

Expositionnisme

Publié :

« L'expositionnisme contemporain »

TROIS, vol.6, no.1, Automne 1990, p. 38-47.

Communication au Colloque *Le Délire d'exposer*, Société d'esthétique du Québec et Section Histoire de l'art, ACFAS, Université Laval, 16 mai 1990.

L'expositionnisme contemporain

Les débats fermés

Les galeries veulent monter des expositions qui sont tout à la fois des synthèses des débats qui "agitent" la scène culturelle internationale. Elles font appel à quelques **cognoscenti**, elles donnent la parole et l'espace à quelques personnes vedettarisées pour l'occasion, — et non pas au quidam qui croit le débat ouvert. Ainsi les directeurs de galerie vous regardent comme des intrus lorsque vous ne paraissez pas repus par leur pâtée promotionnelle, quand l'exposition suscite chez vous d'autres idées que celles de l'intellectuel(le) de location qui a fait le catalogue ou le communiqué de presse.

Les galeristes se défendent en disant : si vous ne retrouvez pas dans l'œuvre ce que notre spécialiste en dit, alors tout au plus dites-vous qu'elle est vide, qu'il n'y a rien à voir, et rentrez chez vous. Ne vous attardez pas sur le **fait** qu'elle a été exposée, n'essayez pas de vous en prendre au contexte de l'art (artiste, galerie, public, média), — dites-vous que l'artiste essaie de passer un message et que lorsqu'il n'y parvient pas, alors ça retombe à plat, dans un statu quo culturel. Les quidams se doutent pourtant que ce n'est pas aussi simple, ils se doutent bien que c'est la galerie, et aussi le musée, lorsque ceux-ci se soutiennent de leurs appuis dans le monde des autorités et célébrités artistiques, qui soutiennent à leur tour le projet (non)communicationnel de l'exposition. Non seulement le quidam n'est pas invité au débat, mais lorsque l'exposition est devenue une machine de valorisation culturelle que le public cautionne malgré lui — il se demande si l'exposition sert encore à montrer.

Ainsi, du côté des galeries on sent parfois qu'aucune critique ne saurait être tolérée, on ne saurait souffrir le moindre doute, on vous accuse aussitôt de nier l'importance de l'art dans la société. Ou vous souscrivez à 100%, ou vous versez dans le philistinisme, il n'y a pas de milieu¹. Ainsi, chercher à connaître les politiques culturelles d'une galerie c'est, nous dira-t-on, croire aux « grands récits » dont parlait Lyotard. On vous fera remarquer que la galerie, comme toute autre entreprise² et à plus juste titre, doit être considérée comme œuvre esthétique. Toute recherche de ce que pourraient être les enjeux d'un espace d'exposition dans notre société sera aussitôt dénoncée comme pré-déconstructionniste³. Toute tentative de poser la question de la **responsabilité morale, politique et culturelle de l'espace d'exposition** sera contrée par un silence réprobateur, par le soupir ennuyé du conservateur pour qui on ne comprendra jamais que la galerie apparaît dans la société comme les œuvres,

avec le même apparaître et le même arbitraire. Comme si l'on devait accéder à cette conscience supérieure où l'on ne voit tout que comme formes en transformation et flux de communication, dans un nirvana esthétique qui consisterait justement à suspendre le jugement. **La galerie, nous finirons bien par le comprendre, est une œuvre d'art qui produit d'autres œuvres d'art.**

À partir de là seul compte le fait que l'on expose, c'est tout. Comme si l'exposition était un langage pour dire une vérité, un langage qui serait une **pratique** de ce qu'on veut dire (le besoin de liberté, préoccupation pour le sort de ses semblables, etc.). Réfléchir à cette succession vertigineuse des expositions c'est réfléchir au rapport de cette société à une culture cryptographique qui a codifié tous les modes de l'apparaître de l'art, par laquelle une élite d'intellectuels et d'artistes contrôle l'apparition de l'art dans la société.

Stratégies du succès

Quelle est cette culture? Il y a, à une extrémité de l'échelle sociale, l'**expositionnisme** prestigieux des arts dits supérieurs. À l'autre extrémité, l'**exhibitionnisme** grossier de la culture populaire. L'ennemi commun : les moyenne et petite bourgeoisies qu'il faut tantôt dérouter par la culture d'une intelligentsia et tantôt scandaliser par une culture ordurière aux contenus pornographiques et violents. (Un exemple récent : la controverse Mapplethorpe, qui n'atteint pas le grand bourgeois qui contemple ses photos dans un musée, qui n'atteint pas non plus les marginaux des bas-fonds pour qui les pratiques sado-masochistes ne sont pas nouvelles. La controverse fait ses ravages à mi-chemin).

Les artistes expositionnistes, c'est-à-dire les expositeurs, ceux pour qui le fait même d'exposer est devenu le motif de leur travail, ceux qui ont travaillé à **transformer la galerie en œuvre le temps de l'exposition** — vont à la rencontre d'un mouvement qui s'amorce dans les pratiques managériales des entreprises et des galeries. L'artiste, qui considère son travail comme un marketing en fonction des habitudes d'un certain public et des rouages économiques qui soutiennent une certaine pratique culturelle, cet artiste, dit-on, a « déconstruit » tout le reste : il fait de l'art une forme épurée du management nouveau style, soit un ensemble de stratégies.

Tout artiste travaille avec une évaluation (plus ou moins consciente) de comment son travail sera vu. Avec la connaissance des critères d'excellence visuelle qui font que l'on dit que quelque chose « doit » être vu. Ces **critères**, avec les **mécanismes** institutionnels par lesquels ce quelque chose sera effectivement vu, constituent le langage de l'art. Cependant ces critères d'exposibilité ne peuvent être rassemblés dans un ensemble de règles par lesquelles on peut modéliser quels sont les « objets bien formés »⁴. La question de l'exposition conduit à celle des **stratégies** que pourront développer certains artistes, à partir de leur évaluation de la façon de faire de l'art qui est devenue synonyme de succès dans un contexte international : vers une émulation de tout ce qui s'attache à l'apparence du succès, où le succès serait bientôt atteint comme une aura dont l'œuvre elle-même, et l'œuvre seulement, a le secret.

Qu'est devenue une création devenue stratégie? Que devient un art où la fragmentation individualiste de notre société est la plus apparente, où notre transformation dans une société contractualiste est la plus évidente⁵?

