

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ET

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES (FRANCE)

LA THÉORIE EXPOSÉE : MISES EN FORME DE LA THÉORIE DANS L'ART
CONTEMPORAIN

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

AU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

BENOIT JODOIN

FÉVRIER 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

L'achèvement de cette thèse marque une étape importante dans un long processus entamé il y a près de vingt ans par des études en art. À partir de la littérature et de l'histoire de l'art, j'ai longtemps réfléchi aux humanités à partir des œuvres, sans toujours tout à fait saisir ce que cette pratique engage comme manières de penser.

La thèse a été l'occasion d'un retour critique, d'une réflexion sur ce que peut, notamment politiquement, un travail de la pensée à partir de l'art dans l'étude, la lecture, l'écriture et l'enseignement. En mettant en exergue des croisements entre art et théorie, c'est au fond ce trouble que j'ai voulu regarder de front. Avec cette thèse, j'ai souhaité proposer quelques pistes quant à ce que leur rencontre produit comme potentialités dans la vie intellectuelle de celui ou celle qui s'y investit.

Penser avec l'art ne se fait jamais seul. Je souhaite souligner en premier lieu la contribution inestimable de Patrice Loubier et de Marielle Macé, codirecteurs de thèse. Ils ont souvent vu avant moi ce qui se tramait derrière les œuvres, les concepts et les idées que je convoquais, contribuant largement à donner une pertinence au travail de recherche et enrichissant la thèse par leur très grande érudition.

Nicholas Dawson, amoureux, partenaire et ami, mais aussi premier lecteur et interlocuteur attentionné, est très certainement celui qui a contribué de plus près au processus dans ce qu'il a de plus sensible. Il a été un accompagnateur inestimable dans ces moments, heureux ou douloureux, où la recherche se refuse à se séparer du monde, où elle entre en contact avec les conditions matérielles de la vie, où elle devient une expérience affective.

Je suis reconnaissant des précieux moments de partage de la vie doctorale en compagnie de Gabrielle Tremblay, de Marie-Claude Garneau et de Julie-Michèle Morin. Leur présence bienveillante, leur ouverture et leur grande écoute m'ont incité me risquer à la pensée en train de se faire, à faire confiance aux idées spontanées, à faire exister la théorie en parole, dans l'hypothèse, dans ce qu'elle a de plus vulnérable.

Les nombreuses discussions et visites d'expositions avec Félix Chartré-Lefebvre, dont l'intelligence d'artiste et de chercheur m'ont servi plus d'une fois à renverser des *a priori* et des impensés, ont créé avec le temps une camaraderie au sein de laquelle la théorie existe comme modalité d'amitié.

La pensée est toujours nourrie par l'environnement et par les relations, et ce, bien au-delà des espaces de l'art. Je veux honorer la présence bienveillante de ma famille et de mes amis, particulièrement Claire Boisvert, Nancy Richard, Julie Richard, Diogo Rodrigues de Barros, Blerta Meraj et Julien Beaulieu.

Enfin, je suis également reconnaissant envers Jean-Max Colard pour son accueil durant le stage au Service de la parole du Centre Pompidou, envers l'équipe de MAC VAL durant mon séjour de recherche, et envers toutes les personnes interrogées dans le cadre de cette thèse, dont les artistes qui ont accepté de s'entretenir avec moi. Ils ont généreusement partagé leur réflexions et m'ont offert gracieusement leur expertise et leurs ressources.

Cette thèse a été produite avec l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec (Société et Culture).

« Celui qui pense la Relation pense par elle,
tout comme celui qui s'en estime sauf. »

Édouard Glissant

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
RÉSUMÉ.....	xi
ABSTRACT	xiii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I <i>LE GRAMSCI MONUMENT DE THOMAS HIRSCHHORN :</i> PRATIQUER LA THÉORIE DANS LE SOUTH BRONX.....	46
1.1 La théorie dans le South Bronx.....	51
1.2 Mise en forme relationnelle de la théorie.....	65
1.3 La théorie comme pratique.....	85
1.4 Politique représentative et éthique de la théorie dans l’art	94
1.5 La théorie et l’amour.....	107
CHAPITRE II LES INSTALLATIONS DE KADER ATTIA : ÉLABORATIONS THÉORIQUES COMME RÉPARATION	119
2.1 Fragmentations théoriques	123
2.2 Mise en forme installative de la théorie	146
2.3 Politiques représentatives de la théorie dans l’art.....	161
2.4 La théorie comme réparation des représentations culturelles	176
CHAPITRE III ART ET THÉORIE EN EXPÉRIENCE : CONFÉRENCES- PERFORMANCES ET CURATING DE LA PAROLE THÉORIQUE AU MAC VAL.....	194
3.1 L’art comme événement de parole.....	200
3.2 Mise en forme artistique : conférence-performance	233

3.3	Mise en forme curatoriale : questions institutionnelles.....	254
3.4	Politiques de la parole théorique au musée.....	282
3.5	Expériences du public et performativité	312
	CONCLUSION.....	333
	FIGURES	349
	BIBLIOGRAPHIE	367

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Thomas Hirschhorn, <i>"Four Philosophers" Schema</i> , 2012 Encre et papier, dimensions inconnues Source : Catalogue (Hirschhorn, 2015, p. 20)	346
2	Thomas Hirschhorn, <i>Gramsci Monument</i> , 2013..... Encre et papier, dimensions inconnues Plan du site Source : Catalogue (Hirschhorn, 2015, p. 83)	347
3	Thomas Hirschhorn, <i>Gramsci Monument</i> , 2013..... Matériaux divers, dimensions inconnues Vue de l'espace d'exposition Photographie : Thomas Hirschhorn / Dia Art Foundation Source : < https://www.diaart.net/gramsci-monument/page268.html >.	348
4	Thomas Hirschhorn, <i>Gramsci Monument</i> , 2013..... Matériaux divers, dimensions inconnues Vue de la bibliothèque Photographie : Thomas Hirschhorn / Dia Art Foundation Source : < https://www.diaart.net/gramsci-monument/page268.html >.	348
5	Thomas Hirschhorn, <i>Gramsci Monument</i> , 2013..... Matériaux divers, dimensions inconnues Vue du bar Photographie : Thomas Hirschhorn / Dia Art Foundation Source : < https://www.diaart.net/gramsci-monument/page268.html >.	349
6	Thomas Hirschhorn, <i>Gramsci Monument</i> , 2013..... Matériaux divers, dimensions inconnues Vue de la sculpture-piscine Photographie : Thomas Hirschhorn / Dia Art Foundation Source : < https://www.diaart.net/gramsci-monument/page268.html >.	349

- 7 Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013..... 350
 Matériaux divers, dimensions inconnues
 Vue d'une banderole
 Photographie : Thomas Hirschhorn / Dia Art Foundation
 Source : < <https://www.diaart.net/gramsci-monument/page268.html> >.
- 8 Thomas Hirschhorn, *Spectrum of Evaluation*, 2008..... 350
 Encre et papier, dimensions inconnues
 Source : Catalogue (Hirschhorn, 2015, p. 17)
- 9 Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013..... 351
 Matériaux divers, dimensions inconnues
 Vue de la conférence quotidienne de Marcus Steinweg
 Source : < <https://www.diaart.net/gramsci-monument/page268.html> >.
- 10 Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013..... 351
 Matériaux divers, dimensions inconnues
 Vue de la séance du séminaire animée par Gayatri Chakravorty Spivak
 Photographie : Thomas Hirschhorn / Dia Art Foundation
 Source : < <https://www.diaart.net/gramsci-monument/page268.html> >.
- 11 Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013..... 352
 Matériaux divers, dimensions inconnues
 Vue de la pièce de théâtre jouée par les résidents
 Photographie : Thomas Hirschhorn / Dia Art Foundation
 Source : < <https://www.diaart.net/gramsci-monument/page268.html> >.
- 12 Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013..... 352
 Matériaux divers, dimensions inconnues
 Vue d'un dispositif de distribution du journal
 Photographie : Thomas Hirschhorn / Dia Art Foundation
 Source : < <https://www.diaart.net/gramsci-monument/page268.html> >.
- 13 Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013..... 353
 Matériaux divers, dimensions inconnues
 Vue de l'atelier de poésie animé par Fred Moten
 Photographie : Thomas Hirschhorn / Dia Art Foundation
 Source : < <https://www.diaart.net/gramsci-monument/page268.html> >.
- 14 Thomas Hirschhorn, *Form – and Forcefield*, 2014..... 353
 Encre et papier, dimensions inconnues
 Source : Catalogue (Hirschhorn, 2015, p. 58)

- 15 Kader Attia, *Narrative Vibrations*, 2017 354
 Matériaux divers, dimensions inconnues
 Vues d'installation de la première salle à la Biennale de Venise, Venise
 Photographie : Simon Vogel
 Source : < <http://kaderattia.de/narrative-vibrations-2017/> >.
- 16 Kader Attia, *Narrative Vibrations*, 2017 355
 Matériaux divers, dimensions inconnues
 Vue d'installation de la deuxième salle à la Biennale de Venise, Venise
 Photographie : Simon Vogel
 Source : < <http://kaderattia.de/narrative-vibrations-2017/> >.
- 17 Kader Attia, *Narrative Vibrations*, 2017 356
 Matériaux divers, dimensions inconnues
 Vue d'installation de la troisième salle à la Biennale de Venise, Venise
 Photographie : Simon Vogel
 Source : < <http://kaderattia.de/narrative-vibrations-2017/> >.
- 18 Kader Attia, *The Culture of Fear: An Invention of Evil*, 2013 357
 Images, périodiques, étagères de métal, dimensions variables
 Vues d'installation dans l'exposition *L'Un et L'Autre* de 2018 au Palais
 de Tokyo, Paris
 Photographie : Benoit Jodoin
- 19 Kader Attia, *Reason's Oxymoron*, 2015 358
 18 moniteurs vidéo, 18 cubicules, dimensions variables
 Vues d'installation à la Biennale de Lyon, Lyon
 Photographie : Blaise Adilon
 Source : < <http://transverse-art.com/oeuvre/les-oxymores-de-la-raison/> >.
- 20 Éric Duyckaerts, « Magister » mis à nu, 2006 359
 Performance, 20 minutes
 Captures d'images prises au MAC VAL, Vitry-sur-Seine
 Source : images récupérées d'une archive vidéo fournie par le Centre de
 documentation du MAC VAL.
- 21 David Zerbib, *N'importe quoi, pas n'importe comment*, 2011..... 360
 Performance, 120 minutes
 Captures d'images durant l'introduction prises au MAC VAL, Vitry-sur-
 Seine
 Source : images récupérées de <https://vimeo.com/57463558> / MAC VAL.

- 22 David Zerbib, *N'importe quoi, pas n'importe comment*, 2011..... 361
Performance, 120 minutes
Captures d'images devant l'œuvre Déclaration d'Anne Bregeaut prises
au MAC VAL, Vitry-sur-Seine
Source : images récupérées de <https://vimeo.com/57463558> / MAC VAL.
- 23 David Zerbib, *N'importe quoi, pas n'importe comment*, 2011..... 361
Performance, 120 minutes
Captures d'images devant l'œuvre Lèche-Vitry-nes d'Éric Hattan prises
au MAC VAL, Vitry-sur-Seine
Source : images récupérées de <https://vimeo.com/57463558> / MAC VAL.
- 24 Émilie Rousset, *Les spécialistes. Seven corridors*, 2016..... 362
Dispositif théâtral, 60 minutes
Photographies prises au MAC VAL, Vitry-sur-Seine
Source : Équipe des publics / MAC VAL.

RÉSUMÉ

Cette thèse en histoire de l'art interroge la présence visible ou audible de la théorie dans l'art contemporain des deux premières décennies du XXI^e siècle, que cette présence se manifeste par des activités relationnelles, des livres ou des entretiens, ou par des théoriciens invités à des événements de parole tenus dans des institutions artistiques. Il s'agit de comprendre comment la théorie est mise en forme à travers différents formats – art relationnel, installation, conférences-performances – et de cerner les potentialités politiques de cette présence dans l'art. Quand elle trouve sa place dans des œuvres d'art, la théorie est mise en situation, inscrite dans un réseau de sens, incarnée et insérée dans une programmation. Elle y gagne alors de nouvelles conditions d'existence et s'expose au contexte culturel qui l'accueille. Dans l'art, la théorie est travaillée comme une pratique, un discours, une expérience.

La première étude de cas porte sur le *Gramsci monument* (2013) de Thomas Hirschhorn, un site temporaire construit en plein cœur de HLM du South Bronx où quelques pavillons ont accueilli temporairement des activités visant à célébrer le théoricien marxiste. Cette mise en forme relationnelle situe la théorie au cœur des conditions matérielles de vie des classes dominées. Le projet permet à la fois de mettre en évidence et d'actualiser la manière dont Antonio Gramsci lui-même conçoit la théorie, c'est-à-dire une « pratique » qui, pour être efficace politiquement, doit se réaliser dans la vie culturelle.

Le deuxième chapitre porte sur certaines installations de l'artiste franco-algérien Kader Attia analysées à partir de la notion de formation discursive de Michel Foucault. Dans *Narrative vibrations* (2017), *Reason's oxymorons* (2015) et *The culture of fear: an invention of evil* (2013), la théorie apparaît de manière fragmentaire et hétérogène dans des livres exposés et des entretiens filmés. Fonctionnant sous le mode de l'archive, cette mise en forme installative travaille la théorie comme une formation, une esquisse d'un travail de pensée entamé dans une forme qui se poursuit par le spectateur. Politiquement, ces installations relèvent à la fois d'une mise en évidence des luttes de pouvoir au sein des représentations culturelles, mais aussi d'une occasion d'activer un processus de « théorisation faible » (Sedgwick) qui peut mener à une réparation décoloniale des manières de penser ensemble différentes cultures.

La troisième étude de cas analyse à partir du pragmatisme de John Dewey trois conférences-performances présentées au Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC VAL) : « *Magister* » mis à nu d'Éric Duyckaerts (2006), *N'importe quoi, pas n'importe comment* de David Zerbib (2011) et *Les spécialistes. Seven corridors* d'Émilie Rousset (2016). Dans ce contexte institutionnel, comme conférence-performance et comme forme curatoriale, la parole théorique modélise des expériences de la pensée à partir de l'art et de la visite au musée qui tiennent un rôle politique dans la vie citoyenne. Leur programmation a toutefois moins pour effet de distribuer ces possibilités d'expériences au public que de présenter en performance le rôle que le Musée revendique comme institution publique.

La recherche montre que les mises en forme de la théorie dans l'art contemporain sont partagées entre deux politiques de l'art. D'un côté, la forme artistique mise sur sa capacité à montrer, à représenter et à modéliser des manières de théoriser ; une forme se constitue autour de la théorie et se donne à voir comme une proposition à observer. De l'autre côté, exposée à des milieux de vie, au jeu des représentations et aux politiques culturelles des institutions, la forme agit directement dans le champ culturel où se mènent des luttes concrètes et où le pouvoir se distribue.

Mots clé : art contemporain – art et savoir – art et théorie – tournant éducatif de l'art – art relationnel – installation – art d'archive – conférence-performance

ABSTRACT

This thesis in art history examines the visible or audible presence of theory in contemporary art during the first two decades of the 21st century, whether it be through relational activities, books, interviews, or invitations made to theorists in discursive events organized by art institutions. It aims to understand how theory is forming through different formats (relational art, installation, lecture performance) and at determining the political potentialities of its presence in art. Theory becomes evidently situated in works of art, inscribed in semantic networks, embodied and included in public programs. It exists in new conditions and it is exposed to specific cultural contexts. In art, theory is worked in as a practice, a discourse, an experience.

The first chapter focuses on Thomas Hirschhorn's *Gramsci Monument* (2013), a temporary site built on the grounds of a housing project in the South Bronx, across two and a half months, several pavilions hosted activities to celebrate the Marxist theorist. This relational art format locates theory at the heart of lower classes' material conditions. Hirschhorn's project both highlights and actualizes theory the way Antonio Gramsci himself defines it: a practice that has to be integrated into cultural life to be of any political relevance.

The second case uses Michel Foucault's notion of "discursive formation" notion to analyze installations by Franco-Algerian artist Kader Attia. In *Narrative vibrations* (2017), *Reason's oxymorons* (2015), and *The culture of fear: an invention of evil* (2013), theory appears in a fragmented and heterogeneous mode through the display of books and filmed interviews. Functioning as an archive, the installation format in Attia's work treats theory as a formation that is the beginning of a thought process outlined by the form and to be pursued by the spectator. Politically, these installations reveal power relations in cultural representations and activate a "weak theory" (Sedgwick) process that enables a decolonial repair of the ways of thinking together different cultures.

Using John Dewey's pragmatism, the last chapter turns to three lecture performances held at the Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC VAL): Éric Duyckaerts' « *Magister* » *mis à nu* (2006), David Zerbib's *N'importe quoi, pas n'importe comment* (2011), and Émilie Rousset's *Les spécialistes. Seven corridors* (2016). As both a performance of a speech act and the result of a curatorial work,

theory in this institutional context forms a model of thought experiences initiated by artworks and museum visits that plays an active role in civic life. In this case, the programming of these lecture performances however, is less about creating possibilities of experience for the public than about illustrating the way the museum conceives its role as a public institution.

The research shows that the forming of theory in contemporary art toggles between two different politics of art. On the one hand, the artistic form can show, represent, and model ways of theorizing; it can be regarded as a proposition to observe. On the other hand, exposed to daily life, to dynamics of representation and to cultural policies, the form acts directly in the cultural field where struggles are fought and where power is distributed.

Keywords: contemporary art – art and knowledge – art and theory – educational turn in art – relational art – installation – archival art – lecture performance

INTRODUCTION

ART ET THÉORIE : UNE CARTOGRAPHIE

Dans une nouvelle intitulée « De la rigueur scientifique » (1965), Jorge Luis Borges imagine un empire où l'art de la cartographie avait atteint un tel perfectionnement qu'une carte recouvrant l'empire tout entier avait pu être créée. Le monde réel et le travail de conceptualisation, d'abord conçus comme ontologiquement distincts, en étaient venus à se confondre. L'empire était devenu une carte, et le territoire, sa propre cartographie, sous le travail acharné et obstiné de ces cartographes soucieux de saisir le réel pour le rendre plus facilement navigable.

La nouvelle de Borges pourrait tout aussi bien raconter une version de l'histoire des relations que l'art contemporain entretient avec la théorie depuis les années 1960, une histoire animée par une entreprise acharnée de saisie cartographique où l'art et la théorie en sont finalement venus à se rapprocher au point de se confondre, et ce, pour mieux servir l'expérience du réel. Difficile en effet de trouver œuvre qui ne soit pas, de près ou de loin, traversée de théorie, la création étant sous l'influence constante des discours produits autour d'elle.

Qu'elle se raconte comme une rencontre féconde ou comme une dérive, l'histoire des croisements entre art et théorie est indéniablement déterminante pour l'art

contemporain. Depuis soixante ans, la carte colle au territoire, et le territoire produit sa propre carte. Art et théorie se contaminent sans cesse dans des jeux d'influence et de coopération, créant des effets d'impression et de transfert dont l'impact dépasse largement leur champ respectif.

Dans la nouvelle de Borges, cette carte à l'échelle 1 :1 était parvenue à un tel point de correspondance avec le réel qu'elle paraissait soudainement inutile et avait été abandonnée. L'intérêt des cartographes pour la précision, leur sensibilité envers le lieu, la situation, avait eu pour effet de dissoudre leur discipline, les gens préférant l'expérience du réel. Dans le monde de l'art, l'histoire est encore loin de cet aboutissement. Les dernières années font état d'articulations hésitantes, sans cesse renouvelées, entre art et théorie, mais aussi entre art, culture et politique, dont la complexité ne permet pas une résolution aussi définitive.

Cette étude vise à interroger cette relation entre art et théorie telle qu'elle se manifeste en ce début de XXI^e siècle, en ciblant les cas où la théorie bénéficie d'une présence visible ou audible dans l'œuvre, par des citations, des livres, des entretiens, des prises de parole. Ce qui motive un tel projet est la place accordée aujourd'hui à la question plus englobante de la production de savoir dans le monde de l'art contemporain, particulièrement ces vingt dernières années. Tout se passe comme si l'intérêt pour le langage dans les années 1960 et 1970 s'était récemment converti en intérêt pour le savoir. De plus en plus d'artistes, de curateurs¹ et de directeurs de musée s'emploient à défendre l'art comme un moyen alternatif de produire du

¹ « Curateur » sera employé dans cette thèse au lieu du conventionnel terme « commissaire d'exposition » pour rendre compte de cette profession lorsqu'elle revendique un statut d'auteur plus ou moins explicitement.

savoir². Parfois, l'art devient une plateforme pour diffuser des savoirs ancestraux de cultures non-occidentales qui ont été délégitimées par la colonisation. Dans d'autres cas, ce sont des artistes qui choisissent de jouer le rôle de l'historien ou de l'ethnographe, proposant une relecture unique d'objets historiques ou culturels d'une manière qui à la fois contourne et problématise les disciplines universitaires traditionnelles. Pour d'autres, c'est par le biais du format documentaire que l'art met en lumière certains enjeux sociopolitiques contemporains.

Depuis le tournant des années 2000, le tournant éducatif de l'art et du curating, quant à lui, fait des institutions artistiques contemporaines le lieu d'un apprentissage alternatif, plus libre, plus créatif, plus ouvert, moins normé que les institutions formellement dédiées à l'éducation. Dans les musées, la prolifération de conférences, d'entretiens, de tables rondes et de séminaires illustre à quel point les musées et les centres d'art tentent de se repenser comme des lieux où la recherche et l'apprentissage sont expérimentaux, où le savoir est un processus qui accepte l'erreur, la subjectivité, le tâtonnement et l'absence de résultats concrets. Devant l'impression partagée par plusieurs d'un espace public à la dérive, il s'agit de créer des occasions de discuter d'idées de façon ouverte, accessible, collaborative, sans toutefois toujours parvenir à résister aux impératifs de l'économie du savoir et du capitalisme cognitif (Holert, 2016, 2009; Sheikh, 2008; Graham *et al.*, 2016; Hlavajova *et al.*, 2008; O'Neill et Wilson, 2010).

² J'ai écrit cette thèse au moment où se poursuit le débat sur la féminisation des textes en France et au Québec, parfois d'ailleurs dans des directions tout à fait différentes. Comme beaucoup de mes collègues, je teste dans des textes plus courts divers procédés (point médian, écriture épiciène, etc.), mais j'admets ne pas avoir trouvé de stratégie convenable pour l'ensemble de cette thèse au moment de son écriture. L'emploi du masculin ne vise pas ici à réitérer le principe politique selon lequel le masculin l'emporterait. Il est le symptôme d'une hésitation de l'auteur inscrit dans un processus toujours en cours.

La recherche en art, ou la recherche-création, défend elle aussi les potentialités de l'art en matière de développement de savoirs. Quand ce ne sont pas les manières de faire de l'artiste qui servent d'inspiration à la recherche, ce sont les artistes qui repensent leur processus de création comme une recherche. Il ne s'agit pas pour l'artiste-chercheur d'imiter les universitaires, mais de tenter de développer des méthodes alternatives et spécifiques à chaque objet. Ils se chargent d'établir un rapport à l'épistémologie qui transcende l'opposition entre art et sciences ³, un rapport plus subjectif, personnel, libre (Rogoff, 2006), « informel », fondé sur l'expérience concrète et ordinaire du réel, un « non-savoir » critiquant par la même occasion le rapport à la vérité des autres disciplines. Les  uvres cr ees à partir d'une telle démarche généralement jouent sur les frontières entre recherche et résultat, entre théorie et pratique, entre création et interprétation (Rogoff, 2006), et appellent à un rapport au savoir généralement ouvert «   la pluralité, à l'étrangeté et à la différence » (Maharaj, 2009, p. 5),   l'imagination et à l'invention (Huyghe, 2017; Delacourt *et al.*, 2016; Chapman et Sawchuk, 2012; Loveless, 2012 ; Elkins, 2009; Holly et Smith, 2008; Barrett et Bold, 2007; Sullivan, 2006).

Ces tendances incitent à poser des questions fondamentales sur l'art contemporain. Comment l'art contribue-t-il aux savoirs existants ? De quels savoirs parle-t-on exactement ? L'art doit-il compenser les faiblesses et les limites des institutions

³ à ce sujet spécifiquement, Boris Grésillon, dans *Pour une hybridation entre arts et sciences sociales* (2020), cherche à transcender la binarité arts/sciences en soulignant leurs points communs (démarche de recherche, expérimentation, créativité, pluridisciplinarité, volonté de comprendre le monde, grande disponibilité à l'égard de son objet, exigence de mise en forme du résultat, partage de références communes) et en s'intéressant à des manières de les croiser (la recherche en art, le théatre documentaire, l'exposition commissari e par un philosophe, le « livre ouvert » et la communication orale). L'ouvrage défend la nécessité d'encourager des arts et des sciences à « faire un pas de côté » en osant s'influencer mutuellement. L'art produit une connaissance du monde sensible et incarn e utile pour la science, et la science apporte des méthodes et des outils éclairants pour l'art. Ensemble, ajoute-il, art et sciences peuvent composer un langage commun pour traduire la complexité du monde.

éducatives auprès des communautés dans le besoin ? Sous quels formats le savoir se pratique-t-il en art ? Quel rôle les institutions artistiques contemporaines jouent-elles dans ce contexte ? Quelles sont les politiques de l'art sous-jacentes à un tel phénomène ?

La théorie dans l'art contemporain : une auto-définition

Cette thèse se situe parmi ce champ vaste d'interrogations des rapports entre art et savoir, mais cible un type de savoir en particulier, la théorie, qui est peut-être celui qui est le plus commun dans ses pratiques, en plus d'être l'un des outils les plus chers à l'historien de l'art. Même si la théorie traverse la production artistique contemporaine, notamment à cause de l'insistance des écoles d'art sur le sujet dans la formation des artistes, même si elle est sous-jacente à tout commentaire sur l'art, ce champ d'étude reste difficile à cerner. La théorie de l'art est en effet partout, certes, comme en témoignent des ouvrages comme *Art en théorie : 1900-1990 : une anthologie*, mais « art et théorie » n'est pas un mot clé permettant de retracer facilement les études problématisant spécifiquement leur relation.

Quelques chercheurs cependant ont travaillé sur l'histoire contemporaine des relations entre art et théorie, et ce, d'ailleurs, le plus souvent dans les toutes dernières années. La question semble aujourd'hui susciter un certain engouement, notamment chez les historiens de l'art et historiens des idées nord-américains et européens. Ces derniers se sont toutefois jusqu'ici surtout concentrés sur la période couvrant les années 1960 aux années 1980, et ce, à partir du corpus artistique essentiellement

américain⁴. Ce faisant, ils ont déjà écrit un chapitre des relations entre art et théorie, apportant des précisions terminologiques nécessaires pour saisir la polysémie d'un terme dont le sens est étroitement lié à ses usages dans le monde anglo-saxon.

Anaël Lejeune, Olivier Mignon et Raphaël Pirenne (2013), par exemple, décrivent une véritable fièvre théorique qui s'abat sur New York dans les années 1960, redistribuant complètement le partage des responsabilités théoriques. Si dans une perspective greenbergienne l'art était l'affaire des artistes alors que la théorie concernait principalement les critiques et les historiens, les choses commencent à se mélanger, notamment avec Arthur Danto qui voit dans les boîtes Brillo d'Andy Warhol une révolution dans les rapports entre art et théorie. Il constate alors qu'un monde de l'art derrière l'œuvre doit produire la théorie nécessaire pour que les boîtes fassent œuvre, et que l'œuvre en retour produise sa propre théorie de l'art. Devenu artiste-théoricien⁵, l'artiste à l'ère du pop art, du minimalisme et de l'art conceptuel reprend ses droits sur la théorie, notamment en réponse à un modernisme jugé obsolète.

La fièvre surgit d'abord dans l'écriture. Depuis longtemps les artistes écrivent, mais les artistes des années 1960 en feront un usage sans précédent. Loin d'une simple explication auxiliaire, l'écriture devient partie intégrante de la pratique artistique, prolongeant le travail de création dans l'espace du discours (Lejeune, 2017;

⁴ Même si l'histoire des rapports entre art et théorie s'est surtout écrite à partir de l'art américain, Sarah Wilson, une historienne britannique, s'est intéressée au cas français, analysant des amitiés entre artistes et théoriciens, entre Lyotard et Monory, Derrida et Adami, Bourdieu et Rancillac par exemple. Dans *Figurations ± 68 : le monde visuel de la french theory* (2018), elle montre que, s'il y a eu dialogue entre ces auteurs et les artistes contemporains, il s'est fait surtout à partir de la nouvelle figuration française, et que ses principaux protagonistes n'ont pratiquement pas traversé les frontières de l'hexagone.

⁵ Voir le numéro 22 de la revue *Marges* intitulé *L'artiste-théoricien* (2016).

Athanassopoulos, 2016). Le collectif *Art & Language* et la revue éponyme sont au centre de cette profusion d'écrits d'artistes, tout comme, une décennie plus tard, des revues de critique d'art comme *October* et *Screen*, qui offriront leur espace critique à des artistes comme Andrea Fraser, Mary Kelly et Victor Burgin.

L'intérêt se manifeste aussi dans les œuvres. Les propositions linguistiques incluses dans les œuvres conceptuelles agissent comme « un commentaire sur l'art » (Kosuth, 1989, p. 239), mais peuvent être regardées comme une mise en évidence de la structure du langage et des mécanismes du sens. Liz Kotz, dans son étude sur la présence du langage dans l'art new-yorkais des années 1960, remarque une tendance d'inspiration duchampienne à déplacer des énoncés linguistiques du réel dans les œuvres. À l'ère du tournant linguistique, ce processus d'« enregistrement » (2010, p. 5, ma traduction) donne à voir le langage dans sa matérialité et son opacité sans pour autant le déposséder de ses capacités énonciatives. « Language Is Not Transparent », tamponne à répétition Mel Bochner dans le même esprit en 1969.

