

Perturbation artistique

OU LA PANIQUE INSTITUTIONNELLE

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

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

Améliorer le système

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. *Ibid.*, p. 15.

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

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

2. *Idem.*

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

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

Mise en scène de la perturbation

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

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

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

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

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

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

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

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

Attentes du public

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La panique institutionnelle

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Maxence ALCALDE

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

2. *Idem*.