Hors-exposition

À l'encontre, on peut se demander si le fait de ne pas exposer affranchit le créateur des règles de la communication, de l'exigence de justifier la forme et le contenu de ce qu'il fait, le libère de la nécessité de multiplier les compromis par lesquels il maintient son statut d'artiste? Cette désaffection du champ culturel, de l'espace expositif — permettrait à cet artiste d'agir sans que son action soit identifiée comme de l'art, c'est-à-dire comme ce qui doit être montré de nouveau et rester visible - alors il est difficile de savoir s'il a joui ce faisant d'une certaine liberté, il est devenu impossible de le savoir justement parce que cela ne s'appelle plus de l'art. Le monde de l'art est celui de **tout ce qui doit être vu**, de ce qu'il faut exposer (comme la preuve en science que l'on peut exhiber à volonté) — de tout ce qui s'est ainsi dé-posé dans le visible et détermine comment les choses doivent être vues.

Alors il devient possible de poser la question : comment l'art contemporain doit-il être vu, comment peut-on le regarder ? Cette question doit être posée dans le cadre d'une question beaucoup plus large : comment une société se donne-elle une culture ? Comment, dans notre cas, la culture spécifique que met en jeu l'art contemporain, comment une culture sans **extériorité** (auto-référentielle), sans **transcendance**, sans projet de **consensus**, etc. — peut-elle être mise en rapport avec une société travaillée par la fragmentation individualiste ? Un élément de réponse se trouve dans le concept d'**œuvre comme espace d'exposition**.

L'œuvre contemporaine, selon cette tendance n'est plus représentation mais exposition. Non pas ce qui nous introduit à un espace (la nature, la psyché humaine, l'inconscient, etc.), ou ce qui nous permet d'accéder à une réalité — mais ce qui déploie un espace comme réalité, qui ex-pose (du gr. ex, hors de). Cet espace d'exposition est comme un monde sans issue, on peut y entrer mais on ne peut le partager, c'est un monde qui appartient à l'artiste sans être celui de son intériorité, de son fantasme ou de sa « pure vie intérieure » comme disait Kandinsky. Il s'agirait plutôt d'une **extériorité propre à cet artiste**. Cet espace d'exposition n'est pas un monde que l'on se trouve en commun avec l'artiste, ou avec qui que ce soit, puisqu'il ne se rapporte qu'à l'expérience singulière de l'artiste. Il ne sert à rien d'y chercher des représentations, un contenu, une richesse de l'expérience privée — on n'y trouvera toujours qu'une **intériorité vide**, puisqu'il ne s'agit que d'une **exposition de soi**, de l'affirmation (contestatrice) du fait même qu'il y a le privé, le singulier, l'individuel, etc. — sans savoir lequel. Dans l'art des classiques on reconnaît les grands maîtres plus à leur style qu'à leur signature — mais aujourd'hui tout est devenu signature désincarnée. Le produit culturel le plus précieux est la signature dont l'hypertrophie⁶ a fait quitter l'écriture pour devenir la forme des objets : la signature retient quelque chose du corps du signataire, corporéité qui est

dérivée vers l'espace d'exposition et dans les formes arbitraires par lesquelles l'artiste signale qu'il était là⁷.

On est parfois étonné et charmé d'entendre les artistes (les jeunes surtout) trouver tout naturels de s'exposer, raconter « ce qui est important pour moi », absorbé dans leur démarche comme si on ne leur demandait rien d'autre. Comme si leur expérience de vie ne manquerait pas d'intéresser tout le monde, lorsqu'ils interprètent la minceur du public qui s'intéresse à l'art contemporain comme la preuve qu'ils sont les seuls en vie. Pendant ce temps le critique étire plus ou moins sa minute d'enthousiasme, puisque le fait même d'exposer, d'inscrire une singularité dans un lieu, lui apparaît à chaque fois merveilleusement contestataire.

Pourquoi en effet critiquer? On vous présente l'alternative suivante : ou vous rentrez dans l'espace **libéré** par l'œuvre lorsque celle-ci est exposée et vous en parlez, ou bien vous restez dehors et ne pouvez rien en dire. Car on ne suppose pas un instant que l'espace de l'exposition recoupe un sol commun où se posent les questions de l'environnement, des richesses, etc. C'est **l'art comme diversité irréconciliable d'espaces exposés**, de ce que Luc Ferry appelle des « petits mondes perspectifs »⁸, dont aucun n'entre dans un quelconque rapport avec la culture⁹.

La visibilité mondaine

L'esthétique, dans ses rapports avec l'art contemporain, accuse un désintérêt pour la recherche de critères objectifs (du beau), et de surcroît se détourne de toute investigation de la possibilité pour les œuvres de produire entre les sujets un certain consensus. C'est-à-dire que l'on définit l'art dans une intersubjectivité, sans jamais concevoir l'art comme une subjectivité profonde et commune qui nous est révélée dans l'œuvre. L'art contemporain ne se donne pas pour tâche de nous révéler que nous appartenons à un monde de valeurs et de richesses culturelles qui s'appelle humanité, pourtant, c'est ce que je voudrais suggérer ici, il existe un espace commun auquel ces expositions renvoient : c'est la **visibilité qu'une société crée afin de mettre en perspective les individus** selon des degrés de prestige différents, dans ce qui sera ultimement une représentation édifiante d'elle-même¹⁰. Comme si une société créait des honneurs, des distinctions, etc., afin que certaines personnes soient « en vue », qu'elles soient autant que possible nombreuses et hiérarchiquement ordonnées, lorsque finalement elles constituent la visibilité de notre société, son portrait idéal.