Des raisons financières poussent également les artistes à l'enseignement de l'histoire de l'art, soutient Sandra Delacourt (2019), ce qui offrira un point de vue alternatif à la discipline. Donald Judd, par exemple, s'en prendra au réflexe catégoriel de la théorie de l'histoire de l'art et de l'esthétique, incitant plutôt ses étudiants à s'ouvrir à l'indétermination inhérente au travail des artistes. L'exercice théorique identifie des probabilités énoncées d'après l'expérience de la spécificité de chaque objet d'art, ce qui va de pair avec Meyer Schapiro qui défend à l'époque une histoire de l'art qui ne peut en aucun cas être écrite en amont de la création ⁶.

⁶ D'après Sandra Delacourt, cet engouement pour la théorie s'explique par une transformation profonde dans la formation des artistes aux États-Unis qui se met en branle entre les années 1940 et 1960. Se détournant des traditionnelles écoles d'art où l'autodidactisme et l'anti-intellectualisme

Ainsi, la frontière longtemps maintenue entre l'art et les discours sur l'art se brouille. L'artiste est devenu théoricien alors que l'art, lui, est déjà sa propre théorie. Mais bientôt ce brouillage dépasse les débats esthétiques. L'intérêt de l'art pour langage, le travail de la pensée et la critique des institutions engendre au tournant des années 1970 un virage paradigmatique. Suivant la proposition de Rosalind Krauss d'une « condition post-médium », Miwon Kwon décrit un déplacement dans ces années d'un art « *medium-specific* » à un art « *discourse-specific* » (2002, p. 30). L'art s'inscrit alors dans un paysage social, politique et culturel élargi, alors que l'intérêt théorique du monde de l'art n'est plus vertical, dédié à un champ artistique spécialisé, mais horizontal, c'est-à-dire ouvert à d'autres disciplines. On emprunte à la sémiologie et à linguistique d'abord, puis à l'anthropologie, à la sociologie, à l'histoire et à la philosophie politique, entre autres, pour inscrire l'art dans d'autres « formations discursives » et ainsi « pénétrer l'organisation sociopolitique de la vie contemporaine avec plus d'impact et de sens » (Kwon, 2002, p. 30, ma traduction).

règnent, cette génération d'artiste étudie les *humanities* enseignées à l'université. Ce faisant, selon elle, les Donald Judd, Robert Morris et Carl Andre répondent plus ou moins consciemment à l'appel de la Nation qui oriente ses citoyens vers une éducation libérale pour contrer la montée du fascisme et du communisme. Pour cette guerre idéologique menée par l'éducation, même l'art est conscrit. Il porte la valeur maîtresse de la pensée libérale américaine, la liberté individuelle, sur laquelle repose l'esprit critique et la dialectique des savoirs permettant à l'Américain éduqué de lire le monde. C'est dans ce contexte que les artistes y apprennent que l'art, comme les disciplines universitaires, est une entreprise théorique qui entraîne à « l'interprétation morale des faits et l'engagement intellectuel du chercheur » (Delacourt, 2019, p. 42). On y reconnaît ici le projet des humanités défendu encore récemment par la philosophe américaine Martha Nussbaum, pour qui l'art détient résolument une contribution théorique, celui de contribuer à réhumaniser notre vision du monde par la liberté et l'ouverture. La philosophe américaine, dont la rumeur voulait qu'elle soit Secrétaire à l'éducation sous la présidence de Hillary Clinton, écrit ceci dans *Les émotions démocratiques : comment former le citoyen du XXI^e siècle ?* : « L'art est un grand ennemi de [la] fermeture d'esprit, et les artistes (à moins d'être radicalement intimidés ou corrompus) ne sont pas les serviteurs fidèles de quelque idéologie que ce soit [sic], serait-elle fondamentalement bonne : ils demandent toujours à l'imagination de s'élever au-dessus de ses limites habituelles pour considérer le monde sous des aspects nouveaux. » (2011, p. 35) Elle reconnaît à l'art un apport théorique qui est au fond celui des *humanities*.

Bientôt le phénomène se généralise. À mesure que l'art s'éloigne de préoccupations liées à sa définition et à son ontologie pour se rapprocher des enjeux sociaux et politiques de son temps, le sens du mot « théorie » dans le monde de l'art s'élargit. De plus en plus la théorie ne renvoie plus à l'ensemble des discours sur l'art, mais à l'ensemble des discours qui peuvent servir à l'art, en aval ou en amont de la création artistique.

Les sciences humaines et la philosophie ne sont toutefois pas uniformément convoquées. À l'ère du postmodernisme, les campus universitaires américains et bientôt plus largement tout le monde de l'art anglo-saxon retiennent particulièrement les études faisant du système linguistique une méthode d'analyse, les critiques de la représentation, le renouveau critique de Freud et de Marx, la croyance nietzschéenne en une vérité plurielle et contextuelle, ainsi que les remises en question de l'unité du sujet et de l'objectivité scientifique. Ces idées sont proposées par des penseurs français dont la présence est grandissante depuis leur introduction aux États-Unis grâce au colloque *The languages of criticism and the sciences of man* à Johns-Hopkins en 1966. Des travaux d'une étonnante hétérogénéité, menés entre autres par Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Michel Foucault, puis Jean Baudrillard et Gilles Deleuze, sont alors rassemblés sous une étiquette unificatrice : la *french theory*. Grâce aux efforts de traduction (souvent fragmentée, décalée et non chronologique) et aux invitations nombreuses et répétées des départements d'anglais, le structuralisme et le poststructuralisme français prennent d'assaut les États-Unis, produisant ce l'on décrit souvent comme une lecture décontextualisée et instrumentalisée, biaisée mais féconde, de la pensée française post-68.

C'est François Cusset qui a produit l'enquête la plus complète sur le sujet. Pour *French theory : Foucault, Derrida, Deleuze et cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, il s'est intéressé aux interprétations biaisées, aux malentendus, aux relations entre les textes et les personnes, et à l'ancrage

géographique associés à ces idées. Dans sa version de l'histoire, il a cependant négligé la contribution déterminante du monde de l'art, « toujours cinq ans avant l'université » selon Sylvère Lotringer (dans Lejeune *et al.*, 2013, p. 63, ma traduction).

L'impact est pourtant majeur. Toute cette histoire infléchit le sens du mot « théorie » dans le monde de l'art. Au milieu de la décennie 1970, il y a un premier moment de frénésie⁷. Artistes, critiques et historiens découvrent avec enthousiasme ces Français dont le « ton exaltant et volontairement littéraire » (Lejeune *et al.*, 2013, p. 38, ma traduction) les libèrent du rigorisme d'une théorie esthétique jugée contraignante et désuète, alors que ces penseurs français, eux, au contraire, ne s'intéressent guère à l'art contemporain américain. Depuis la tenue du colloque *Schizo-culture* organisé à l'université Columbia en 1975, artistes, critiques et historiens lisent Roland Barthes, Jacques Lacan, Jean-François Lyotard, Julia Kristeva, encouragés par les traductions proposées par *Semiotext(e)* et par une critique d'art largement influencée par la pensée française comme celle d'*October*, qui d'ailleurs publie la traduction de « Ceci n'est pas une pipe » de Michel Foucault dans son premier numéro en 1976.

La théorie semble être devenue le meilleur moyen de voir le monde, comme si elle était ce qui arrivait le mieux à le décrire. À vrai dire, cette *french theory* arrive à point. C'est que l'art se tourne de plus en plus vers une critique de l'influence politique des médias de masse et de la société de consommation, ce qui appelle à un renouveau théorique.

⁷ Ce moment est précédé d'un intérêt pour la pensée française aux États-Unis qui remonte aux années 1960, notamment autour de « La mort de l'auteur », paru d'abord en anglais dans la revue *Aspen* en 1967 (Lejeune, 2017).

À cette époque, « tout semblait permis » (Bonin, 2015, ma traduction) résume Philip Monk dans un entretien accordé à Vincent Bonin dans le cadre d'une exposition organisée sur le sujet. La théorie devient une « boîte à outils », selon l'analogie lancée par Deleuze lui-même au cours d'une conversation dans sa cuisine avec Michel Foucault. C'est un savoir qui est de l'ordre du débat, de la discussion, une vérité toujours au bord de sa mise à l'épreuve, une proposition à contester. Chacun se sent libre de puiser parmi un « répertoire sans bornes » (Culler, 2016, p. 12) des idées, des pensées, des hypothèses, des saisies du réel, la théorie étant perçue comme une offre structurante pour la pensée permettant d'orienter sa connaissance du monde. Naviguant dans les « interstices entre les croyances, les jugements, les faits et les principes » (Lotringer et Cohen, 2001, p. 1, ma traduction), la théorie offre moins des réponses qu'une expérience de médiation de la complexité.

Si le monde de l'art anglo-saxon de l'époque s'intéresse également au caractère interdisciplinaire de la *french theory*, il retient surtout une certaine « attitude analytique » (Compagnon, 1998, p. 22) qui en découle. La théorie est aussi une méthode, une manière de lire les œuvres et les productions culturelles marquée par le doute, la méfiance et la suspicion quant à l'influence sous-jacente de l'idéologie et des fameux rapports de pouvoir auxquels rien n'échappe. Cela conduira d'ailleurs naturellement à l'autocritique, comme l'illustre l'aveu récurrent de complicité qui traversera le postmodernisme. Animés par cette *theory*, artistes, critiques et historiens partent en quête d'une remise en cause incessante des présupposés, des différences, « déconstruisant » les points aveugles de tout discours, celui de l'art, des médias ou de la science.

Or, de l'avis de plusieurs, rapidement l'intérêt tourne à la doxa⁸. Au milieu des années 1980, la popularité de ces textes incite à prendre conscience de la lecture superficielle, partielle et décontextualisée qu'en font certains artistes, critiques et historiens. C'est que les traductions arrivent de manière fragmentaire et décalée, sans égard à la chronologie de leur publication originale et sans mise en contexte (Cusset, 2005).

Ce qui gêne surtout, c'est l'autorité que cette *french theory* a acquise dans le milieu de l'art avec les années. Si la théorie est une boîte à outils, à la fin des années 1980, résume Philip Monk dans le même entretien, elle était surtout un marteau, tant la citation servait à célébrer ou condamner le travail des artistes. Dans *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*, Grant H. Kester décrit ce moment postmoderne où le poststructuralisme a fait école dans le monde de l'art.

Post-structuralist theory was disseminated in large measure through the art world and through university art history, literature, and cultural studies programs, rather than philosophy departments. [...] This led to the programmatic version of post-structuralist theory we frequently encounter in artists' statements and art criticism and theory. Post-structuralism, for many in the art world, is less a tradition that is actively engaged *with* than a system of thought that one subscribes *to*. The result is an often liturgical

⁸ Par exemple, un point de non-retour semble être atteint quand, en 1984, l'artiste Peter Halley défend son propre travail dans un texte publié dans *Arts Magazine* en utilisant les travaux de Jean Baudrillard. Il y explique que son art *neo geo* est en fait une représentation des systèmes sociaux, politiques et économiques contemporains (Nakas, dans Lejeune *et al.*, 2013). Sa lecture de Baudrillard est erronée, ce que le philosophe français explicite clairement dans une conférence donnée au Whitney Museum en mars 1987. C'est surtout l'usage que fait Halley de la théorie qui ne passe plus. L'anecdote traduit la nouvelle réalité du monde de l'art : affubler toute œuvre de théorie semble être un passage obligé pour défendre la pertinence du travail d'un artiste, de sorte que, bientôt, la théorie devient un outil marketing permettant d'acquérir un certain capital symbolique, puis du capital tout court, alors que le marché de l'art vit ses meilleures années. À ce sujet d'ailleurs, Group Material réagit en organisant l'exposition *Resistance (anti-Baudrillard)* en 1987. Le groupe y dénonce la « jungle théorique » qu'est devenu le monde de l'art. Pour eux la théorie est cette platitude confortable à laquelle s'adonnent les indifférents dans un entre-soi élitiste, suffisant et désengagé.

relationship to theory, and a related tendency to simply invoke theoretical precepts as axioms and then apply them to practice in an illustrative manner. (2011, p. 58)

On a le sentiment que les œuvres sont encore une fois assujetties au discours, mais que ce discours, au final, ne sert jamais vraiment les œuvres. « On s'était débarrassé de Panofsky qui asservissait l'œuvre au texte pour essentiellement la resoumettre d'une autre manière dans un rapport où le texte avait encore le haut du pavé et allait encore garantir la pertinence d'une pratique visuelle » (Bonin, 2013), résume quant à elle Johanne Lamoureux. C'est ce que Mieke Bal appelle la « daddy theory », une théorie à qui l'on accorde le super-pouvoir d'être l'exact équivalent dans le discours de ce que l'œuvre voudrait dire (2002, p. 12).

Dans les années 1990, les mots clés de la *french theory* apparaissent dans les glossaires d'ouvrages d'introduction de l'art contemporain, remarque Alison M. Gingeras (dans Lotringer et Cohen, 2001), preuve que la théorie a été « naturalisée » non seulement dans le milieu anglo-saxon, mais de plus en plus ailleurs en Occident. Le terme sert à classifier, à ordonner et à juger des pratiques artistiques contemporaines, ce qui va à l'encontre de ses propres principes⁹. Avec les années, la théorie est devenue un ensemble de repères solides et opératoires dans le monde de l'art, une terminologie sur laquelle l'art s'appuie, et ce, contre l'avis des penseurs français eux-mêmes dont le travail dénie clairement l'autorité qui lui a été attribuée¹⁰.

⁹ La chose paraissait déjà comme une véritable contradiction en 1980 pour Hal Foster qui remarque à partir des travaux de Craig Owens que la critique d'art repose sur des outils méthodologiques traversés par la même critique de la représentation que les œuvres elles-mêmes (Foster, 1987).

¹⁰ À titre d'exemple, Jean Baudrillard, à la fin de *Simulacres et simulation*, écrit : « La scène de l'analyse elle-même est devenue incertaine, aléatoire : les théories flottent. » (1981, p. 230) De manière générale, le poststructuralisme a insisté sur le fait que la théorie ne se situait pas hors des jeux de langage et de représentation. À ce sujet, Guillaume Le Blanc remarque par ailleurs qu'il est

L'heure est à la critique de la théorie, notamment à la remise en cause de son caractère ironiquement canonique ¹¹, voire à la moquerie, comme le révèle la célèbre affaire Sokal ¹². Son jargon est opaque, la liste des ouvrages à lire est infinie, son apprentissage est long et ardu, et son absence de cohérence la rend difficilement maîtrisable, si bien que l'on se demande si elle en vaut vraiment la peine (Bal et Boer, 1994).

Ces recherches menées par les historiens de l'art et des idées sur les rapports entre l'art contemporain et la théorie, résolument tournées vers les États-Unis et le monde de l'art anglo-saxon, produisent nécessairement une histoire incomplète et parfois peu nuancée, mais posent tout de même les bases de la présente étude. Convoquer la théorie, c'est nécessairement se rapporter à cette histoire faite de rapports complexes

question de *french theory*, et non de « *french philosophy* » parce que, soutient-il, la philosophie y est remise en doute comme tout le reste (2012, p. 68).

¹¹ Patail et Corral (2005) résument la critique adressée à cette théorie dans le monde universitaire. Elle a tendance à englober tout le champ universitaire des sciences humaines et sociales, faisant de toute autre pratique critique une lecture naïve ignorant les rapports de pouvoir qui la traverse. Elle convoite une certaine scientificité en se présentant comme l'égal des théories scientifiques, et revendique une puissance d'explication, dans le sens d'un dévoilement, d'une révélation, de phénomènes culturels et politiques. Elle croit à son pouvoir politique sans vraiment véritablement s'engager. Ambitieuse, elle tend à englober tout le monde universitaire intéressé par la culture (Cusset, 2005, p. 1-19). Elle est devenue le « code de conduite » (1998, p. 17) des études littéraires, selon Antoine Compagnon, un « répertoire sans borne » (2016, p. 12) pour Jonathan Culler.

¹² En 1996, le physicien Alan Sokal a réussi à faire publier une parodie d'un article truffé de contre-vérités scientifiques mêlées de citations d'auteurs français dans le numéro de *Social Text* sur « la guerre des sciences », avant de révéler le canular un mois après la parution. Cette affaire reprend de manière spectaculaire le portrait esquissé par Luc Ferry et Alain Renaut dans *La pensée 68* près de dix ans plus tôt. Pour eux, cette théorie serait un verbiage vide et dangereux porté par un irrationalisme mélangeant le vrai et le faux, dont le travail serait un véritable n'importe quoi qui menace la science par son relativisme idéologiquement marqué (Cusset, 2005, p. 18). La presse populiste et les conservateurs de droite se sont rapidement saisi de l'affaire, aux États-Unis comme en France, pour balayer du revers de la main quarante ans de travail de la pensée, alors que les intellectuels de gauche, plus nuancés, en ont profité pour dénoncer plutôt les dérives de la French Theory.

et pluriels – parfois contradictoires – plutôt qu’à une rencontre de champs bien définis et mutuellement exclusifs.

À travers l’histoire se dessinent des repères définitionnels importants. Dans le monde de l’art, « théorie » est un terme qui se révèle particulièrement instable et polysémique. Signifiant d’abord l’ensemble des concepts, des paroles et des écritures d’experts sur l’art et l’esthétique, la théorie a été appropriée par les artistes des années 1960 pour redéfinir eux-mêmes l’art. Le terme a progressivement glissé vers un sens plus inclusif, désignant un ensemble de savoirs spéculatifs et abstraits issus des sciences humaines et de la philosophie, une sorte de littérature de référence qui aide l’art à penser aux enjeux de son temps, que ce soit les effets des systèmes politiques et économiques en place ou le pouvoir des médias de masse dans la construction des subjectivités. Fait d’allers-retours entre le français et l’anglais dont l’histoire des idées a fait grand cas, le terme a évoqué tantôt la possibilité d’une interprétation libre des textes et de la création d’une pensée nouvelle, tantôt elle a agi comme une autorité légitimant une œuvre ou un discours sur l’art. Riche d’un parcours pluriel, le terme dans le monde de l’art avec le temps s’est « auto-défini ¹³ ». En effet, c’est à travers ses usages par les artistes, critiques, curateurs, historiens et muséologues au cours des dernières décennies que le sens s’est constitué. C’est en avançant des rapprochements entre ce mot et des objets, des textes, des disciplines, des fonctions et des façons de voir le monde qu’ils ont contribué à le définir. « Théorie » est une

¹³ Je reprends ici la manière dont Lionel Ruffel, dans *Brouhaha : les mondes du contemporain* s’y prend pour définir le terme « contemporain ». « Les catégories sont en effet généralement dites par des mots qui, eux-mêmes, disent quelque chose. Pour les comprendre, il faut commencer par savoir qui les énonce. On doit distinguer les catégories imposées après-coup par l’histoire de celles que les acteurs eux-mêmes semblent avoir choisies : allo- ou auto-définitionnelles. Le contemporain est une catégorie auto-définitionnelle, utilisée par ses acteurs mêmes. Pas vraiment revendiquée, ni claironnée. Mais tout de même très largement utilisée. Dans un tel cas, un réflexe nous encourage à penser que l’auto-définition produit du sens. » (2016, p. 19)

catégorie construite dans l'usage dans le monde de l'art, non comme quelque chose de bien circonscrit, mais comme un ensemble sémantique mouvant, parfois contradictoire, porté par les acteurs du milieu.

Mises en forme de la théorie dans l'œuvre

À travers ces travaux sur l'histoire contemporaine des rapports entre art et théorie se trouvent convoquées différentes modalités par lesquelles la rencontre a eu lieu. Ces modalités sont plurielles : il y a la théorie qui influence la démarche de l'artiste, consciemment ou non, celle que l'œuvre produit et que l'historien ou le critique d'art doit saisir dans le langage, celle qui est utilisée a posteriori pour mieux saisir l'œuvre, sans qu'elle ait été écrite par elle, auquel s'ajoute un cas plus spécifique, qui définira le corpus de cette étude : celui où l'artiste choisit de rendre visible ou audible le travail qu'il fait avec la théorie, en y faisant référence directement, en rendant explicite la rencontre, la connexion ¹⁴.

Jusqu'à la fin des années 1990, les œuvres répondant à cette dernière modalité sont plutôt rares. John Cage ouvre la voie en quelque sorte avec ses conférences. En 1952, il organise un événement à l'école d'été du Black Mountain College – événement plus tard considéré comme le premier happening – et décide de le faire précéder d'une présentation magistrale sur le bouddhisme zen. Cette prise de parole théorique

¹⁴ Lejeune *et al.*, quant à eux, proposent une typologie des rapports entre art et théorie : l'esprit du temps (« Zeitgeist »), l'inspiration et la référence directe (2013). Vincent Bonin, qui a travaillé de près avec des artistes qui revendiquent l'influence de la théorie sur leur travail, identifie pour sa part deux paradigmes dans la relation : ou bien il s'agit pour les artistes de « privilégier l'opacité », c'est-à-dire de ne pas rendre explicite les connexions entre le travail et la théorie, ou bien il s'agit « d'intégrer cette historicité au sein de leurs propositions » (Bonin, 2018, p. 52).

brouille les catégories distinctives entre art et théorie, tout comme les frontières entre art et vie réelle, un principe cher à Cage tout autant qu'aux fondateurs du Black Mountain College et aux artistes du happening. Avec Cage, la théorie comme moyen d'explication d'une démarche artistique se trouve placée au seuil de l'œuvre d'art.

Ce seuil est plus clairement franchi encore par Robert Morris avec *21.3* de 1964. Dans cette performance réalisée au Surplus Dance Theater de New York, l'artiste reprend en *lip sync* un enregistrement de sa lecture de quelques pages de *Iconography and iconology* d'Erwin Panofsky, debout derrière un lutrin, déguisé en professeur austère. Après les deux premières phrases prononcées, l'artiste désynchronise ses lèvres de la bande son, ce qui fait dériver l'attention du contenu du célèbre ouvrage de méthodologie d'histoire de l'art vers la théâtralité de sa présence sur scène. Le décalage est symbolique : la théorie esthétique, qui depuis longtemps domine l'art, est ici au contraire assujettie à une forme artistique qui d'ailleurs prend ses distances. Il ne s'agit pas pour Morris de renoncer à la théorie, mais de la rendre aux artistes, de la mettre au travail dans l'œuvre, de l'inscrire comme partie intégrante du processus de création artistique ¹⁵.

Pour Mary Kelly, la théorie et l'art concourent tous deux à formuler une prise de parole politique sous une forme essayistique. Dans *The post-partum document* (1973-1979), l'artiste féministe rend compte de la relation avec son fils durant les six premières années de sa vie en 135 documents encadrés dans des boîtes d'acrylique étalés dans une salle d'exposition. Elle expose ainsi des couches souillées, des dessins aux crayons de cire, les premières tentatives d'écriture de l'enfant reproduites sur ce

¹⁵ Morris est exemplaire de la figure de l'artiste-théoricien de sa génération, lui qui a théorisé son travail dans des essais influents comme « Notes on sculpture » et « Anti-form » et qui enseignait durant cette période l'histoire de l'art au Hunter College, où il poursuivait des études de maîtrise sur le sculpteur Constantin Brancusi. Fait à noter, le titre de la performance dont il est question ici renvoie au sigle du cours qu'il donnait au Hunter College (Lejeune (sous presse); Morris 1989).

qui ressemble à la pierre de Rosette, mais aussi des verbatim de conversations sur l'entrée de son fils à la maternelle, des tableaux analysant le processus d'apprentissage du langage et un dépliant intitulé « Footnotes and bibliography » où elle identifie et commente les sources théoriques qui influencent sa pensée (principalement Freud et Lacan). Kelly reprend la pratique personnelle de l'album de naissance pour raconter de façon subjective la complexité d'une relation à l'enfant réputée « naturelle », mais lui ajoute une dimension féministe, en dénonçant la construction sociale et genrée de cette relation dans une proposition en phase avec les idées développées par le groupe de lecture féministe *History Group* formé en 1970 auquel l'artiste participe activement. La théorie, dont le caractère universitaire est pleinement assumé, y est mobilisée parce qu'elle sert d'outil pour communiquer une pensée. La théorie sert ici à verbaliser la réalité d'un groupe réduit au silence, à revendiquer le pouvoir de dire, de prendre au sérieux, à répondre à un « désir fondamental de savoir et de maîtriser » (Kelly 1999 : xxii) par la pensée sa situation. La théorie, qui sait bien dire les choses, est mobilisée dans cet essai visuel et textuel où art, militantisme et théorie sont habilement tissés pour formuler une pensée sur la maternité.

Dans *Theory at Yale: the strange case of deconstruction in America* (2015), Marc Redfield présente encore un autre cas de figure en dédiant un chapitre aux « peintures théoriques » de Mark Tansey. Il décrit entre autres *Derrida queries de Man* (1990), une peinture de paysage monumentale au milieu duquel Paul de Man est représenté en train de danser avec Jacques Derrida sur le bord d'une falaise. La composition de paysage aux allures romantiques, à laquelle sont juxtaposés des extraits de *Blindness and insight* de de Man, est elle-même une citation empruntée à une illustration de Sidney Paget de la dernière scène de *The final problem* d'Arthur Conan Doyle publiée dans le magazine *The Strand*. L'allégorie dans cette peinture postmoderne est irréductible à un seul sens, mais montre littéralement que les débats théoriques sont aussi l'affaire de l'art et des artistes. Les théoriciens y sont traités comme des noms

propres en mention, des incarnations de références bibliographiques devenues incontournables dans le monde de l'art.

Ces quelques cas montrent que les rapports entre art et théorie trouvent place dans les œuvres elles-mêmes, et ce, depuis des décennies. Parfois il s'agit d'intégrer dans l'œuvre des explications utiles à son interprétation. Parfois, il s'agit de cadrer une théorie, esthétique ou autre, pour la mettre en évidence et pour aider l'œuvre à théoriser par elle-même, les emprunts à d'autres voix servant de pivot à partir duquel formuler son propre commentaire, sur l'art ou sur des enjeux sociopolitiques. Dans certains cas, la théorie est prise dans un tissage complexe de composantes dont l'assemblage se lit comme un essai intermédial formulant une pensée sur le monde. Dans d'autres cas, il s'agit tout simplement de célébrer des théoriciens, chacun représentant un ensemble condensé *ad hoc* d'idées réputées utiles pour penser.

S'il vaut la peine d'étudier cette présence de la théorie dans l'art contemporain, c'est que ces œuvres activent et rendent visibles des modalités de connexion entre art et théorie. Elles sont la preuve que l'art peut problématiser en lui-même sa rencontre avec la théorie. Ces œuvres racontent ces définitions contradictoires, les tensions, les mésententes et les conflits issus de leur rapport à la théorie. En ce sens, ce sont des « objets théoriques », méta-théoriques plutôt, des prises de position qui repensent et actualisent les enjeux du débat ¹⁶. Chaque cas est un creuset où se brasse à nouveau

¹⁶ À partir du paradigme structuraliste, Hubert Damisch dans son premier ouvrage, *Théorie du nuage* (1972), émet l'hypothèse selon laquelle les peintures seraient des « objets théoriques » capables d'articuler une pensée, d'entrer en dialogue avec des concepts philosophiques, de les prolonger, de les invalider, de les réfuter. L'image travaille, nous travaille, et ses composantes figuratives portent en elles une mémoire qu'une observation minutieuse capte par un travail d'hypothèses et d'expérimentations (Damisch *et al.*, 2013, p. 12). L'objet théorique devient, sous la plume de l'historien de l'art ou du philosophe, l'objet de la théorie, à la manière de ce que Michel Foucault, dans le premier chapitre de *Les mots et les choses*, réalise avec *Les Ménines* de Vélasquez. De même, Louis Marin est animé par cette idée que la peinture contiendrait en elle-même ce qui « dessinerait le profil » (1989, p. 16) de sa propre théorie, mais il insiste sur sa dimension réflexive de la représentation, étant à

toute cette histoire menée depuis soixante ans dans le monde de l'art, et où elle se poursuit, oscillant entre la réminiscence d'une dichotomie fondatrice entre art et discours d'un côté, et le prolongement de l'entreprise quasi ininterrompue de son dépassement de l'autre.

Ce qui frappe dans ces exemples, c'est que la théorie y fait toujours l'objet d'un travail, de la manière dont en parle Louis Marin, c'est-à-dire « un déplacement » qui produit « du sens et de l'interprétation » (1989, p. 16). Elle y est œuvrée comme l'est tout autre matériau sous la main de l'artiste, transformée parce que située dans de nouvelles configurations où elle acquiert de nouvelles conditions d'existence. Elle joint dans l'art contemporain une nouvelle constellation faite de personnes, de situations, d'avenues sémantiques, d'objets et d'images.

La présence de la théorie, de façon audible ou visible dans l'art contemporain, voudra dire deux choses. La théorie y est présente en mention, que ce soit sous la forme de textes, de livres, de concepts, de sources mentionnées ou de théoriciens identifiés qui renvoient à un corpus d'idées préexistant issu généralement des sciences humaines et de la philosophie. La théorie y est aussi présente comme le processus d'une pensée qui admet être aidée. La présence de ces mentions dans l'art permet à la théorie d'aller à la rencontre de personnes et d'objets, de se trouver au cœur de situations, d'exister dans la lecture, la parole, l'échange et l'écoute. Une telle présence engendre une pensée originale, inachevée, en cours de formation, ouverte à son appropriation

la fois énoncé et énonciation. « L'objet théorique, écrit-il, se montre énonçant sa monstration. » (1989, p. 17) Déjà présente dans le langage pictural, la théorie doit être aidée par les métiers du discours pour s'explicitier. Pour ces auteurs, la théorie est dans l'objet, mais c'est une virtualité nécessitant un travail d'interrogation dont la portée dépasse son véhicule. Elle donne lieu à une pensée sur l'image et, par extension, à une pensée sur le monde.

par tout autre. Il s'agit toujours à la fois de montrer la théorie et de penser avec elle, de la convoquer et de la poursuivre dans des réflexions.

Ce travail pour moi est de l'ordre d'une mise en forme. La « forme » ne renvoie pas ici au formalisme qui a tant animé une modernité artistique défendant la pureté, la perfection et l'autonomie de l'œuvre d'art. En art contemporain, la forme désigne moins un objet qu'un ensemble de connexions. Elle résulte moins d'un travail sur le médium que d'une mise en réseau relationnelle et situationnelle de composantes préexistantes dans le réel (Joselit 2013). Mettre en forme, c'est réitérer des idées, des objets, des images, des corps et des espaces en créant de nouvelles relations entre eux. J'estime que la théorie dans ces œuvres subit très exactement ce traitement de mise en forme : chaque œuvre soumet la théorie à des connexions avec des matériaux, des situations, des énoncés, des images, des objets, des paroles, des personnes particulières.

