



Penser l'instrumentalisation critique de l'art avec Andrea Fraser

Judith MICHALET
(Université Paris I, ACTE)

Pour citer cet article :

Judith MICHALET, « Penser l'instrumentalisation critique de l'art avec Andrea Fraser », *Revue Proteus*, n° 15, (dés)identification postcoloniale de l'art contemporain, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2019, p. 72-81.

Résumé

La démarche de l'artiste américaine Andrea Fraser consiste pour une large part en une instrumentalisation du cadre institutionnel de l'art qui lui permet d'agir sur le champ plus vaste des rapports de force sociaux. Dans cet article, il s'agira d'apprécier dans quelle mesure le fait d'appréhender l'institution artistique comme un « champ », au sens bourdieusien, permet à Fraser de questionner l'articulation entre champ artistique et champ social, aussi bien dans ses performances, ses installations que dans ses articles. Cette étude se proposera de dégager trois façons différentes de se servir de l'art en tant que champ relativement autonome pour mener à bien une entreprise critique : tout d'abord, en lisière du cadre institutionnel (« *in and out of place* »), puis, au cœur des rapports de force du champ artistique (« *within the field* »), enfin, depuis une sphère préservée, avec un impact critique modeste (« *from home* »). Ainsi, grâce à cette « méthodologie de réflexion critique de la spécificité du site », que Fraser promeut, son œuvre nous aide à comprendre les diverses façons dont un artiste peut se servir de l'autonomie relative du champ artiste à des fins émancipatrices.

Bourdieu — Critique institutionnelle — Champ artistique — Performance — Instrumentalisation

Abstract

The American artist Andrea Fraser's approach consists largely of a kind of instrumentalization of the art world in order to affect a wider context including social relationships. Through her artistic performances, installations, as well as through her articles, Fraser questions the articulation between artistic and social fields. The issue at stake in this article will be one of evaluating the extent to which Bourdieu's concept of "field" plays an important role in this process. This essay will examine three different ways Fraser's work uses art as a relatively autonomous field in order to engage in critical analyses. First, on the edge of the institutional field ("in and out of place"), second, within the heart of the artistic power relations ("within the field"), and last, within a protected sphere, with a limited critical impact ("from home"). The 'methodology of critically reflexive site-specificity' she promotes and uses allows us to understand the different manners in which the relative autonomy of the artistic field can be used by an artist to emancipatory ends.

Keywords: Bourdieu — Institutional Critique — Artistic field — Performance/Enactment — Instrumentalization

Penser l'instrumentalisation critique de l'art avec Andrea Fraser

En utilisant stratégiquement son appartenance au monde de l'art, l'artiste américaine Andrea Fraser présente à travers son œuvre – constituée à la fois de performances, d'installations et de textes théoriques – un cas exemplaire d'instrumentalisation critique de l'art. Contrairement à ce que l'étiquette « Critique institutionnelle » laisse présager¹, comme elle l'explique clairement dans son article « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique² » (2005), ce n'est pas chez les principaux représentants de ce mouvement que l'on peut trouver une volonté de supprimer l'institution. Les artistes de la première génération de la Critique institutionnelle – Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke et Michael Asher, notamment – ne cherchent pas tant en effet à placer les spectateurs dans des zones d'indiscernabilité entre l'art et la vie qu'à les soustraire à l'influence du cadre artistique institutionnel, par des opérations de « décadage » ou de « déplacement ». On peut considérer que Fraser choisit quant à elle l'expression « institution de la critique » pour défendre une méthodologie plus résolument criticiste qui, en un sens kantien, cherche à accéder aux conditions de possibilité de ce qui apparaît. Remplacer l'expression « critique de l'institution » par celle d'« institution de la critique », comme Fraser le préconise en 2005, permettrait ainsi de rectifier la conception erronée selon laquelle les artistes de la Critique institutionnelle seraient avant tout des « critiqueurs » d'insti-

tutions³. Plutôt que l'utopie avant-gardiste de la dissipation des frontières entre l'art et la vie, ce serait donc la méthode criticiste du modernisme qui serait reprise dès le milieu des années 1960 par ces artistes. Toutefois, l'objet auquel cette méthode s'applique a changé depuis la période moderniste. En effet, pour les artistes de la Critique institutionnelle, ce sont les facteurs qui déterminent les agents du monde de l'art – artistes, spectateurs, curateurs, critiques, etc. – qui sont à mettre en lumière, et non plus les éléments constitutifs d'un médium. Malgré tout, ce mouvement réflexif en direction des conditions qui déterminent le comportement des différents acteurs du monde de l'art n'aurait-il pas vocation à les libérer de toute forme de conditionnement institutionnel ? Et, au terme de sa lutte contre l'institution, l'art ne finirait-il pas par se dissoudre dans la vie et par effacer les frontières du champ artistique et du champ social ?

Mais le geste autocritique avant-gardiste qui consiste à contester l'art en tant qu'institution – le plus radical aurait peut-être été celui du dadaïsme –, dans la mesure où il est annulé par l'institution qui se réapproprie la contestation, se solde par un échec. Appréhendant les choses de cette façon, Peter Bürger considère que les néo-avant-gardes ne peuvent pas être prises au sérieux, car elles ne font que réitérer cette autocritique déjà pratiquée par les avant-gardes⁴. Pourtant, comme

1. Daniel Buren remarque que l'américanisme « critique institutionnelle » est « d'une ambiguïté folle » car, en français, « cela peut vouloir dire aussi bien qu'il s'agit de la critique de l'institution, mais également que ceux que l'on regroupe sous cette locution sont les artistes qui sont la voix de l'institution ! ». Cf. *Initiales A. F. (Andrea Fraser)*, Revue *Initiales* n° 5, ENSBA Lyon / Les presses du réel, mars 2015, texte n° 22.