Dans ce mouvement des sociétés vers une plus grande visibilité, on peut parler de l'exposition comme **s'exposer à devenir visible** et le devenir effectivement. Pourtant on ne **risque** pas grand chose, que d'**être vu**, dans ce moment où on se fait voir. Le public assiste à ce manège par lequel des objets apparaissent, gagnent en magnitude, éclatent comme échauffés par une surévaluation ou se refroidissent progressivement dans un ciel mystérieux. Nous ne disposons d'aucun principe esthétique pour parler de ces objets qui gagnent en visibilité, pour prévoir et décrire ces phénomènes d'apparaître et de

re-banalisation de l'objet. Il n'y a pas un effet Doppler de l'esthétique pour ces objets qui se rapprochent pour ensuite s'éloigner dans l'oubli. Comme si l'objet avait en lui-même cette faculté de se propulser vers le regard, de s'étaler et de se rendre toujours plus visible, de proliférer dans des générations successives de reflets (la critique ne fait que produire un reflet de plus sur papier glacé, reflet évalué en cm²). Les risques sont réduits au minimum, ce qui est vu ne risque toujours que d'être vu davantage, le système de l'art porte au plus haut point le pouvoir de propagation du visible, lequel s'énonce alors : « Ce qui est déjà vu le sera davantage ». La rationalisation managériale du monde de l'art est celle d'une capitalisation du (plus ou moins grand) degré d'exposition de l'œuvre. Le système de l'art est celui de la visibilité d'objets, toujours plus expogéniques¹¹, dont le mode d'apparaître est toujours singulier mais dont l'exposition toujours augmentée — paradoxalement — concourt encore une fois à l'uniformisation de l'expérience visuelle des individus : lorsque le contenu des musées finit par se ressembler, lorsqu'une même culture de l'image est universalisée. Mais les effets d'uniformisation, les exigences de consensus, etc. tout cela est nié; on vous renvoie toujours à l'œuvre comme espace singulier qui ne peut que gagner en visibilité ou s'effondrer sur lui-même sans autre conséquence, en cas d'insignifiance.

On n'interroge pas la galerie, le musée, la chronique du critique, etc. comme lieu de production d'une visibilité, en rapport avec la nécessité de cette visibilité pour la société.

Dans le champ de la représentation, le partage entre le voir (visible) et le dire (dicible), se redouble dans un nouveau partage entre l'exposer et le lire. Ce partage apparaît dès que l'on entreprend de totaliser une de ces approches : dans un premier temps, il s'agit de **voir** le monde jusqu'à ce qu'on puisse le **dire** (on en a vu suffisamment pour en parler), de **dire** le monde si complètement qu'on commençait à le **voir**. Dans un deuxième temps la totalisation renvoie l'exposition à la lecture : exposer quelque chose de façon telle qu'elle se donne à voir avec l'intelligibilité d'une lecture (sans que l'on sache néanmoins ce qu'on est en train de lire), et vice-versa faire en sorte que par la lecture la chose apparaisse pleinement et sensiblement exposée (c'est, par ailleurs, la notion de **démonstration** chez Beuys — une notion qui a été par avance développée chez Wittgenstein¹²). Ce qui nous intéresse c'est comment l'**exposition** se donne comme la forme achevée, comme la totalisation à laquelle conduit un mode discursif.

L'intériorité vide, l'extériorité pleine

C'est en raison de ce caractère totalisé, auto-suffisant de l'exposition qu'on vous renvoie au travail de l'artiste lui-même. On ne suppose pas que vous puissiez être intéressés par l'œuvre d'un artiste comme **façon de faire** de l'art, et à l'artiste comme celui qui **fait** avec le plus de talent une **façon de faire** de l'art, lorsque c'est le contexte de l'art contemporain qui rend possible cette façon de faire de l'art et qui commande exclusivement l'apparaître de l'objet. Toute recherche de vérité apparaîtra rétrograde¹³ — le directeur de galerie le sait parfaitement — parce que l'art comme saisie (production) directe (fragmentée) de la vérité ne renvoie à rien d'autre qu'à l'œuvre elle-même : la vérité de

l'œuvre c'est qu'elle est exposée. L'art est production d'éclats de vérité, d'une vérité qui ne révèle rien, qui ne rejoint aucune synthèse, et dont l'intégrité est fondée dans la totalisation qui est inhérente dans le fait d'exposer (l'exposition comme accomplissement du lisible).

Ce qui nous ramène à notre question de tout à l'heure. Comment faut-il regarder l'art contemporain ? D'abord on ne peut pas le voir sinon déjà exposé. Ce n'est pas un art sur lequel on pourrait se demander si sa valeur esthétique justifie qu'il soit exposé dans nos meilleurs institutions muséales; sur lequel on pourrait se demander encore si sa valeur sur le plan visuel le place dans la tradition artistique. Néanmoins on peut se demander s'il a toujours été fait pour être exclusivement regardé, si le fait de l'exposer ne tend pas à le réduire¹⁴. Exposer c'est rendre visible de façon permanente, mais c'est amortir la chose et lui assurer une suprématie. L'œuvre devenue espace d'exposition n'assure-t-elle pas le plus fortement cette suprématie ? On entre dans cet espace, on s'y maintient et on en ressort comme s'il ne s'agissait pas d'un espace physique, mais d'un espace de l'œuvre comme intériorité vide qui s'inverse dans une **extériorité pleine**.

Voilà ce qu'on a gagné à se débarrasser dans notre culture de toute extériorité (Dieu, l'ordre de la nature, l'ordre du beau, etc.), on a un œuvre qui est devenue extériorité pure, pleine et immédiate — et dont les composantes individualistes, contestataires, idiosyncrasiques, etc., sont les conditions de l'apparaître à la façon d'un trait différentiel qui s'efface dès que la valeur symbolique est acquise. Cet art qui n'est plus perception juste d'une réalité, tentative de rendre visible l'invisible, tentative de prendre connaissance d'une réalité étrangère à soi — apparaît comme la mise en jeu de cette vérité, qui selon la leçon d'Heidegger, fait advenir quelque chose en même temps qu'elle le met à jour. C'est montrer l'invisible du fait que le monde n'advient pas n'importe comment, manifester qu'il y a par avance une singularité du visible, du fait que la venue en présence n'est pas banale. Dès lors que la vérité n'est plus représentation mais **dévoilement** (Unverborgenheit) : on pourrait aussi bien dire **exposition** — comme ce qui mime le dévoilement : l'œuvre contemporaine est devenue l'allégorie non plus d'une valeur, d'une idée, etc. (il y aurait des contenus) mais d'une théorie de la représentation.

Le fait d'exposer est inaugural : il n'expose pas du déjà là. Exposer c'est en même temps inventer et produire les mondes exposés. L'art n'inaugure, c'est-à-dire n'« expose (aufstellt) un monde » que dans la mesure où il « pro-duit » aussi (herstellt) la terre¹⁵ ».