Chaque mise en forme n'est pas pour autant radicalement nouvelle. Elle s'appuie généralement sur un ensemble de paramètres de configuration préétablis régissant des manières de lier et de connecter. Je nommerai ces conditions « format », comme on dit par exemple que la carte postale est un format, c'est-à-dire une certaine taille, une composition cartonnée, mais aussi un type de texte, un rapport à l'espace, un mode de circulation et un ensemble d'usages. Faire une carte postale, c'est donc travailler avec un format pour produire une forme¹⁷. Mettre en forme la théorie dans la conférence, dans la performance, dans l'installation, par exemple, c'est la soumettre à un certain format, c'est-à-dire la travailler à partir d'un ensemble de normes cadrant des opérations de composition, des manières de se tenir dans l'espace et dans le temps,

¹⁷ L'exemple du format de la carte postale provient de l'incipit de l'ouvrage *Indiscipline !* (2016) de Myriam Suchet.

une échelle, une durée, mais aussi des façons d’interagir avec le spectateur, des rôles à tenir, des occasions de participer permises ou refusées ¹⁸.

« Mise en forme » est le nom d’une rencontre entre des formes. La théorie est déjà une forme dans la phrase, dans le livre, dans la personne du théoricien, mais, dans les œuvres choisies, cette forme est déplacée, intégrée à une autre forme, travaillée dans un nouveau format. Ce faisant, elle transporte avec elle ce qu’elle peut, mais gagne une nouvelle visibilité et de nouvelles conditions d’existence dans une forme artistique. Mettre en forme la théorie dans l’art permet à la fois de créer cette rencontre et d’en tracer les contours pour la donner à voir comme une singularité à considérer et comme puissance à saisir.

Jamais fermée sur elle-même, la mise en forme reste toujours inachevée. Elle est toujours ouverte au contexte et aux conditions concrètes de son saisissement. Chaque forme exige une réplique, un relai. Toujours en formation, elle continue de se parfaire dans le regard. Pour le dire avec Georges Didi-Huberman, la théorie, loin d’être une proposition fixe et fermée sur elle-même, est « formante » (1993, p. 169), ouverte à l’appropriation par la pensée. Dans la forme, elle paraît dans des cadrages qui nous regardent, des unités ouvertes qui sont à reformer à chaque regard, à chaque écoute, à chaque lecture, dans chaque contexte ¹⁹. La présence de la théorie dans l’art

¹⁸ Pour David Joselit, en art contemporain, le format désigne un ensemble de règles et de pratiques conventionnées qui induisent des possibilités, « un ensemble de liens ou connexions – entre les gens, les images, les espaces, les événements », une « structure provisionnelle », une « constellation de liens » (Joselit, 2013, p. 52, ma traduction). C’est pour lui une « plateforme vide » (2013, p. 55) qui peut être saisie, des opérateurs à activer. Le projet *In Octavo* du Laboratoire Acte Archive Concept définit le format de façon similaire. Il est « un cadre opératoire, une matrice, un instrument » impliquant des « conventions qui règlent pour un temps le jeu social dans un cadre donné, ou encore le cadre perceptif et cognitif qui vient orienter l’expérience subjective. » (Zerbib, 2015, p. 17)

¹⁹ Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman rappelle que la notion de forme ne renvoie pas à une fixité, mais bien à une mouvance. « Platon employait le mot *morphè*, dans *La République*, évoquant le dieu capable de changer continuellement d’aspect (*eidos*) grâce au pouvoir

contemporain relève de la mise en forme parce qu'elle bénéficie d'une mise en connexion dans une nouvelle configuration mais aussi parce qu'elle est passée en relai à l'autre. Ce que les artistes opèrent, c'est le redéploiement devant des regards d'une théorie qui de toute façon ne tient jamais vraiment en place.

Cette thèse est portée par cette idée que les formes circulent et voyagent dans la vie, que les œuvres d'art gagnent toute leur puissance lorsqu'elles entrent en relation avec d'autres formes, y compris avec des formes de vie. Elle s'inspire de et répond à la nécessité de se rendre sensible à la vie des formes à laquelle nous invite Marielle Macé (2011, 2016), en le faisant à partir de cette question toute spécifique de la présence de la théorie dans l'art contemporain. Les formes artistiques recouvrent des manières qui sont ici des modalités d'un faire théorique et des conduites de la pensée. Je crois qu'il y a dans chaque mise en forme des façons de théoriser à s'approprier ou à contester, du moins à considérer pour réinventer son propre rapport à la théorie et donc son propre rapport au monde. Il y a dans chaque mise en forme la distribution d'une puissance, celle de la possibilité d'être sous son influence, celle de la reprendre pour soi.

L'accent sera toutefois mis sur le potentiel qui se dégage de la forme elle-même et qui est offert à l'appropriation, potentiel qui est d'ores et déjà politique. À ce sujet, Caroline Levine rappelle à bon escient que, puisqu'il est question de proposer « une disposition d'éléments », un « ordre des choses » (2015, p. 3, ma traduction), une configuration, la forme est toujours une affaire politique²⁰. La mise en forme

multiple de ses formes toujours visuelles (*pollas morphas*). » (1993, p. 95) Mettre en forme, c'est provoquer l'occasion d'une mise en relation entre une formation et un regard interrogateur : une transformation.

²⁰ Dans son essai *Forms: whole, rhythm, hierarchy, network* (2015), elle écrit : « Second, all of the historical uses of the term, despite their richness and variety, do share a common definition: "form" »

saisit une puissance : elle module, organise et distribue le temps et l'espace, impose des frontières, un partage entre les corps, les voix, les capacités et les moyens. La forme génère toute une gamme de capacités, de potentialités, même si rien ne garantit qu'elles se réalisent effectivement, même si le regardeur peut toujours en faire autre chose que ce qui est prévu.

Cette thèse se concentrera sur cette politique de la forme sous-jacente à la présence de la théorie dans l'art contemporain. Quels sont les potentiels d'usages de la théorie induits par la forme ? Qu'est-ce que la mise en forme réalise et propose comme façon de théoriser ? Qu'est-ce qu'elle offre comme possibilités de rencontres, de croisements, d'échanges et de participation pour l'art et la théorie ? La forme se révèle comme une approche pour problématiser cette présence de la théorie dans l'art contemporain : il s'agira de chercher le politique dans la fragilité de la possibilité, non pas dans la réception réelle des œuvres, mais dans l'affordance de la forme ²¹.

always indicates *an arrangement of elements—an ordering, patterning, or shaping.* » (2015, p. 3) Son projet est de réinvestir le terme « forme » dans les études littéraires pour qu'il puisse désigner à la fois les motifs littéraires et des expériences sociopolitiques. Par exemple, le réseau et le rythme, pour elle, sont des formes qui renvoient à la fois à l'organisation d'un texte et à l'organisation sociale. Bien qu'elle ne fasse pas la distinction entre forme et format, plusieurs des pistes définitionnelles proposées dans l'introduction de son livre font écho à l'usage du terme dans la présente étude. Par exemple, elle reconnaît que la forme est un concept abstrait dont le sens est parfois conflictuel, paradoxal, voire insaisissable, puisqu'il désigne des réalités très différentes. L'avantage d'une telle ambiguïté, pour elle, est de penser ensemble ce qui relève de l'esthétique et ce qui relève du monde sociopolitique.

²¹ Levine reprend du domaine du design le concept d'affordance, qui désigne le potentiel d'un objet d'induire des usages et des actions (2015, p. 6). Le terme anglais a été repris en français dans le domaine de la psychologie et désigne la capacité d'un objet à susciter sa propre utilisation.

Perspectives actuelles

L'engouement récent pour la question du savoir en art contemporain incite toutefois à réinvestir cette question de la présence de la théorie à l'aune d'un contexte et de préoccupations actuelles. Dans cette thèse, je propose de poursuivre le processus auto-définitionnel de la théorie à partir de sa présence visible ou audible dans les œuvres en me penchant sur un corpus plus récent, et ce, au-delà de l'art américain. Je souhaite faire fonctionner certaines phrases, paroles, livres, entretiens et activités dans les œuvres comme de la théorie en restant sensible à ses particularités contemporaines²². En effet, si je remarque que dans les vingt dernières années certains cas reprennent essentiellement des modalités de présence de la théorie dans l'art similaires à celles élaborées dans les décennies précédentes²³, je note également que certaines inflexions prennent de l'ampleur.

²² On pourrait en effet reprendre l'histoire des rapports entre art et théorie et y voir l'élaboration d'une « fonction-théorie » dans le monde de l'art, de la manière dont Michel Foucault parle d'une « fonction-auteur » : rassembler dans une unité des énoncés autour d'un même mode d'existence pluriel et instable, celui de la « théorie » telle qu'elle s'est développée dans les dernières décennies et qui est sujet à changements dans les œuvres plus récentes (Foucault, 2001).

²³ Dans leur mise en forme de la théorie, certains exemples contemporains semblent se rapprocher davantage du corpus plus ancien des années 1960 à 1980. Par exemple, l'artiste canadienne Elise Rasmussen dans la conférence-performance *She doesn't get the rules* (2015) propose une relecture féministe de l'histoire de l'art en intervenant directement dans l'ouvrage *History of modern art* de H.H. Arnason, ouvrant la théorie à la théâtralité de la performance comme l'a fait le travail de Morris. Julian Rosefeldt, pour l'installation multi-écrans *Manifesto* (2015), revient sur les textes fondateurs dans la définition de l'art au XX^e siècle. Il demande à l'actrice Cate Blanchett de réciter les plus grands manifestes de l'histoire de l'art en les interprétant à partir de personnages fictifs : le livreur de journaux, l'enseignant, le SDF. L'artiste québécois Carl Trahan, dans ses expositions, reprend la forme essayistique en reproduisant des fragments théoriques de philosophes et d'écrivains dans des vidéogrammes, des dessins, des sculptures et des enseignes de néon, articulant ainsi sa propre lecture de l'histoire de l'Europe entre la révolution industrielle et la Première Guerre mondiale. Son travail pourrait ainsi être mis en parallèle avec celui de Mary Kelly. Roberto Cantarella revient sur la popularité de Deleuze dans le monde de l'art dans *Faire le Gilles* (2012-) en reprenant mot à mot des extraits du séminaire *L'image-temps*. Le commentaire rappelle les peintures de Tansey, quoique dans un contexte, par un médium et à travers un ton différents.

Dans certains cas, en effet, cette mise en forme de la théorie s'inscrit dans la logique de l'art relationnel des années 1990 et fait de la théorie un moyen de tisser des liens sociaux. Dès lors, la théorie va à la rencontre des communautés et des vies vécues. Rainer Ganahl, par exemple, documente en photo ou en vidéo ces rencontres que sont les conférences et séminaires donnés par des théoriciens comme Cornel West, Angela Davis, Judith Butler, Slavoj Žižek. Ganahl met en évidence la dimension sociale et communautaire de ces moments d'apprentissage importants pour le monde de l'art également en organisant lui-même des *Readings*, des groupes de lecture où des textes théoriques sont analysés en groupe. L'engagement de Dora Garcia dans le mouvement anti-psychiatrie, quant à lui, s'est traduit en projet, *Mad marginal* (2009-), qui rassemble des séminaires, des conférences, des performances, des films et des publications où l'artiste invite le public à s'appropriier la pensée d'écrivains (Marcel Proust, James Joyce) et de théoriciens (Jacques Lacan, Félix Guattari) pour réfléchir au traitement réservé aux marginaux et aux excentriques. L'Indienne Jesal Kapadia, dans ses *workshops* développés grâce à son implication dans le groupe d'artistes 16beaver, soumet aux participants un mélange d'images, d'idées et de pratiques quotidiennes pour alimenter des conversations dans une perspective anti-capitaliste (2001-2015). Phil Collins s'intéresse lui aussi à la pensée marxiste, mais il le fait en organisant une journée communautaire dédiée à Engels dans une place publique au centre-ville de Manchester. Après avoir travaillé auprès de la population locale pendant près d'un an dans le cadre d'une résidence d'artistes à HOME, il propose avec *Engels exchange* (2017) une série d'activités actualisant le pensée du coauteur du *Manifeste du parti communiste*, incluant des projections, un kiosque sur le *shoplifting*, un atelier « make your own Engels audiobook » et des activités éducatives pour enfants. La théorie dans ces œuvres est mise en forme de manière à produire les conditions d'une théorisation partagée, où elle est éprouvée socialement, contaminée par des circonstances, enrichie d'expériences vécues pour impacter directement le réel. Elle fait face à des vies, est mise en contact avec d'autres points de vue, d'autres histoires personnelles, comme s'il était devenu clair avec le temps

que la théorie, même dans un cadre artistique, est inutile si elle n'est pas partagée. L'enjeu semble plus politique qu'esthétique, et l'artiste se donne le rôle de l'intellectuel qui invente des occasions d'ancrage de la théorie à la vie sous des modes participatifs.

Dans d'autres cas, la théorie est incluse dans des installations, dans une mise en forme dont l'objectif est moins de communiquer une idée ou une vision du monde que de créer un espace d'interprétation où le visiteur peut s'investir activement dans un processus de production de sens. Le spectateur peut par exemple faire enquête dans le sillage du travail de recherche mené par l'artiste chilienne Voluspa Jarpa, qui rassemble des documents sur la surveillance des groupes militants de gauche dans l'Europe d'après-guerre et des extraits de *Surveiller et punir* de Foucault, dans *Dispositivo Foucault* (2015), ou alors il peut parcourir les différents artefacts, entretiens vidéo, schémas de concepts et traductions que constitue l'installation *Stream of Stories* de Katia Kameli, pour en apprendre davantage sur les origines indiennes et arabes des *Fables* de La Fontaine. Certaines installations sont conçues comme des bibliothèques, où le travail sur la matérialité du livre gagne en quelque sorte en utilité pratique. Le *Marx Lounge* (2010) d'Alfredo Jaar est une salle de lecture où les visiteurs peuvent consulter de la théorie en réaction à la crise financière. La *Martha Rosler Library* (2005) fonctionne sous des principes similaires : cette « reading room » contient l'essentiel de la collection de livres que l'artiste a souhaité partager avec le public.

D'autres enfin s'éloignent encore davantage des formes d'art traditionnelles. Reprenant les moyens et les façons de faire d'institutions existantes (le musée, le théâtre, l'université), plusieurs artistes créent ou prennent part à des événements où échanger autour de la théorie. Leurs interventions, mi-œuvres, mi-médiation, visent à réinventer des espaces théoriques de partage d'idées. Hannah Hutzig a organisé une quinzaine de *Blackmarket for useful knowledge and non-knowledge* (2005-) dans

plusieurs villes d'Europe, une soirée thématique où les membres du public sont invités à entamer une conversation avec divers experts locaux et internationaux. Les Danois Henriette Heise et Jakob Jakobsen, eux, réinventent l'université avec *Copenhagen free university* (2001-2007), une « institution » alternative fondée dans leur appartement pour créer des espaces de réflexion résistant à l'influence grandissante de l'économie du savoir sur l'éducation. Anton Vidokle, avec *unitedstatesplaza*, imagine une exposition sous la forme d'une école d'art. Durant près d'un an à Berlin en 2007, l'« exposition » présente une programmation complète de séminaires accessibles au public animés par des artistes, des critiques d'art et des commissaires d'exposition, un peu comme si l'objectif était de se donner des outils pour faire le point sur l'art contemporain et les enjeux sociopolitiques du moment. D'autres cas sont plus ponctuels, comme *The paraeducation department*, un projet de la curatrice Annie Fletcher et de l'artiste Sarah Pierce au Witte de With de Rotterdam dans le cadre de l'exposition *Tracer* en 2004, où des conférences, un groupe de lecture, un symposium et une publication tentent de penser l'éducation dans les institutions artistiques comme un type de militantisme.

Ces trois avenues, qui font écho aux trois mises en forme de la théorie retenues pour cette étude, offrent des pistes intéressantes pour comprendre comment la mise en forme de la théorie évolue avec les préoccupations actuelles du monde de l'art. Peut-être manquons-nous de recul pour bien cerner ce que devient la théorie dans les deux premières décennies du XXI^e siècle après l'artiste-théoricien et la *french theory*. Certaines tendances lourdes des dernières années me paraissent toutefois s'imposer d'elles-mêmes. D'abord, depuis les années 1990 une grande part de ce qui se fait en art contemporain « s'install[e] à demeure dans le temps vécu d'un réseau de relations humaines » (Loubier, 2001, p. 20), s'immisce dans des lieux de vie, dans des démarches personnelles, auprès de subjectivités. L'art contemporain se perçoit en « compagnonnage » (Ruffel, 2016, p. 21) avec son temps. Son rôle, de plus en plus, semble être « d'inventer des pratiques non artistiques » (Mougin, 2019, p. 13).

Ensuite, l'immense influence qu'exercent les *cultural studies* me semble aujourd'hui incontournable. Lassé par un canon qui montre et raconte les mêmes subjectivités masculines, bourgeoises, blanches, hétérosexuelles et capacitistes, le monde de l'art s'intéresse de plus en plus aux identités et aux rapports de pouvoir associés à la représentation des groupes marginalisés. À ce sujet, les pays anglo-saxons ont sans contredit une longueur d'avance. L'étude des minorités identitaires et des mécanismes d'exclusion et d'oppression dont elles sont victimes y est bien implantée depuis les années 1980, et les populaires *postcolonial studies*, *queer studies*, *subaltern studies*, *disability studies*, *chicanx et latinx studies* qui en découlent restent aujourd'hui déterminantes auprès des acteurs du milieu ²⁴. L'influence de ce phénomène sur la manière de considérer la théorie est remarquable. Mise au service des minorités, elle assume souvent un peu mieux sa fragilité. C'est qu'il faut s'assurer de rester sensible aux vies vécues plutôt que de tenter de les dominer par des discours surplombants, abstraits et universalisants. Théorie pratiquée dans sa précarité, elle paraît volontairement partielle et partiale, et est convoquée pour ouvrir vers de nouvelles manières de se représenter les cultures extra-occidentales. Idéalement c'est une théorie qui est toujours un processus ouvert et donné en partage, qui assume ses limites et ses échecs, comme le défendent des théoriciens américains comme Fred Moten et Jack Halberstam ²⁵. Eve Kosofsky Sedgwick parle de « théorie faible », une

²⁴ Le monde francophone est quant à lui en mode rattrapage. Les traductions des ouvrages fondateurs se multiplient depuis le début des années 2000, de sorte que, suggère Guillaume Le Blanc, de la *french theory*, on passe à l'*american philo*, terme traduisant l'intérêt récent des Français pour l'étude des normes culturelles inscrites dans les mouvements sociopolitiques – auquel j'ajouterais l'art – inspirée du travail des Américains. Cette *american philo*, qui pèse de plus en plus lourd dans le monde intellectuel français, s'opère dans un double mouvement, d'un côté, par la problématisation des normes, « l'interrogation [qui] se fait en direction des visées de normalité et de ses points de butée dans les vies » (2012, p. 69); de l'autre, par la construction de nouvelles articulations des vies, se demandant « sous quelles conditions épistémologiques et politiques devient-il possible de contester les genres de vie hégémoniques et d'affirmer des modes de vie alternatifs » (2012, p. 70).

²⁵ C'est le cas de la théorie telle qu'imaginée par Jack Halberstam, par exemple, qui la situe « entre culture savante, culture populaire et savoirs ésotériques, traversant les divisions entre art et vie,

« théorie du quotidien » (2003, p. 145) pensée sous le mode de l'accessibilité, sur le terrain, dynamique, près des gens, ancrée dans le sens commun, loin des savoirs hégémoniques, une théorie ouverte, fragmentaire et hypothétique plutôt que rigide, totalisante et doctrinaire.

Tout ceci dans un contexte où le besoin de penser n'a jamais été aussi grand. Alors que les crises (sanitaire, raciale, environnementale, économique) s'accumulent, alors que l'incertitude plane dans un monde qui a atteint un niveau de complexité sans précédent, les temps sont à l'invention d'alternatives entre le cynisme et la naïveté, une *futurity*²⁶ qui, par-delà les binarités, permettrait de trouver de nouvelles voies. Il semble urgent de créer des espaces pour théoriser non pas dans l'entre-soi mais auprès du plus grand nombre afin de comprendre le monde et de répondre aux afflictions du temps, pour réimaginer un monde qui en a bien besoin, pour réparer les violences du colonialisme, pour renforcer les espaces démocratiques. Moins intéressée aux structures du langage, se détournant des grandes préoccupations de la philosophie continentale (vérité, raison, métaphysique) pour répondre à cette

pratique et théorie, penser et faire, s'engageant dans le champ plus chaotique du savoir et du non-savoir » (2011, p. 2). Pour lui, la théorie doit célébrer ses échecs pour accéder à sa puissance indisciplinaire devant l'économie du savoir et à sa puissance de résistance face aux méthodologies convenues. Théoricien de la « *blackness* », Fred Moten, quant à lui, débute ainsi son ouvrage *Black and Blur* : « The essays in *Black and Blur* attempt a particular kind of failure, trying hard not to succeed in some final and complete determination either of themselves or of their aim, blackness, which is, but so serially and variously, that it is given nowhere as emphatically as in rituals of renomination, when the given is all but immediately taken away. » (2017, p. vii)

²⁶ Le terme, forgé en anglais pour marquer une distinction équivalente entre futur et avenir en français, est souvent utilisé pour qualifier le travail d'artistes contemporains visant à construire un avenir non pas comme une utopie séparée du monde dans lequel on vit, mais une utopie profondément ancrée dans ce que le monde offre d'ores et déjà comme possibles. Les afro-futuristes, par exemple, peuvent être ainsi qualifiés (voir à ce sujet le numéro 100 de *Esse Arts + Opinions* intitulé « Futurité / Futurity »).

nécessité de penser, la théorie dans le milieu de l'art se politise. Mobilisée, elle se rapproche des communautés, des vies, des situations, des subjectivités.

Face à une théorie qui se rapproche du monde, la mise en forme de la théorie dans l'art contemporain des dernières années tend elle aussi à davantage d'ouverture et aménage des occasions de se mettre en mouvement dans des rencontres, des réseaux de sens et des conversations. Comme avant, la théorie y est une proposition, pour que chacun puisse s'en faire une « idée vague ²⁷ » comme le disait Godard, mais elle rapproche maintenant de la vulnérabilité de sa mise à l'épreuve dans l'expérience réelle. Cette ouverture inhérente à la théorie n'est plus simplement constatée par les artistes qui n'y verraient là que la preuve de sa condition langagière, mais est élevée comme une puissance productrice de virtualités, comme si ses incapacités et ses incertitudes étaient justement ce qui permettait à chacun de dé-finir sa pensée. Ces œuvres flirtent davantage encore avec la capacité de la théorie de lier, d'assembler, d'entrer en relation, la redonnant à penser par et pour d'autres dans toutes sortes de constellations.

Dans ces mises en forme, la théorie est toujours aujourd'hui un ensemble d'outils pour penser. Rassemblant tout ce qui peut servir à comprendre les enjeux et les phénomènes humains ponctuant l'expérience du monde, la théorie désigne cet ensemble d'idées, de pensées, d'auteurs et de textes généralement issus des sciences humaines et de la philosophie qui est mis en usage dans le monde de l'art. Mais plus que jamais elle se risque comme une pratique, un discours, une expérience, qui se déploie au cœur de la vie vécue, plutôt que sous le mode de l'autorité et de la réponse toute prête.

²⁷ L'expression est utilisée par Jean-Luc Godard dans le film *Scénario du film Passion* (1982).

En un mot, il me semble que les nouvelles avenues de la mise en forme de la théorie dans l'art contemporain des dernières années, dans le sillage de l'art relationnel, de l'installation et de l'événement de parole, s'ouvrent plus franchement sur le champ de la culture. Parce que lorsqu'il est question d'assumer sa faiblesse, d'accentuer son ouverture, de favoriser les échanges, d'inclure l'autre, de changer les manières de penser et d'encourager la participation, c'est bel et bien de l'insertion de la théorie dans la culture dont il s'agit. Les conséquences d'une telle affirmation sont moins banales qu'elles ne le paraissent. Si en histoire de l'art elle a souvent suscité la méfiance ou le rejet²⁸, la culture est de plus en plus conceptualisée comme le champ privilégié où intervenir politiquement, non seulement pour les artistes, mais aussi pour les militants, les politiciens, les investisseurs et la philanthropes. Elle est plus que jamais conçue comme le lieu du pouvoir, là où il est réputé s'exercer et là où il peut être ressaisi (Yúdice 2003). Prise en ce sens, la culture est ni un corpus d'œuvres transcendantes qu'il faut protéger et enseigner ni un ensemble de formes symboliques par lesquelles un groupe se définit. C'est un ensemble d'occasions de relations et de rencontres pouvant être mobilisées à des fins de transformations sociales. La culture est le champ d'intervention à investir pour réduire les conflits sociaux et les inégalités, pour améliorer la qualité de vie des citoyens ou pour promouvoir le développement économique, la participation citoyenne ou la représentativité des groupes marginalisés.

Dès lors, inscrire la théorie dans la culture représente davantage que de simplement suivre les tendances contemporaines. C'est l'engager dans des circonstances où elle se rend sensible à sa rencontre avec d'autres objets et discours, des institutions et des

²⁸ Associée à l'industrie, au divertissement, aux arts populaires, voire au kitsch par une tradition de penseurs qui en ont fait le véhicule idéal d'une manipulation idéologique, la culture a été considérée par plusieurs penseurs influents durant la plus grande partie du XX^e siècle comme la sphère dans laquelle l'art ne pouvait s'inscrire sans perdre cette autonomie qui garantissait sa pertinence.

personnes. C'est la donner à lire, à entendre, à réfléchir comme culture et dans la culture, pour l'inscrire comme pratique, comme discours, comme expérience. C'est l'engager comme forme dans ce qu'elle a de plus ouvert, de plus inachevé, de plus pluriel. La théorie se trouve ainsi mobilisée dans des circonstances précaires et vivantes au cœur d'un travail qui a pour effet de rapprocher à la fois l'art et la théorie de leur puissance, de leur rôle de transformation sociale et politique du monde. Dans ces mises en forme, l'art et la théorie tendent à se placer dans l'arène²⁹.

Pour moi, cette orientation culturelle des mises en forme de la théorie dans l'art contemporain est ce qui caractérise le mieux les pratiques actuelles. Soumise au travail des artistes qui la mettent en forme, la théorie se fragilise en s'activant au gré des circonstances culturelles qui la font exister, et ce, même si d'une œuvre à l'autre cette impulsion n'atteint pas toujours son plein potentiel. C'est que, en voulant se rapprocher de la culture par le biais de l'art, la théorie en principe gagne en puissance, en touchant directement des communautés, en permettant de réparer certaines blessures coloniales ou en incitant les citoyens à prendre part à la vie civique. La chose implique toutefois, par la même occasion, d'entrer dans une zone de précarité et d'altérité, et les difficultés encourues sont nombreuses : risque d'exclusion et d'exotisation des personnes à qui l'on s'adresse, risque d'une disponibilité limitée au monde de l'art, risque de susciter l'indifférence, risque de ne pas arriver à partager ce que l'on propose.

²⁹ Aux États-Unis, cette métaphore de l'arène est passée dans le langage. L'expression fait référence à l'un des discours les plus célèbres de Theodore Roosevelt, celui qu'il donne en 1910 à La Sorbonne. Dans la conférence intitulée « Citizenship in a Republic », mieux connue sous le nom « The Man in the Arena », l'ancien président attaque alors les cyniques, ceux qui observent le monde d'après une « distance intellectuelle ». Le citoyen véritablement engagé, dit-il, est au contraire celui qui fait preuve de courage et d'audace, celui qui se confronte au monde réel, qui risque l'échec. C'est celui qui reste dans l'arène.

L'enjeu en est un d'exposition. L'art se perçoit comme une occasion d'*exposer* la théorie au champ culturel, dans ce qu'il a de plus vivant, de plus social, de plus politique. Comme pour les œuvres des décennies précédentes, la théorie y est accueillie comme un exposé, un contenu donné à lire et mise en connexion avec d'autres composantes. Comme dans les exemples plus anciens, elle fait l'objet d'une exposition, puisque les mises en forme sont livrées à leur préhension possible par tout un chacun. L'œuvre devient un exercice théorique à considérer, un modèle à faire circuler, une manière de faire avec la théorie à considérer. Les plus récentes, toutefois, vont plus loin dans leur ambition culturelle. Les mises en forme de la théorie assument de plus en plus la vulnérabilité de leur activation dans la culture, ce qui les expose à de nouveaux potentiels mais aussi à des problèmes éthiques, à des contraintes artistiques ou à des politiques institutionnelles.

Art et théorie, un projet culturel : études de cas

L'étude visera à aborder les effets et les limites politiques de cette orientation culturelle dans les mises en forme récentes de la théorie dans l'art contemporain. Il ne s'agira pas de produire des données sociologiques sur leur réception effective. Il ne s'agira pas non plus d'analyser l'influence du néolibéralisme sur ces formes ou leur contribution à l'économie du savoir, ce qu'ont déjà fait certains auteurs associés au tournant éducatif de l'art³⁰. Il s'agira d'interroger les formes en elles-mêmes et de

³⁰ Dans *Knowledge beside itself: contemporary art's epistemic politics* (2020), par exemple, Tom Holert identifie certaines limites de cette tendance de l'art contemporain à vouloir « produire du savoir ». Dans un certain sens, cette tendance peut avoir pour effet de promouvoir le savoir comme un moyen d'innovation, d'adaptation et d'enrichissement personnel qui va de pair avec l'impératif néolibéral exigeant de se renouveler constamment. Elle peut contribuer à une culture événementielle qui fait écho à l'économie de service. Elle peut se présenter comme une célébration de la pensée créative à la manière d'une certaine culture entrepreneuriale ou comme une valorisation de la

sonder ce qu'elles induisent comme virtualités, comme actions et comme potentiels politiques. L'articulation complexe de l'art, de la théorie, de la culture et de la politique dans chacune de ces formes sera dès lors au centre de l'analyse.