2. Cf. Andrea FRASER, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, Septembre 2005.

3. Comme l'explique Wendy Brown, « l'usage contemporain du verbe *to critique* est certainement un signe de l'érosion de la différence de valeur entre *critique* et *criticism* ». Mais, précise-t-elle, « la Critique reste distincte de la critique pour une bonne partie de la modernité, et particulièrement pour Kant et pour Marx, qui se présentaient comme différents des "critiqueurs" ». Cf. Talal ASAD, Judith BUTLER et Saba MAHMOOD, *La Critique est-elle laïque ?* (2009), « Introduction », F. Crebs et F. Lemonde (trad.), Lyon, PUL, 2015, p. 23.

4. Cf. Peter BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde* (1974), J.-P. Cometti (trad.), Paris, Questions théoriques, 2013.

l'œuvre de Fraser nous permet d'en prendre conscience, ce n'est pas ce projet avant-gardiste d'un dépassement de l'art autonome dont hérite véritablement la Critique institutionnelle. C'est sans doute la raison pour laquelle la voie que le mouvement de la Critique institutionnelle emprunte n'aboutit pas à ce type d'impasse, décrit par Bürger. Conduit-il à un autre cul-de-sac ? Selon Nicolas Heimendinger, « loin d'être une déconstruction radicale du *high modernism*, la critique institutionnelle apparaît plutôt comme son actualisation malheureuse à l'ère du capitalisme tardif¹ ». Certes, cette résurgence moderniste ne prend pas la forme d'un jaillissement pleinement prometteur et optimiste. Mais si elle reste dans une certaine mesure « malheureuse », n'est-ce pas parce qu'elle fait revivre une ambition émancipatrice qui, délestée de son projet utopique, affronte ses propres limites et contradictions ? Alors, comment appréhender la façon dont Fraser a pu faire revivre une méthodologie criticiste en art depuis le milieu des années 1980 ?

In and out of place

« *I'm Jane Castleton* ». C'est par cet énoncé qu'Andrea Fraser inaugure une série de « *gallery talks* » à partir de 1986, dans le cadre d'une exposition au New Museum of Contemporary Art de New York. Sous l'identité fictive d'une conférencière bienveillante nommée Jane Castleton, l'artiste tend à faire croire aux visiteurs qu'une vraie visite commentée leur est offerte. Grâce à ce dispositif, qui lui permet de parodier le langage formaté du personnel de galerie, certains présupposés d'une visite d'exposition sont mis en lumière. Reprenant l'identité de Jane Castleton dans *Museum Highlights* en 1989, elle apprend cette fois par cœur un discours qui est le fruit d'un travail d'appropriation de divers extraits de textes issus de sources hétérogènes (*Critique de la faculté de juger* de Kant, discours d'inauguration, revues de musée, etc.). Afin d'incarner le mieux possible le discours institutionnel, elle tente d'incorporer préalablement un

« habitus », au sens bourdieusien, c'est-à-dire un ensemble de contraintes sociales intériorisées. La performance elle-même, explique Fraser, « se déroule par un processus d'internalisation qui correspond exactement à la façon dont se développe un habitus² ». Elle tend un piège aux visiteurs en dissimulant sa véritable identité mais crée ensuite des dérapages comiques et des effets de distanciation, révélateurs de la feintise : excès de stéréotypie, accès de véhémence et incongruités, dont elle émaille son discours. L'humour a donc aussi sa part à jouer dans l'introduction de la distance critique. Le spectateur peut ainsi être amené à sentir à quel point le discours d'autorité des guides garantit la « distinction » – au sens de Pierre Bourdieu –, c'est-à-dire la hiérarchisation des valeurs esthétiques et morales, au profit de la classe dominante. « Les guides de musée sont l'incarnation de l'effet de domination des musées³ », explique-t-elle en 1992 dans « *An Artist's Statement* ». Le musée est donc un lieu habité par des rapports de force qu'il s'agit de rendre sensibles, de façon à lutter contre cette domination symbolique, qui n'est qu'un relais de la domination économique. Comme le met au jour *May I Help You ?* (1991), la promesse de distinction sociale motive de nombreux choix, notamment l'achat d'une œuvre. Dans cette performance, Fraser et trois acteurs vont camper à tour de rôle l'archétype de l'employé de galerie. Ce médiateur fictif qui propose d'expliquer aux visiteurs le sens des tableaux exposés – il s'agit des *Plasters Surrogates* d'Allan McCollum – emploie d'abord une liste interminable d'adjectifs pour caractériser le premier tableau, puis sombre dans une parole hystérique, qui procède par digressions.