La représentation ne révèle rien, elle est le caché (verborgen), ce qu'il faut exposer — ce qui est le plus souvent pris à la lettre par nombre d'artistes lorsqu'ils multiplient les allégories qui désignent cette représentation, lesquelles sont aussitôt redoublées dans des allégories d'un affranchissement de la représentation, lorsqu'on considère comme une œuvre le moindre commentaire (non-verbal) sur l'art (parce que la moindre production artistique porterait tout le poids de la détermination culturelle).

Cette idée que l'art répète le geste par lequel le monde devient visible, par lequel la vérité advient, est prise à la lettre. Bientôt l'artiste s'érige comme intellectuel qui donne le spectacle de son pouvoir d'**intervention** sur la culture — mais ceci dans une visée purement individualiste puisqu'il ne s'agit pas d'intervenir mais seulement de se justifier (de faire de l'art, d'enseigner, d'occuper un poste, etc.), de se maintenir dans le statut quo. L'œuvre s'annonce explicitement comme intervention (ou pro-position) d'autant qu'elle n'est qu'exposition, soit un mode singulier de l'affirmation. C'est ainsi que l'espace particulier de l'œuvre ne nécessite aucun retour sur des acquis culturels, ne constitue pas non plus un **dépassement** du bagage commun de la culture. L'exposition délimite « la sphère étroitement privée des expériences vécues du créateur¹⁶ », s'en tient à la plénitude de cette extériorité. Chaque exposition devient son musée. On s'attendrait à une plus grande incertitude¹⁷, à une perturbation de l'espace expositif dès lors que nous sommes renvoyés à la singularité de l'artiste, lequel ne peut manquer d'être travaillé par son inconscient, par l'impossibilité de s'enfermer dans une citadelle solipsiste, par la difficulté de mieux délimiter un espace possible de communication, etc. Mais non, on retrouve dans l'exposition l'harmonie qui aurait par ailleurs disparue des critères de l'esthétique. Tout est parfaitement contrôlé, à sa place, savamment silencieux — totalisé.

L'académisme contemporain

Pour finir, je veux évoquer un certain type d'œuvre que l'on voit souvent dans les expositions, il s'agit en fait d'un certain type d'exposition. Car à propos de ces expositions, de comment elles sont montées, une analogie s'impose : au 19^e siècle est apparu un style dont vous devinerez le nom. Il s'agit d'abord d'emprunter une image parmi celles qui ont déjà cours, c'est-à-dire qui ont une richesse d'évocation, qui ont déjà un impact sur les imaginations, dont les effets sont déjà éprouvés. Au 19^e siècle ces images étaient surtout puisées dans une tradition picturale à partir de laquelle on pouvait figer toutes les attitudes, poses, sentiments, etc. Il s'agit ensuite de « souffler » cette image, en lui donnant la finition la plus soignée sur le plan pictural, à la dimension des grandes galeries de peinture. Les images ainsi recopiées (citées et même parodiées, etc.) acquièrent une lourdeur (parce qu'elles sont alors trop stéréotypées) que leur exécution en grand rend écrasante (l'allégorie trop évidente se vide de tout contenu).

Ainsi on voit souvent aujourd'hui, en art contemporain, un élément visuel déjà reconnaissable, déjà connoté, reproduit aux dimensions du musée : cela suffit à faire une œuvre d'art (ex. Longo qui reproduit en grand Flag de Jasper Johns). Aujourd'hui, dans bien des cas, on usera tout simplement des photographies gigantesques, dont le contenu tout à fait repérable possède une valeur culturelle que nul ne songerait à contester (mais ce n'est pas parce qu'on souscrit à la valeur de ces images que l'on devient aussitôt admirateur de ce que l'artiste fait avec elle). Dans tous les cas il y a un procédé de sur-dramatisation : c'est le même procédé qui caractérise ce style académique du 19^e siècle dont je viens de parler¹⁸.

On cherchera les Bouguereau, les Gérôme d'aujourd'hui — on acceptera qu'il y a de l'académisme aujourd'hui. On reconnaîtra l'académisme dans l'attitude des critiques ou des artistes qui disent que tel bout de fil de fer c'est une critique de la modernité¹⁹, un commentaire de telle philosophie, une parodie de telle œuvre, etc. L'académisme se réclame de tout ce dont la valeur est déjà attestée. Aujourd'hui on ne se réclame de quoi que ce soit que pour affirmer le dépasser, avec la conviction que le contestant hérite du prestige augmenté du contesté — c'est la mentalité d'une génération contestatrice qui croit obscurément dans le progrès. Les valeurs culturelles ne sont ainsi invoquées que pour être fragmentées, monnayées en petits flash promotionnels dont l'artiste et son public espèrent être éclaboussés— elles sont fragmentées dans le même moment où elles sont agrandies aux dimensions du loft ou du musée. Mais il ne s'agit pas seulement de retombées, mais de la création d'un moment de visibilité, lorsque l'artiste, le musée et le commanditaire se font mutuellement publicité.

Les images les plus prégnantes, les icônes les plus chargées, qui ont déjà acquis un degré d'exposition élevé - sont à la fois fragmentées et agrandies démesurément. Elles deviennent la forme disséminée de la culture comme opiacé — et non comme recherche des moyens de dire la vérité. Morcellement hallucinatoire : pendant quelques instants on croit pouvoir se représenter ce qu'à été le délire de Rimbaud, l'extrême aridité de Beckett, la sensibilité hallucinée de Burroughs, l'exaltation d'une mystique portugaise, etc. Ensuite on rentre chez soi. Comme si l'on pouvait quelques instants être pleinement plongés dans ces états d'esprit magnifiés pour aussitôt retourner à la conscience utilitaire de notre quotidien.