Plutôt que de présenter un panorama de pratiques contemporaines, la thèse sera structurée de manière à dégager les enjeux théoriques inhérents à ce phénomène à partir de cas précis. Chacun des trois chapitres portera sur un exemple d'une pratique représentative de ces nouvelles avenues et sera associé à un théoricien majeur au XX^e siècle dont les travaux serviront à mieux comprendre la rencontre entre théorie et art dans la culture comme espace politique : Antonio Gramsci, Michel Foucault et John Dewey. C'est dans le sillage de ces traditions intellectuelles offrant des conceptions de la théorie et de la culture précises et variées que la mise en forme de la théorie dans l'art contemporain des dernières années sera analysée.

Dans le premier chapitre, la mise en forme de la théorie dans l'art contemporain sera traitée à partir de l'œuvre relationnelle *Gramsci monument* de l'artiste suisse Thomas Hirschhorn (fig. 1-14) et de la pensée de Gramsci. L'œuvre est un monument fait

subjectivité définie comme malléable, instable, mobile, flexible. Par ailleurs, en faisant usage de dispositifs d'apprentissage, l'artiste peut servir de fournisseur de services « néo-productiviste » (2020, p. 128), promouvant par la même occasion la productivité économique des institutions culturelles où il intervient. En s'occupant d'enseignement, de recherche et d'apprentissage, l'artiste peut enfin, malgré lui, encourager une capitalisation de la connaissance propre à l'économie du savoir. Même si Holert cherche davantage à décrire ces limites qu'à identifier des moyens de les transcender, il mentionne rapidement dans son ouvrage une voie de contournement possible. Se basant sur Hannah Arendt, il soutient que l'art se délie des impératifs économiques lorsqu'il suscite des expériences de la pensée. Simon Sheikh, qui formule une critique similaire du tournant éducatif de l'art, va dans le même sens quand il imagine une forme de recherche en art qui viserait non pas à produire du savoir, mais à fournir des occasions pour penser. Il écrit : « Thinking is, after all, not equivalent to knowledge. Whereas knowledge is circulated and maintained through a number of normative practices—disciplines as it were—thinking is here meant to imply networks of indiscipline, lines of flight, and utopian questionings. [...] What we need to develop, through institutions and self-institutionalization, are ways of thinking that can contribute to a different score, to different imaginaries » (2008). Le choix de se concentrer pour cette thèse sur la question de la théorie, dans cette perspective, pourrait se lire comme le développement conséquent de cette piste lancée par Holert et Sheikh, et ce, par-delà les risques.

d'un ensemble de pavillons et de plateformes temporaires aménagés dans un quartier de HLM du South Bronx à l'été 2013 où, durant trois mois, plusieurs activités ont été programmées (émissions de radio, séminaires, ateliers, pièce de théâtre). C'est dans le cadre de ces activités que la théorie est évoquée et célébrée, par des citations, des invitations, des mises en scène, des conférences et des discussions. C'est dans ce contexte que la théorie, par le biais du format relationnel, entre en relation avec un monde de l'art réputé familier de considérations théoriques, mais aussi avec des personnes qui n'y sont pas habituées.

Suivant l'idée de Gramsci, le monument déplace la pratique de la théorie au centre d'un milieu de vie, le seul lieu possible d'une transformation du monde. En effet, chez Gramsci, le rôle social et politique de l'intellectuel engage une conception de la théorie comme une pratique visant l'amélioration de conditions matérielles de l'existence des laissés-pour-compte. Il est de la responsabilité des intellectuels de penser au milieu des situations parce que c'est dans la sphère culturelle que se maintient ou se défait l'hégémonie d'une classe sur une autre. Ainsi, chez Gramsci, la théorie est une pratique dont le but est de créer une « nouvelle culture » (Gramsci, 1977, p. 134). La pensée de Gramsci, qui a exercé une influence déterminante dans les *cultural studies* grâce notamment à Stuart Hall et Chantal Mouffe, permettra de concevoir la culture comme un champ d'intervention politique qui peut mener à un renversement des rapports de pouvoir dont la théorie est partie prenante.

En s'immisçant dans le quotidien d'une communauté pour impacter directement la vie de ses membres par la théorie, l'initiative tourne parfois au rejet ou à l'exotisation des premières personnes concernées. Mais c'est là pour l'artiste un moindre mal. À la fois la théorie se risque comme une pratique au sens où l'entend Antonio Gramsci, placée au cœur des conditions matérielles de vie des classes dominées, à la fois l'artiste, qui ne veut surtout pas jouer au travailleur social, parle de son projet comme d'une proposition artistique qui n'a pas d'obligations politiques directes, comme une

mise en évidence de rencontres possibles par le biais de l'art. Il y a donc quelque chose comme ce que Rancière appellerait une politique éthique, et autre chose qui fonctionnerait comme une politique représentative : Hirschhorn actualise la théorie comme pratique en même temps qu'il montre des mises en situation de la théorie. Dans le *Gramsci monument*, ces deux politiques quelque peu contradictoires trouvent leur point de rencontre dans l'« amour ». Le terme est d'importance majeure pour comprendre le monument. Ce mot, que l'artiste emploie pour décrire le rapport qu'il entretient avec l'art, la théorie et la communauté, et que Gramsci perçoit comme ce qui motive et soutient l'engagement politique, pourrait bien en dernier lieu porter en lui le potentiel d'apaiser les tensions entre art, théorie, culture, et politique dans le monument.

Dans le deuxième chapitre, ce sera la pensée de Michel Foucault qui sera convoquée à partir de certaines installations de l'artiste franco-algérien Kader Attia. Dans *Narrative vibrations* (2017) (fig. 15-17), *The culture of fear: an invention of evil* (2013) (fig. 18) et *Reason's oxymorons* (2015) (fig. 19), la présence de la théorie, sous forme de livres et/ou d'entretiens vidéo menés avec des spécialistes, n'a rien d'évident. Il y a aucun monument, aucune célébration, mais des commentaires et des titres dispersés dans l'espace qui sont mêlés à des voix chantées, des rituels racontés et des portraits de personnes non-blanches. Chez Attia, la théorie est une banque de pistes de réflexion à demi-suggérées, des idées esquissées au travers d'exemples et de récits d'expériences, des avis, des commentaires. Elle reste dans l'hésitation, l'hypothèse, l'observation, la contradiction.

Suivant certaines pistes proposées par Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir*, la théorie dans les installations-archives de Kader Attia paraît comme une sorte de formation discursive, un réseau de documents entre-déterminés qui peut être politiquement considéré de deux manières. D'un côté, cette mise en forme peut inciter à une lecture archéologique de ces documents archivés comme discours, en

montrant l'archive dans sa régularité et dans ses rapports de pouvoir. De l'autre, l'œuvre déploie les conditions de possibilité d'une « théorie faible », un processus de pensée entamé dans l'archive traitée dans sa dispersion, une théorisation ouverte à poursuivre par le spectateur. Cette théorie en formation ne vise pas à révéler une vérité cachée, n'incite pas à la suspicion et l'indignation, mais encourage la formation de nouvelles hypothèses à partir de la particularité des documents et de la contingence du contexte.

Dans ce cas, la théorie intervient dans le champ culturel à partir de la question de la représentation. Les fragments théoriques incitent à la critique des rapports de pouvoir dans les représentations culturelles qui constituent ces installations-archives, mais ils suggèrent aussi une intervention directe dans ce jeu de représentations. La théorie se déploie dans les œuvres comme un « discours bataille », dirait Foucault, ce qui diversifie les représentations culturelles en faveur d'une minorité tout en créant la possibilité d'une réparation décoloniale de nos manières de penser. Si la théorie dans ces œuvres, tantôt inaccessible, tantôt fragmentée, tantôt surabondante, risque l'indifférence, elle appelle aussi à une ouverture face à ce que nous faisons des représentations culturelles et des blessures qu'elles portent.

Au moment où la circulation des peuples produit des face-à-face culturels plus ou moins heureux, au moment où la réalité postcoloniale appelle à une diversification dans l'univers des représentations, au moment aussi où des mouvements promeuvent la décolonisation de la culture, le champ de l'art se présente comme lieu où aborder les problèmes de représentations culturelles. Par son art, l'artiste peut intervenir directement dans la sphère culturelle en mettant en évidence les images et les pensées coloniales qui dominent dans l'espace public, mais également en proposant d'autres habitudes théoriques à partir de la culture et de ses représentations. L'art aide à transformer la culture, à « apprendre à voir de nouveau, de manière transversale,

intersectionnelle, à dé-naturaliser le monde où nous évoluons » (Vergès, 2018, p. 120).

Dans le troisième chapitre, la mise en forme de la théorie sera analysée à partir de la programmation de conférences-performances dans un lieu culturel, le Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. En effet, ce Musée a accueilli au cours des années plusieurs conférences-performances dans lesquelles le travail sur la parole théorique contribue à accompagner la visite de l'institution de même que l'accès aux collections et aux expositions. Une résidence de recherche de trois mois au musée en 2018 m'a permis de me pencher sur le travail des artistes (ou, à l'occasion, de théoriciens qui se prêtent au jeu de la création artistique) et de discuter avec les personnes responsables de la programmation. Portée par les travaux du pragmatiste américain John Dewey, l'analyse des œuvres d'Éric Duyckaerts (fig. 20), de David Zerbib (fig. 21-23) et d'Émilie Rousset (fig. 24) illustrera comment l'art peut être mis au service d'une institution et de ses politiques : la mise en forme de la théorie peut dans ce cas être interprétée comme une démarche de mise en exemple de comportements citoyens à adopter dans la vie civique.

Dans les conférences-performances du MAC VAL, la question politique se posera à partir de leur double statut : ce sont des œuvres d'art créées par des artistes en même temps qu'elles relèvent d'initiatives curatoriales d'action culturelle. Le premier conduit à les considérer comme des modélisations des expériences de la pensée à partir de la visite au musée. Cette politique de l'art fait écho au rôle que Dewey attribue à la forme artistique : exemplifier ce qui est à reprendre pour enrichir sa vie civique dans les États démocratiques. La programmation de ces conférences-performances comme action culturelle suggère une seconde politique, culturelle à proprement parler, qui est plus conflictuelle. Dans la tradition française à laquelle adhère le MAC VAL à plusieurs égards, la politique culturelle vise à multiplier le plus possible les points de contact avec l'art, ce qui cadre bien sûr avec la stratégie du

MAC VAL de programmer de l'art comme action culturelle. Dans la perspective de Dewey toutefois, la politique culturelle est tout autre : pour lui, un environnement n'est véritablement culturel que lorsqu'il donne l'expérience en partage, que lorsque chacun peut prendre part activement à la vie démocratique. C'est au croisement de ces deux politiques culturelles que ces conférences-performances montrent leurs limites quant à leur potentiel démocratique : ne favorisant pas la participation, ces prises de parole théoriques au musée sont des modèles de comportements idéaux qui servent davantage à définir politiquement le musée qu'à redistribuer des occasions d'expérience.

Dans mon expérience des milieux de l'art auxquels j'ai eu accès, je remarque que c'est souvent avec le mot « théorie » que la conversation s'anime, que celle-ci porte sur ce que chacun fait des œuvres, sur ce qui permet à l'artiste, le critique et l'historien de l'art à voir plus clair, ou sur les tensions entre le monde de la création et les métiers de l'interprétation. À travers l'analyse de ces trois mises en forme, je fais le pari de faire tenir ensemble plusieurs usages de la « théorie », de les mettre en dialogue, de les faire se répondre, d'insister sur ce qui les rassemble, comme pour tenter de rendre productif la polysémie du terme, pour célébrer la plasticité de ses usages qui se croisent et parfois se confondent.

Comme d'autres, je dis « théorie » dans le sens fort, celui désignant l'activité scientifique et philosophique qui a déjà trouvé une existence dans un livre, dans une conférence, qui est intégrée à un corps de connaissances, voire qui fait l'objet d'un discours, comme on parle de la théorie kantienne ou greenbergienne. C'est d'abord de cela dont il sera question dans cette thèse, de sa présence visible et audible dans des œuvres en art contemporain, de la théorie dans l'œuvre comme objet de recherche. C'est aussi ce dont sera fait le cadre théorique que j'emploierai pour problématiser cette présence, qui sera parfois directement issu des œuvres, comme dans le premier chapitre où le *Gramsci Monument* sera analysé à partir de Gramsci, ou qui agira dans

d'autres cas de façon complémentaire, comme avec Foucault pour les installations d'Attia.

Mais je dis aussi « théorie » dans son sens faible, quand la théorie désigne ce processus précaire et incertain de la pensée, quand la théorie est ramenée à soi, quand elle rencontre des conditions de vies vécues, des cultures et de ses représentations, des expériences, quand elle se laisse contaminer par la situation, quand elle tente un rapprochement avec le sens commun. Contrairement à l'idée reçue, loin d'être opposée à la pratique, la théorie tient plutôt le rôle de sa plus fidèle complice, offrant le nécessaire pour s'orienter et trouver sa voie, dans une pratique de soi, de l'art ou de la vie civique. Moment méditatif d'interprétation émergeant de la lecture et du regard, la théorie prise en ce sens exige de prendre au sérieux le potentiel théorique des mots et des choses, ce que les mises en forme créent comme possibilités pour la pensée. Il sera question du *théorique* qu'induisent les œuvres et que j'ai activé tout au long de la recherche.

Devant un mot dont on ne peut que difficilement faire la synthèse des usages, un passage dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* dans lequel Giorgio Agamben décrit son rapport à la lecture des textes de Michel Foucault m'a semblé particulièrement éclairant au cours de mes recherches :

Un des principes de méthode que j'applique constamment dans mes recherches consiste à identifier dans les textes, comme dans les contextes sur lesquels je travaille, ce que Feuerbach appelait l'élément philosophique, c'est-à-dire le point de leur *Entwicklungsfähigkeit*, le locus et le moment où ils sont susceptibles d'être poussés. Pourtant quand nous interprétons et que nous déployons le texte d'un auteur en ce sens, il arrive toujours un moment où l'on se rend compte qu'il n'est pas possible de poursuivre sans contrevenir aux règles les plus élémentaires de l'herméneutique. Cela signifie que le déploiement du texte étudié a atteint un point d'indécidabilité où il devient impossible de distinguer l'auteur de l'interprète. Même s'il s'agit là d'un moment particulièrement heureux pour l'interprète, il doit alors comprendre

qu'il est temps d'abandonner le texte qu'il soumet à l'analyse et poursuivre la réflexion pour son compte. (Agamben, 2014, p. 29-30)

Ce qu'Agamben prend comme une manière de définir la philosophie, je le reprends pour préciser ce pourquoi il faut considérer ensemble toutes les acceptions du mot « théorie », dans son sens fort comme dans son sens faible, ce pourquoi il me semble nécessaire de conjuguer théorie et pensée : travailler la théorie dans l'art contemporain, c'est très précisément faire de ce moment une forme.

Ces études de cas me permettront d'insister sur les conséquences politiques de ce point qui me tient particulièrement à cœur. Je crois que ces œuvres retenues pour les études de cas, peut-être plus clairement que d'autres, montrent que, en inscrivant la théorie dans son champ culturel, l'art politise la théorie et, ce faisant, il se politise lui-même dans une double logique, trouble et contradictoire. D'un côté les artistes et les curateurs qui programment les œuvres souhaitent que l'influence des œuvres dépasse le champ artistique propre pour déterminer directement et concrètement, dans l'action, la situation dans laquelle elles se trouvent, les représentations culturelles qu'elles convoquent et la vie citoyenne à laquelle elles contribuent. De l'autre, le statut des œuvres et la conception de l'art qui les sous-tend misent sur une distance, une distinction et une autonomie propres à l'art pour attirer l'attention sur ce qui est proposé dans ces œuvres sans se fondre dans le champ culturel.

À travers ces trois chapitres, je montrerai que le caractère politique de ces mises en forme se joue entre deux appartenances politiques. L'une, artistique, mise sur le rôle spécifique de l'art, à savoir ce qui détient une cohérence interne et qui se justifie en lui-même, ce qui implique une certaine économie de l'attention, ce qui permet de voir et de comprendre ce qui n'est pas directement perceptible, ce qui est tenu pour acquis. L'autre, culturelle, mise plutôt sur l'idée que l'art doit intervenir directement dans le monde, dans les conditions d'existence, dans les habitudes, dans les manières de faire, dans nos rencontres avec des représentations culturelles, qu'il s'adresse à la vie

civique du public au cœur de ses institutions. Les trois cas oscillent entre ces deux politiques, se constituant en un sens comme unité cohérente à regarder comme la mise en évidence de phénomènes, et en un autre sens s'ouvrant au monde afin d'agir sur lui. Je crois que c'est dans le double mouvement de la forme que ce travail de la théorie dans l'art contemporain se définit politiquement.

Une méthodologie par études de cas me permettra de travailler à partir de projets particuliers, de choisir des enjeux à interroger et des outils pour mener le travail, puis de traduire dans un texte ma rencontre avec ces œuvres, les prolongeant pour rendre compte de certains de leurs déploiements théoriques possibles (Jubas, 2010). Ainsi faudra-t-il télescoper la théorie, celle qui est accueillie dans l'œuvre comme contenu, celle qui se déploie dans l'œuvre et celle à laquelle elle invite, pour rendre l'œuvre intelligible d'une certaine façon. L'étude de cas servira à analyser en profondeur et en contexte ces pistes de réflexion, ce qu'un panorama historique ne peut faire. D'un cas à l'autre, selon leurs exigences et d'après les contraintes pratiques de la recherche, je procéderai tour à tour à partir d'analyses textuelles de la critique d'art, d'écrits d'artistes, de témoignages de participants, d'entretiens réalisés avec les principaux acteurs des projets, d'archives, mais aussi à partir de documents institutionnels.

Il s'agira de répondre à la condition d'objet théorique de ces œuvres, à partir de ce qu'elles fournissent implicitement ou explicitement comme perspective théorique. Mieke Bal, à ce sujet, propose une piste méthodologique intéressante lorsque, pour son « analyse culturelle », elle réinvente l'objet théorique d'Hubert Damisch dans le sillage des *cultural studies*. Aborder les œuvres comme objet théorique demande d'aller à la rencontre de ce qu'elles motivent théoriquement, écrit-elle, mais il faut le faire au seuil de leur appartenance culturelle, dans ses dimensions historiques, épistémologiques, sociales, économiques, politiques, éthiques, et ce, à partir d'outils issus de différentes disciplines. Elle incite à étudier la manière dont ces objets fonctionnent dans la culture (Bal 2002). De la même façon, j'interrogerai ainsi la

manière dont ces objets renouvellent l'histoire des relations entre art contemporain et théorie à partir du champ culturel vers lequel ces objets tendent.

J'aborderai chacun des cas par une même série de questions qui donneront à chaque chapitre son parcours tout en nous permettant de nous engager dans des interrogations familières aux autres champs d'investigation des rapports entre art et savoir. Sous quelles modalités la théorie se retrouve-t-elle déplacée dans l'art ? Quels formats déterminent sa mise en forme ? Sous quels paramètres rencontre-t-elle le champ culturel ? Quelles en sont les potentialités politiques ? Quelles sont les limites de cette rencontre ?

De toutes la dernière question est peut-être la plus importante. Loin de servir de modèle à suivre, les mises en forme retenues pour les études de cas mettront en évidence le nouage complexe qu'elles opèrent et les limites qu'elles rencontrent. Certains problèmes n'échapperont pas au lecteur qui reconnaîtra parfois une posture de maître cadrant mal avec les valeurs défendues, une défense contradictoire de l'autonomie esthétique, ou alors une certaine complicité des œuvres face à une idéologie qu'elles semblent au premier abord contrecarrer. Dès lors, ces œuvres-vignettes seront l'occasion de se familiariser avec un problème plutôt que de célébrer des cas en défendant leur justesse et leur clairvoyance.

Je ne pourrais terminer sans cadrer mes recherches elles-mêmes dans le contexte culturel depuis lequel elles ont été réalisées. À proximité de New York et de Paris, Montréal est une périphérie qui hésite entre deux centres. Carrefour entre les langues française et anglaise, entre les cultures anglo-saxonnes et françaises, entre les mondes de l'art et les mondes universitaires américains et européens, la ville est un théâtre qui accueille au quotidien, presque naturellement, tous ces allers-retours qui ont fait l'histoire des relations entre art contemporain et théorie. J'ai tenu cette position géographique comme une posture méthodologique tout au long de mes recherches,

multipliant les va-et-vient sans hésiter à penser ensemble des sources, des œuvres et des cultures étrangères qui parfois demeurent dans la mésentente, comme si, en tant que Montréalais, cette posture s'était imposée d'elle-même ³¹.

³¹ Comme œuvre créée par un artiste européen vivant à Paris mais tenue dans le Bronx, *Gramsci monument* est assez exemplaire de ces allers-retours culturels. Les deux autres œuvres sont toutefois européennes, ce qui reflète une tendance lourde en ce qui a trait aux œuvres dans lesquelles la théorie se trouve mise en forme. Comme l'explique Grant H. Kester, cette tendance s'explique surtout par le modèle européen de financement de l'art contemporain et de ses institutions qui favorisent les initiatives non destinées au marché de l'art (2011, p. 56).

CHAPITRE I

LE GRAMSCI MONUMENT DE THOMAS HIRSCHHORN : PRATIQUER LA THÉORIE DANS LE SOUTH BRONX

Toutes les personnes qui ont l'habitude d'assister à des événements intellectuels ouverts au grand public le savent : les intellectuels ne savent pas toujours bien faire avec les questions, les remarques et les objections de ceux qui ne font pas partie de leur monde. Malaise, gêne et parfois mépris se perçoivent d'un côté, frustration et rejet s'observent de l'autre.

Quand ce monde rencontre celui de l'art, le même embarras se produit. Il faut bien l'admettre, l'art contemporain aussi accueille ces occasions où « l'entre-soi » se met à l'épreuve de l'altérité, le plus souvent avec quelques difficultés. À Montréal, durant un workshop, une participante, ouvrière en bâtiment et artiste, interrompt l'élan théorique d'un autre participant en faisant valoir l'inaccessibilité de son intervention. À Berlin, lors d'un colloque qui a fait l'objet d'un « curating », après une conférence sur la lutte marxiste à l'ère postcoloniale donnée par un philosophe connu, une militante dans le public interpelle le conférencier pour lui expliquer qu'elle ne possède pas les connaissances nécessaires pour comprendre ses propos abscons, ce à quoi le philosophe répond, désolé, que le « langage est effectivement un instrument puissant d'exclusion ». À Paris, dans le cadre d'un événement portant sur la crise des migrants tenu dans un musée, des gens accusent les organisateurs de gaspiller temps,

argent et énergie à faire de l'art et de la théorie plutôt qu'à aider les migrants vivant à la Porte de la Chapelle³².

Ces exemples ont quelque chose en commun : ils mettent en évidence les problèmes éthiques qui se manifestent, parfois subtilement, parfois avec véhémence, dans l'art contemporain et ses institutions lorsqu'il est question de créer des moments d'échanges théoriques. Pratiquer la théorie, c'est aussi une affaire de milieux, d'habitudes et de moyens.

Dans ces cas, comme dans beaucoup d'autres, ces interruptions et l'embarras qu'elles ont pu causer ont été rapidement écartés par des justifications dépêchées pour pouvoir reprendre, le plus vite possible, le cours de ce qui avait été prévu. Chacun tend à rester sur sa position, amer du manque d'ouverture de l'autre.

Ces moments ont pourtant leur propre pertinence. C'est dans le déplacement que l'on pense, et la rencontre avec des vies vécues permet à la théorie de s'engager dans le monde qu'elle tend précisément à saisir. Ce principe semble guider l'artiste suisse Thomas Hirschhorn lorsque, à l'été 2013, pendant 77 jours, il aménage au centre d'un complexe de HLM dans le Bronx un monument en l'honneur du théoricien et politicien italien Antonio Gramsci (1891-1937) grâce au support financier de la Dia Art Foundation. Le monument n'est pas une sculpture, mais un site, construit avec les habitants des HLM, où quelques pavillons et plates-formes de panneaux de bois en

³² Je fais référence respectivement à l'atelier-discussion « La théorie peut-elle être indisciplinée? » tenue le 12 juillet 2017 au centre d'artistes SKOL dans le cadre de la résidence de recherche et de création SKOOL *En théorie : laboratoire d'expérimentation du corps indiscipliné* de Rose de la Riva et d'Alegría Lemay-Gobeil; à la conférence d'Étienne Balibar donnée dans le cadre du colloque *Dangerous Conjectures: Resituating Balibar/Wallerstein's "Race, Nation, Class"* tenu du 15 au 17 mars 2018 à la Haus der Kulturen der Welt à Berlin; et à l'événement *Une constituante migrante* d'Aliocha Imhoff et de Kantuta Quirós (Le peuple qui manque) qui a été tenu au Centre Pompidou les 28 et 29 janvier 2017.

contre-plaqués et de palettes recyclées accueillent temporairement une série d'activités programmées par l'artiste célébrant le théoricien marxiste.

L'intérêt accordé à ce théoricien, qui n'est pas historien de l'art ou critique d'art, dans une œuvre d'art se comprend dans l'histoire des rapports entre art et théorie, où la théorie travaillée dans l'œuvre et jugée pertinente dans l'art ne relève plus depuis déjà plusieurs décennies nécessairement de l'esthétique, mais ouvre à des questions politiques à propos du monde dans lequel s'inscrit l'art, comme l'a montré entre autres Miwon Kwon (2002). Dans ce cas, la théorie est un ensemble d'idées issues d'un même auteur traduisant une vision du monde et un projet politique. Gramsci est en ce sens ce que Foucault appelle un « fondateur de discoursivité » (Foucault 2001 : 832). Son travail crée une possibilité infinie d'écrits, et c'est l'ensemble de ces écrits qui sont célébrés dans le monument.

Or, Gramsci impose assurément sa trajectoire : ce dernier a en effet travaillé à inscrire l'art et la culture dans le champ de la lutte de classes, défendant la nécessité de les mobiliser au service de son projet révolutionnaire. De même, loin de contourner ces moments d'embarras, Hirschhorn crée justement une œuvre où la théorie rencontre des sujets, et ce, dans un lieu et dans le cadre d'événements où l'hétérogénéité de classes est souhaitée et encouragée. L'art sert à multiplier ces rencontres, voire à les forcer, et à les saisir dans une forme. Cette étude de cas permettra d'étudier une première articulation entre art et théorie : celle où l'art relationnel permet de mettre à l'épreuve la théorie dans la pratique.

Dans le *Gramsci monument*, le format relationnel met la théorie en situation dans des activités de toutes sortes auprès de personnes qui n'ont pas l'habitude d'elle, ce qui crée des tensions et des exclusions. C'est que, d'un côté, la théorie s'y risque comme une pratique au sens où l'entend Antonio Gramsci, placée au cœur des conditions matérielles de vie des classes dominées. De l'autre, l'artiste, qui se défend de jouer le

rôle de travailleur social, conçoit son projet comme une proposition artistique à considérer à distance. Il y a dans cette œuvre une tension entre deux politiques qui pourraient au premier abord sembler contradictoires, l'une artistique visant à mettre en évidence la théorie comme pratique dans l'espace de l'art, l'autre culturelle actualisant concrètement l'idée gramscienne dans un milieu de vie.

En convoquant la pensée de l'artiste et celle de Gramsci, et en mobilisant une remarque de Jacques Rancière à propos du travail de Hirschhorn, on verra que ces tensions inhérentes à cette mise en forme de la théorie au cœur de la vie communautaire trouvent dans l'amour que l'artiste tente d'insuffler dans son monument un point d'apaisement. En effet, comme on le verra dans le chapitre, l'amour de l'art, dont il témoigne par son engagement envers son projet, et l'amour du théoricien Gramsci, dont il se dit « fan » et qu'il célèbre sans critique ni réserve dans toutes les dimensions du monument, créent une sorte de cohésion, une énergie, une force qui harmonise l'action politique, la pratique de la théorie, la vie culturelle et l'art.

La célébration de Gramsci dans le monument conduira donc l'analyse sur le terrain de la lutte des classes. Je le précise d'emblée : l'œuvre de Hirschhorn ne sera pas présentée comme le modèle d'une théorie qui serait parfaitement réalisée dans la pratique grâce à l'art. Elle servira plutôt de mise en évidence de ces tensions pour montrer que l'art peut aborder ces enjeux de front. Il ne s'agira pas non plus d'oublier le racisme dont sont victimes les résidents de South Bronx. Au contraire, c'est bien lui qui garde les résidents dans les conditions précaires et défavorisées dans lesquelles ils se trouvent. Ultimement, c'est bien cette injustice, qui sera décrite à la suite de Gramsci en termes de classes, qui sera ici problématisée.

Je n'ai pu visiter le monument en 2013. J'en ai fait la découverte par la lecture des nombreux commentaires d'artistes, de critiques et d'historiens de l'art portant sur

cette œuvre. Le critique du *New York Times* Ken Johnson (2013) parle d'un hommage à l'« ego monumental » de l'artiste, déplorant le fait que rien ne resterait aux habitants après le démantèlement de l'œuvre. L'artiste Glenn Ligon (2013) reproche à Hirschhorn de ne pas avoir mobilisé ses ressources afin d'améliorer l'accès à l'éducation pour les enfants du quartier. Le théoricien queer américain José Esteban Muñoz (2014), quant à lui, se sert de la figure de Sun Ra, image mythique de l'afrofuturisme, pour rappeler que le monument n'ajoute rien à la créativité déjà présente des résidents, mais représente tout de même une occasion pour eux d'imaginer de nouveaux possibles. Dans une perspective architecturale, Luisa Valle (2015) s'intéresse au travail sur la « production de l'espace » du *Gramsci monument*, signe pour elle d'un dépassement du monument moderne. Pamela Lee (2012) se penche plutôt sur la dimension formelle du monument qu'elle lie à la formation de base de l'artiste en graphisme, faisant du mélange d'éléments disparates le lieu où se déploie une « multitude », suivant l'idée de Negri et de Hardt.

Chacun à sa façon, ces critiques et théoriciens traitent de la rencontre forcée entre deux mondes et de son impact chez les habitants. Pour certains, l'œuvre offre des ressources qui permettront peut-être une émancipation de la domination capitaliste. Pour d'autres, les habitants sont exploités dans une nouvelle expérience d'exclusion par un système qui les utilise. Mais tous problématisent cette rencontre comme une dimension déterminante du *Gramsci monument*. Il y a quelque chose de confrontant à faire irruption dans un quartier défavorisé pour discuter de philosophie sans s'assurer que ce qui se dit et ce qui se fait est compris par tous. Comme l'embarras suscité par des questions, des remarques et des objections de participants dans d'autres événements intellectuels, l'œuvre de Hirschhorn produit un choc entre deux mondes qui révèle la difficulté de faire de la théorie un moyen de transformation politique pour le plus grand nombre.