Selon Benjamin Buchloh, un changement paradigmatique intervient à la fin des années 1970 dans le travail d'artistes telles que Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine et Martha Rosler. On passe « de l'analyse précise de la place et de la fonction de la

1. Nicolas HEIMENDINGER, « Le grand récit de la critique institutionnelle », *Marges*, n° 22, 2016, p. 63.

2. Andrea FRASER, entretien avec Marie de Brugerolle, *Initiales A. F.*, *op. cit.*, texte n° 2.

3. Andrea FRASER, « *An Artist's Statement* » (1992), *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, MIT Press, 2007, p. 9 ; sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur.

pratique esthétique dans le cadre des institutions du modernisme », à laquelle s'étaient livrés les artistes de la première génération de la Critique institutionnelle, à l'analyse « des discours idéologiques situés en dehors de ce cadre, et qui conditionnent la réalité quotidienne¹ ». En se mettant en scène comme guide de musée de façon à attaquer cette idéologie latente qui préforme la réceptivité esthétique, Fraser s'inscrit résolument dans cette seconde perspective critique, plus large, décrite par Buchloh. Plus précisément, la préoccupation première de Fraser en tant qu'artiste consiste à conjurer deux choses : éviter d'être marginalisée, rendue invisible en tant qu'artiste, d'une part, résister à l'incorporation par le marché de l'art, d'autre part. À cet égard, l'œuvre de Louise Lawler fait figure de modèle à emprunter pour Fraser. Pourquoi cette artiste influence-t-elle Fraser plus que d'autres, au point de devenir une figure de transition entre la première et la deuxième génération de la Critique institutionnelle² ?

« Si Lawler parvient à éviter à la fois la marginalisation et l'incorporation, c'est parce qu'elle est toujours aussi quelque part/quelque chose d'autre » (« *she is always also somewhere/something else*³ »). Essentielle pour comprendre le parti pris adopté par Fraser dans les *Gallery Talks*, cette phrase conclusive de son article « In and Out of Place » (1985) laisse entendre que, contrairement à Lawler, d'autres artistes, en particulier ceux de la première génération de la Critique institutionnelle – que Fraser, sous l'influence de l'enseignement de Craig Owens et des écrits de Douglas Crimp et Benjamin Buchloh, a au premier chef contribué à constituer en mouvement –, ont bien évité la mar-

ginalisation, mais n'ont pu se soustraire à l'incorporation. D'une certaine manière, même lorsque son musée est fictif, Broodthaers reste *dans* l'autorité institutionnelle de l'artiste, ou encore, même lorsque Haacke révèle le soubassement des transactions marchandes, il reste *dans* un espace muséal. Aussi, les pratiques critiques de plusieurs de ces artistes *post-studio* n'existent pas *hors* de l'institution de l'art, souligne Fraser. Pour parvenir à s'extraire également de l'institution, du moins en partie, il s'agit d'être à la fois *dans* et *hors* de l'institution. Si la mise en circulation d'une série de boîtes d'allumettes sur lesquelles est inscrite une phrase invitant à la réflexion critique provoque une transgression des frontières institutionnelles, c'est aussi parce que, dans cette œuvre intitulée *Why Pictures Now* (1981), Lawler laisse aux objets la possibilité d'être déplacés et de changer de contextes, sans intervenir et se mettre elle-même en jeu en tant qu'auteur. Renonçant à occuper la place privilégiée de l'artiste-auteur, c'est le réseau des places occupées par les uns et les autres dans le monde de l'art que Lawler tend ainsi à révéler.

Si Fraser choisit elle aussi une place qui n'est ni *dans* ni *hors* de l'institution, c'est parce qu'elle pense que le travail critique mené par un artiste professionnel ne peut pas « transcender les contextes⁴ » dans lequel il prend place. Il n'y a pas de positions « hors contexte » possibles, seules des décontextualisations partielles sont envisageables. Aussi, l'approche critique de Fraser – et de la Critique institutionnelle en général, semble-t-il – emprunte peu à la déconstruction derridienne, selon laquelle un signe fait événement par sa « force de rupture avec son contexte⁵ ». En effet, dans « Signature, événement, contexte » (1972), Jacques Derrida défend l'idée d'une « conventionnalité intrinsèque de ce qui constitue la locution elle-même⁶ ». Contrairement à lui, Bourdieu considère que cette conventionnalité est extrinsèque aux locutions. Car le monde social est fait de conventions qui précèdent et conditionnent le déploiement des actes de langage. Dans *Ce que par-*

1. Benjamin BUCHLOH, « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain » (1982), dans *Essais historiques II*, tr. fr. C. Gintz, Lyon, Art édition, 1992, p. 125 (pour les deux citations).

2. Il est à noter que, pour certains critiques, Louise Lawler n'est pas une figure de transition mais une membre de la « seconde génération » de la Critique institutionnelle (avec Jenny Holzer, Barbara Kruger, etc.). Pour ces critiques, Fraser appartient donc quant à elle à une « troisième génération », avec des artistes comme Andrée Green, Fred Wilson, Mark Dion, Philipp Müller et Faeed Armaly.

3. Andrea FRASER, « In and Out of Place » (1985), *Museum Highlights*, op. cit., p. 27.

4. Andrea FRASER, « It's Art When I Say It's Art, or... » (1995), dans *Museum Highlights*, op. cit., p. 40.

5. Jacques DERRIDA, « Signature, événement, contexte », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 377.

6. *Ibid.*, p. 385.

Within the field

ler veut dire (1982), Bourdieu précise que « l'efficacité magique de ces *actes d'institution* est inséparable de l'existence d'une institution définissant les conditions (en matière d'agent, de lieu ou de moment, etc.) qui doivent être remplies pour que la magie des mots puisse opérer¹ ». Comme chez J. L. Austin, l'efficacité d'un acte de langage s'origine dans la conformité aux conventions – inséparables de l'existence d'institutions –, qui seules donnent à l'énonciation sa portée performative. La pratique performative de Fraser, davantage héritière de l'approche sociologique de Bourdieu que de la pensée déconstructionniste de Derrida, ne cherche pas à déployer une performativité du langage qui pourrait se détacher du contexte institutionnel, mais s'efforce au contraire de pointer l'efficacité du cadre institutionnel, afin de rendre possible une compréhension de sa façon de déterminer les modalités de notre réception des objets.