Contre l'académisme d'une intériorité magnifiée et vérifiée comme pure extériorité, il nous faut retrouver l'ambiguïté de l'art depuis l'aperception fugitive du sans-fond par le spectateur dans le tragique (qui laisse les personnages du drame à leur conscience déchirée, à un état d'esprit impossible, à leur épreuve trop grande de la réalité, quand ils retournent à leur vie) — jusqu'au collectionneur moderne qui accumule les états d'esprit, selon l'expression de Bogosian :

« Rich people used to take lion's heads and tiger's heads and hang'em on their walls. Made'em feel powerful, made'em feel safe. Now they collect artist' minds [...] So I don't give them the satisfaction. I keep my mind inside my head where they can't get at it, man. See, everything becomes part of the system. The only way to escape the system is not to do anything. That's what I do. If I want to paint something or write something, I just do it in my head, man, where they can't see it²⁰. »

Bogosian exprime l'individualisme de qui reste en retrait pour ne pas être récupéré, — et qui doit néanmoins s'affirmer comme état d'esprit inaliénable, c'est-à-dire incollectionnable. C'est l'ambiguïté entre un état d'esprit impossible et des états taxidermiques, figés, collectionnés : de ces derniers on se demande sérieusement comment les exposer, quel délire il y aurait à les exposer²¹. L'artiste véritablement individualiste échappe à la collectivité, soit de la

collection où il devient trophée de la collectivité. Ici exposer n'est plus qu'un délire. L'œuvre est l'impossibilité de recueillir l'empreinte d'un esprit individuel.

II – Le musée incendié

« Etre cultivé c'est brûler des formes, brûler des formes pour gagner la vie²². »

Provocation et destruction dans l'art

Les pratiques artistiques modernes sont des pratiques d'autodestruction puisqu'elles sont vouées à l'échec : elles miment un irréprésentable pour apparaître aussitôt sans fondement comme tentatives de représentation. Néanmoins, dans l'échec de la représentation, on aura entrevu quelque chose, qui en vaut l'enjeu. Ce quelque chose, on ne peut le « conserver » dans une représentation, il faut toujours recommencer. La question qui se pose est : faut-il conserver ce qui reste de chacune de ces tentatives de représenter ? S'agit-il d'un fétichisme des restes, un culte des fragments et de l'informe, qui servent à masquer la fabrication de la valeur artistique ?

Les efforts pour dénoncer la mentalité esthétique qui prévaut dans notre société apparaissent comme des provocations auprès de tous ceux qui ne perçoivent pas la violence idéologique de cette mentalité, puisqu'ils croient mener une vie indépendante à tout ce qui est culture : ainsi, lorsqu'ils ne sont pas séduits - ils se sentiront provoqués, faute d'assumer leurs responsabilités quant au statut de l'expression dans leur société. Les artistes revendiquent, comme faisant partie d'un droit de tous en société, le droit d'interpeler et même - jusqu'à un certain point - de provoquer. Ils contestent la prétention de chacun de penser ce qu'il veut et de comprendre à distance : pour comprendre il faut participer aux efforts d'expression artistique, dans leur mise en évidence des contraintes qui pèsent sur notre pensée. Et dans cette contestation ils accusent le musée-distance.

Le fait de mettre en évidence, de rendre clair, de faire apparaître la signification... occulte le fait originel qu'un même événement peut devenir significatif de différentes façons, dans des cadres culturels différents. Nous sommes toujours soumis à des contraintes d'information : le contexte social, le temps alloué, la qualité d'écoute, etc. L'information est compressée et filtrée dans la nécessité de donner forme au message, sans pourtant avoir été censurée. Mais nous perdons toujours de vue qu'elle a cette forme particulière, plusieurs personnes ne peuvent trouver un événement significatif qu'à être soumis aux mêmes contraintes. Nous perdons toujours de vue que ce qui apparaît (significatif) n'apparaît comme tel que dans un écart par rapport au code même qui le rend intelligible. On n'entend pas sur fond de silence mais sur fond de ce qui se dit tout le temps, car il y a tant de choses qui nous assourdissent par le seul fait qu'elles peuvent se dire.

L'artiste révèle l'existence de cette contrainte d'autant qu'il cherche à s'en affranchir. La marginalité de l'artiste - qui dérive souvent d'un refus d'être d'une société où chacun consomme, travaille, ... sans créer le monde de sa contemporanéité - cette marginalité le tient à distance de l'art consacré comme bien public : comme s'ils ne devaient pas avoir le droit d'entrer comme visiteur au Musée : comme si la société entretenait le mythe de l'art pour que les artistes puissent inlassablement le détruire. Mais pendant que les artistes partent en campagne contre des moulins à vent, le musée fait lever le pain : devient le conservateur de l'art comme monument qu'il faut protéger des artistes eux-mêmes, dans un espace social qui contrôle la connotation politique et culturelle de toute manifestation publique.

Rauschenberg efface un De Kooning

Lorsqu'un artiste détruit des œuvres, est-ce pour démystifier l'art ? Certaines productions, malgré leur valeur, sont jugées inférieures parce qu'elles révèlent - semble-t-il - le point faible d'œuvres majeures. On conçoit que l'œuvre sera d'autant plus achevée qu'elle efface les traces de sa fabrication, dans la cohérence de ses productions. Elle semble apparaître toute constituée, presque miraculeusement, sur le marché de l'art. Par contre, un conservateur de musée peut décider de garder des traces, et - par exemple - conserver des brouillons qui auront d'autant plus de valeur qu'ils apparaissent propres à révéler la spontanéité de l'artiste, qu'ils trahissent le processus intime de création. La vérité n'apparaît pas seulement dans la perfection du résultat, elle était présente dans le rêve, la transe, le désordre des commencements de création.

La destruction de leurs œuvres par les artistes répond à des motifs contradictoires. Les artistes détruisent pour ne pas encombrer leur histoire personnelle, pour en garder le secret, etc. On détruira ainsi des choses de valeur, afin de ne pas en risquer la dévaluation. Quelle signification prêter au geste de Rauschenberg qui efface un dessin de De Kooning, ou à celui de Monet qui brûle ses toiles dans son jardin ? On peut détruire pour ne pas laisser prise au discours, pour ne pas subir la brûlure du temps, pour ne pas être soi-même et notre monde détruits par cette usure. Plus encore, cette destruction constitue dans la pensée mythique un moyen de prolonger le temps et de reconduire l'histoire. Dès lors que le temps ne raccourcit pas nos jours, il ne peut que les prolonger.

