, et traite des relations d'échange variables et contingentes que ces valeurs entretiennent au sein et en dehors du domaine de l'image. Le second s'intéresse aux rapports entre les modes de production matérielle et idéologique, les habitudes de consommation et les progrès esthétiques, qui font de la matérialité récalcitrante des œuvres d'art le lieu où, selon Thomas Crow, « les opérations de [...] système[s] signifiant[s] plus large[s] » peuvent être éclaircies³².

Yves Michaud. Je suis spécialiste d'art contemporain et donc plus proche de l'analyse ethnographique de l'art que de l'histoire des historiens académiques. La question des relations entre art et État s'est imposée à moi au cours des années 1980 au croisement de trois axes : en premier lieu, celui concernant l'intervention de l'État français dans la politique culturelle dès de 1977, avec l'ouverture du Centre Pompidou, mais surtout à partir de 1981, date de l'arrivée des socialistes au pouvoir et, en conséquence, de l'augmentation du budget du ministère de la Culture, de la multiplication des commandes publiques, de la création des Fonds régionaux d'art contemporain, etc. En ce sens, ma préoccupation est très « française » mais aussi profondément politique. Le second axe a été ma découverte, dans les mêmes années, de l'histoire sociale de l'art. N'étant pas historien de l'art de formation, j'étais un peu naïf, ce qui m'a permis justement d'être ouvert. Les travaux féministes ont notamment beaucoup compté pour moi. Ce ne fut pas sans me poser des problèmes, car j'avais commencé comme critique d'art et philosophe, soit avec une approche initiale de l'art formaliste et anhistorique. J'avais commencé par le plaisir pris aux œuvres et je me suis mis à m'intéresser au contexte de production. Comme j'avais aussi une formation de sociologue, une approche socio-institutionnelle ne me dérangeait pas, bien au contraire. Je continue à avoir mes préférences esthétiques mais l'approche ethnologique de l'art contemporain a pris le dessus. Il faut dire que pour un ethnologue, c'est un régal de décrire ce monde. Il est rare de tomber sur des phénomènes tribaux aussi lisibles.

Enfin, le troisième axe fut l'expérience sur le terrain de l'importance des commissaires et des metteurs en scène/producteurs d'expositions. J'avais été très impressionné par ma rencontre avec Jeffrey Deitch en 1987 au colloque du College Art Association qui se tenait à Houston, alors qu'il n'était qu'un jeune opérateur financier-artistique. Cette troisième orientation s'est révélée la plus porteuse d'avenir : en 2008, quand j'ai republié mon livre *L'Artiste et les commissaires*, paru en 1989³³, j'ai eu le plaisir de voir que, sur ce point, non seulement je ne m'étais pas trompé mais que j'avais vu pointer les débuts d'une évolution qui allait se précipiter. Cette évolution nous éloigne cependant de la question de l'État, qui, à vrai dire, ne me paraît plus avoir beaucoup d'importance, sinon à travers l'intervention régulatrice de l'État en matière de droits d'auteur, de législation sur les ventes, d'encadrement fiscal du mécénat et éventuellement de législation sur la décence et l'indécence. L'État a autre chose à faire qu'à s'occuper d'art et laisse cela aux entreprises, aux collectionneurs et aux touristes qui font tourner l'industrie culturelle – une industrie qui est beaucoup plus puissante que toute intervention de l'État.

Pour ce qui est des *visual studies*, elles n'ont eu pour moi aucune influence. J'ai suivi de près leur développement avec sympathie car cela allait dans le sens de mes diagnostics. Mais à mes yeux, les *visual studies* sont simplement des formes un peu plus sophistiquées de l'histoire sociale de l'art, soit une histoire sociale de l'art qui s'ouvre à la culture populaire et qui ajoute une couche idéologique qui complique les explications – et s'accompagne parfois d'une forte dose d'idéalisme, comme cela est souvent le cas quand on parle d'idéologie. N'oublions pas non plus que l'histoire culturelle existe depuis longtemps en France avec, par exemple, les travaux de Pascal Ory³⁴, mais les universitaires français ont une tendance fâcheuse à vouloir importer ce qu'ils ont chez eux, si possible en plus simpliste.