C'est aussi cet enjeu qui m'a mené sur la piste de cette œuvre³³. Il y a là une première façon de considérer la mise en forme de la théorie dans l'art contemporain. Inscrite dans un milieu de vie défavorisé, la théorie trouve dans l'art contemporain l'occasion de se mettre en pratique dans une configuration complexe qui articule, non sans tensions, art, culture, théorie et politique.

1.1 La théorie dans le South Bronx

Le *Gramsci monument* a eu lieu du 1^{er} juillet au 15 septembre 2013. Il est le dernier d'une série de quatre monuments dédiés à des théoriciens considérés comme importants pour Hirschhorn. Le premier, le *Spinoza monument*, simplement composé d'une sculpture et d'une boîte contenant des documents associés au philosophe, a été aménagé pendant deux semaines dans le quartier *red light* d'Amsterdam en 1999. Le suivant, le *Deleuze monument*, installé en 2000 à la cité Champfleury en périphérie d'Avignon dans le cadre du festival *La beauté* organisé par Jean de Loisy, était déjà beaucoup plus imposant. Il y avait entre autres un « autel » à la mémoire du philosophe et un pavillon-bibliothèque contenant des livres et des vidéos accessibles nuit et jour, dont certaines réalisées par les jeunes de la cité. Pour le *Bataille monument*, tenu durant les trois mois de la Documenta 11 en 2002 dans un quartier de Cassel à forte concentration d'immigrants turcs, l'artiste, qui a construit le site à l'aide des résidents, est pour la première fois demeuré sur place pendant toute la durée de l'événement. En plus d'une bibliothèque, d'une sculpture monumentale,

³³ J'ai mené également ma recherche à l'aide de documents permettant la médiation du projet auprès d'un public secondaire. Hirschhorn, dans la conception même de l'œuvre, a prévu des formes d'archivage de l'événement, que ce soit par la mise à jour d'un site web par la Dia Art Foundation, la publication d'un catalogue de plus de 500 pages où certains textes et photographies de l'événement sont rassemblés ou la réalisation d'un film documentaire de Angelo A. Lüdin, *Thomas Hirschhorn – Gramsci monument* (2015).

d'un bar et d'une exposition sur Bataille, le monument était aussi constitué d'une programmation d'ateliers animés par des auteurs invités.

Le dernier monument, dédié à Gramsci, est de loin le plus ambitieux. À l'été 2013, l'artiste aménage au pied de tours de HLM à South Bronx une scène, une salle internet, un espace atelier, un *lounge*, une bibliothèque, un espace d'exposition/archive, une sculpture-piscine, un bar, un bureau de rédaction du journal du monument et une station de radio. Ce lieu accueille alors une programmation quotidienne et hebdomadaire d'activités diverses assurant l'animation durant les 77 jours. L'artiste, présent tous les jours, s'occupe d'afficher sur un panneau les événements, invitant résidents et visiteurs à y participer, et ce, gratuitement.

S'ils sont qualifiés par l'artiste de « monuments », ces œuvres n'ont en fait que peu à voir avec les monuments traditionnels célébrant les grands hommes politiques. Hirschhorn emprunte à la logique du monument sa dimension commémorative, certes, mais il célèbre des théoriciens qui ne sont pas directement liés au lieu qui les accueille. Il reprend également du monument l'idée d'une présence de l'art dans l'espace public, mais il crée une rupture dans sa temporalité, qui n'est pas pérenne mais événementielle.

Imaginé par Hirschhorn dès 1999, ces monuments sont tous dédiés à des philosophes ³⁴. Ils permettent à l'artiste de célébrer et de faire découvrir les

³⁴ Au tournant des années 2000, l'artiste crée également des *Kiosks* permettant aux spectateurs d'en apprendre davantage sur certains artistes. Ces kiosques sont de petits abris dans lesquels chacun peut se réfugier pour consulter des documents d'information (livres, vidéos, images, textes photocopiés). Entre 1999 et 2002, par exemple, dans le département de recherche scientifique du campus Irchel de l'Université de Zurich, Hirschhorn propose une série de huit kiosques dans lesquels se trouve de la documentation sur des auteurs et des artistes, dont Ingeborg Bachmann, Emmanuel Bove, Otto Freundlich, Fernand Léger, Emil Nolde, Meret Oppenheim, Ljiljana Popova et Robert Walser.

théoriciens dont la vie et l'œuvre ont influencé son travail. « This part of the monument with the documentation is a proposition to make the philosopher's work accessible to the public: to those who have never been in contact with philosophy, but also to those who are "professionals", specialists, philosophers, or amateurs », écrit l'artiste dans « Statement: Monuments » en 2003 (2015, p. 19-20), un texte où il conceptualise ses monuments. Le choix de ces quatre théoriciens permet également de mieux comprendre la pensée de Hirschhorn. L'artiste élabore un schéma où ces théoriciens se trouvent à la rencontre des quatre points principaux de son travail dans un cercle à quatre quadrants : entre amour et philosophie, on y trouve Spinoza; entre philosophie et esthétique, Deleuze; entre esthétique et politique, Bataille; et entre politique et amour, Gramsci (fig. 2).

Si le *Gramsci monument* a été imaginé dès 1999, il a pris forme au fil des ans à partir des succès et des échecs des autres monuments et d'autres projets comme le *Bijlmer Spinoza-Festival* (2009). L'idée de réaliser le monument à New York est venue lors d'une rencontre avec Tom Eccles en 2005, alors directeur du Public Art Fund. L'organisme public n'a pas pu financer le projet, mais en 2009, à la suite d'une rencontre de l'artiste Charity Scribner, professeure de littérature comparée au LaGuardia Community College, la Dia Art Foundation s'est montrée intéressée à financer une version préliminaire déjà passablement détaillée du projet ³⁵. Elle a

³⁵ Cette version du projet correspond assez fidèlement à sa version finale, ce qui laisse deviner une intervention limitée de la fondation dans la création du projet. En effet, selon la commissaire du monument, Yasmil Raymond, le projet initial contenait déjà « tout un réservoir de conditions » (dans Hirschhorn, 2015, p. 12, ma traduction) notamment sur l'emplacement (un site de HLM, à l'extérieur de Manhattan), sur la production (une construction réalisée par les résidents), sur la composition (une scène, une salle Internet, un atelier, un *lounge*, une bibliothèque, un espace d'exposition, une sculpture-piscine, un bar, des bannières, un bureau pour le journal, un studio de radio, etc.) et sur la programmation (l'artiste a même présenté une liste d'invités pressentis). Par ailleurs, Raymond raconte que l'artiste a été invité en décembre 2012 à la Dia Art Foundation à faire une présentation exhaustive de son projet auprès des employés peu habitués à la logistique des projets d'art public.

annoncé officiellement sa participation à titre de partenaire financier et logistique l'année suivante lors d'une conférence de Hirschhorn organisée par Scribner.

Le *Gramsci monument*, construit par des résidents de Forest Houses engagés pour l'occasion, est d'abord un site de près de 2500 mètres carrés formé de deux plateformes liées par une passerelle et disposées de part et d'autre d'un chemin traversant en diagonal un jardin des Forest Houses (fig. 2). Au sud du jardin, un premier pavillon abrite une exposition, une bibliothèque, une salle de rédaction et un studio d'enregistrement. Dans l'espace d'exposition, des objets servant à commémorer Gramsci sont présentés aux visiteurs dans des vitrines, au mur ou sur des tablettes : des photographies avec légendes explicatives documentant la vie de l'auteur, des objets ayant appartenu à Gramsci prêtés par la Casa Museo di Antonio Gramsci, des textes, dont un poème de Pasolini sur Gramsci, et un film de Lino Del Fra sur la vie de Gramsci sorti en 1977 (fig. 3). Des pommes sont également distribuées gratuitement.

La salle adjacente, conçue comme un espace où discuter, contient des livres portant sur des sujets variés plus ou moins liés à Gramsci (fig. 4)³⁶. Dans cette bibliothèque se trouvent évidemment les fameux *Cahiers de prison*, cette œuvre posthume rassemblant quelque 3000 pages de cahiers d'écolier noircies par le politicien communiste italien entre 1929 et 1935 durant son emprisonnement sous les ordres du parti fasciste. D'autres ouvrages sont aussi mis à disposition. Ils portent sur la pensée de Gramsci, mais aussi sur l'Italie, sa littérature, sa situation politique, les conditions de vie des Italiens et des moments clés de son histoire, et sur d'autres sujets comme le communisme ou l'histoire intellectuelle.

³⁶ Au dire de la commissaire du monument, la bibliothèque, loin d'être un espace silencieux, était l'endroit le plus susceptible de susciter des conversations entre étrangers (Hirschhorn, 2015, p. 257).

Également au sud du site, un second pavillon abrite le coin internet, offrant un accès gratuit aux résidents, et le bureau de la commissaire de l'événement, Yasmil Raymond, renommée « ambassadrice » pour l'occasion. La commissaire, responsable de la programmation des expositions et événements de la Dia Art Foundation, tient évidemment un rôle logistique, celui de maintenir le lien entre la fondation et l'artiste tout au long de l'événement mais, suivant le souhait de Hirschhorn, Raymond tient également auprès des visiteurs le rôle de représentante du monde de l'art et a été disponible durant toute la durée de l'événement pour répondre aux questions des visiteurs.

De l'autre côté de la passerelle, la plateforme nord rassemble le bar, l'espace *lounge*, l'atelier et la sculpture-piscine. Donnant sur l'espace extérieur, le « Gramsci Bar » est un service de restauration rapide dont le menu est composé par les résidents-employés des Forest Houses (fig. 5). Opposé au bar, l'espace *lounge* accueille plusieurs événements, dont les conférences et les représentations théâtrales. Tout près est aménagé l'espace des enfants, constitué d'une salle intérieure, où la coordonnatrice du programme éducatif et enseignante d'art Lex Brown donne ses ateliers quotidiens, et d'une « piscine », un bassin de 20 à 30 cm de profondeur découpé à même la plateforme où les enfants peuvent jouer (fig. 6).

Tout autour, plusieurs grandes banderoles manuscrites accrochées sur la structure ou aux fenêtres des tours d'habitation donnent à lire des citations de Gramsci, parmi lesquelles on trouve : « Quality should be attributed to human beings, not to things », « The content of art is art itself », « Destruction is difficult; it is as difficult as creation », « I am a pessimist because of intelligence but an optimist because of will », et bien sûr la citation la plus connue de Gramsci, « Every human being is an Intellectual » (fig. 7).

Hirschhorn qualifie de « précaires » les matériaux avec lesquels le monument a été construit. Ce sont des matériaux bon marché d'usage quotidien, comme des palettes, des planches de contreplaqués, des toiles de plastique bleu, du ruban adhésif et du carton. Ces matériaux, qui n'ont rien en commun avec ceux, résistants et nobles, des monuments de commémoration traditionnels, ne font pas que précariser l'œuvre exposée aux intempéries. Les matériaux qu'il emploie sont également l'indice d'une manière de vivre portée par le style caractéristique du travail de Hirschhorn qui renvoie à la fragilité, à l'amateurisme et à la spontanéité, au familier et à l'urgence du temps présent. Pour Benjamin H.D. Buchloh, ces matériaux rappellent la production effrénée d'objets de toute sorte dans le capitalisme avancé autant qu'ils sont une manière pour l'artiste de reproduire les conditions matérielles de la vie vécue de ceux qui n'ont pas accès à mieux. Ce style traduit une volonté d'inclusion, un « acte de solidarité » (Buchloh, 2004, p. 47, ma traduction) antiélitiste. Enfin, ce choix de matériaux est le doublon matériel d'une autre précarité, plus grande encore, celle de la contingence des relations sociales. Dépendante de la communauté pour sa construction, dépendante des visiteurs pour son animation, dépendante des conditions socioéconomiques du lieu pour le maintien de son intégrité, l'œuvre trouve dans les matériaux qui la composent un écho à sa propre vulnérabilité.

Le choix du lieu où implanter le monument a fait l'objet d'une attention particulière de la part de l'artiste. L'enjeu est de trouver hospitalité auprès des habitants des régions périphériques des grandes villes qui sont peu familiers à l'art et qui sont économiquement et culturellement désavantagés. Hirschhorn appelle « audience non-exclusive (*non-specific audience*) » cet « Autre » auquel son travail s'adresse directement. Ce public, « plus humain » que le monde de l'art, dont les « opinions viennent du cœur » (Hirschhorn, 2015, p. 16, ma traduction), offre selon lui une plus grande diversité intellectuelle, sociale et culturelle pour accueillir son travail (fig. 8).

Durant une période de 18 mois, l'artiste a donc fait un « travail de terrain ». Il a multiplié les allers-retours depuis Paris, la ville de résidence de l'artiste, pour visiter 46 HLM répartis dans tous les arrondissements de New York. Il initie alors un dialogue avec différents acteurs locaux pour trouver la communauté idéale qui pourrait accueillir, volontairement et avec enthousiasme, son projet de monument. À la fin décembre 2012, Hirschhorn rencontre Clyde Thompson et Diane Herlbert du Southeast Bronx Neighborhood Center situé sur le site des Forest Houses dans le Bronx. Ils l'invitent alors à discuter avec Erik Farmer, le président de l'association des résidents des Forest Houses, et l'enthousiasme de ce dernier, qui demande une copie des *Cahiers de prison*, convainc finalement l'artiste de choisir ce lieu.

Forest Houses possède par ailleurs une charge symbolique assez forte. Inauguré en 1956, le lieu est un complexe immobilier d'habitation à loyer modique situé entre les 163^e et 166^e rues Est, et entre les avenues Trinity et Tinton, dans le Bronx. Les quelque 1349 appartements répartis dans 15 édifices hébergeant plus de 3000 résidents offrent des logements à faible coût à une population diversifiée. Exemple triomphant à l'origine de la modernité capitaliste au temps de la Guerre froide, le complexe devient progressivement, comme beaucoup d'autres *projects* américains, une zone où la criminalité est élevée et où la population, majoritairement africaine-américaine et portoricaine, vit au quotidien les conséquences du sous-financement chronique des infrastructures publiques (Valle 2015). Au moment où le monument est construit, il est situé dans l'un des quartiers les plus pauvres du pays : 43 % des gens y vivent sous le seuil de pauvreté et le taux de chômage est de 21 % (Ligon, 2013, p. 229). Tout juste l'année précédant la venue de Hirschhorn, un garçon de quatre ans, Lloyd Morgan, est mort d'une balle perdue dans le quartier alors qu'il jouait au baseball.

Si le site aménagé par Hirschhorn est impressionnant par son ampleur, c'est plutôt l'imposante programmation d'activités quotidiennes et hebdomadaires, planifiées par

l'artiste en collaboration avec les résidents, qui détermine véritablement le monument et qui fera ici l'objet principal de l'analyse ³⁷. En effet, s'il s'agit d'envisager comment la théorie peut se concevoir comme pratique dans le monument, ce sont les activités comme initiatives d'actions concrètes proposées par l'artiste aux invités, aux résidents et aux visiteurs qu'il faut interroger. Au monument, il y a d'abord les activités essentiellement théoriques, ces rencontres dédiées à des discussions théoriques réalisées dans des formats traditionnellement associés à l'université. Par exemple, une conférence est donnée quotidiennement dans le *lounge* par le philosophe et ami de l'artiste Marcus Steinweg (fig. 9). Ces conférences couvrent des sujets spécialisés, comme « The uncertainty relation knowledge-truth », « On Derrida » ou « Heidegger with Deleuze ». Les notes des conférences, publiées sur le site web du monument, font état d'une pensée spécialisée formulée dans un vocabulaire d'initiés. Ce rendez-vous avec la philosophie ne vise pas à vulgariser des concepts pour les rendre accessibles à tous ou à prouver que la philosophie peut être intelligible sans égard au niveau d'éducation de celui qui s'y intéresse. Il ne se fait pas avec la collaboration des résidents qui participeraient à la discussion en donnant leur avis ou en racontant une expérience vécue. Il s'agit d'offrir un point de contact avec la philosophie telle qu'elle est pratiquée dans les milieux intellectuels et universitaires.

Parmi les réactions documentées, la théoricienne du théâtre Maurya Wickstrom apprécie les conférences de Steinweg qu'elle conçoit comme une manière d'assumer la fragilité de la philosophie. Dans le documentaire qui a été produit par Angelo A. Lüdin sur le monument (2015), l'une des deux résidentes qui ont assisté aux 77 conférences dit au documentariste : « Parfois je n'ai pas compris ce qu'il disait, mais

³⁷ Sauf mention contraire, les informations sur ces activités proviennent du catalogue de l'événement publié en 2015.

de retour à la maison, j'ai regardé dans le dictionnaire ce que signifiait ce mot. » Une autre voit dans la philosophie une alternative à la religion : « Il l'enseigne d'une façon et la Bible l'enseigne d'une autre. »

D'autres activités théoriques sont hebdomadaires, dont la plus populaire est certainement le « Gramsci seminar » présenté le samedi (fig. 10). Il s'agit d'un programme où des universitaires sont invités à partager leurs travaux sur Gramsci. S'y sont entre autres exprimées Christine Buci-Glucksmann, dont le travail sur Gramsci a contribué à la notoriété du théoricien italien en France, et Gayatri Chakravorty Spivak, qui a repris le concept de subalternité de Gramsci pour l'adapter au sujet postcolonial.

La pièce de théâtre présentée les lundis compte également parmi les activités théoriques à proprement parler puisque, loin d'adhérer à une dramaturgie conventionnelle, elle est écrite à la manière des dialogues de Platon par le philosophe Marcus Steinweg (fig. 11). Le texte, divisé en 14 scènes, est une conversation sur l'économie, la politique, la subjectivité et la métaphysique tenue par des « personnages » qui sont en réalité des théoriciens et des écrivains issus d'époques différentes, comme Jean-Luc Nancy, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Theodor W. Adorno, Alexander Kluge, Jacques Derrida, Marguerite Duras ou Bertolt Brecht. La mise en scène est quant à elle pour le moins anti-spectaculaire : les acteurs, des résidents de Forest Houses, se tiennent derrière des lutrins sur lesquels des affichettes indiquent le nom du ou des personnages interprétés. Aucune indication de jeu ne leur a été donnée, ce qui fait que chacun prend la parole librement, le plus souvent de manière monotone, en lisant tout simplement le texte devant eux. Durant la représentation théâtrale d'une durée d'une demi-heure, les acteurs distribuent entre les scènes de courts textes complémentaires composés de commentaires de ce qui vient d'être discuté par les personnages.

Il faut dire que la pièce – dont le texte est reproduit dans le catalogue – est quasiment incompréhensible, et ce, même après une lecture attentive. Elle semble avoir pour point de départ la mort de Dieu annoncée par Nietzsche, ce qui dégage tout au long de la pièce une impression de perte de repère, une expérience fondamentale d'instabilité dans le monde contemporain, qui ne pourrait être dépassée que par la théorie et par l'art. Le rôle de l'art suggéré par les dialogues serait de reproduire ce chaos et de lui donner une forme, alors que celui de la théorie serait de donner les outils pour aider à se tenir debout malgré cette instabilité. En vérité la pièce est composée d'enchaînements de phrases souvent nominales, abstraites, des citations tirées hors contexte sans être expliquées, comme « There is no such thing as the self » ou « The only fixed point is the insight that there is no fixed point » (Hirschhorn, 2015, p. 271-283).

Selon l'auteur de la pièce, ces textes avaient pour objectif d'établir un contact direct avec le public et de le déstabiliser (Hirschhorn, 2015, p. 271). Cet objectif semble avoir été atteint, car plusieurs décrivent une expérience frustrante d'incompréhension. La commissaire de l'événement relate, dans une note publiée dans le journal de l'événement, un échange capté après la pièce : « "The play was about everybody talking at the same time and not being able to understand each other, right?" asked one resident. "It was about money" asserted her friend, adding beneath her breath something about the fact that Bloomberg should have been here to see it, concluding with a resolute statement, "money is the problem". » (Hirschhorn, 2015, p. 354) Maurya Wickstrom, quant à elle, soutient qu'elle a pris plaisir à regarder la pièce qu'elle perçoit comme « délibérément incohérente » (2014, p. 11, ma traduction).

Le second type d'activités organisées mélange un contenu théorique à un contenu culturel dans des formes hybrides qui combinent des occasions de discuter directement de théorie à des occasions de présenter des productions culturelles ou d'aborder des questions politiques. Les idées de Gramsci y prennent par ailleurs un

rôle secondaire au profit de celles d'invités et d'auteurs cités. Par exemple, l'une des activités quotidiennes du monument est l'élaboration d'un journal local coordonné par les résidents Saquan Scoot et Lakesha Bryant (fig. 12). Ces rédacteurs y publient chaque jour des informations sur les événements à venir, un portrait du « résident du jour », des informations météorologiques, le billet de l'ambassadrice et des notes de la conférence quotidienne de Marcus Steinweg. Dans certaines éditions du journal, ils publient en outre des textes sur Gramsci ou par Gramsci, ou alors d'autres textes et entrevues liés à diverses personnalités du monde artistique, politique et culturel, comme Tupac Shakur, Zora Neale Hurston, Heiner Müller et Nelson Mandela, et enfin parfois des textes signés par Hirschhorn. Dans l'exemplaire reproduit dans le catalogue, le journal porte sur Fred Moten, un théoricien de la *blackness*. Il est essentiellement composé d'un extrait de *In the break : the aesthetics of the black radical tradition* publié en 2003, un essai portant sur les connexions entre l'improvisation jazz et l'identité africaine-américaine. Ce contenu varié répond à la mission du journal inspirée d'un commentaire de Gramsci sur le journalisme affiché dans la salle de rédaction du journal :

A periodical, like a newspaper, a book, or any other medium of didactic expression that is aimed at a certain level of the reading or listening in public cannot satisfy everyone equally; not everyone will find it useful to the same degree. The important thing is that it serves as a stimulus for everyone; after all, no publication can replace the thinking mind.

Avec le journal, il s'agit de tenter d'intéresser le plus grand nombre de participants au journal en couvrant des intérêts divers.

La « Gramsci Radio », une autre activité quotidienne, présente un contenu tout aussi varié. Le service radio, dirigé par Phil Beder, un ancien enseignant, et ses assistants, DJ Gucci et DJ Baby Dee, des résidents de Forest Houses, diffuse sur les ondes et sur internet de la musique, habituellement du rap, mais aussi la parole des résidents et d'invités. Les résidents viennent y lire des poèmes ou jouer de la musique. Ils sont

aussi invités à prendre part à des discussions intellectuelles, comme en témoigne la « question du jour » de la station de radio annoncée dans la deuxième édition du journal archivé en ligne : « What is communism and why do Americans have a negative attitude about communism? » Des invités viennent également faire des présentations théoriques plus formelles, comme ce doctorant qui est intervenu pour répondre à la question « What is art? » Un jour, à l'improviste, des gens se sont servis de la radio pour annoncer un meeting politique pour la mairie de New York (Valle 2015).

Parmi ces activités mixtes se trouvent aussi les sessions de poésie du mercredi au cours desquelles des écrivains, des poètes et des acteurs du monde de l'art, dont le curateur africain Okwui Enwezor, donnent un atelier, offrent un entretien ou une lecture de poésie (fig. 13). Cette forme libre et ouverte est particulièrement propice à l'aménagement de zones de croisements entre la théorie, la culture et la politique. Fred Moten, par exemple, s'est aussi déplacé au monument pour y présenter un atelier composé d'anecdotes, d'histoires personnelles, de lectures de ses poèmes tirés de ses recueils *B. Jenkins* (2010) et *Hughson's tavern* (2008), mais aussi un extrait de *The undercommons : fugitive planning and black study* (2013), une collection d'essais théoriques écrits avec Stefano Harney portant sur l'histoire, la politique et l'esthétique du radicalisme noir. Il a aussi lu un poème inspiré de sa visite, « The Gramsci monument ».

Enfin, certaines activités culturelles organisées par l'artiste créent de l'animation sur le site sans pour autant directement aborder ni les idées de Gramsci ni celles de théoriciens invités. C'est le cas de l'activité la plus populaire du monument, l'atelier d'art et de bricolage destiné aux enfants coordonné par l'enseignante Lex Brown, également artiste pluridisciplinaire diplômée de Princeton. Les ateliers n'ont pas pour objectif l'éducation des enfants, mais bien leur divertissement, et ce, à travers la

création artistique. Un autre exemple est le « happy hour » organisé au bar, une invitation quotidienne à venir discuter avec des amis ou des inconnus.

Parmi les activités hebdomadaires, des spectacles de musique et de danse sont présentés les mardis, souvent à partir des recommandations des résidents. Glenn Ligon y est venu donner une conférence, Freddy Velez a animé un atelier de baseball, et les Forest Houses Dancers ont proposé une performance. Des visites touristiques (la Fondation Dia: Beacon, l'édifice du New York Times, le siège des Nations Unies ou les studios NBC, etc.) sont organisées les jeudis par l'ambassadrice pour provoquer des rencontres avec des gens extérieurs à la communauté. Le vendredi, Hirschhorn anime lui-même une « art school » sous le thème « Energy yes! Quality no! ». Tous sont invités à présenter une de leurs créations pour qu'elle soit discutée, commentée et jugée par le groupe. Enfin, l'« open mic » du dimanche est une occasion pour les résidents de faire de la musique.

A priori donc, ces dernières activités n'auraient que très peu à voir avec la théorie. Sauf que la structure qui les accueille s'appelle le *Gramsci monument*, et que le monument où elles ont lieu est décoré de banderoles où l'on peut lire des citations du théoricien italien. Toutes ces activités paraissent donc, quoique confusément, célébrer la personne et le théoricien Gramsci, sa pensée, son héritage. Plus précisément, elles semblent actualiser les idées de Gramsci, même si aucun effort d'explicitation n'est fourni pour préciser le lien, par exemple, entre l'hégémonie et la vente de hot-dogs au bar ³⁸.

³⁸ Dans un article portant sur les monuments de Hirschhorn, Simon Sheikh analyse cette actualisation des idées des auteurs célébrés dans les monuments : « I want to suggest that Hirschhorn's monument, with their fan-like commitment and temporary status, should be seen as attempts to at *actualise* the thoughts and ideas of the philosophers rather than commemorate them. » (2004, p. 94) Sheikh donne l'exemple du *Bataille Monument* qui pour lui non seulement reflète la critique de l'architecture de

Ainsi, qu'elles soient théoriques, mixtes ou culturelles, toutes ces activités entretiennent un lien évident avec la théorie ou dans ce cas, pour être plus précis, avec un théoricien, Antonio Gramsci. Dans plusieurs activités, la théorie est une proposition préparée à l'avance, construite et élaborée en vue d'être communiquée, souvent par une seule voix à la fois, amplement explicitée et développée dans des prises de parole parfois assez formelles d'ailleurs, comme les conférences et les séminaires. Dans d'autres cas, la présence de la théorie est plus diffuse, mais Gramsci est toujours associé à ce qui se passe et à ce qui a lieu. À travers le théoricien, il est dans le monument toujours question de théorie. Elle y est toujours présente de façon évidente, manifeste, constamment revendiquée et rappelée. Nombreuses sont les ressources disponibles pour en apprendre davantage sur la personne et l'œuvre de Gramsci et, de la bibliothèque à la banderole, les invitations à se familiariser à l'ensemble de ses idées et sa vision du monde foisonnent.

Ce qui semble toutefois le plus déterminant, c'est que dans le monument la théorie est mise en circulation et en partage auprès de personnes dans des situations particulières. En effet, Hirschhorn considère que la théorie n'est jamais figée dans le temps : « These philosophers have something to say to us today... They force us to think. Monuments to their memory continue to question, reflect, and keep this internal beauty vital. » (dans Estep, 2004, p. 83) La théorie existe dans un processus d'actualisation permanent mené par son adaptation dans un autre temps et dans un autre lieu, par les personnes qui s'en saisissent depuis les conditions personnelles et socioéconomiques de leur vie vécue.

Bataille, mais également celle de l'idée de « contre-public » développée par Oskar Negt et Alexander Kluge en réaction à la dimension idéaliste de l'espace public habermassien, attestant par la même occasion l'actualisation d'idées qui se trouvent dans les monuments de Hirschhorn.

Dans l'œuvre, ce processus d'actualisation ne se fait pas à partir d'un contact individuel et solitaire avec la théorie. Il se fait au milieu d'autres personnes, dans des rencontres avec des personnes d'origines sociales variées qui suscitent parfois des chocs, dans un lieu où la théorie n'est pas souvent discutée, dans le cadre d'activités collectives, sociales, créées en commun, dont certaines sont centrées sur des questions théoriques alors que d'autres font de la célébration de la théorie un simple prétexte à la rencontre. Dans le *Gramsci monument*, la théorie se manifeste dans l'énergie issue de sa mise en relation.

1.2 Mise en forme relationnelle de la théorie

Dans le *Gramsci monument*, la mise en forme de la théorie est conditionnée par un travail artistique héritier d'un ensemble de pratiques en art contemporain courantes depuis les années 1990 et qui font l'objet aujourd'hui d'une importante réception critique. « Art public nouveau genre », « esthétique relationnelle », « art dialogique », « art participatif » et « art collaboratif » sont des termes ayant été développés et utilisés par des artistes, critiques et historiens de l'art pour désigner, quoique partiellement, un vaste champ de pratiques visant à faire de la relation entre ces personnes une forme artistique en elle-même.

Les œuvres de Hirschhorn sont parmi les exemples les plus fréquemment cités dans les ouvrages sur le sujet, mais ce que ces monuments font avec la théorie n'a été que rarement et que très partiellement analysé. Il paraît donc doublement important de réinvestir ce champ, d'abord pour mieux comprendre comment l'art relationnel travaille la théorie, mais aussi pour analyser comment il fournit un ensemble de paramètres déterminant la mise en forme de la théorie dans le *Gramsci monument*.