C'est à ce qui disparaît que nous devons un sursis. Alors tout art doit être détruit, s'il ne veut pas devenir tôt au tard une icône publicitaire. Il se peut que des artistes précipitent la brûlure du temps, mais ce faisant ils menacent les conditions de toute expression qui nécessite un temps d'inscription. Sans histoire nous n'aurions pas la stabilité - toute éphémère - d'un présent. La peinture d'aujourd'hui doit-elle brûler la peinture d'hier ? Comment pourra-t-elle exister à son tour ? La peinture ne peut que brûler - ou se sentir encombrée par - les objets du passé, si la critique ne tente pas régulièrement de les décrire pour savoir - selon le mot de Barthes - ce que l'on peut en faire²³. Il s'agit alors de déterminer tout ce dont - au nom de l'art - une société peut tolérer de s'encombrer, ce qu'elle peut entasser. Désencombrer l'espace de la création peut

devenir une façon de l'ouvrir plus encore par le moyen d'une tension propre aux œuvres déjà-là.

Le mouvement de l'art inclut la transformation et la destruction des objets ainsi que les activités de critique et de conservation. La critique guette le retour du « même » dans ses travestissements divers : le créateur doit se trouver de nouveaux lieux dont les abords ne sont pas déjà donnés, même s'ils lui ont été révélés par la critique elle-même ou suggérés par le cadre de l'exposition. On ne peut abandonner du terrain sans le laisser à l'institution. La question pour certains artistes c'est de se re-territorialiser sans laisser l'institution les devancer. D'autres préfèrent pratiquer la politique de la terre brûlée, pratiquent l'auto-destruction pour conserver leur mobilité.

Parfois les artistes sont davantage disposés à conserver qu'à vendre ou à détruire. C'est un problème de conservation à long terme qui leur paraît préférable à la prise en charge de l'œuvre par le circuit (je désigne par circuit les musées, les galeries, les banques d'art, le « marché » et toutes les instances institutionnelles qui codifient l'expression et maintiennent l'œuvre en circulation surveillée. Jusqu'ici on ne brûle pas, on protège de la brûlure du temps. Le circuit de l'art constitue un modèle de société ou l'histoire conduit à la fin du temps comme arrêt du temps, voue l'œuvre au hors-temps de l'espace muséocentrique.

Liberté et contrainte dans le circuit de la fabrique de l'art

L'artiste n'est pas le premier chaînon de la communauté des interprètes qui constituent le circuit de l'art. Ce qui lui paraît significatif, ce qui mérite d'être travaillé, conservé, mis en circulation - tout cela se trouve déterminé par l'institution de l'art en société. Car tout mode de représentation est soutenu par une société. S'exprimer dans des tableaux au mur, des vidéos, etc. n'est pas une expression physiologique, même si l'on se trouve agit par le corps dans le travail de l'œuvre. Pourtant il y a toujours des gens qui ont le souci de se mettre en marge par des moyens représentatifs, qui affirment leur « pureté idéologique » auprès de ceux qu'ils considèrent comme seuls interlocuteurs valables, leurs semblables. Il se trouve que c'est justement dans l'ordre des représentations, dans l'émergence au visible, que la société exerce son contrôle le plus ineffable. Inévitablement représenter c'est pour une part répéter, reproduire, ... les bonzes qui se retirent du monde n'ont pas la caméra au poing.

La liberté de l'artiste apparaît comme le modèle de toute liberté. L'époque moderne a porté au plus haut l'idéal de l'artiste-héros, du héros écrivain. La liberté d'expression et la libre circulation des objets culturels sont devenus pour nous l'idéal de liberté. Cependant il n'y a rien de plus difficile que l'expression. Il y a beaucoup de ratages et les contraintes qui gouvernent la circulation des objets culturels sont énormes. C'est ainsi que le circuit de l'art filtre le travail de l'expérimentation artistique comme une raison qui ressaisit les écarts d'une imagination dont elle dépend. D'une part, l'artiste n'a pas la liberté « totale » de faire ce qu'il veut. On allègue que cette liberté est assurée par une autre liberté, celle de revenir sur ce qu'il a fait. La destruction n'est pas l'épreuve douloureuse

par laquelle on peut toujours retrouver sa liberté, elle est encore ce par quoi le mouvement de l'art, comme effet d'une détermination culturelle, s'inscrit dans la société.

Dans le devenir des œuvres, le rejet par l'artiste est expéditif : il brûle, met au rebut, etc. Lorsque le conservateur de musée choisit et rejette, il intervient dans le devenir des œuvres - par une suite de décisions qui prolongent celles des artistes - au sens d'une conservation ou d'une destruction : nier l'aspect destructeur de leur tâche c'est affirmer ne pas tuer d'animaux le vendredi mais seulement sortir le poisson de l'eau. L'un croit pouvoir poser des gestes sans conséquences et choisir ensuite, l'autre croit choisir parmi des valeurs déjà constituées, croit rejeter et détruire ce qui de l'expression n'en exprime pas la liberté. La critique déstabilise les objets culturels dès lors qu'ils sont intensifiés, accélérés, mis en résonance avec d'autres objets. Le musée conserve les objets qui ont subi l'épreuve de la critique, parce qu'ils incorporent le discours de l'institution culturelle. Il n'y a pas de liberté de choisir dès lors que nos choix ne sont pas sans conséquences. La conservation - ou la destruction (il s'agit d'un même geste dont il faut voir l'effet de contrainte dans le devenir des œuvres) - ne s'exerce pas sur des œuvres achevées. En sélectionnant des œuvres, en les exposant au grand jour, on soutient le geste de création initial qui les a mises au monde. Mettre en forme, mettre en lumière, etc. tout cela requiert une traversée des codes sociaux, l'œuvre est créée à chaque fois qu'elle aborde une nouvelle plage de visibilité. Le critique, le spectateur ont ce privilège de création (en musique la création est la première représentation publique), ils font partie du circuit de la fabrication de l'art.

Le privilège de l'expression

Dès le début du siècle il semblait que l'art avait perdu sa valeur expressive et qu'il faut que les musées, les médias, etc. entreprennent de rendre l'art accessible au public. Mais, pour les médias - par exemple - dès que l'on entreprend de parler de l'art on risque de faire de la théorie et quand il y a de la théorie le public ne comprend plus. Ils reprochent à l'art de ces dernières années de nécessiter un détour par la théorie, d'être soutenu par un discours critique dont il ne veulent pas répéter la leçon. Ils parviendraient à inciter les gens à se déplacer et aller voir par eux-mêmes : on se demande si les médias ne dénaturent pas - à chaque fois - ce qu'ils incitent à voir en incitant à le voir. Qu'importe puisque ce que l'on doit voir avant tout c'est le spectacle continu : il s'agit d'un circuit qui veut canaliser tous les modes d'expression sans passer par celui de l'art. Peut-on parler à même titre d'un musée-spectacle ?