À la différence de Lawler, invisible en tant qu'artiste dans les dispositifs qu'elle met en place, Fraser choisit de s'exposer, montrant aussi comment une subjectivité est façonnée par les discours conventionnels incorporés. Mais elle est ensuite amenée à questionner un impensé de sa propre démarche : pourquoi se dissimuler en tant qu'artiste en choisissant de revêtir une identité fictive ? Il s'agit de ne pas oublier qu'être artiste fait partie des conditions qui donnent automatiquement une certaine valeur à un énoncé. Plutôt que d'« invisibiliser » le capital culturel possédé, n'est-il pas plus efficace d'assumer ce pouvoir symbolique que l'on détient, pour être en mesure de le dénoncer ? Fraser en vient donc à considérer que le personnage des *Gallery Talks* n'aide pas à l'appréhension du mécanisme de la reconnaissance symbolique. Au contraire, cette identité d'emprunt a pour effet « d'obscurcir les relations de domination dont les musées sont le site et qui sont produites et reproduites par ses représentants officiels ». C'est alors une nouvelle phase de son travail qui est inaugurée à partir du moment où Fraser déclare : « Maintenant je performe en tant qu'artiste² ».

« *I'm an artist.* » À partir des années 1990, Fraser choisit d'intervenir en son nom propre. Ainsi, dans une performance où l'artiste caricature le rituel de remise de prix, *Official Welcome* (2001), elle déclare d'emblée : « *I'm Andrea Fraser* ». Pour installer l'espace parodique, elle commence par souhaiter avec exagération la bienvenue à l'auditoire. Puis elle présente un registre varié d'appartenances au monde de l'art dans une succession de saynètes où elle adopte des postures très différentes. Son éloquence et son exubérance, satiriques, font surgir les contradictions et les fantasmes enfouis d'artistes investis dans leur champ professionnel. Dans *Untitled* (2003), Fraser pousse plus loin la mise en jeu d'une auto-instrumentalisation réflexive, en offrant à un collectionneur la possibilité d'acheter un échange sexuel avec elle, ainsi qu'un DVD de sa captation. Soixante minutes d'une relation sexuelle avec un collectionneur – non identifiable –, en plan fixe et à distance, sont ainsi enregistrées. Puis ce film est édité sous forme de cinq DVD. L'artiste a tenu à ce que la transaction de cette œuvre suive les méthodes habituelles de vente en galerie : préachetée par le collectionneur, le galeriste a touché 50 % de la vente et l'artiste l'autre partie. Un exemplaire du DVD revient donc à l'acheteur. Fraser possède les autres exemplaires et peut choisir d'en vendre, à condition qu'un contrat extrêmement strict soit signé avec les autres acheteurs intéressés. *Untitled* met ainsi en exergue la contrepartie aliénante d'une appartenance au monde de l'art, que le mécanisme de la « distinction » symbolique tente toujours d'atténuer.

Dans cette seconde étape du travail de Fraser – caractérisé par le fait d'être « *within the field* » –, deux changements dans son approche théorique surviennent. D'une part, comme le souligne son article « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique » (2005), elle se situe dorénavant davantage dans le sillage des artistes de la première vague de la Critique institutionnelle que

1. Pierre BOURDIEU, *Ce que parler veut dire* (1982), repris dans *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001, p. 108.

2. Andrea FRASER, « An Artist's Statement », art. cit., p. 9 (pour les deux citations).

3. Andrea FRASER, « Official Welcome » (2001), script de la performance repris dans *Andrea Fraser*, Sabine Breitwieser (dir.), Museum der Moderne Salzburg, 2015.

dans celui de cette figure transitionnelle, et presque tutélaire, qu'a été Louise Lawler. D'autre part, l'influence de la sociologie de Bourdieu se fait plus prégnante. Dans les *Gallery Talks*, les thèses de *La Distinction* (1979) nourrissent la réflexion à l'œuvre. À partir du milieu des années 1990, ce sont celles de l'ouvrage *Les Règles de l'art* (1992) qui influencent plus profondément l'artiste. Fraser ne s'engage-t-elle pas alors dans une « révolution symbolique » au sens donné par Bourdieu à cette expression, notamment dans ses cours sur Édouard Manet ? On peut le voir ainsi, et considérer que Fraser élabore une œuvre qui est pleinement en phase avec cette considération de Bourdieu :

Je pense qu'il faut très bien connaître du dedans un système, qu'il faut en être le produit, l'expression, pour être en mesure de le combattre en quelque sorte avec ses propres armes, pour le battre sur son terrain¹.

C'est donc en se plaçant à l'intérieur d'un champ que l'on se donne les moyens de subvertir la distribution de ses rapports de force. Fraser aborde ainsi de façon particulièrement pertinente la question de l'autonomie de l'art, en s'appuyant sur l'idée bourdieusienne selon laquelle le monde artistique est structuré comme un champ.

Dire que cette activité est relativement autonome, c'est dire qu'elle existe dans un champ [« *within a field* »], « capable d'imposer ses propres normes à la fois à la production et à la consommation de ses produits »².