L'art relationnel se définit au travers de pratiques très diversifiées et d'ouvrages théoriques fondateurs. Par exemple, en 1995 paraît l'ouvrage de l'artiste et théoricienne de l'art Suzanne Lacy *Mapping the terrain : new genre public art*. Le sous-titre, « art public nouveau genre », est l'une des premières tentatives de théoriser ces œuvres dont l'importance est alors grandissante. Devant le conservatisme de l'art public traditionnel, certains artistes défendent des formes de création artistique dans l'espace public reposant moins sur la création d'objets matériels que sur la rencontre entre un artiste, une communauté et des spectateurs. Devant la crise du sida, Guillermo Gómez-Peña dans l'ouvrage fait ce constat qui résume la motivation des artistes associés à cette pratique : « It is not enough to make art. » (dans Lacy, 1995, p. 31) Selon Lacy, l'artiste se perçoit dans ces formes de création comme un acteur social qui met à disposition les ressources et les manières de faire de l'art aux besoins d'une communauté spécifique. L'artiste engagé dans le « new genre public art », et plus largement ce qu'on appelle aujourd'hui le « community-based art » ou l'« art as social practice », apprend à connaître les besoins d'une communauté et cherche à l'aider. Dans son texte, Lacy propose de juger ces projets à la fois par leur impact sociopolitique et par leur pouvoir symbolique inhérent à leur qualité d'œuvre d'art.

Nicolas Bourriaud, critique d'art français et curateur d'expositions, publie en 1998 *Esthétique relationnelle*, un ouvrage qui deviendra central. Pour lui, un nouveau type d'œuvres, qui apparaît dans les années 1990, se distingue en proposant de transformer en forme esthétique « la sphère des interactions humaines et son contexte social » (2001, p. 14). Selon lui, l'artiste associé au phénomène aménage un « temps événementiel » de rencontres, d'échanges, de moments de convivialité (jeux, fêtes, manifestations, rendez-vous, dîners) et produit une zone de sociabilité spécifique qui corrige une sociabilité contemporaine marquée par la perte du lien social. Pour Bourriaud, ce corpus (Felix Gonzalez-Torres, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, Liam Gillick, etc.) dérive de certaines conclusions tirées de débats théoriques modernes, comme l'idée que le spectateur est co-créateur de l'œuvre et

celle selon laquelle la relation esthétique serait une « discursivité à jamais inachevée » (2001, p. 26). Ces œuvres s'inscrivent dans un projet politique reprenant l'utopie de la modernité, mais de façon plus modeste. Rejouant l'alliance moderne entre l'art et la vie, l'artiste relationnel ouvre de nouveaux espaces d'échanges où il est possible d'« apprendre à mieux habiter le monde » (2001, p. 13). Contrairement à Lacy, il ne s'agit pas de faire de l'artiste un acteur social. Les œuvres doivent être jugées esthétiquement par la forme qu'elles proposent. Elles doivent toutefois être considérées de manière éthique comme un modèle soumis à l'évaluation, parce qu'elles « renvoi[ent] à des valeurs transposables dans la société. » (2001, p. 18) C'est donc l'élaboration du projet par un artiste qui organise des rencontres qui est à juger, et non les rencontres elles-mêmes.

C'est dans *Conversation pieces* que Grant H. Kester propose quant à lui en 2004 son propre terme : l'« art dialogique ». Avec ce terme, Kester constitue un corpus de pratiques faites de conversations portant sur un enjeu politique contemporain organisées par un artiste ou un collectif d'artistes où chaque participant est appelé à exercer sa capacité à faire exercice de sa raison et à faire infléchir sa perception de lui-même et du monde. Il s'agit de s'intéresser aux besoins d'une communauté, comme chez Lacy, mais sans considérer ses membres, remarque-t-il, comme des victimes délaissées par le néolibéralisme. Ces œuvres reposent sur la dimension esthétique, comme chez Bourriaud, mais il s'agit moins de proposer une forme, un modèle, que de se servir de la distance esthétique pour s'autoriser à percevoir autrement ce qui est discuté. Dans son ouvrage, contrairement à Bourriaud, Kester insiste sur la reconnaissance de la réalité sociohistorique des participants : chacun arrive avec ses connaissances et ses expériences qu'il confronte à celle des autres. Le rôle de l'artiste est relativement effacé : il doit organiser mais surtout écouter les participants.

L'appellation « art participatif », analysé dans *Artificial hells : participatory art and the politics of spectatorship* (2012) de Claire Bishop, porte sur les œuvres qui intègrent la participation des spectateurs dans le processus de création. Réagissant au mode de production capitaliste du marché de l'art, voulant transcender la relation esthétique individuelle de la modernité greenbergienne entre art, artiste et spectateur, certains artistes inventent des manières de faire de l'art reposant sur la production collective d'œuvres déployées dans le temps. Ils acceptent ainsi de partager l'auctorialité en octroyant aux spectateurs le statut de participants, voire de co-auteurs. Si l'art participatif est résolument engagé, Bishop propose toutefois d'interroger la question de l'impact politique des projets du point de vue de l'esthétique, reprenant la politique de l'esthétique de Jacques Rancière. Elle se positionne donc contre Lacy et Kester qui s'intéressent davantage à l'impact social direct auprès des communautés impliquées dans les projets étudiés. Mais, contrairement à Bourriaud, Bishop considère les conditions socioéconomiques des lieux et des personnes qui sont impliquées par ces projets, et les « dissensus » que leur rencontre crée (Bishop, 2004).

Par ailleurs, dans le chapitre « Pedagogic projects: "how do you bring a classroom to life as if it were a work of art?" », Bishop s'intéresse à quelques cas où la participation repose sur l'échange d'idées, dont *Cátedra arte de conducta* (2002-2009), un projet de l'école d'art de l'artiste cubaine Tania Bruguera, et *The Bijlmer-Spinoza festival* (2009) de Thomas Hirschhorn qui, comme pour les monuments, est composé d'un programme de conférences et d'ateliers, d'une bibliothèque, d'espace de travail et une exposition d'archives. Dans ce qu'elle appelle les « projets pédagogiques », l'art devient une forme d'éducation. Elle croit que ces projets doivent se donner le rôle de défendre l'autonomie et la liberté à la fois du monde de l'art et de l'éducation pour être pertinent. Ce faisant, elle attribue cependant une intention éducative à la démarche des artistes analysés, ce qui ne semble pas toujours à propos, comme dans le cas d'Hirschhorn qui refuse explicitement le rôle de pédagogue.

L'art relationnel, pris dans son sens large, est déterminé et détermine à son tour le *Gramsci monument* dans la manière dont il est produit et dont il est analysé. L'art relationnel agit à titre de format. Pour les auteurs de l'ouvrage collectif dirigé par David Zerbib *In octavio : des formats dans l'art* (2015), le format ne se limite pas à la question des dimensions ou des normes techniques de la création artistique. Le terme désigne plus largement la matrice conditionnant la production et la réception de l'œuvre, ses possibilités pratiques, ses modes d'existence dans le réel. Le format est une structure opératoire produisant des normes et des contraintes qui cadrent la composition, le travail technique, l'inscription dans l'espace et dans le temps, l'échelle, la durée, la modalité d'interaction avec le spectateur et l'interprétation. Le format rassemble artistes et spectateurs autour d'un vocabulaire commun pour baliser la production et la réception de l'art. Au final, il est ce qui fait fonctionner le travail de création comme œuvre dans des modalités spécifiques.

Pour les auteurs du collectif, il n'y a pas de forme sans format. Le format est ce qui reste lorsque la forme est mise entre parenthèses. Pour David Zerbib, le format est « ce qui tient, soutient et retient la forme » (2015, p. 17). « Le format, écrit quant à lui Christophe Kihm, est ce qui informe les œuvres et les objets et ce qui structure leur coexistence pour leur permettre de trouver une cohérence dans leur totalité et dans leur disposition. » (2015, p. 85) En retour, la forme travaille toujours le format. Il est à la fois le formant dans la forme et ce qui est formé par elle. Chaque forme redétermine les possibles quant aux techniques de transformation des matériaux, aux environnements d'accueil, aux régimes d'attention, aux paradigmes de jugement et d'appréciation, aux configurations de l'espace et du temps. La mise en forme, dès lors, engage très exactement l'activation de ces deux mouvements.

C'est un peu ce qui se passe avec le *Gramsci monument*. D'un côté, les théoriciens de l'art relationnel ont travaillé à partir d'un corpus d'exemples souvent différents, mais quelques fois identiques, et ont proposé des termes distincts pour accentuer telle ou

telle une dimension spécifique du phénomène mais, en fin de compte, ils cernent un ensemble de paramètres depuis lesquels les formes relationnelles se défendent comme œuvres d'art. Le format relationnel est caractérisé par l'intégration à l'œuvre d'art d'une relation avec le public dans une situation donnée, ce qui conditionne un certain nombre de variables avec lesquels les artistes et les spectateurs travaillent. Ce sont par exemple les modalités par lesquelles l'artiste tend la main au public, le souci d'une redistribution de l'auctorialité, la possibilité de servir la communauté interpellée, les problèmes liés à la responsabilité éthique du projet, les valeurs qui motivent l'élévation de la relation humaine au rang d'œuvre d'art et un certain positionnement politique, soit comme proposition esthétique autonome ou comme une intervention directe de l'artiste dans le monde.

De l'autre côté, aucun de ces termes proposés par ces théoriciens de l'art n'est revendiqué par Hirschhorn pour qualifier la mise en forme de rencontres qu'il réalise avec le *Gramsci monument*. L'artiste prend toutefois position sur tous les enjeux. Hirschhorn rejette par exemple « community-based art », parce que son œuvre pourrait avoir lieu dans une autre communauté que celle des Forest Houses, ou « art participatif », parce que la participation peut être suscitée par n'importe quelle œuvre d'art, et donc ne peut permettre de la catégoriser. Il refuse également le terme « esthétique relationnelle », dont il précise n'avoir jamais lu le livre, parce qu'il souhaite s'adresser principalement à un public qui n'a pas développé de relation esthétique particulière. Il écrit à ce sujet :

Not a single one of my works in public space has been a project of "relational aesthetics" for the simple reason that I want to create a relationship with the other only if that other has no specific relationship with aesthetics. This is – and has always been – my guideline: to create a form that involves the other, the unexpected, the uninterested, those who don't see the point, a form that involves a neighbour, a stranger, an alien. I have always wanted to work for this "non-exclusive" audience; it is one of my most important goals. To address a "non-exclusive" audience means to

face reality, failure, the unsuccessful, the cruelty of disinterest, and the incommensurability of a complex situation. (Hirschhorn, 2014, p. 107)

Pour qualifier sa pratique, il développe plusieurs termes permettant de mieux comprendre son point de vue, même si cela rend difficile la comparaison avec d'autres pratiques³⁹. Pour lui, son monument relève d'une « coopération » (2015, p. 57, ma traduction) volontariste avec cette audience non-exclusive : l'artiste conçoit préalablement un projet d'art et demande de l'aide pour le réaliser selon ses critères, ses paramètres et ses directives et non ceux de la communauté. Comme il souhaite prendre l'entière responsabilité de son travail, l'artiste revendique une « auctorialité non partagée » (2015, p. 54, ma traduction), et ce, même s'il reconnaît qu'il n'est pas le seul auteur de l'œuvre et que de nombreuses personnes y contribuent, notamment en l'aidant à construire le monument ou en participant à la programmation⁴⁰. Avec ce projet, l'artiste vise à créer « des rencontres humaines » (2015, p. 56, ma traduction), un terme qui selon lui témoigne de l'ouverture à l'altérité de l'audience non-exclusive dont il fait preuve de même que des difficultés et des échecs potentiels de la relation.

En offrant des emplois temporaires et du divertissement pour les enfants, il répond effectivement aux besoins d'une communauté spécifique, mais il refuse le rôle de « travailleur social » (2015, p. 57, ma traduction) que l'art public nouveau genre

³⁹ En effet, ces termes permettent d'isoler son travail des débats qui ont cours dans le monde de l'art et, de ce fait, servent à l'artiste à esquiver toutes les critiques qui lui sont adressées. À ce sujet, l'artiste Glenn Ligon ne cache pas son agacement, parlant d'une « rigueur » (2013, p. 232) qui a réponse à tout mais qui détache l'œuvre de la communauté qui l'accueille. C'est « exaspérant », ajoute Maurya Wickstrom sur le même enjeu (2014, p. 5, ma traduction).

⁴⁰ Par exemple, Luisa Valle décrit une participation des résidents qui dépasse le statut d'employé temporaire de Hirschhorn et de la Dia Art Fondation. Elle raconte dans son article que plusieurs problèmes rencontrés lors de la construction du monument ont été réglés grâce aux idées des résidents, comme le fait de rassembler les planches avec des attaches de plastique plutôt qu'avec des vis pour sauver du temps.

attribue à l'artiste ⁴¹. Comme le défend Bishop, l'impact politique du *Gramsci monument* se réalise selon Hirschhorn depuis le régime esthétique, et il va jusqu'à défendre la « beauté » de « l'art pour l'art » lorsqu'il se tient dans l'espace public (2015, p. 57, ma traduction). Son travail ne vise donc pas à apporter une aide à une communauté, contrairement à ce que souhaite Lacy. L'artiste se sert de l'ouverture inhérente à la relation esthétique pour provoquer des rencontres avec l'inconnu, comme ce que soutient Kester, mais dans son cas, il s'agit de proposer une œuvre dont la portée serait « universelle » (2015, p. 53, ma traduction) et non spécifique à une communauté. Son œuvre, « à la fois utopique et concrète » (2015, p. 57, ma traduction), peut avoir un impact positif auprès des gens, mais elle est d'abord une forme artistique à évaluer comme telle, comme ce que propose Bishop.

Le format relationnel, caractérisé par ces enjeux, est central pour comprendre le *Gramsci monument* comme forme. Personne n'a plus insisté sur le caractère formel de l'art relationnel que Nicolas Bourriaud dont le livre aujourd'hui abondamment critiqué offre tout de même de belles formulations pour aborder le corpus sous cet angle. Pour lui, la forme artistique « fait tenir ensemble » dans « une unité cohérente » des « relations entre des sujets » (2001, p. 19-22) :

La cadre [formel] s'élargit ; après l'objet isolé, il peut désormais embrasser la scène toute entière : la forme de l'œuvre [est] le principe agissant d'une trajectoire qui se déroule à travers des signes, des objets, des formes, des gestes. La *forme* de l'œuvre contemporaine s'étend au-delà de sa forme

⁴¹ Si l'on se fie aux témoignages d'Erik Farmer, président de l'association des résidents de Forest Houses, et Clyde Thompson, directeur des affaires communautaires, de l'emploi et de la formation au Southeast Bronx Neighborhood Centers, le projet de Hirschhorn a eu un impact réel sur la communauté. Il a permis de tisser des liens entre les résidents qui se sont connus grâce au monument. Il a également eu pour effet de créer un sentiment de fierté chez les résidents qui ont vu des personnes influentes se rendre dans leur quartier, y compris Bill de Blasio, qui est depuis devenu le maire de la ville. Enfin, pour Thompson particulièrement, le monument a permis de motiver les gens à travailler, l'artiste et Dia Art Foundation ayant servi d'exemples d'un esprit d'entreprise duquel s'inspirer.

matérielle : elle est un élément reliant, une principe d'agglutination dynamique. (2001, p. 21)

Il écrit aussi : « À observer les pratiques artistiques contemporaines plus que de "formes", on devrait parler de "formations" : à l'opposé d'un objet clos sur lui-même et par l'entremise d'un style et d'une signature, l'art actuel montre qu'il n'est de forme que dans la rencontre [...]. » (2001, p. 21) Mettre en forme à partir de la matrice relationnelle, c'est fabriquer une constellation à partir d'une rencontre entre des contenus, des situations et des personnes pour lui attribuer une unité afin de la soumettre à l'attention, à la perception, à la conscience, au regard et ultimement au jugement de l'autre. Mettre en forme des relations, faut-il ajouter au point de vue de Bourriaud, c'est aussi s'engager concrètement dans une vie culturelle donnée et façonner des occasions de rencontre entre des gens, des contenus et des situations et assumer ce qui est créé par la relation, dans ses bons et ses mauvais côtés.

Hirschhorn emploie aussi le terme de forme, qu'il définit comme un « statement » (2015, p. 52). Pour lui, la forme est l'ensemble de ses choix et de ses décisions régissant la rencontre avec l'audience non-exclusive dans son travail (la durée, l'emplacement, le thème, les matériaux). La forme constitue ces paramètres dans leur unité, transformant « l'incommensurable » en une « clarté » (2015, p. 52, ma traduction) à considérer.

Dans le cas du *Gramsci monument*, la mise en forme relationnelle qui s'effectue à partir de la théorie se trouve au cœur de la relation, dans l'articulation entre l'artiste, l'œuvre, le participant et le visiteur. Mettre en forme la théorie de façon relationnelle, c'est façonner et dessiner les contours d'occasions de rencontre qu'engendre la

théorie ⁴². Dans le cas présent, tout le travail de mise en forme chez Hirschhorn relève du déplacement spatial de la théorie dans un lieu inusité, le milieu de vie de personnes défavorisées qui sont justement convoquées dans la pensée de Gramsci.

Au premier abord, il faut bien le dire, les activités théoriques et certaines activités mixtes qui ont été intégrées au monument n'ont en soi rien de bien inventif. Conférences, séminaires, ateliers et dialogues philosophiques sont des moyens d'accéder à la théorie auxquels le public intéressé est très certainement habitué. Plus encore, ces rencontres ont quelque chose d'un rituel fréquent dans le monde de l'art. On se déplace, souvent attiré par un grand nom. On assiste à des présentations, on est mis en contact avec des idées qui font réfléchir, qui aident à comprendre tel ou tel phénomène, et les plus aguerris osent intervenir sous la forme d'un commentaire ou d'une question.

Ces activités provoquent des rencontres s'organisant dans un travail commun d'actualisation des idées de Gramsci, suivant l'un des objectifs que l'artiste s'est donné au départ : « Think Gramsci today » (2015, p. 10). Des interprétations de sa pensée sont en effet proposées par des théoriciens professionnels et remises en circulation auprès de participants conviés à se rassembler pour les entendre.

Le lieu qui accueille ces activités en revanche n'a rien d'habituel. Ces activités se trouvent au cœur d'un bric-à-brac de matériaux pauvres et d'objets hétéroclites de toutes sortes (pommes, livres, photographies, piscine, boissons gazeuses, banderoles)

⁴² Une analyse similaire pourrait être réalisée sur d'autres mises en forme relationnelle de la théorie dans l'art contemporain souvent données en exemple, comme le *Copenhagen free university*, les *Seminars* de Rainer Ganahl, ou plus récemment la *Silent university* de Ahmet Öğüt, dans la mesure où une documentation suffisante soit accessible, bien sûr, ce qui représente un défi important pour ce type de projets.

qui exercent une influence sur la rencontre. La pratique est caractéristique de l'art de Hirschhorn depuis la fin des années 1980. Il crée des assemblages d'objets de consommation courante comme des photographies découpées de magazines, des objets trouvés, des textes photocopiés, même des débris récupérés. Ces configurations énigmatiques gagnent dans l'œuvre une unité fragile et équivoque (Buchloh, 2001). Hirschhorn décrit ainsi son travail :

My works are not about some given thematic and I am not distributing roles to them. The elements in my work come from sports, hobbies, arts and philosophy as others come from science, history, memory and politics. These are constituent elements that make me work. I want to link them together, creating relationships between things that one wouldn't usually link. (dans Lee, 2012, p. 143)

Dans *Jumbo Spoons and Big Cake* (2000), une installation acquise par le Musée d'art contemporain de Montréal, par exemple, il rassemble une collection de livres, d'images et documents de toutes sortes enchaînés et collés autour de douze cuillères géantes dans un bricolage amateur qui se lit comme un portrait de l'idéologie de la consommation de masse.

Cette accumulation d'objets ne fait pas que reproduire à l'échelle 1 :1 la matérialité de la culture de consommation. À l'extrême familiarité de ces matériaux s'ajoute leur assemblage qui, pour l'artiste, crée une « énergie », selon le principe directeur de son travail « Energy yes! Quality no! ». La rencontre des hétérogènes crée une « collision » (Lee, 2012, p. 106) qui engage le spectateur dans une construction sémantique précaire. Au fond, ce style bric-à-brac active ce qu'il y a de plus banal dans l'interprétation : considérer un élément dans son contexte parce que c'est dans la rencontre que le sens se produit.

Ce traitement caractérise également le travail réalisé sur la théorie dans le *Gramsci monument*. Placée au milieu des matériaux banals et d'éléments du quotidien, entre

les magazines de stars, les hot-dogs, les tours de HLM, la musique populaire, les poèmes récités et les bricolages créés par les enfants, la théorie est intégrée au bric-à-brac, entrechoquée entre des objets, les personnes et des situations. Le travail d'Hirschhorn sur Gramsci est un travail de composition d'éléments hétérogènes où la théorie paraît comme une composante parmi d'autres dans un réseau complexe qui lui donne un certain sens. La théorie est intégrée à la forme relationnelle qu'est le *Gramsci monument*.

Or, l'espace de l'art est lui-même déplacé, et les conditions socioéconomiques du lieu choisi n'ont que peu à voir avec les institutions du monde de l'art. En se déplaçant, l'œuvre resitue la théorie dans l'espace public, ce qui est loin d'être un endroit hospitalier, concède l'artiste (2015, p. 15-16). Le jardin des Forest Houses est un espace de risques, potentiellement de violence ⁴³, mais surtout un espace de rencontres entre les classes sociales. Le monde de l'art, majoritairement bourgeois, blanc et éduqué, se déplace chez des gens affectés par une double précarité sociale : une précarité de classe, d'abord, puisque la population est majoritairement ouvrière ou sans-emploi, mais aussi une minorité ethnique, comme les immigrants turcs à Cassel ou les Afro-Américains et les Latino-Américains dans le Bronx.

En effet, il y a, parmi les spectateurs et les invités, deux types de participants conviés au *Gramsci monument*. Benjamin B.H. Buchloh, à propos de *Flamme éternelle* tenu au Palais de Tokyo en 2014, remarque que les événements de Hirschhorn visent moins à ouvrir un espace de communication pour changer les consciences qu'à tout simplement rassembler les deux groupes concernés par l'avant-garde : les « figures

⁴³ L'agression physique dont a été victime Hervé Laurent, un critique d'art suisse, lors de sa visite du *Deleuze Monument* en banlieue d'Avignon en 2000 et le vol d'appareils électroniques témoignent de ce risque. L'artiste a publié les échanges avec Hervé Laurent (Hirschhorn, 2000). Dans le cas du *Gramsci monument*, cependant, aucun incident de ce genre n'a été rapporté.

privilégiées de la pensée », constitué du monde intellectuel et du monde de l'art, et les « opprimés exclus de la culture » (dans Hirschhorn, 2015, p. 438, ma traduction). De même, dans le *Gramsci monument*, il y a d'un côté les théoriciens invités, les participants et les spectateurs venus dans un quartier difficile pour l'art contemporain, et de l'autre les résidents-employés et les résidents-spectateurs habitant les Forest Houses et les environs. Ces deux types de participants, que Hirschhorn appelle respectivement le « monde de l'art » et l'« audience non-exclusive », produisent une catégorisation binaire et peu nuancée des participants, les résidents de Forest Houses n'étant pas systématiquement exclus des mondes intellectuels, culturels et de politiques ⁴⁴. Cette catégorisation traduit tout de même une réalité incontestable au sujet de la mise en forme relationnelle de la théorie : certains sont familiers, par leur accès à l'éducation et par la culture dans laquelle ils évoluent, au travail de la pensée que la théorie engage, alors que d'autres le sont moins.

À ce sujet, l'artiste se défend de créer un événement pédagogique permettant au second type de participants d'en apprendre davantage sur la théorie par la présence et les bonnes intentions du premier, ce qui réaffirmerait les rapports de domination. Tout de même, la forme qu'il propose engendre la rencontre entre ces deux groupes à partir de la théorie, et cette rencontre, au milieu des tours de HLM, se fait entre des personnes qui ne partagent pas une même aisance à son égard.

⁴⁴ Il faut dire que, historiquement, le quartier a vu grandir des personnalités influentes aux États-Unis, dont l'artiste visuel Glenn Ligon, mais aussi le rappeur Fat Joe et la juge de la Cour suprême Sonia Sotomayor (Ligon, 2013). Par ailleurs, Gramsci était loin d'être inconnu des gens du quartier avant la création du monument selon Clyde Thompson, un directeur du centre communautaire associé aux Forest Houses. Par exemple, un résident ancien professeur de l'Universidad Autónoma de Santo Domingo identifiait Gramsci comme l'un de ses héros, et ce, bien avant le passage d'Hirschhorn (Hirschhorn, 2015, p. 256).

Les rencontres à partir de la théorie mises en forme dans le *Gramsci monument* sont donc marquées par cette confrontation. Au sujet des disparités inhérentes aux deux types de participants, Hirschhorn défend une position claire :

The absolute affirmation of Equality is the link, the hidden and invisible connection which holds the work together. Equality doesn't exist as a fact, because the amount of factual inequalities is immense – I am aware of it. [...] I learned that Art, by existing through an affirmation in contact with the core of the unfactual Equality, can become a precious "credibility" for the Other. (2015, p. 451)

Selon lui, ce postulat sur l'égalité permet à l'artiste d'éviter de reproduire ou de renforcer les inégalités entre les privilégiés et les exclus de la pensée. Anna Dezeuze, auteure d'une monographie sur le *Deleuze monument*, voit dans ce postulat une sincère volonté de la part de l'artiste de « considérer sérieusement les résidents comme un public potentiel pour l'art, la culture et la philosophie » (2014, p. 82-83, ma traduction).

Ce refus du particularisme renvoie à la thèse de l'égalité des intelligences défendue par Jacques Rancière dans *Le maître ignorant*. À partir d'une expérience pédagogique menée par le professeur Joseph Jacotot, Rancière déduit dans cet ouvrage qu'« on peut enseigner ce qu'on ignore si l'on émancipe l'élève, c'est-à-dire si on le contraint à user de sa propre intelligence » (1987, p. 29). Rancière fait remarquer que la relation pédagogique traditionnelle reproduit la distance entre le maître, qui est savant, et l'élève, qui est ignorant. Pour sortir de ce cercle, il faut envisager les deux positions comme équivalentes et postuler une « égalité des intelligences ». Avant que l'élève soit constitué en élève, il est d'abord un humain qui a appris par lui-même le langage, en « regardant et en écoutant autour de lui, en observant et en répétant, en se trompant et en corrigeant ses erreurs » (Rancière, 2008, p. 14). Pour Rancière, il faut faire confiance à cette capacité humaine qui rassemble tout le monde, peu importe le niveau d'éducation.

La manière dont Hirschhorn travaille la relation de la théorie avec les participants, les spectateurs est une réponse formelle à cette présupposition de l'égalité des intelligences de Rancière. L'artiste écrit à ce sujet :

Le maître ignorant, avec sa proclamation de l'intelligence égale des hommes, est un livre qui me signifie qu'il y a toujours quelque part la flamme de l'égalité et que quelqu'un va être présent, quelqu'un va rester éveillé, lucide et calme, attentif et déterminé autour de ce foyer. Là – autour de ce feu –, il y a un espace pour la confrontation d'idées, des pensées et des concepts. (dans Bonn, 2015, p. 83)

Le point de vue traduit l'intention de l'artiste quant à la relation que Hirschhorn aménage avec les objets et les sujets rassemblés dans le monument. Il refuse la posture de « artiste-leader-pédagogue » (Hirschhorn, 2015, p. 57, ma traduction). Il insère plutôt la théorie dans un environnement sans faire la différence entre ceux qui savent faire avec la théorie et ceux qui ne le savent pas, pour que chacun puisse librement exercer sa capacité humaine de penser.

Lui-même, comme maître d'œuvre du monument, Hirschhorn se donne en quelque sorte en exemple en revendiquant une posture d'ignorant par rapport aux auteurs qu'il célèbre :

Sometimes I don't quite understand what these thinkers have written, maybe because I don't have the right education. For example, I can't understand Nietzsche completely. I grasp maybe fifty percent, or perhaps only thirty percent of what he's saying. But he really gives me stuff to think about. Sometimes what's most interesting is what you can't really understand or accept. (dans Estep, 2004, p. 87)

Devant la théorie, il se laisse porter, presque naïvement, par le travail de la pensée qu'elle lui inspire ⁴⁵. En refusant de jouer le maître, le savant, en assumant la vulnérabilité produite par le risque de ne pas comprendre ou de mal comprendre la théorie, l'artiste souhaite installer un climat d'égalité des intelligences.

En effet, les activités théoriques de l'événement ne semblent pas marquées par une intention claire d'enseigner la théorie de Gramsci. Même pour le monde de l'art, les activités théoriques n'ont pas toujours été entièrement comprises, comme en témoignent certains articles écrits à propos du *Gramsci monument*. C'est le cas de la pièce de théâtre, particulièrement inintelligible selon certains critiques. Pour eux toutefois, cette incompréhension est immédiatement rattrapée à un niveau supérieur de sens. Par exemple, Wickstrom décrit un sentiment de déplaisir à ne pas comprendre les œuvres de Hirschhorn qu'elle arrive à conjurer lorsqu'elle réalise que, ultimement, cette ambiguïté rassemble tous les participants dans une même vulnérabilité face à la théorie. Mais se tenir devant l'inintelligible et lui donner un sens est aussi un savoir-faire que certains possèdent, d'autres moins.

En outre, cette capacité que décrit Rancière ne s'exerce pas avec les mêmes bases et les mêmes ressources pour chacun. Dans le documentaire réalisé par Angelo A. Lüdin, une résidente semble se sentir dépassée face à tout ce qui s'est dit durant les 77 jours du monument : « Maintenant on aura le temps de revenir sur tout ça, de tout lire, et de mieux saisir la chose. » (2015) Il faut dire que, dans les activités théoriques particulièrement, les discussions se font depuis des codes, normes et usages universitaires référant à des connaissances préalables qui ne sont pas partagées par tous. Par exemple, la parole théorique s'exprime dans un niveau de langue qui porte

⁴⁵ Selon Anna Dezeuze, cette posture n'est pas unique à ses monuments (2014, p. 46-47).

la marque des gens privilégiés, des gens de pouvoir; considérant que ce niveau s'acquiert par l'éducation, elle exige, particulièrement aux États-Unis, une aisance financière qui, sauf exceptions, exclut par définition les résidents du HLM. Il faut ainsi certaines conditions socioéconomiques pour s'adonner à l'exercice de la théorie. L'exercice, indéniablement, peut intimider, voire exclure, ceux qui n'en ont pas la maîtrise. Certains savent jouer au jeu de la théorie, savent assumer publiquement de ne pas savoir, savent transformer l'ambiguïté en occasion de penser, alors que d'autres ont développé une honte et une méfiance qui les éloigne de ce que Hirschhorn appelle leur « flamme ».