Neil McWilliam. Mon initiation à l'histoire de l'art dans les années 1970 a coïncidé d'une part avec la résurgence d'une histoire sociale de l'art alimentée par une approche de l'histoire socioculturelle plus critique, dans la veine des travaux

de T. J. Clark, et d'autre part avec les profonds débats qui occupaient les sciences humaines, suscités par les avancées des *cultural studies* (notamment Stuart Hall), l'histoire sociale (E. P. Thompson et le *History Workshop Movement*), ainsi qu'un intérêt plus général pour la *French Theory*, autour de Louis Althusser et de Michel Foucault. Si, sur les plans intellectuel et institutionnel, l'émulation entre ces courants a peu à peu faibli, leur influence sur les méthodes d'histoire de l'art en Angleterre et aux États-Unis a perduré, au point qu'ils ont fini par être assimilés et absorbés par le courant académique dominant. Au passage, cette révision critique de l'histoire de l'art a néanmoins permis d'amorcer une réflexion plus nuancée et moins catégorique sur la portée idéologique de la culture visuelle. Bien que l'althussérisme ait été accusé, parfois à juste titre, de perpétuer une conception monolithique du pouvoir de l'État, il a aussi contribué à repenser les modalités de la circulation du pouvoir au sein de l'État et à réfléchir au rôle moins visible que joue souvent la culture, en validant les normes ou en mobilisant l'opinion populaire. Plutôt que d'assimiler la politique aux cas explicites de propagande – que les historiens de l'art ont souvent rejetés comme étant esthétiquement déplorable et donc indignes d'une étude sérieuse –, il est désormais possible d'isoler et d'étudier d'un point de vue historique l'évolution plus cachée de la forme et du sujet dans différents contextes idéologiques.

À cet égard, les études sur le XIX^e siècle français se sont révélées particulièrement fécondes. Les investissements considérables engagés dans le champ artistique par les différents régimes qui se sont succédé – financièrement en tant que grands mécènes, administrativement à travers les interventions sur le Salon, l'enseignement artistique et le système des musées, et moralement en affirmant certaines prises de position vis-à-vis de l'art par le biais de ces activités et du système éducatif – témoignent d'une politisation de l'art. Sans être ouvertement instrumentalisé, l'art est considéré comme un élément (relativement mineur) propre à inculquer des valeurs collectives et des sentiments de solidarité sociale et d'unité nationale à l'ensemble de la population. Comme j'ai essayé de le montrer, notamment dans mes travaux sur les monuments publics, l'art a souvent été un lieu de conflits et de contestation, dont l'autorité symbolique était remise en question par les courants antagonistes de gauche comme de droite³⁵. Aborder l'art non plus du point de vue des œuvres individuelles, mais dans une perspective plus vaste qui englobe la commande et l'usage ultérieur permet de mettre en valeur cet aspect. Le monument public, par exemple, est une instance paradigmatique de la mobilisation pédagogique de l'art à des fins d'instruction et d'émulation. Il n'est d'ailleurs pas seulement le fait des autorités nationales et locales, mais aussi des sociétés privées, en particulier sous la Troisième République³⁶. Symbole de l'individualisme civique, la statue, qui se trouve au cœur d'un dispositif complexe, incite le citoyen à s'identifier avec la personnalité commémorée, et plus largement, avec les idéaux d'accomplissement de soi qui prévalent dans l'idéologie républicaine (fig. 8).

Face au rôle essentiel de la culture vernaculaire en tant que vecteur des pouvoirs nationaux, civiques et spirituels – et en tant que foyer de résistance à ces derniers –, le champ élargi des *visual studies* ouvre de nouvelles perspectives à l'historien de l'art.

8. Inauguration d'un monument à Jean-Baptiste Donatien de Vimeur, comte de Rochambeau, Vendôme, 4 juin 1900.





9. Affiche publiée par l'État français dans le cadre de la mise en place de la loi du 11 octobre 2010 interdisant la dissimulation du visage dans les lieux publics.