Si ce champ est *relativement* autonome, et non pas *absolument* autonome, c'est parce qu'il est perméable aux transformations des relations de pouvoir qui se jouent dans les autres champs – aussi n'est-il pas *complètement* autonome –, tout en étant tout de même circonscrit et spécifique, non coextensif au champ socio-politique tout entier – non extensible à l'infini –, sinon il deviendrait une

sorte d'« archi-champ » et perdrait sa propriété d'être un champ parmi d'autres.

Comme l'explique Bourdieu, le terme « champ » est choisi par lui pour remplacer le terme « structure » et marquer ainsi l'infléchissement opéré par son approche. Bourdieu conserve certes un certain héritage structuraliste, mais l'agrément d'une nouveauté : la valorisation de l'influence de ce qui est extérieur à la structure. C'est pourquoi, précise-t-il dans *Les Règles de l'art*, la

notion de champ permet de dépasser l'opposition entre lecture interne et analyse externe sans rien perdre des acquis et des exigences de ces deux approches, traditionnellement perçues comme inconciliables³.

Dans ce passage, il est fort probable que le sociologue songe à la méthodologie structuraliste lorsqu'il évoque la « lecture interne » et qu'il vise un matérialisme dialectique de type lukacsien par l'expression « analyse externe ». Quoiqu'il en soit, ce que Bourdieu reprend au structuralisme est la conception d'un champ différentiel analogue à un champ de forces en physique – Lacan faisait par exemple explicitement référence aux travaux de James Clerk Maxwell –, comme le montre ce passage d'un entretien :

Quand je parle de champ intellectuel, je sais très bien que je vais trouver des « particules » (faisons un moment comme s'il s'agissait d'un champ physique) qui sont sous l'empire de forces d'attraction, de répulsion, comme dans un champ magnétique⁴.

Selon l'approche de Fraser et en accord avec la pensée de Bourdieu, il s'agit de diminuer l'influence de certains pôles d'attraction afin de modifier la distribution des places dans un champ de forces circonscrit. D'une part, la transformation des rapports de force initiée par l'artiste sera d'autant plus radicale qu'elle s'attaque à un champ dont elle connaît bien la configuration structurale.

1. Pierre BOURDIEU, *Manet. Une révolution symbolique - Cours au Collège de France 1998-2000*, Paris, Seuil, 2013, p. 377.

2. Andrea FRASER, « An Artist's Statement », art. cit., p. 5 (la citation qui apparaît dans cette phrase de l'article est un extrait de *La Distinction* de Bourdieu).

3. Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 288.

4. Pierre BOURDIEU et Loïc WACQUANT, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, p. 82.

D'autre part, la reconfiguration obtenue pourra avoir des effets indirects dans un autre champ, hétérogène. Comment ? Pour le comprendre, on pourrait être tenté de considérer, métaphoriquement, que le fait d'engendrer des perturbations dans un champ de forces délimité – en se servant justement du fait qu'il n'est pas étendu à l'infini – permet d'en faire une caisse de résonance. Les modifications de la configuration des rapports sont amplifiées à l'intérieur de ce champ, et elles influent, à distance, sur un autre champ, extérieur – bien que lui-même en interaction avec les autres champs –, au sein duquel émerge un autre mouvement de transformation, comme en écho. Cela engendre un mouvement plus profondément altérant qu'une action cherchant à produire immédiatement des effets dans un champ social étendu. La modalité de l'articulation entre les deux champs hétérogènes – champ artistique et champ social – semble donc pensée par Bourdieu, et aussi par Fraser – du moins dans cette seconde étape de son travail –, de cette façon : un mouvement perturbateur dans un champ peut susciter l'émergence d'un mouvement homologue, certes moins intense, dans un autre champ. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'une contagion, d'un empiètement. S'agirait-il d'une transposition, d'une traduction ? C'est ce point nodal de la pensée de Bourdieu que Fraser débusque avec perspicacité et à partir duquel elle élabore son propre positionnement d'artiste à partir des années 1990. « Les relations constitutives d'un site artistique, écrit-elle dans un passage très important de son article de 2005, supposent toujours des relations entre le champ artistique et d'autres champs, relations qui ne sont pas seulement examinées en termes d'empiètement ou d'instrumentalisation (comme le sponsoring des entreprises), mais aussi en termes d'homologie de structure¹ ». Réapparaît donc sous la plume de Fraser cette expression que Bourdieu emprunte au structuralisme, en particulier à Claude Lévi-Strauss : « homologie de structure ». Il y a en effet une « homologie » entre deux champs lorsque des changements qui adviennent

dans l'un influencent l'autre, non pas par propagation directe, mais par transposition indirecte. C'est pourquoi, selon Jean-Louis Fabiani, « le nerf de l'argumentation [de Bourdieu] tient tout entier dans la postulation d'une homologie entre l'espace des œuvres et l'espace de la population des producteurs », homologie qui suppose un « principe de transposabilité, clé universelle de la théorie [de Bourdieu]² ».