Enfin, la parole théorique fait intervenir un savoir pouvant produire la même exclusion. Le malaise exprimé par une visiteuse sur cette question devant la caméra du documentariste traduit bien cet enjeu :

Beaucoup de New-Yorkais trouvent ce monument très vexant et très provocant et y réagissent négativement. [...] Je lui ai demandé : "Un des buts étaient-ils que les gens en apprennent sur Gramsci ?" "Oui, bien sûr." "Avez-vous donné une introduction à Gramsci pour étudiants et novices ?" Il a répondu : "Non, vous êtes tous des intellectuels, chacun se vaut." Je comprends son point de vue, mais c'est quand même problématique pour moi, car je vois beaucoup de jeunes ici autour et je me demande s'ils ont un moyen de saisir ce qu'est l'hégémonie. (2015)

Il ne s'agit pas ici que de niveau de langue. Les activités théoriques portent sur des concepts qui ne sont pas accessibles à tous. Ils sont développés par la philosophie et les sciences humaines, et ils sont enseignés généralement dans des programmes de premier cycle universitaire. Sans la maîtrise de ces concepts, il devient très difficile de s'engager dans ces activités et d'y participer, de manière passive ou active, sans ressentir d'exclusion. Dans les activités théoriques, tous se rencontrent autour de la théorie, mais tous n'en font pas la même expérience. Elle peut se faire autant sous le mode de la connivence que sous celui de l'exclusion.

Cette tension entre les inclus et les exclus se joue également sur un autre plan. Les théoriciens invités à venir présenter leurs travaux, la plupart plus ou moins liés à la tradition marxiste, sont appelés à se déplacer pour rencontrer l'objet de leur intérêt théorique pour les luttes sociales. Il s'agit ici indéniablement d'une occasion de poursuivre le travail de la pensée dans des circonstances particulières. Dans le monument, la théorie se déplace dans l'inconfort d'une situation où elle se confronte à la réalité qu'elle essaie de cerner. C'est là que la théorie prend ultimement son sens, mais c'est aussi là où elle se précarise, où elle devient vulnérable, exposée à l'apparente impuissance de sa distance et de son abstraction. La rencontre est marquée ici par le rapprochement du sujet théoricien avec l'objet de sa théorie, ce qui dans une perspective gramscienne du moins est nécessaire pour s'assurer que le travail théorique soit réputé valable, pertinent et utile.

L'ennui est que cette rencontre peut tourner à l'exotisme si le théoricien marxiste porté par une mission ethnographique dans le Bronx croit assister au spectacle désolant de la pauvreté et de l'ignorance d'une minorité ethnique ou d'une classe dominée socialement. Kester parle à propos du *Bataille monument* d'une « tendance à utiliser d'autres êtres humains comme partie intégrante d'un dispositif de choc » (2011, p. 242, ma traduction). Pour Kester, ce choc entre le monde de l'art et la population locale provoque un malaise de part et d'autre, au bénéfice surtout du monde de l'art qui y trouve un « *frisson* » (2011, p. 62) lui permettant d'exacerber sa conscience des inégalités sociales. Les visiteurs du monument vont à la rencontre de l'entrechoquement entre des théoriciens et des « opprimés exclus de la culture » pour considérer les tensions entre les deux groupes et réfléchir à ce qui les cause. De ce point de vue, si le théoricien peut y trouver l'occasion de perfectionner son rapport à son objet et si le visiteur extérieur peut s'en saisir pour penser aux rapports de domination entre la théorie et son objet, on ne voit pas très bien ce que tirent les résidents de cette rencontre.

La question raciale, brûlante aux États-Unis, est évidemment au cœur de cette tension entre les deux groupes. Hirschhorn, homme blanc riche et éduqué, se déplace temporairement dans le South Bronx dans une démarche qui semble offrir une œuvre à une communauté, même si elle n'a rien demandé de tel, même si le monument dans les faits sert surtout au groupe dont l'artiste fait partie. L'initiative rejoue une scène bien connue, celle d'un intérêt des personnes blanches pour les violences subies par les personnes racisées qui au final sert davantage les premières que les dernières. Les visiteurs du monument trouvent là l'occasion de visiter un quartier qu'ils n'auraient peut-être jamais connu autrement pour voir le spectacle d'un milieu de vie de New-Yorkais pauvres et majoritairement racisés perçu comme inaccessible dans d'autres circonstances.

Dans « Portrait de l'artiste en ethnographe », Hal Foster décrit ce qu'il considère un « tournant ethnographique de l'art contemporain ». Selon lui, de plus en plus d'artistes se tournent vers des groupes et des milieux de vie culturels, ce qui au mieux permet de véritablement de penser à l'autre et à son histoire dans un mouvement nécessaire de décentrement de soi et du monde de l'art, mais au pire instrumentalise l'autre comme une altérité alimentant une « pratique narcissique de réflexion de soi » (2005, p. 225). Ce dernier cas pourrait bien décrire un risque éthique associé à la présence du « monde de l'art » au *Gramsci monument* : y trouver l'occasion de faire un travail de terrain, se déplacer là où « la théorie et la pratique semblent se réconcilier » (2005, p. 227), abstraire la situation de choc entre les audiences et la théorie pour alimenter ses propres réflexions, et en fin de compte reconduire une autorité en faisant de l'aventure au final une mission purement théorique.

Le format relationnel employé dans le *Gramsci monument* conditionne un travail sur la théorie dans l'art contemporain marquée par sa mise en situation dans des conditions concrètes de vie dans une communauté du South Bronx. Au milieu des objets montrés, des activités organisées, au pied des tours de HLM, au cœur

d'événements et des ateliers, sur des affiches, dans les livres et dans les prises de parole, la théorie est mise en relation avec des composantes hétérogènes. De toutes les connexions créées, ce sont celles avec l'« audience non-exclusive » qui se révèlent les plus complexes et les plus problématiques. La responsabilité éthique que l'artiste revendique est de soumettre à tout un chacun, sans égard à l'appartenance de classe, des pistes de réflexion à s'approprier, postulant une égalité des intelligences lui permettant d'assumer les risques bien réels d'exclusion provoqués par la présence de la théorie dans le South Bronx. L'artiste ne s'engage pas à aider la communauté à mieux comprendre Gramsci. Il ne prétend pas non plus que la théorie parviendra à elle seule à tisser du lien social, encore moins qu'elle pourra régler les problèmes sociaux auxquels la communauté est confrontée. Ce qu'il propose, c'est d'inscrire la théorie dans cette situation pour créer un choc, une « confrontation », la théorie se trouvant dans le monument « en plein contact avec la réalité » (Hirschhorn, 2015, p. 447-449, ma traduction).

Dès lors, l'œuvre incite davantage au face à face entre des personnes issues de deux mondes qu'à un véritable échange. La rencontre qu'initie Hirschhorn entre des personnes conviées à des activités théoriques prend la forme d'un contraste surprenant, confrontant, choquant même, autant pour les résidents des Forest Houses que pour les invités et les visiteurs, autant pour ceux qui ont l'habitude, l'intérêt et l'éducation pour en profiter que pour ceux qui font l'expérience de la nouveauté, de l'altérité, de l'exclusion. Ce lieu public leur permet d'être *exposés* l'un à l'autre, et d'être exposés l'un *et* l'autre à la théorie, et ce, dans les deux sens du mot « exposer », c'est-à-dire faire voir et mettre dans une situation périlleuse⁴⁶. Dans un sens, la mise

⁴⁶ C'est Anna Dezeuze qui me fait remarquer que le double sens du mot « exposer » résume bien le geste de création de Hirschhorn (2014 : 35-36).

en forme de la théorie entraîne la possibilité d'un rejet; de l'autre, elle s'inscrit dans une entreprise hasardeuse où il s'agit de traduire la théorie en pratique.

1.3 La théorie comme pratique

En philosophie et dans les sciences humaines, cette idée d'une rencontre de personnes issues de différents groupes à partir de la théorie n'est évidemment pas nouvelle. Entre autres, elle est justement au cœur de la « philosophie de la praxis » développée par Antonio Gramsci et par d'autres auteurs du marxisme occidental⁴⁷. Je crois que le caractère politique de la mise en forme de la théorie se comprend par les concepts et le projet politique de l'auteur célébré dans le monument.

Dans ses *Cahiers de prison*, Gramsci emploie le terme « philosophie de la praxis » à la fois pour désigner le marxisme – comme périphrase permettant de déjouer ses geôliers – et pour résumer la « refondation » (Cassin, 2004, p. 995) de la pensée marxiste qu'il propose de mener. Gramsci tente de détacher le marxisme de deux tendances philosophiques, l'une néo-idéaliste qui célèbre le travail de pensée comme un absolu qui n'a pas à répondre à l'environnement social qui l'accueille, l'autre

⁴⁷ Le marxisme occidental est une tradition interprétative de la pensée marxienne qui prend ses distances avec le communisme soviétique de l'après Première Guerre mondiale. Georg Lukács, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamin et Max Horkheimer, entre autres, s'inscrivent dans cette tradition. Au moment où écrivent ces auteurs, le capitalisme a atteint un stade de développement ne permettant pas aux marxistes occidentaux de simplement suivre la Révolution russe de 1917 comme modèle pour développer un « eurocommunisme ». La pensée marxienne en elle-même doit également être adaptée, parce que les binarités sur lesquelles elle repose (infrastructure/superstructure, bourgeoisie/prolétariat, objet/sujet) ne permettent pas de décrire exactement la manière dont fonctionne la domination bourgeoise. Suivant le concept gramscien d'hégémonie, cette domination s'exerce davantage par l'influence idéologique pernicieuse véhiculée dans la culture que par une domination essentiellement économique comme l'avait décrit Marx.

matérialiste qui accorde une importance trop grande selon lui aux conditions matérielles de l'existence au mépris du travail des idées. La philosophie de la praxis rassemble les principes permettant de concevoir une « unité dialectique » (Hoare et Sperber, 2013, p. 88) entre le travail théorique et les conditions matérielles de l'existence, où le « pessimisme de l'intelligence » rencontre l'« optimisme de la volonté » (Gramsci, dans Cassin, 2004, p. 996). Avec la philosophie de la praxis, toute activité intellectuelle s'inscrit dans une relation de contact et de connexion avec les vies humaines concrètes, leur rencontre étant nécessaire pour mener à bien la transformation politique du monde.

L'une des phrases les plus célèbres de Gramsci, que l'on trouve d'ailleurs partiellement reproduite sur une banderole dans le *Gramsci monument*, donne l'une des idées clés de sa « philosophie de la praxis » : « Tous les hommes sont des intellectuels, mais tous les hommes ne remplissent pas dans la société la fonction d'intellectuel ». Le projet des *Cahiers*, initialement pensé par son auteur comme une histoire des intellectuels italiens, développe cette idée à la fois en accordant une grande responsabilité aux intellectuels de métier et en distribuant leur agentivité à tous les hommes également. De cette façon, il refuse la division établie dans la tradition grecque entre *theôria*, *praxis* et *poiêsis* : respectivement l'exercice de la pensée, la transformation de soi dans un but de perfectibilité des hommes libres et le travail productif sur la matière de l'homme assujetti s'entremêlent, se déterminent mutuellement et convergent vers un projet commun de révolution prolétaire. Il défend une autre manière de théoriser.

Si le problème d'identifier théorie et pratique se pose, il se pose dans ce sens : construire sur une pratique déterminée une théorie qui, en coïncidant avec les éléments décisifs de la pratique elle-même et en s'identifiant avec eux, accélérerait le processus historique en acte, en rendant la pratique plus homogène, plus cohérente, plus efficace dans tous ses éléments, c'est-à-dire en lui donnant la force maximum ; ou bien, étant donné une certaine position

théorique, organiser l'élément pratique indispensable pour sa mise en œuvre.
(Gramsci, 1977, p. 192)

Selon ce point de vue, chacun peut trouver dans le travail matériel de quoi s'exercer à un bien-agir en vue de la perfection du bien commun et engendrer une proposition théorique qui n'est jamais indépendante ni de la vie matérielle ni de l'exercice de perfectionnement (Balibar, 2014, p. 83).

Pour Gramsci, le rôle de l'intellectuel est d'agir selon le principe d'unité entre la théorie et la pratique de la philosophie de la praxis. Il doit attribuer un sens à un groupe, entendu ici autant comme signification que comme direction, en construisant des représentations théoriques, sans pour autant le faire indépendamment des luttes de classe, sans perdre de vue le devenir historique ou les conditions matérielles de l'existence. Son rôle dépasse la simple production de théorie. À l'image d'un militant d'un parti politique, l'intellectuel doit être en contact avec les conditions matérielles de l'existence et travailler au milieu du monde. Son rôle est social : il se situe dans le réel, il rassemble, il persuade. D'un côté, il rassemble un groupe à partir de représentations communes. Comme le résume Jean-Marc Piotte, il « suscite [chez] les membres de la classe à laquelle il est relié organiquement [...] une prise de conscience de leur communauté d'intérêts. [Il] provoqu[e] au sein de cette classe une conception du monde *homogène et autonome*. » (2010, p. 23) Il s'agit alors de combattre le particularisme qui empêche de se considérer comme partie intégrante d'un groupe et d'identifier et purger tout ce que la classe prolétaire a intégré de l'idéologie bourgeoise. De l'autre côté, il provoque une conscience critique des rapports de pouvoir définissant ce groupe et lui attribue une direction politique. Le rôle de l'intellectuel est de tirer le peuple vers le haut, de l'« amener vers une conception supérieure de la vie » (Gramsci, 1977, p. 146).

Gramsci ne nie pas l'existence de l'intellectuel de métier. Pour lui, dans une « phase initiale » (Gramsci, 1977, p. 149) tout au moins, l'intelligentsia joue un rôle

fondamental. Elle a les ressources nécessaires pour créer ces représentations et développer cette conscience critique parce que « l'homme de masse actif agit pratiquement, écrit-il, mais n'a pas une claire conscience théorique de son action qui pourtant est une connaissance du monde, dans la mesure où il transforme le monde. » (Gramsci, 1977, p. 146) Il ajoute : « l'innovation ne peut prendre à ses débuts un caractère de masse que par l'intermédiaire d'une *élite*, pour qui la conception contenue implicitement dans l'activité humaine est déjà devenue, dans une certaine mesure, conscience actuelle et systématique, volonté ferme et précise. » (Gramsci, 1977, p. 152) Mais l'intellectuel de métier, le plus souvent issu de la bourgeoisie, doit se confronter à cette difficulté, traversant toute la pensée marxiste, de penser en phase avec la classe ouvrière, avec les conditions matérielles de son existence, dans une « unité organique ».

D'ailleurs l'unité organique de la pensée et la solidité culturelle n'étaient possibles que si entre les intellectuels et les simples avait existé la même unité que celle qui doit unir théorie et pratique, c'est-à-dire à la condition que les intellectuels eussent été les intellectuels organiques de ces masses, qu'ils eussent élaboré et rendu cohérents les principes et les problèmes que ces masses posaient par leur activité pratique, et cela par la constitution d'un bloc culturel et social. (Gramsci, 1977, p. 141)

Dans un dialogue l'unissant au peuple, il s'assure de rester en contact avec les ouvriers, non pas pour leur imposer leurs idées, mais pour échanger avec eux. Pour Gramsci, ce point de contact est le sens commun, qui est une sorte de philosophie du peuple, une raison partagée en commun, une « invitation à la réflexion » (Gramsci, 1977, p. 137) qui peut servir de base pour faire circuler de nouvelles idées et pour donner une orientation à l'action. « Qu'une masse d'hommes soit amenée à penser d'une manière cohérente et unitaire la réalité présente, est un fait "philosophique" bien plus important et original que la découverte faite par un "génie" philosophique d'une nouvelle vérité qui reste le patrimoine de petits groupes d'intellectuels » (Gramsci, 1977, p. 134), résume Gramsci.

S'il y a théorie, elle est inscrite dans une démarche de pensée engagée à visée méliorative en vue de la transformation politique du monde. Ces représentations sont conçues comme des actions réalisées concrètement et socialement, dont la pertinence est vérifiée dans la rencontre avec les masses en considérant leur vie, leur culture, leurs idées, et dont l'orientation est celle du bien commun. La théorie se réalise en présence de l'autre, dans le contact permanent avec le monde où l'intellectuel souhaite intervenir. Chez Gramsci, le travail intellectuel fait de la théorie une pratique.

Antonio Gramsci n'est pas le seul à avoir défendu cette manière de théoriser. Andrew Feenberg nomme « philosophie de la praxis », suivant l'expression de Gramsci, la doctrine selon laquelle « aucun domaine de la connaissance et aucun domaine correspondant de l'être n'est indépendant de la société » (Feenberg, 2016, p. 29-30); d'après lui, cette doctrine est partagée par un grand nombre de théoriciens marxistes, dont Georg Lukács, les théoriciens de l'École de Francfort et même, dans une certaine mesure, par Karl Marx lui-même, notamment dans sa onzième et dernière thèse des *Thèses sur Feuerbach* où il formule un appel à la sortie de la théorie dans le monde de la pratique : « Les philosophes ont seulement interprété différemment le monde, ce qui compte, c'est de le *changer*. » (dans Balibar, 2014, p. 47) Il faut donc dépasser le travail abstrait de commentaire de la philosophie pour réaliser le projet de transformation politique du monde. Cette perspective est anti-utopique : il ne s'agit pas d'élaborer un programme révolutionnaire théoriquement, et ensuite de l'appliquer, de le mettre en pratique. « L'action doit être "agie" au présent, et non commentée ou annoncée », résume Étienne Balibar (2014, p. 59)

D'après les principes de la philosophie de la praxis, l'intellectuel compose une unité entre théorie et pratique, de sorte que la théorie s'inscrit dans un travail de la pensée situé directement dans le monde, placé dans une relation d'influence avec les conditions matérielles du monde social et engagé activement dans un devenir historique. La théorie est un moment de la pratique, comme la pratique est un

moment de la théorie, et, dans les deux sens, leur croisement se conçoit comme une pratique politique.

En ces termes, tout semble indiquer que Hirschhorn, avec le *Gramsci monument*, joue le rôle de l'intellectuel gramscien et travaille la théorie de la même manière en suivant les principes de la philosophie de la praxis, dans l'objectif de créer une forme agissant comme une unité entre la théorie et la pratique. L'effet du travail sur la théorie opérée dans sa mise en forme relationnelle basée sur la rencontre se comprend dans la perspective depuis laquelle Gramsci lui-même et ses contemporains conçoivent la théorie. En termes gramsciens, Hirschhorn crée une forme où la théorie est une pratique.

Dans le *Gramsci monument*, les nombreuses invitations faites aux théoriciens, la plupart marxistes, à venir dans les jardins des Forest Houses représentent autant d'occasions de se confronter à la lutte des classes qu'ils théorisent à l'endroit où elle se vit. Leur théorie devient manifestement située dans leur milieu de vie. Elle trouve dans ce milieu de vie l'occasion de se formuler au sein du contexte dans lequel des idées comme l'hégémonie et les subalternes trouvent leur sens, au cœur des relations depuis lesquelles ces concepts acquièrent ultimement leur pertinence pratique. Dans l'œuvre de Hirschhorn, la théorie est mise à l'épreuve dans les circonstances concrètes de vies précaires.

Pour Gramsci, la philosophie de la praxis entraîne aussi chez l'intellectuel une pensée réflexive. S'il conçoit la théorie elle-même comme une pratique, elle ne peut être autonome, extérieure au sujet intellectuel et au contexte dans lequel il travaille. Ce dernier doit appliquer sa conscience critique à son propre travail :

La philosophie de la *praxis* non seulement prétend s'expliquer et justifier tout le passé, mais prétend aussi s'expliquer et se justifier théoriquement elle-même – c'est-à-dire qu'elle est l'"historicisme" le plus avancé, la

libération totale de tout "idéologisme" abstrait, la conquête réelle du monde historique, le commencement d'une nouvelle civilisation. (Gramsci, dans Hoare et Sperber, 2013, p. 89)

Le déterminisme sociohistorique n'influence pas que son objet. L'activité intellectuelle est elle-même le produit de ce déterminisme, et le sujet intellectuel travaille dans l'influence de cette détermination. La philosophie de la praxis implique l'évaluation critique du cadre social depuis lequel la théorie s'élabore et se déploie. La façon dont le théoricien circonscrit son objet de recherche, par exemple, est influencée par la pratique humaine, comme « la perception du chasseur ou du pêcheur dans une quelconque tribu primitive l'est par ses conditions de vie » (1974, p. 31) selon Horkheimer.

En outre, la philosophie de la praxis implique l'évaluation de l'impact politique de la théorie sur le cours de l'histoire. La conscience de ce que la théorie fait politiquement est ce qui doit en donner l'orientation. Par et avec la théorie, chacun est appelé à se servir de sa faculté d'imagination à partir de son expérience du réel et à infléchir ses conduites vers une nouvelle organisation sociale à construire. Tel est l'unique intérêt de la théorie chez Gramsci : ces représentations orientent des conduites vers la réalisation du projet politique de la révolution prolétaire. C'est là où la théorie trouve sa véritable unité avec la pratique, dans une adéquation et une cohérence parfaite avec elle. En attendant l'atteinte de ce niveau de perfection, la théorie tend vers la pratique dans un stade transitoire. Au moment où il écrit, Gramsci remarque que la philosophie de la praxis ne peut en être qu'à une « phase initiale » parce que la théorie est toujours perçue comme un « complément », un « accessoire » (Gramsci, 1977, p. 149) à la pratique, parce qu'il est toujours nécessaire de développer une élite intellectuelle pour infléchir le sens commun des masses.

Le problème, chez Gramsci comme chez les autres, c'est que ce qui était à l'origine propédeutique acquiert un statut permanent. À l'époque de l'École de Francfort, la

philosophie de la praxis est déjà considérée comme un projet pratiquement impossible, tant le capitalisme a entraîné la marchandisation de toute la vie sociale, y compris l'expérience, contaminant ainsi la pratique depuis laquelle la théorie aurait pu se réaliser. Dans l'histoire du marxisme occidental, remarque Feenberg, cette difficulté a donné lieu à deux réactions : certains cherchent, dans les nouvelles pratiques militantes plus modestes, des potentialités qui pourraient préfigurer une révolution à venir, mais plusieurs se replient vers la théorie, défendant la philosophie de la praxis comme un concept plutôt que comme un projet entièrement réalisable. Lorsque Feenberg décrit l'héritage de la philosophie de la praxis pour la pensée contemporaine en conclusion de son ouvrage, il soutient qu'elle « porte à la conscience » des « significations » qui « se mélangent entre elles dans un système culturel qui donne un horizon à la pensée et à l'action » et qui « reste en tension » entre les rapports de force qu'elle reconduit et ceux qu'elle suscite (2016, p. 449). La théorie n'a pu fusionner avec la pratique, mais elle se conçoit maintenant comme une « politique de la signification » (2016, p. 451).

De la même manière, les difficultés auxquelles s'est confrontée la philosophie de la praxis ne trouvent pas dans l'œuvre de Hirschhorn un état de dépassement. Au contraire, ces difficultés ne paraissent que plus évidentes dans cette esthétique du choc. Les tensions inhérentes à la présence de la théorie dans un lieu montrent bien que tout n'est pas fondu dans une unité entre la théorie et la pratique. L'artiste fait face à la même difficulté que ces théoriciens et c'est dans cette perspective qu'il fait de la théorie une pratique : il maintient l'horizon d'une rencontre entre la théorie et les conditions matérielles de l'existence en la situant dans cette hétérogénéité matérielle et sociale que constitue le *Gramsci monument*. Hirschhorn ne parvient pas à réaliser parfaitement une unité entre théorie et pratique – ce qui serait exigeant vu l'histoire de la philosophie de la praxis – mais son œuvre assure de maintenir la théorie dans une tension politique rendue évidente dans la mise en forme relationnelle de cette dynamique de coprésence caractérisant l'œuvre.

La place du monument, de son contenu, de ses théoriciens invités, la place de Gramsci comme philosophie dans les Forest Houses reste à une « phase initiale » où elle apporte de l'extérieur, par une élite, cette conscience critique de classe nécessaire à la transformation politique du monde. Ni le point d'harmonie entre les intellectuels et le peuple ni la distribution horizontale de la théorie au sein de la classe ouvrière ne sont atteints dans le projet de Hirschhorn. La mise en forme relationnelle, en plaçant la théorie au milieu des conditions concrètes d'Américains défavorisés, ne fait pas moins de la philosophie de la praxis son objectif qui, même s'il paraît utopique, se manifeste clairement dans les choix formels de l'artiste.

Le détour par Gramsci permet toutefois d'arriver à des conclusions similaires à celles de Hal Foster. Sur ce point, il est intéressant de relever que le critique d'art, qui prend d'ailleurs aussi le marxisme comme point de départ de sa réflexion dans son texte en convoquant le « productivisme » de Walter Benjamin, croit que les effets néfastes d'un regard ethnographique sur un groupe culturel peuvent être contournés par la réflexivité, comme le suggère Gramsci avec le rôle de l'intellectuel qu'il propose. Cette introspection dans le travail de la pensée appartient à chaque invité et à chaque spectateur du monument, mais il faut quand même souligner que l'artiste lui-même est assez conscient des risques encourus par son œuvre :

[J]e sais qu'il y a des erreurs et des manques dans mon travail, de façon pré-conditionnelle. La question pour moi n'est pas de faire un travail sans erreurs ou sans manques, mais de faire [...] un travail qui va au-delà de ses erreurs et de ses manques. (dans Bonn, 2015, p. 95)

Le cadre social depuis lequel la théorie se déploie dans le monument, qu'il décrit d'ailleurs comme une « accumulation d'échecs » (2015, p. 449, ma traduction), et l'impact politique de sa présence sont pris en compte dans la démarche de Hirschhorn. Si le projet est tout de même réalisé, c'est que, loin d'accepter que la théorie se réfugie dans l'abstraction et la distance, il choisit de créer une forme où la théorie se

risque à des situations de confrontation pour esquisser une transformation politique à venir, et ce, malgré les risques d'exclusion et d'exotisation des habitants de Forest Houses.

Le travail que l'œuvre de Hirschhorn réalise sur la théorie, en ce sens, reprend une manière de théoriser influencée par la philosophie de la praxis. La théorie y est une pratique où elle mise à l'épreuve socialement, où elle trouve les conditions favorables à la pensée réflexive et où elle est exposée aux tensions politiques inhérentes à son exercice. C'est ultimement de cette façon que Hirschhorn fait de la théorie une pratique : le travail que Hirschhorn fait sur la théorie est le travail que la théorie s'attribue elle-même dans une logique circulaire où la théorie comme pratique est déterminée par la théorie comme contenu.

1.4 Politique représentative et éthique de la théorie dans l'art

L'orientation politique de cette circularité est pour le moins complexe, pour ne pas dire irréductible, voire même contradictoire. Interroger la contribution politique d'une œuvre d'art ouvre un champ vaste dont les tenants et aboutissants varient selon la manière dont la question est posée. Les avenues sont à cet égard très nombreuses. Est-ce que l'œuvre a permis d'attirer l'attention des autorités municipales sur les besoins de ces communautés, ou sur la nécessité en général d'investir dans le logement public subventionné ? Est-ce que le passage de Hirschhorn dans ce quartier a permis de sortir les habitants de la domination culturelle et économique dont ils sont victimes ? Est-ce que l'œuvre bénéficie davantage à l'artiste, qui acquiert par là un plus grand capital symbolique, qu'aux résidents qui ont obtenu des services et quelques emplois temporairement ? L'œuvre a-t-elle permis aux résidents de comprendre la manière dont la domination dont ils

sont victimes leur est imposée structurellement ? Est-ce au fond un monument dédié à la philosophie de la praxis ? Toutes ces questions sont pertinentes et mènent à une analyse distincte du politique dans l'œuvre. Celle qui sera privilégiée s'articule autour de la mise en forme de la théorie dans le format relationnel. Comment la contribution politique du *Gramsci monument* peut-elle être abordée à partir du travail qu'elle réalise sur la théorie ?

« Think Gramsci today », à l'évidence, n'exige pas nécessairement de viser la révolution prolétarienne. Devant l'impossibilité de reprendre le projet politique révolutionnaire gramscien, l'œuvre de Hirschhorn esquisse deux voies de compromis. L'œuvre *actualise* dans la circonstance la possibilité de l'unité entre théorie et pratique en même temps qu'elle aménage un endroit où cette possibilité est *rendue visible*.

Selon la première voie, l'œuvre crée un espace depuis lequel la théorie est effectivement mise en circulation et en partage auprès de personnes dans des situations qui la précarisent. Inscrite dans la vie d'un groupe, la théorie ne peut verser dans le confort de l'entre-soi, dans une jouissance hédoniste d'une pensée désincarnée. Elle est dans l'œuvre toujours une rencontre qui évalue le cadre social dans lequel elle s'énonce et l'impact politique direct qu'elle engendre. Hirschhorn s'assure que la théorie se tienne au milieu du monde. En ce sens, il joue le rôle de l'intellectuel gramscien.

La politique du *Gramsci monument* est celle d'une coprésence risquée de la théorie dans un milieu de vie, au milieu d'objets, de théories, d'habitudes, d'activités, de personnes issues de divers horizons. Il s'agit d'une politique du contact et de la confrontation. C'est une politique éthique, non pas dans le sens d'une atteinte parfaite de la vertu dans la relation à l'autre, mais dans le sens que lui donne Jacques Rancière. Dans « Les paradoxes de l'art politique », il décrit un modèle « archi-éthique » (2008,

p. 62) d'efficacité politique de l'art contemporain qui renvoie à une tentative d'effacer la différence entre l'art et la vie. Le modèle renvoie à un art qui s'expose aux risques éthiques liés à la volonté d'impacter directement le réel. Il se distingue d'un modèle mimétique, exemplifié par les représentations théâtrales, et de l'efficacité esthétique, qu'il privilégie, un modèle reposant sur la distance du régime esthétique qui permet d'influencer le monde uniquement de manière indirecte. La première voie politique est éthique, dans le sens où l'œuvre fait de la théorie une intervention directe dans le monde, quelque chose qui se risque dans un milieu de vie, qui se commet dans la vie de l'autre.