Le fait de sélectionner des œuvres et de monter une exposition constitue une activité critique : c'est une chose d'exercer un pouvoir (de sélectionner, organiser, gérer) et c'est une autre de faire de la critique, avec ce que celle-ci implique comme effort continu de description. En effet décrire une chose - un milieu - ce n'est pas en fabriquer l'image en se donnant la curatelle de quelques uns de ses éléments. C'est la différence entre décrire et donner à voir une image.

Les organisateurs d'expositions admettent que les œuvres nécessitent des relais discursifs et critiques, mais ils estiment ne pas devoir faire état du fil directeur qui relie les œuvres sélectionnées à partir d'une compréhension de celles-ci. Ils déclarent tout simplement soutenir les « bons produits », sans avoir la responsabilité de soutenir le milieu, car ils estiment que tout le monde pourra reconnaître qu'il s'agit de « bons produits ». L'art sera accessible à tous lorsque tout le monde sera devenu critique²⁴. Dès lors la critique n'est plus qu'une opinion personnelle et on voit critiques, conservateurs, etc. se réclamer du droit d'opinion lorsque leurs jugements sont mis en cause. Nos points de vue sur les productions du milieu ne peuvent être gratuits, lorsque nous devenons un relai dans l'effort d'ouvrir les possibilités d'expression dans une société. Il appartient au discours critique de s'interroger sur son pouvoir, sa place et sa fonction constituante dans le système généralisé de l'expression : et c'est déjà ce qui le caractérise comme critique.

La critique ne distingue pas un objet culturel pour son effet de supplément : comme ce qui nous permet d'échapper à la multitude des productions banales. Lorsqu'elle ressaisit dans certains objets les codes de l'expression c'est pour attirer l'attention du public sur les œuvres les plus représentatives – dans une certaine actualité du phénomène de l'art. Il appartient alors à la critique d'identifier les circuits dans lesquels surgissent les œuvres, d'en reconnaître l'ancrage profond dans l'épaisseur de notre société. Devenue expression sur l'expression, elle s'arroge le privilège de l'État politique et culturel, elle en exerce le contrôle aussi longtemps qu'elle ne restitue pas à la communauté des interprètes l'exercice de ce contrôle, qu'elle ne remet pas en jeu - dans l'expression même - ce qui engage la liberté politique des individus. Et lorsqu'elle restitue et destitue, lorsqu'elle remet et démet, elle devient un pouvoir qui a le mérite de se ressaisir comme tel dans les limites d'un discours.

Tout le monde est devenu critique ? L'artiste pas moins que les autres lorsqu'il doit montrer lui-même la valeur « artistique » de ce qu'il fait. Certains artistes cherchent à s'approprier (pour s'y substituer ou pour l'abolir) le discours de la critique, ce qui conduit à faire de la critique d'art dans l'art, pour ensuite faire de l'art sans critique. On a vu des artistes se passer de ce relais par hostilité ou impatience et se court-circuiter. Mais chez d'autres, dès qu'ils entreprennent leur publicisation, il semble que l'activité artistique se confond avec la multiplication des rituels en vue d'obtenir une reconnaissance sociale, avec la prolifération des événements dans lesquels chacun se confirme lui-même dans son rôle d'artiste. Curieusement, l'artiste qui se donne lui-même une caution critique renoue avec le mythe de « l'artiste qui sort tout de lui-même ».

La distance

La distance qui sépare la solitude de l'artiste et le silence glacé du musée est illusoire. Dans le musée il trouve sa plus grande solitude, le musée impose déjà son silence dans l'atelier. L'artiste croit pouvoir créer dans le cerle fermé de sa subjectivité, ou encore de pouvoir critiquer avec la distance de ceux qui parlent « depuis » l'histoire de l'art, « depuis » la scène internationale, « depuis » le

musée-distance. C'est l'illusion d'organiser théoriquement les discours dans lesquels se répercutent les œuvres, et par-delà les discours, d'organiser les pratiques artistiques. Le musée - par l'usage que l'on fait de sa façade - ne saurait davantage assurer son prestige dans la distance, lorsqu'il reste toujours extérieur à ce qui se fait et sélectionne les œuvres qui portent la marque de cette extériorité.

Lorsque l'art - comme lieu d'émergence et travail de destruction - est interrogé (et supprimé) afin de ne jamais s'achever dans des œuvres, il favorise l'émergence de quelque chose d'essentiel pour que sachions rester humains, pour la survie de nos sociétés. Paradoxalement, ce dépassement - dans la pratique comme dans la théorie (critique) - ne peut se produire dans l'art que si celui-ci ne se **donne** pas d'abord comme art, et s'il se soumet ensuite à la nécessaire destruction des formes. Souvent le discours s'en empare dans ce qui ne s'annonce pas encore comme tel. L'œuvre ne surgit pas d'un frisson de la chair, elle se constitue dans le mouvement qui la rend « visible comme art » et n'a d'autre destin qu'une certaine « suspension » de ce mouvement. La décision d'« immobiliser » l'œuvre, de la muséographier, devient alors cruciale : cette immobilisation induira-t-elle une répétition, affirme-t-elle le caractère prioritaire de cette expression de la réalité humaine ?

Le musée s'est laissé gagner par le caractère entropique de l'art, pour lequel il faut brûler les formes à mesure qu'on en crée de nouvelles et même en brûler davantage. Le musée s'occupe davantage de la circulation des œuvres que de leur conservation, fasciné par une scène internationale qui concrétiserait l'idéal d'un circuit de l'art à capacité d'absorption indéfinie : pourtant cette dernière a également son point de saturation, les œuvres doivent être identifiables et visibles. Le musée imaginaire, comme relais de la scène internationale, semble promettre cette scène qui ne permet aucune accumulation, que les conservateurs sont libres de peupler et de dépeupler à leur guise. Dès lors le musée se détournerait de la peinture narrative, collectionnée donc encombrante, au profit de l'art comme « travail sur le pourquoi et le comment de la représentation ». C'est dès lors l'événement-exposition qui assure l'expressivité de l'art et s'en réserve le privilège, lorsqu'il s'agit de donner le spectacle de l'art lui-même, sans inscription durable des représentations. Les promoteurs culturels cherchent à internationaliser des artistes dont les produits ne sont plus que des improvisations éphémères, à la mesure de leurs événements muséologiques. Le musée, où se succèdent de telles improvisations, dans laquelle il n'y aurait que diversité des expérimentations qui épuise l'expérience de l'art, ne peut manquer d'être « irréel comme le musée de celui qui ne pouvait pas voir les arbres autrement qu'en peinture²⁵ »

Les difficultés de la conservation des souvenirs artistiques sont levées dès lors que les œuvres sont conçues expressément pour les musées, ou encore qu'elles prennent par avance une forme muséologique et constituent toutes ensemble un musée imaginaire²⁶.