Fraser a conscience du fait que les œuvres qui s'inscrivent dans le champ de l'art sont évaluées relativement aux positions qu'ont occupées d'autres œuvres auparavant. Aussi doivent-elles assumer leur autonomie relative. Bien sûr, Fraser précise que l'analyse de Bourdieu est souvent comprise à tort comme une défense de l'art autonome – point de vue qui fausse donc la perspective critique qu'il s'agit de construire. Aussi, la mise au point conceptuelle que représente son œuvre – sous les formes performatives, enquêtrices ou textuelles de ses contributions –, incite à ne plus penser d'une façon dichotomique, selon cette alternative : soit l'art est autonome, et cela signifie qu'il est fermé sur lui-même, non perméable aux influences sociales ; soit l'art est hétéronome, et c'est alors seulement qu'il possède une dimension praxique, une potentialité de transformation du champ social. Trois voies existent, et non deux, selon Fraser : celle de l'autonomie stricte (l'académisme élitiste), celle de l'hétéronomie (l'activisme, l'engagement politique) et celle de l'autonomie relative (les approches critiques des artistes professionnels)³. Bien qu'elle reconnaisse, bien sûr, l'intérêt et la légitimité de la seconde voie, Fraser choisit la troisième, et conserve son statut d'artiste professionnelle. Certes, une telle position suppose la modestie de l'engagement politique qu'elle recouvre. Les effets de l'œuvre dans le champ social sont en effet très limités, concède l'artiste. Toutefois, on peut penser que

1. Andrea FRASER, « What is Institutional Critique ? » (2005), John C. Welchman (dir.), *Institutional Critique and After*, Zurich, JRP|Ringier, 2006, p. 306.

2. Jean-Louis FABIANI, *Pierre Bourdieu. Un structuralisme béroïque*, Paris, Seuil, 2016, p. 54-55 (pour les deux citations).

3. « Il importe de reconnaître à l'art et à la politique, comme disait Pierre Bourdieu, une autonomie relative. Une autonomie qui n'en peut pas moins, à l'encontre du modernisme pur et dur, se trouver mêlée d'hétéronomie. » Cf. Jean-Claude MOINEAU, *Queeriser l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 7.

dans cette deuxième période de l'œuvre de Fraser, marquée par la revendication d'une position « *within the field* », la croyance en la possibilité de créer des effets dans le champ social, même relatifs, est encore intacte. Si les interventions artistiques de Fraser font surgir quelques lames de fond dans le champ de l'art – peut-être, au plus haut point, *Untitled* (2003), l'enregistrement d'une relation sexuelle tarifée avec un collectionneur anonyme –, elles provoquent tout au plus quelques petits remous dans le champ social. L'artiste en a bien conscience. Or même cet espoir mesuré semble profondément entamé dans les années qui suivent la rédaction de « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique » (2005). Dans ces conditions, quelle nouvelle stratégie d'instrumentalisation de son appartenance au monde de l'art Fraser va-t-elle pouvoir mettre en place ?

From home

Les travaux d'économistes montrant que le boom du marché de l'art au début du XXI^e siècle est lié à l'accroissement des revenus des plus grandes fortunes semblent marquer profondément Fraser. L'artiste approfondit alors sa réflexion critique sur le rapport entre capital symbolique et capital économique. Son œuvre se met à porter au jour des statistiques trop souvent occultées et fait apparaître le signe du pourcentage – « % » – à de nombreuses reprises dans les titres, les textes et les cartels de ses expositions¹. Dans le texte intitulé « Le 1%, c'est moi » paru en 2011², Fraser mentionne un article co-écrit par trois économistes améri-

cains en 2009, « Art et argent », qui révèle que « le prix de l'art n'augmente pas lorsque la société en tant que telle devient plus riche, mais lorsque les inégalités augmentent³ ». Leur analyse suggère qu'une hausse de 1% des gains de 0,1% des plus riches entraîne l'augmentation des prix des œuvres de 14%. Le caractère exponentiel de cette évolution est effrayant. Alors, quel message souhaite faire passer Fraser lorsqu'elle déclare « Le 1%, c'est moi » ? Son article n'explicite pas clairement le sens de l'énoncé, sans doute pour ne pas donner une clé de lecture trop facile. Cherche-t-elle à s'auto-désigner bénéficiaire, en tant qu'artiste, de la hausse des plus hauts revenus mondiaux ? Quoiqu'il en soit, il semble que Fraser glisse progressivement de sa position d'artiste intervenant dans le champ de l'art vers celle d'artiste-thérapeute-enseignante se servant de son appartenance au monde de l'art – son foyer d'origine (« *from home* ») – pour accéder, depuis ce champ, à une perspective sur les différents champs, à un point de vue panoramique.

Au début du XXI^e siècle, la propension du monde socio-économique à instrumentaliser l'art devient donc plus difficile à contrecarrer. Non seulement toute intervention artistique, même la plus subversive, semble vouée à être récupérée – car elle constitue un capital symbolique que les possesseurs du capital financier sont intéressés à s'accaparer –, mais, de surcroît, lorsque la valeur marchande des œuvres les plus cotées s'envole, il apparaît clairement que la cause principale en est l'accroissement de l'inégalité des plus hauts revenus. Le mouvement expansionniste du monde de l'art, qui annexe toujours davantage de territoires préalablement jugés non-artistiques, s'amplifie. C'est ainsi que, lorsqu'un artiste propose une intervention à portée sociale, la part hétéronomique de sa production est bien vite absorbée, digérée, puis convertie en trophée symbolique, caution d'engagement éthique et politique, au service de la légitimation de la puissance financière. Les frontières de l'art ne cessent ainsi de s'étendre. Dans ces conditions, Fraser en vient à modifier encore sa posture. Plutôt que de considérer l'exis-

1. Dans sa dernière exposition au Whitney Museum de New York en 2016, intitulée *Down the River*, Fraser choisit de laisser vide l'immense lieu d'exposition. Seuls un cartel rédigé par l'artiste et des enceintes sont installés. Les visiteurs entendent ainsi des bruits qui ont été enregistrés à l'entrée du pénitencier Sing Sing d'Ossining, qui se situe, comme le Whitney Museum, « down the Hudson River », et ils peuvent lire cette information sur le cartel : « durant les années soixante-dix, alors que la fréquentation des musées a été multipliée par 10, l'occupation des prisons a quant à elle augmentée de 700% ».