Le concept de « nationalisme banal », introduit par le sociologue Michael Billig, en constitue un exemple remarquablement pertinent³⁷. Selon Billig, les marqueurs de l'identité nationale sont si largement répandus dans les sphères publiques et privées qu'ils en deviennent effectivement invisibles, ce qui souligne la puissance idéologique desdits marqueurs (visuels pour la plupart) dans la construction des notions reçues d'appartenance et d'exclusion, aussi bien dans le passé qu'à l'heure actuelle. À ce titre, l'affiche qui diffuse – et applique – la récente loi française interdisant « la dissimulation du visage dans l'espace public » est un cas particulièrement révélateur³⁸ (fig. 9). Alors qu'elle marginalise fondamentalement un groupe défini comme « autre », l'affiche en appelle aux valeurs républicaines, incarnées par la figure iconique de Marianne, pour transformer l'interdiction en affirmation d'une conviction collective partagée par un « nous » implicite. Qu'un individu rejette ou questionne une telle conviction constitue *ipso facto* la preuve qu'il rejette les valeurs essentielles à son intégration en tant que membre légitime de la communauté nationale.

Nota bene : ce texte résulte d'un échange de courriels.

La traduction des contributions de Michael R. Orwicz et de Neil McWilliam a été réalisée par Géraldine Bretault.

1. Voir François Hers, Xavier Douroux, *L'Art sans le capitalisme*, Paris, 2012.
2. Voir l'introduction et le chapitre VI de Eric Hobsbawm, Terence Ranger, *L'Invention de la tradition*, Paris, 2006 [éd. orig. : *The Invention of Tradition*, New York, 1983].
3. Voir David Cannadine et al., *The Houses of Parliament: History, Art, Architecture*, Londres, 2000.
4. Voir D. Medina Lasansky, *The Renaissance Perfected: Architecture, Spectacle and Tourism in Fascist Italy*, University Park, 2004.
5. Des exemples des styles ouvertement « ethniques » ou plus largement éclectiques sont représentés parmi les œuvres du catalogue *Mythen der Nationen: ein Europäisches Panorama*, (cat. expo., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1998), Berlin, 1998. Un grand nombre de ces peintures historiques monumentales étaient des commandes publiques.
6. Deborah Poole, *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, 1997.
7. Voir Michael R. Orwicz, « Nationalism and Representation, in Theory », dans June Hargrove, Neil McWilliam éd., *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, (colloque, Washington, 2002), Washington, 2005, p. 17-35.

8. Étienne Balibar, « The Nation Form: History and Ideology », dans Étienne Balibar, Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, New York, 1991, p. 92-94.

9. « ... leading edge: culture as an instrumentality of power as well as a medium of représentation » (Stuart Hall, « Creolization, Diaspora, and Hybridity in the Context of Globalization », dans Okwui Enwezor et al. éd., *Créolité and Creolization*, Ostfildern-Ruit, 2003, p. 195).

10. Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la III^e République, le système des beaux-arts*, Paris, 1992.

11. Jules Dupré, Gustave Ollendorff, *Traité de l'administration des beaux-arts*, I, Paris, 1885, p. 154, cité dans Michael R. Orwicz, « Anti-Academicism and State Power in the Early Third Republic », dans *Art History*, 14/4, décembre 1991, p. 571-592.

12. Friedrich von Schiller, *On the Aesthetic Education of Man, in a Series of Letters*, Elizabeth M. Wilkinson éd., Oxford, 1967 [éd. orig. : *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795].

13. Pour une discussion sur l'État esthétique, voir David Adam Kaiser, *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism*, Cambridge, 1991, p. 1-24.

14. Voir, par exemple, Maurice Agulhon, *Marianne au pouvoir : l'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris, 1989.

15. Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven/Londres, 1994.

16. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1936), dans Walter Benjamin, *Poésie et Révolution*, Paris, 1971, p. 171-210.
17. Benjamin, 1971, cité n. 17, p. 210.
18. Paul Benichou, *Romantismes français* : I, *Le Sacre de l'écrivain* ; Le Temps des prophètes, Paris, 2003 ; II, *Les Mages romantiques* ; L'École du désenchantement, Paris, 2004.
19. Clement Greenberg, « Avant-Garde and Kitsch », dans *Partisan Review*, 6/5, automne, 1939, p. 34-49 [éd. fr. : « Avant-garde et Kitsch », dans Clement Greenberg, *Art et culture : essais critiques*, Paris, 1988, p. 9-28].
20. Boris Groys, *Staline œuvre d'art totale*, Nîmes, 1990 [éd. orig. : *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gesaltene Kultur in der Sowjetunion*, Munich, 1988].
21. Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*, Nîmes, 1992, p. 219 [éd. orig. : *The De-definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks*, New York, 1972].
22. Voir Neil McWilliam, *Rêves de bonheur : l'art social et la gauche française (1830-1850)*, Dijon, 2007, en particulier chapitre 9.
23. Gustave Courbet à Francis et Marie Wey, lettre datée du 12 décembre 1849, dans Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris, 1996, p. 84.
24. « ... misses [the avant-garde's] utopian dimension, whereby the avant-garde proposes not what can be so much as what cannot be » (Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, 1996, p. 24).
25. Foster, 1996, cité n. 24.
26. L'évacuation du contenu qui, aux yeux de Bürger, signifiait « l'art pour l'art », fut ressuscitée de manière effrontée par les avant-gardes d'après-guerre, qui reproduisirent stérilement les gestes formels de Dada, des surréalistes et de Marcel Duchamp. Dépourvues de toute crédibilité critique et prenant place au sein des mêmes institutions que leurs prédécesseurs avaient remises en cause, les adaptations formelles des néo-avant-gardes furent qualifiées par Bürger de « manifestation vide de sens et qui permet de postuler une signification quelconque ». Selon Bürger, « Ce qu'Adorno nomme 'adaptation mimétique à l'endurci et à l'aliéné' a été réalisé par Warhol » (« ... manifestation that is void of sense and that permits the posing of any meaning whatever » [...] « What Adorno calls 'mimetic adaptation to the hardened and alienated' has ... been realized by Warhol » : Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, 1984, p. 61).
27. Thomas Crow, « Modernism and Mass Culture in the Visual Arts », dans Francis Frascina éd., *Pollock and After: The Critical Debate*, New York, 1985.
28. Greenberg, 1939, cité n. 19.
29. Crow, 1985, cité n. 27, p. 250.
30. « ... all illusory consolations » (Thomas Crow, « Committed to Memory », dans *ArtForum International*, 39/6, février 2001, p. 29).
31. « Functionally, the avant-garde serves as a kind of research and development arm of the culture industry: it searches out areas of social practice not yet completely available to efficient utilization and makes them discrete and visible » (Crow, 1985, cité n. 27, p. 257).
32. « ... the operations of [...] larger signifying system[s] » (Thomas Crow, « The Practice of Art History in America », dans *Daedalus*, printemps 2006, p. 82).
33. Yves Michaud, *L'Artiste et les commissaires : quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, (1989) 2008.
34. Voir par exemple Pascal Ory, *L'Entre-deux-mai : histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981*, Paris, 1983.
35. Voir par exemple Neil McWilliam, « Lieux de mémoire, sites de contestation. Le Monument public comme enjeu politique, 1880-1914 », dans Ségolène Le Men éd., *La Statuaire publique au XIX^e siècle*, Paris, 2005, p. 100-115 ; « Conflicting Manifestations: Parisian Commemoration of Joan of Arc and Étienne Dolet in the early Third Republic », dans *French Historical Studies*, 27/2, printemps 2004, p. 381-418.
36. Voir par exemple Nicholas Green, « Monuments, Memorials and the Framing of the Individual in Third Republic France », dans *New Formations*, 11, été 1990, p. 127-143.
37. Michael Billig, *Banal Nationalism*, Londres, 1995.
38. L'affiche représente le buste de Marianne de Georges Saupique, commandé par le Conseil municipal de Paris après la libération en 1945. Le site officiel qui défend la loi du 11 octobre 2010 rappelle : « La République se vit à visage découvert. Parce qu'elle est fondée sur le rassemblement autour de valeurs communes et sur la construction d'un destin partagé, elle ne peut accepter les pratiques d'exclusion et de rejet, quels qu'en soient les prétextes ou les modalités » (www.visage-decouvert.gouv.fr).

Mots-clés

l'art pour l'art, avant-gardes, économie visuelle, enseignement, État-nation