¹ Il y a là comme un aveu, comme si l'art et nous parlons indirectement de la culture d'une société, dépendaient de la **croissance** dans des valeurs, d'une foi qu'il serait désastreux pour tous, y compris pour le critique, de miner.

² Cf. Fulvio Carmagnola, « Estetica e organizzazione », Sviluppo e Organizzazione, novembre-décembre 1989, p.15-35. L'entreprise post-moderne n'est pas une machine mais un univers de formes, un circuit de communication qu'il faut saisir dans une « approche esthétique ».

³ Cf. R. Cooper, « Modernism, Post-Modernism and Organizational Analysis : The Contribution of Jacques Derrida », Organizational Studies, 1989, 10, 4, p.479-503.

⁴ Il faut faire une différence entre des énoncés bien formés — intelligibles, sensés, sans pourtant être significatifs — (« il pleut ») et les énoncés ayant une charge poétique ou encore épistémologique (« la terre tourne » énoncé dans un contexte ptolémaïque). Il en est ainsi de objets bien formés, pour la plupart il ne sont que des productions du langage de l'art et disparaîtrons avec le déclin de ce langage. Il arrive que des oeuvres signalent une polyvocité étouffée du langage de l'art, où un registre d'expression maintient un monopole d'exclusivité sur tout ce qui est création, exposition et discours d'inscription de l'art dans le monde. Il y a des registres d'expression totalement étouffés aujourd'hui qui sont des traces de langages plus anciens et des amorces de langages futurs.

⁵ « L'esthétique est, par excellence, le champ au sein duquel les problèmes soulevés par la subjectivation du monde caractéristique des Temps modernes peuvent être observés pour ainsi dire à l'état chimiquement pur. » Luc Ferry, Homo Aestheticus, L'invention du goût à l'âge démocratique, Bernard Grasset, 1990, p.14. C'est le lieu où « la tension entre l'individu et le collectif, entre le subjectif et l'objectif, est la plus forte », Id., p.41.

⁶ Cf. Michel Thévoz, Détournement d'écriture, Minuit, 1989, p.114 sv.

⁷ « il semble que dans bien des cas [...], l'oeuvre soit définie par l'artiste lui-même comme un prolongement de soi, une sorte de carte de visite particulièrement élaborée. » Ferry, p.23.

⁸ Ferry, p.24.

⁹ Ceci évoque la théorie du nom de l'art, à l'absence de contenu de la notion art, chez Thierry de Duve. Cf. Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité, Minuit, 1989. Cf. aussi notre « Duchamp anesthétique », SPIRALE, mars 1990, p.20.

¹⁰ Ce qui en d'autres termes, hégéliens et romantiques, a été décrit comme travail de la Représentation dans la société, où celle-ci s'achève comme oeuvre d'art.

¹¹ Il semble ainsi que certains objets — selon cette mystification si courante au cinéma — sont expo-géniques, tout comme certaines stars « passent l'écran », traversent le 4e mur, font rouler la caméra, etc.

¹² Cf. notre « La démonstration mystifiante : Wittgenstein et Beuys », Lekton. Ce qui peut être dit, vol.1, no.1, 1990, p.199-220.

¹³ Remarquer que l'exposition pointe vers l'avenir. La recherche de la signification authentique de l'oeuvre ne serait pas un point de vue d'avenir, puisque c'est à partir de cet avenir qui doit se réaliser (croit-on) qu'il nous faudrait juger l'oeuvre qui fonde et mime cet avenir.

¹⁴ Arthur Danto, The Oriental Humanities : New Approaches to Classical Traditions, Heyman Center for the Humanities, University of Columbia, 1989.

- ¹⁵. Gianni Vattimo, « Le futur passé » Lettre internationale, no. 6, été 1986, p. 51.
- ¹⁶ Ferry, p.22.
- ¹⁷ Cf notre « L'incertitude de la création », SPIRALE, 82, octobre 1988, p.7.
- ¹⁸ Philippe Dagen, Le Monde, vendredi 13 avril 1990, p.16 : « l'art contemporain est-il pompier? »
- ¹⁹ Cf. notre « Art littéral », SPIRALE, avril 1990, p.14.
- ²⁰ Eric Bogosian, « Sex, Drugs, Rock & Roll », Harper's Magazine, May 1990, p.32.
- ²¹ Il ne s'agit pas de regarder — mais de **vivre** l'art contemporain ! Baudelaire raconte comment un ami brûla toutes ses toiles : on ne peut plus les voir, les exposer, mais elle existent quelque part comme de nouvelles possibilités plastiques ouvertes à tout jamais. Elles ne sont plus que des états d'esprit accessibles à tous.
- ²². Antonin Artaud Le théâtre et les dieux, (Mexico, 1936), in O.C., VIII, p.202.
- ²³. Roland Barthes parle du mouvement de la critique comme le fait qu'un pays « reprenne ainsi périodiquement les objets de son passé et les décrive de nouveau pour savoir **ce qu'il peut en faire** », Critique et vérité, Seuil, 1966, p.9.
- ²⁴. Selon le slogan publicitaire « Everybody's a critic ».
- ²⁵. Alain Ferry, Les cahiers du chemin, 27 avril 1976, p.84.
- ²⁶. La bibliothèque « Holland House » dans Kensington, Londres, 1940. Cette photographie a été exhumée au National Monuments Record de Londres par les documentalistes du Centre de Création Industrielle, Paris, pour illustrer le thème « mémoires artificielles » dans l'Inventaire de l'exposition Les Immatériaux, Centre Georges Pompidou, 1985.