2. *Le 1%, c'est moi* devient ensuite le titre de la rétrospective de son œuvre organisée au MACBA de Barcelone, en 2016.

3. Andrea FRASER, « Le 1%, c'est moi » (2011), M. de Bruggelle (trad.), *Initiales A. F., op. cit.*, texte n° 3.

tence de deux champs, artistique et social, relativement distincts, et de questionner leur articulation – dans une grande fidélité à l'égard des *Règles de l'art* de Bourdieu –, elle subdivise davantage les secteurs du monde social et du monde artistique, en particulier dans son texte « There's no place like home » publié dans le catalogue du Whitney Museum of American Art pour sa Biennale en 2012. Fraser distingue alors quatre « sous-champs », « de plus en plus distincts et autonomes », dans lesquels une activité artistique peut trouver place :

L'expansion du monde de l'art signifie également que nous ne devons plus parler simplement d'un monde de l'art mais de plusieurs. En plus du monde des galeries commerciales, foires et ventes aux enchères, basé sur le marché, il existe aussi un monde de l'art à but non lucratif, basé sur les expositions, sous-tendu par le discours, celui des institutions publiques. Il y a aussi le monde non institutionnel, et souvent traversé par des enjeux politiques, celui de l'activisme culturel et des initiatives bricolées. Et un monde de l'art qui grandit, basé sur un nouvel académisme, représenté non pas tant par la progression des programmes de masters que par l'émergence des doctorats et des programmes de « recherche » en art¹.

L'artiste semble donc jouer davantage avec le pouvoir d'influence que lui confère sa mission d'enseignement², en vue d'aider les jeunes gens en quête d'une place dans le monde de l'art à ne pas s'engager trop précipitamment et innocemment sur ce terrain.

Fidèle à cette méthodologie réflexive, Fraser met en scène en 2008 le dispositif transférentiel de la cure dans une installation intitulée « Projection ». De plus en plus, l'artiste promeut un per-

formatif qui permet de *réfléchir* les investissements inconscients activés lors d'échanges transférentiels. C'est ce qui caractérise l'« enactment » explique-t-elle dans un article récent intitulé « Performance or Enactment ?³ » (2014). L'« enactment » se distingue ainsi d'un performatif austrien qui prend peu en charge la dimension pulsionnelle. Cette question de l'articulation entre les rapports de force aux niveaux psychique et social se faisant plus prégnante, Fraser est amenée à émettre subrepticement des réserves sur la pensée de Bourdieu et à pointer à juste titre certaines de ses limites. Lors d'un entretien en 2014, elle précise : « autant que je sache [Bourdieu] avait limité l'emploi de la notion de champ aux champs sociaux ». Et elle ajoute :

Malgré tout, l'une des raisons pour lesquelles sa théorie des champs sociaux m'a tellement séduite c'est parce qu'elle m'a paru avoir beaucoup de similarités avec la théorie de Freud sur le dispositif mental qui, envisagé depuis le « point de vue mouvant », est aussi un champ de forces, de conflits et de luttes – certaines de ces luttes menées pour défendre la cohérence, les limites et l'autonomie du moi [... Elle conclut qu'il faut chercher à agir sur les] points d'intersection mouvants entre notre monde intérieur et notre monde extérieur⁴.

Compte tenu de la jonction que Fraser entend opérer entre la vie inconsciente subjective et les rapports de pouvoir, la pensée de Judith Butler – pourtant peu mentionnée par Fraser – paraît alors éclairer la posture critique la plus récente de l'artiste. De surcroît, une certaine perspective « critique », mise à l'honneur par Butler, et la notion d'« institution de la critique », défendue par Fraser, convergent. Appliquée aux dynamiques inconscientes, la méthode réflexive ne prétend toutefois pas remonter aux conditions qui déterminent notre comportement. Elle ne peut que les rendre un peu moins opaques. C'est pourquoi, selon Butler, avec laquelle Fraser serait à n'en pas douter en

1. Andrea FRASER, article dans Jessica Loudis *et al.*, *Should I go to Grad School?*, Bloomsbury, 2014, repris sous le titre « Qu'attendez-vous de l'art ? » (2012), M. de Brugerolle (trad.), *Initiales A. F.*, *op. cit.* (la traduction de la dernière phrase de cette citation a été modifiée par nos soins).

2. « En tant que professeure d'art à UCLA, l'Université de Californie à Los Angeles, [...] je considère plutôt mon rôle avec les étudiants de premier cycle comme primordial pour les aider à clarifier et à articuler leurs propres valeurs et objectifs. » Cf. Andrea FRASER, « Qu'attendez-vous de l'art ? » (2012), M. de Brugerolle (trad.), *Initiales A. F.*, *op. cit.*, texte n° 4.

3. Cf. Andrea FRASER, « Performance or Enactment », dans Carola Dertnig et Felicitas Thun-Hohenstein (dir.), *Performing the Sentence. Research and Teaching in Performative Fine Arts*, Berlin, Sternberg Press, 2014.

4. Andrea FRASER, entretien avec Marie de Brugerolle, *Initiales A. F.*, *op. cit.* (pour les deux citations).

accord, « l'opacité du sujet est peut-être une conséquence de ce qu'il est conçu comme un être relationnel, un être dont les relations primitives et primaires ne sont pas toujours totalement accessibles au savoir conscient¹ ». Ainsi, certaines conventions sont bien révélées par la Critique institutionnelle – y compris, grâce à l'œuvre de Fraser, celles qui s'articulent à des motivations psychiques, collectives ou individuelles inconscientes –, mais toutes les conventions ne sauraient être dévoilées, car le voile n'est toujours que partiellement levé. De même que le champ artistique n'est ni autonome ni hétéronome, mais relativement autonome, les dispositifs des rapports de forces institutionnels et psychiques dans lesquels nous prenons place ne peuvent être que relativement révélés, partiellement *découverts* et, donc, très légèrement modifiés.

Conclusion

À l'héritage, artistique, de la première génération de la Critique institutionnelle et à celui, théorique, des auteurs de la revue *October*, s'ajoute chez Andrea Fraser une autre influence, décisive, et qui va spécifier sa démarche : la pensée du sociologue Pierre Bourdieu. Attachée à dénoncer l'inanité et la compromission de la posture critique qui promet la disparition du cadre institutionnel de l'art tout en veillant à la préservation du capital symbolique alloué à l'artiste, Fraser développe quant à elle une pratique critique depuis le champ de l'art et la place qu'il permet d'occuper, afin de susciter des bouleversements intra-artistiques aux répercussions extra-artistiques, certes souvent faibles, mais possibles. Toutefois, la position à adopter n'est pas si facile à trouver, et Fraser ne cesse de la chercher. Il nous a semblé que l'on pouvait distinguer dans son œuvre trois façons différentes d'agir de façon critique en occupant le champ artistique : *en lisière* du champ artistique et de son hors-champ (« *in and out of place* »), puis, *au cœur* du champ de force du monde de l'art (« *within the field* »), enfin, *depuis* un lieu matriciel, l'institution

artistique, qui offre une perspective à partir de laquelle observer à distance les reconfigurations incessantes des différents champs (« *from home* »). Selon Maxence Alcade,

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 postures².

On peut certes considérer que la « perturbation », en terme de bouleversement immédiat, est limitée. Mais Fraser n'a jamais eu l'ambition avant-gardiste de changer radicalement la vie. Pour autant, son œuvre est aujourd'hui sans doute la plus radicale qui soit dans « la méthodologie de réflexion critique de la spécificité du site³ » qu'elle défend. Elle nous aide en effet à comprendre qu'un artiste peut se servir de l'autonomie relative du champ artiste – autrement dit, il peut l'instrumentaliser – afin de reconfigurer ce champ. En affinité profonde avec la pensée de Bourdieu, elle-même proche à maints égards de celle d'Adorno, Fraser considère qu'une restructuration est plus profonde si le champ dans lequel elle a lieu est circonscrit ou *relativement* autonome. Appréhender et lutter contre les mécanismes de domination dans un champ que l'on connaît bien, c'est encourager l'apparition de la même opération dans un autre champ. Car, le lien entre l'appropriation économique de l'art et l'appropriation d'objets, de textes, de représentations et de pratiques symboliques par l'artiste, explique Fraser dès 1992, « dérive des homologues entre le monopole du capital économique et celui du capital culturel⁴ ».

Si les redistributions émancipatrices proposées ne sont pas d'emblée *extensibles* au champ social tout entier, elles sont en revanche *effectives* dans le champ artistique, restreint. Alors, faut-il tenter d'altérer *directement* la structure d'un *vaste* champ ?

1. Judith BUTLER, *Le Récit de soi* (2005), B. Ambroise et V. Auctourier (trad.), Paris, Puf, 2007, p. 19.

2. Maxence ALCADE, « Perturbation artistique ou la panique institutionnelle », *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, n° 7, 2014, p. 30.

3. Andrea FRASER, « What is Institutional Critique ? », *op. cit.*, p. 305.

4. Andrea FRASER, « An Artist's Statement », *art. cit.*, p. 11.

Ou bien, tenter de transformer *radicalement* la structure d'un champ *restreint* pour inviter les champs adjacents à faire de même, d'une façon certes moins radicale dans ces autres champs ? Si Fraser a quant à elle préféré la deuxième option, son travail permet aussi de se poser la question du choix à faire, laissant ouverte la possibilité de ne pas suivre le même chemin. Son positionnement invite à se demander si la première option ne pourrait pas correspondre à celle d'« œuvres sans artistes ». En effet, les concepteurs de dispositifs et pratiques artistiques ayant des effets réels et directs dans le champ social ont-ils nécessité à se revendiquer artistes ? Autrement dit, cela a-t-il encore un sens de promouvoir l'« hétéronomie de l'art » ? N'est-il pas plus cohérent d'assumer le passage d'une position d'auteur dans le « champ artistique » à celle d'acteur dans le « champ politique » ? Et, en tant qu'artiste professionnel, de reconnaître la compromission inéluctable avec le marché – économique et symbolique – de l'art ? C'est, semble-t-il, ce type de questions que le fait de penser l'instrumentalisation critique de l'art avec Andrea Fraser incite à poser.

Judith MICHALET