La seconde voie vise plutôt la monstration d'un état de la philosophie de la praxis. Cette politique semble avoir été réalisée avec un certain succès si l'on en croit les critiques d'art qui sont nombreux à identifier les tensions, les contradictions, voire la naïveté de l'artiste dans son projet de déplacer la théorie au milieu des HLM du Bronx. Il s'agit de mettre en évidence la théorie comme pratique dans toutes ses dimensions, dans ses succès comme ses échecs :

Art is an opening toward reality, an opening without borders and limits. I learned that there is absolutely no research, no study, which can replace the experience of confronting a problem, a problem without a solution, of facing a cul-de-sac, a cul-de-sac with no exit, like the "Gramsci monument" experience. (Hirschhorn, 2015, p. 450)

L'œuvre permet de rendre visibles ces problèmes, ces rapports de pouvoir reconduits, ces tensions, ces moments d'incompréhensions, de rejets et d'exclusions, de faire le portrait de l'altérité inhérente à la philosophie de la praxis. C'est Gramsci lui-même qui l'admet : « une philosophie de la praxis ne peut se présenter à l'origine que sous un aspect polémique et critique, comme dépassement du monde de pensée précédent et de la pensée concrète existante (ou monde culturel existant). » (Gramsci, 1977, p. 143)

L'œuvre déploie aussi une politique de la représentation : montrer pour saisir, pour mettre en évidence, pour faire comprendre, et ultimement, pour changer les pratiques. C'est cette « conscience » des rapports de force reconduits ou déliés que Feenberg identifie comme héritage contemporain de la philosophie de la praxis. Avec le *Gramsci monument*, la volonté de l'artiste est d'offrir l'« être avec » la théorie un « miroir grossissant » (Rancière, 2008, p. 58) où ses travers comme activité inscrite dans le monde sont mis en forme comme des contre-modèles ou des modèles offerts à la considération de chacun.

Que ce soit par une voie éthique ou une voie représentative, la politique à l'œuvre dans le *Gramsci monument* repose sur le postulat, défendu par Gramsci et le marxisme occidental entre autres, selon lequel toute transformation politique est dépendante de l'exercice théorique. Ce que Feenberg appelle la « politique de la signification » accorde à la question politique la part belle à la théorie. Dans un sens, c'est une politique de l'amont. Toute grande transformation politique du monde doit nécessairement se faire à partir d'outils conceptuels permettant d'imaginer d'autres façons de penser, d'être et de faire. La transformation politique doit d'abord exister comme pensée, sous la forme de représentations qui insufflent une conscience accrue des rapports de force, des luttes et des inégalités, un nouveau consensus permettant ultimement de reconfigurer ces rapports de pouvoir. Dans un autre sens, la théorie est en soi une pratique politiquement orientée. Elle est d'ores et déjà un exercice de la connexion, de la rencontre, une occasion pour les intellectuels et les masses de se rencontrer et de construire ensemble dans l'échange heureux ou dans le choc des classes. La théorie n'est pas hors du monde, des sujets et de l'histoire. Elle n'existe que dans des rencontres, dans des situations, vers la mission politique qui lui est

impartie. C'est en ce sens que le *Gramsci monument* travaille la théorie « politiquement ⁴⁸ ».

La contribution politique de l'œuvre ne se limite pas pour autant à la répétition d'une philosophie formulée par les théoriciens marxistes depuis des décennies. Dans le *Gramsci monument*, la particularité est que la philosophie de la praxis ne s'élabore ni dans l'espace du livre et de l'université ni dans l'espace de la militance politique, mais se déploie à l'initiative d'un artiste dans une forme artistique. Le travail sur la théorie est politique en s'appuyant sur son caractère artistique. Ces deux voies de contournement décrivent une double politique *de l'art*. C'est par le détour de l'art que la théorie est mise en situation et qu'elle est mise en évidence comme situation.

Dans le *Gramsci monument*, cette double politique se manifeste dans un entrelacement singulier entre culture, théorie et art. D'abord, dans le *Gramsci monument*, la théorie se trouve située dans un cadre culturel. Écouter du rap à la radio, visiter un studio de télévision, prendre une boisson gazeuse avec un ami, performer dans l'« open mic », surfer sur le web, par exemple, accompagnent les activités théoriques qui se tiennent dans le cadre d'une célébration. En toute cohérence avec le style de l'artiste unissant la théorie à un réseau hétérogène d'objets culturels dans un effet de choc déroutant plutôt que dans une harmonie rassurante, la théorie se déploie dans un contexte culturellement chargé.

C'est aussi la conclusion à laquelle arrive Gramsci. Pour plusieurs, l'une de ses contributions les plus importantes est justement d'avoir accordé un rôle central à la

⁴⁸ Hirschhorn prétend ne pas faire de l'art politique, mais de faire de l'art politiquement (Hirschhorn, 2015, p. 59). C'est là l'une des idées les plus reprises de l'artiste. Si c'est la manière qui est politique dans son travail, cette manière implique, à tout le moins dans le *Gramsci monument*, un passage par la théorie.

culture dans une pensée marxiste qui, jusque-là, n'en avait pas fait très grand cas (Jones, 2006, p. 27-30; Feenberg, 2016, p. 150). Le rôle de la culture est politique : la culture agit comme agent d'influence d'égale importance avec l'économie dans l'exercice du pouvoir⁴⁹. Avec son concept d'hégémonie, Gramsci soutient que la culture permet de maintenir une forme d'autorité, celle de la classe dominante sur les autres classes, de manière disséminée, et ce, par des pratiques qui n'affichent pas son pouvoir et sa puissance. Lorsque ces dynamiques sont révélées, la culture peut cependant être ce qui permet de renverser les rapports de force et de créer une hégémonie prolétaire.

Gramsci ne fait pas de distinction entre la culture populaire et la culture d'élite, contrairement d'ailleurs à ses collègues de l'École de Francfort Theodor Adorno et Max Horkheimer qui ne considéraient la culture populaire qu'à l'égard de sa capacité à reconduire les valeurs capitalistes bourgeoises. Gramsci incite à concevoir les deux comme partie intégrante de la production culturelle. L'intérêt est d'investir pleinement l'efficacité politique de la culture qui repose très justement sur le fait que, populaire ou élitiste, elle s'exerce en pratique, en brouillant les frontières entre ce qui est de l'ordre d'un exercice politique du pouvoir et ce qui est de l'ordre de la vie quotidienne, comme l'illustre par exemple la domination de la bourgeoisie sur les travailleurs à travers la société de consommation (dans Jones, 2006, p. 48). La culture est ce terrain favorable à la rencontre de plusieurs champs, comme l'art, les manières de vivre, le politique, l'éthique, les classes, le sens commun, etc.

Par conséquent, l'activité intellectuelle, ses représentations, sa conscience, son potentiel révolutionnaire est également subsumée dans la culture. Quand, à travers la

⁴⁹ Le concept d'hégémonie de Gramsci a pour cette raison été central dans le développement des *cultural studies*.

philosophie de la praxis, Gramsci soutient que l'intellectuel doit faire de la théorie une pratique, il conçoit cette pratique comme culturelle. La philosophie de la praxis agit dans la culture :

Créer une nouvelle culture ne signifie pas seulement faire individuellement des découvertes "originales", cela signifie aussi et surtout diffuser critiqueusement des vérités déjà découvertes, les "socialiser" pour ainsi dire et faire par conséquent qu'elles deviennent des bases d'actions vitales, éléments de coordination et d'ordre intellectuel et moral. (Gramsci, 1977, p. 134)

L'hégémonie prolétaire ne prendra forme que lorsque la théorie aura été « socialisée » par la masse, contribuant ainsi à créer une « nouvelle culture ».

De même, dans le *Gramsci monument*, la culture devient le champ depuis lequel la théorie se pratique. Hirschhorn inscrit la théorie dans ce terrain de rencontres, d'échanges et de luttes qu'est la vie culturelle à Forest Houses au cours de l'été 2013. Comme pratique culturelle, la théorie croise la masse, ses manières de vivre et son sens commun, ce qui représente pour Gramsci le lieu d'intervention par excellence de l'intellectuel afin de créer une révolution prolétarienne. C'est grâce à son inscription culturelle que la théorie dans le monument entre en relation avec ce qui la rend pertinente et utile, mais aussi qu'elle se confronte aux problèmes, aux contradictions et aux rapports sociaux qu'elle engendre.

L'œuvre serait politique dans sa capacité à ramener la théorie dans la culture. Or, c'est une tout autre politique que défend l'artiste. Il revendique une politique de la forme artistique reposant sur l'autonomie de l'art. Pour Hirschhorn, c'est depuis la logique de « l'art pour l'art » (2015, p. 57) que le monument prend tout son sens. Dans un texte intitulé « Pourquoi ? », il revient sur la dimension politique de son travail :

L'art est autonome. L'autonomie est ce qui donne à une œuvre d'art sa beauté et son caractère absolu. L'art peut, parce que c'est de l'art, créer les conditions d'une implication au-delà de tout. L'art est résistance. L'art résiste aux faits, résiste aux habitudes politiques, esthétiques et culturelles. (dans Bonn, 2015, p. 110)

Selon l'artiste, mobiliser toutes ces personnes dans des rencontres autour de la théorie ne se comprendrait politiquement que par ce que ces rencontres créeraient comme forme esthétique autonome.

Hirschhorn dissocie totalement son travail de son caractère culturel. À propos du *Bijlmer Spinoza festival*, il écrit :

The difference between a cultural event and "The Bijlmer Spinoza-Festival" is not about production, the thing produced, whether it is a reading, a seminar, or a workshop. The fundamental difference is the autonomy of the work affirmed and the audience it addresses. [...] The production is not trying to satisfy a demand, it is not trying to target "its" audience, and it is not trying to be a success in terms of the size or specificity of the audience. The production – without making any concessions – remains an affirmation and something autonomous. (2014, p. 106-107)

L'artiste n'est pas intéressé à revendiquer l'ancrage culturel de son projet comme puissance politique activée dans le *Gramsci monument*. Ce point de vue paraît pour le moins étonnant. C'est que, dans le *Gramsci monument*, de nombreux efforts sont mobilisés pour aller à la rencontre de l'autre, cette audience non-exclusive que forment les habitants des Forest Houses. Il s'agit de se déplacer là où ils vivent, de réaliser l'œuvre avec eux et pour eux. Il s'agit également de risquer un déplacement de la théorie, de la mettre à l'épreuve comme pratique dans des circonstances concrètes. Au fond, pour Hirschhorn, rien de tout cela n'importe vraiment. Ce qui compte politiquement, c'est ce que ces rencontres produisent comme forme artistique.

La tension entre l'engagement du projet envers les habitants des Forest Houses et ce point de vue sur l'autonomie de l'œuvre d'art est souligné par l'artiste Glenn Ligon qui a écrit sur sa visite du monument :

That said, probably the most interesting thing about Hirschhorn's project was its continual renegotiation and deconstruction of the ever-supple line between art and non-art. In the end, however, it was art that somehow always won out, and this at times left a bitter taste in my mouth. (2013, p. 231)

De la même manière, un résident-employé déplore que « [Hirschhorn] n'[ait] de considération pour rien d'autre que lui-même et son projet ⁵⁰ ». Hirschhorn convoque l'autonomie de l'œuvre d'art pour défendre son projet, mais aussi pour en justifier les limites, comme l'absence de ressources durables offertes aux résidents et l'instrumentalisation de ces derniers, ou comme les risques d'exclusion et d'exotisation des habitants du South Bronx. L'autonomie sert à l'artiste à se soustraire aux responsabilités liées à la prétention de l'art à impacter le réel.

À première vue, la défense de l'autonomie artistique entrerait en contradiction avec la pensée de Gramsci. Dans les faits cependant, Gramsci reconnaît à l'œuvre d'art deux statuts : celui d'art et celui de culture. Le théoricien italien croit en l'existence de l'autonomie de l'œuvre d'art puisque, selon lui, il est possible de faire abstraction du contenu idéologique d'une œuvre. L'artiste ne crée jamais uniquement pour servir une cause politique. Le spectateur, lui, peut tout à fait faire une expérience esthétique

⁵⁰ Ce constat est formulé à l'occasion d'une dispute entre un résident-employé et l'artiste durant la construction du monument. Ce résident, qui a passé plusieurs séjours en prison et qui était employé pour la première fois de sa vie, était au téléphone durant les heures de travail pour régler un problème de carte bancaire. Hirschhorn a interrompu son appel pour lui dire de terminer l'appel et de venir l'aider parce que ce qu'il faisait n'était pas important. Le résident a alors fait remarquer que Hirschhorn se préoccupait peu de la vie des résidents et n'en avait que pour son art (Lüdin 2015).

désintéressée d'une œuvre d'art. « Ce qui est exclu, c'est qu'une œuvre soit belle à cause de son contenu moral ou politique [...]. » (Gramsci, 1976, p. 644) On ne doit donc pas réduire l'art à son efficacité éthique. « Si le monde culturel pour lequel on lutte est un fait vivant et nécessaire, son expansivité sera irrésistible, et il trouvera ses artistes. » (Gramsci, 1976, p. 644)

Cependant, dans les *Cahiers de prison*, l'œuvre d'art est abordée autrement : il défend la nécessité de faire une critique politique de l'art et d'aborder l'œuvre depuis les conditions historiques dans lesquelles elle est produite et qu'elle reproduit. Michael Kelly (2014) retrace l'expression de cette position dans une section intitulée « Critères de critique littéraire » où Gramsci s'oppose à Benedetto Croce. Ce dernier défend une séparation stricte entre l'histoire de l'art et l'histoire de la culture, la première s'intéressant individuellement aux œuvres, la seconde au contexte intellectuel et social qui l'accueille, tout en insistant sur le fait que la seconde n'influence jamais la première. En effet, pour Croce, l'histoire de l'art ne considère une œuvre que par elle-même, et non par son rapport au contexte historique, social et politique qui la produit. Ce n'est pas l'avis de Gramsci qui se tourne plutôt vers l'étude du statut culturel de l'art. Il veut montrer que, même si l'on ne peut juger une œuvre uniquement par sa dimension morale ou politique, on peut aussi la considérer par son contenu idéologique. Ainsi, pour Gramsci, l'autonomie esthétique est possible, mais elle ne libère jamais l'œuvre de son inscription dans le champ culturel et de ses rapports de force historiques, sociaux et politiques, ce qu'il faut également considérer. L'œuvre est conçue et reçue comme art, mais dans les faits elle n'est jamais retirée du contexte culturel dans lequel elle s'inscrit.

Selon Grant H. Kester, l'avant-garde artistique reprendra largement cette séparation entre art et culture. Il résume cette conception politique de l'avant-garde :

Modern art has come to function as a privileged site of reflection on the forces of modernism – a quasi-autonomous space of commentary and engagement, whose critical optic has been made possible precisely by art's gradual displacement from its previously integral cultural role within premodern society. Now occupying the margins of society (in terms of broader cultural relevance if not its status as a signifier of class hierarchy), it exists at a critical remove, allowing the artist the distance necessary to recognize the flaws and limitations of modern life and consciousness, and to reveal those constraints to the viewer. (Kester, 2011, p. 22)

C'est par la distance inhérente à l'art et à l'artiste que l'œuvre parvient à porter à la conscience des spectateurs les dérives du monde moderne souvent par des propositions artistiques provocatrices bousculant leurs attentes bourgeoises. L'artiste, à l'écart, voit mieux que les autres, ce qui lui permet de créer des formes permettant de transmettre cette vision en vue d'une prise de conscience. Mais, déplore Kester, trop souvent l'équilibre bascule vers un caractère de distinction toujours de plus en plus grand de l'art, et ce, aux dépens de son ancrage culturel dans le monde. L'art tend à tout prix à se détacher de la culture dominante à cause d'une « peur défensive de son affiliation ou de son interconnexion avec des domaines contaminés ou impurs », peur largement portée par la critique, qui conduit à une politique « hygiénique » de l'art. Pour Kester, on opère alors une « ségrégation » (2011, p. 38, ma traduction) de l'art de son champ culturel, ségrégation qui a toujours cours aujourd'hui dans le discours sur l'art relationnel, remarque-t-il ⁵¹. L'art se définit en

⁵¹ Le travail de Thomas Hirschhorn, et l'art relationnel plus généralement, selon Kester, se laisse trop porter par cette logique d'avant-garde réticente à investir politiquement la part culturelle de l'œuvre, réticence présente selon lui entre autres dans les travaux de Claire Bishop. Il déplore qu'une telle conception ne permet pas d'évaluer avec justesse la dimension politique de ce qu'il appelle dans *The one and the many* « l'art collaboratif » contemporain. Il propose de faire une distinction entre une politique de l'art qui implique la capacité d'une certaine mise à distance incitant à voir et à agir autrement et cette politique « hygiénique ». Selon lui, il faut conserver cette efficace distance de l'art, mais il faut aussi investir le « continuum » (2011, p. 37) avec d'autres pratiques culturelles dans lequel se trouve inscrit l'art dans les faits. C'est là que repose aussi la dimension politique de l'œuvre.

opposition ou en réaction à la culture, associée à la masse, une sorte d'antithèse au kitsch qui n'est qu'une reproduction de l'idéologie bourgeoise à éviter à tout prix.

À son tour, Hirschhorn tente de composer avec cet équilibre dans une relation pour le moins conflictuelle avec la culture. D'un côté, il inclut des composantes culturelles dans son monument, il fait de la théorie une pratique culturelle et il reconnaît même la « contamination » (Kester, 2011, p. 35) culturelle de son travail. En effet, le *Gramsci monument* n'est pas une réalisation, à une échelle réduite, dans le confort de la distance, d'un moment d'unité entre la théorie et la pratique, moment repère d'une transformation à grande échelle à venir. C'est une mise en forme, modeste certes, d'une tentative de réalisation de la théorie comme pratique où elle essaie de s'implanter dans le monde, de s'inscrire dans des relations. C'est le croisement, parfois malhabile, entre une élite et la masse à partir de la théorie, qui donne lieu à cette esthétique du choc. Chaque rencontre est une tentative fragile de dépassement d'une « phase initiale » qui perdure, un tâtonnement où la théorie se risque à la pratique au milieu des rapports de pouvoir.

De l'autre, dans son discours, il demande de considérer cette tentative depuis l'autonomie esthétique décrite par Gramsci et reprise par une certaine avant-garde artistique. C'est surtout l'effet de détachement de la distance esthétique qui la rend pertinente, notamment politiquement, parce que c'est elle qui permet de mettre en évidence, de dessiner le contour d'une réalité, de montrer. Si l'œuvre produit un impact politique en se tenant directement dans le monde, ce n'est qu'un « dénouement heureux » (Hirschhorn, 2015, p. 57, ma traduction) que l'artiste ne peut ni prévoir ni attendre. Sans céder complètement à la « peur » de paraître culturellement situé, sans s'opposer tout à fait à la culture en faisant une place à la culture populaire notamment, Hirschhorn s'attribue un rôle distancié. Il se présente comme un artiste qui a compris les vertus de la philosophie de la praxis, pourrait-on ajouter, qui produit une forme à partir d'elle et qui la met en scène dans l'espace

public. Hirschhorn attribue à ce qu'il aménage comme rencontre un statut artistique mais pas un statut culturel, marquant ainsi une différence franche entre deux possibilités politiques de son travail. Son œuvre inclut la culture, mais elle est à juger politiquement comme art.

Dans le discours de l'artiste, le *Gramsci monument* se voit attribuer une autonomie, ce qui produit un déséquilibre, constitutivement déterminant, entre le rôle attribué à l'artiste et celui donné à l'intellectuel, entre celui de l'œuvre et celui de la théorie. Dans la pensée gramscienne et plus largement dans la pensée marxiste, l'artiste et l'intellectuel ont en commun le rôle de créateur de représentations permettant le développement des consciences, imaginant, quoique dans des espaces alternatifs, un autre monde possible. Or, dans la politique de l'art telle qu'elle se manifeste dans le *Gramsci monument*, l'artiste et le théoricien n'ont pas le même statut. Le théoricien se voit perdre le rôle de producteur distancé de ces représentations et paraît comme un producteur culturel mêlé aux rapports de force qui lui donnent sa pertinence, alors que l'artiste, même s'il est producteur d'activités culturelles, même s'il aménage des occasions de relation entre des personnes et la théorie, bénéficie d'une sorte d'immunité qui le retire du champ culturel dans lequel il intervient. Au final, c'est comme si l'insertion de la théorie dans une « pratique » artistique était suffisante, considérant que cette pratique, contrairement à la théorie, serait autonome. Tout compte fait, l'artiste abandonne plus facilement la théorie que l'art aux eaux troubles de la culture. Le monument est sans contredit relationnel, mais il garde son socle.

La mise en forme de la théorie dans le *Gramsci monument* se réalise ainsi sur un fond de tensions entre une politique culturelle, manifeste dans le projet de Hirschhorn même s'il n'en revendique pas la puissance politique, et une politique artistique, qui attribue à toutes les relations entre des personnes et la théorie le statut de forme artistique autonome par rapport à la situation dans laquelle elle s'érige. D'un côté, la théorie est *actualisée* dans le champ culturel, qui est le champ de la relation, de la

rencontre, de la pratique, des rapports de forces et des conflits, mais elle est aussi cadrée comme une œuvre d'art, dont l'autonomie permet de *rendre visible* une certaine manière de théoriser. Partagée entre un « faire » dans le monde et un « montrer », dans la tension entre culture et art, l'œuvre tente tout à la fois de réaliser la théorie comme pratique et de mettre en évidence cette tentative dans une œuvre.

1.5 La théorie et l'amour

Du point de vue de Jacques Rancière lui-même, tout porte à croire qu'il y a bel et bien un différend irréconciliable entre une politique artistique et une politique culturelle. C'est que, dans un entretien par courriel réalisé entre Hirschhorn et le philosophe à propos du *Bijmer Spinoza-Festival*, une œuvre réalisée dans une banlieue d'Amsterdam en 2009 dans des paramètres similaires au *Gramsci monument*, il remarque que l'intention de créer une forme à partir de rencontres avec l'autre et une forme qui se revendique dans son autonomie la plus radicale semble plutôt « contradictoire » mais, fait-il remarquer à la toute fin de l'entretien à partir du travail de Hirschhorn, cette contradiction pourrait être dépassée en considérant un « tiers » permettant de subsumer les deux politiques. Bien sûr, pour lui, il s'agit de la présomption de l'égalité des intelligences qui en pratique, on l'a vu, n'est pas sans poser problème. Rancière se risque toutefois, comme dernière phrase, à proposer une alternative, reprenant une expression utilisée par Hirschhorn pour décrire son travail : « l'amour de l'infinitude de la pensée (*love of the infinitude of thought*) » (2014, p. 110, ma traduction).

L'idée, que lance Rancière sans la développer, mérite d'être éprouvée. Un élément jusqu'ici laissé de côté dans l'analyse pourrait bien dépasser cette tension entre ces deux politiques conflictuelles : le registre affectif dans lequel Hirschhorn intègre l'art,

la culture, la politique et la théorie dans son œuvre. Pour l'artiste, le *Gramsci monument* est perçu comme l'expression de son amour pour le philosophe italien, une célébration à laquelle les invités, les participants et les visiteurs sont invités à prendre part : « I decided to do the "Gramsci monument" because I love the work and the life of Antonio Gramsci. That is my response to "Why Gramsci?" My love includes everything coming from him, without exception. » (2014, p. 58) Le terme « amour » est employé dans le sens fort. Élevé par l'artiste au rang de concept dans plusieurs de ses écrits, l'amour prend ici une importance majeure. Dans cette déclaration rédigée au moment de débiter la construction du projet, l'amour est ce qui motive toute l'entreprise, la véritable valeur fondatrice de son monument à Gramsci.

La forme proposée par Hirschhorn aménage les conditions d'une mise en relation entre la théorie et les personnes qui ne soit pas motivée que par un désir de penser, mais aussi par un appel à participer à une sorte de rituel pour célébrer un théoricien et développer un rapport affectif à propos de sa vie, de son histoire, de sa pensée, de ses valeurs et de ses positions politiques.

Cette célébration est un motif récurrent dans le travail de Hirschhorn. Il se dit « fan » d'artistes et d'auteurs et leur consacre des œuvres pour les célébrer. À la fin des années 1990, par exemple, il réalise une série d'*Altars*, des autels dédiés à certains artistes, comme Piet Mondrian, Otto Freundlich, Ingeborg Bachmann et Raymond Carver. Installées dans la rue, exposées aux intempéries, ces installations précaires dans l'espace urbain rappellent les monuments spontanément créés pour commémorer les victimes d'accidents, comme ceux formés dans les jours suivants la mort de la Princesse Diana. Jan Estep écrit à propos de ces autels : « These commemorative sculptures do not "explain" their honoree's respective lifeworks but rather name them, to testify to the artist's personal adoration. He doesn't show us *why* he loves, only *who* he loves, *that* he loves, and that he is saddened by love. » (2004, p. 85) La célébration est dans son travail une expression partagée d'un amour.

Pour ses monuments, il est question de l'amour de philosophes, que ce soit Spinoza, Deleuze ou, dans le cas présent, Gramsci. Dans le catalogue du *Gramsci monument*, Hirschhorn dresse une liste des raisons pour lesquelles il aime Gramsci : « because of his passion for the Political », « because of his hate for indifference », « because he understood Art and Philosophy as a friendship-movement », « because to read his writings today is such an encouragement » (2015, p. 58-59). Gramsci semble incarner une force qui garde en équilibre la vie personnelle et l'action politique, l'intelligence et l'affect, une énergie créatrice d'impulsions nécessaires à la transformation de la théorie en pratique révolutionnaire.

Dans le *Gramsci monument*, la chose dépasse la simple déclaration d'intention de la part de l'artiste. Cet amour est manifesté concrètement par la présence physique de l'artiste tous les jours de l'événement, son engagement envers son œuvre, l'énergie qu'il y déploie tout au long de son déroulement. Il se trouve aussi dans l'invitation adressée à l'audience non-exclusive à vivre cet amour en prenant part activement à la célébration du théoricien. Grâce à la collaboration des résidents qui ont construit le monument, grâce aux activités culturelles et aux activités mixtes qui aménagent des zones de croisement avec la théorie, le site prend les airs d'une fête où la théorie ne réunit pas dans la perspective d'un savoir-dire ou d'un savoir-penser, mais dans la perspective d'un savoir-vivre ensemble où elle est intégrée à la vie culturelle des résidents. L'amour est un point de connexion entre la théorie et la vie culturelle dans les Forest Houses. Célébrer Gramsci, c'est aussi aller boire un verre au bar, c'est accéder à internet depuis l'un des postes disponibles dans la salle internet, c'est aller à la rencontre d'un joueur de baseball vedette, c'est écouter son voisin parler à la radio. L'amour est mobilisé dans sa capacité de contagion.

Dans cette perspective, le contenu conceptuel de la théorie prend un rôle secondaire. Dans plusieurs cas, il n'est même pas mentionné. Dans les voyages organisés, dans les spectacles de hip hop impromptus, la théorie n'est concernée que parce que

Gramsci agit comme figure de proue surplombant l'ensemble de ce qui a lieu dans le *Gramsci monument*. Les gens se réunissent, discutent, participent aux activités, et ce n'est que contextuellement, comme un surplus de sens ajouté a posteriori, qu'on lui attribue un lien avec la théorie. Il suffit de participer aux activités pour contribuer à la célébration du théoricien.

Et ce n'est pas tant la théorie qui est célébrée que le théoricien. Comme nom propre, Gramsci incarne un ensemble d'idées, de valeurs, de manières de voir le monde, et dans ce cas aussi un ensemble d'actions et d'idées visant à le transformer. Dans l'œuvre de Hirschhorn, Gramsci devient presque une célébrité, comme le remarque Simon Sheikh :

In fact, Hirschhorn has taken the approach of the fan in relation to these thinkers: a method of over-investment and over-determination normally associated with popular culture. Therefore he approaches these thinkers not by way of academic writing or statuesque representation, but through an apparently personal, obsessive collecting, copying and pasting of memorabilia and artifacts associated with each of them. (2004, p. 92)

Sous cette modalité, Gramsci est libéré de ses usages universitaires pour être aimé, sans soucis herméneutiques ou méthodologiques. Chacun est invité à s'imprégner de sa personne, de son histoire, en regardant ses chaussures, les couverts qu'il utilisait en prison, les souvenirs que l'on conserve de lui, etc.

Les participants ayant témoigné dans le documentaire retiennent de Gramsci qu'il est un héros, qu'il était engagé auprès de sa communauté, qu'il a été en prison onze ans – ce qui reflète directement ou indirectement l'histoire personnelle de plusieurs résidents – et qu'il n'a pas suffisamment été commémoré. On ne retient que vaguement ses idées, et lorsque certains les commentent, ils le font de manière très personnelle, de manière affective. Le résident qui habite dans l'appartement aux fenêtres desquelles la banderole « The crisis consists precisely in the fact that the old

is dying and the new cannot be born » a été installée, par exemple, se dit ému d'être associé à cette citation parce qu'elle lui rappelle la mort de son père.

La mise en forme que propose Hirschhorn non seulement assure une omniprésence de Gramsci comme figure liante dans le monument et ses activités mais assure toujours la possibilité que la théorie soit reçue dans un registre affectif. Au monument, il n'est effectivement pas nécessaire de comprendre Gramsci, d'acquiescer un savoir, de débattre de la possibilité d'actualiser sa pensée dans le South Bronx. L'amour suffit. Hirschhorn va plus loin dans la logique en refusant même de critiquer sa pensée : « I am a "Gramsci-Fan." As a fan – as every fan – there is no criticism, no distancing, and there is no limit. Being a fan cannot be explained or justified. » (2015, p. 58) Pour lui, Gramsci n'est pas l'objet d'un raisonnement critique, mais d'un amour qui transcende l'explication rationnelle. Dans la forme que propose Hirschhorn, la théorie est célébrée sans toutefois tomber dans un intellectualisme où elle serait trop loin de la vie sensible.

Ce rapport affectif envers la théorie, qui peut attirer autrement une audience non-exclusive vers la théorie, les universitaires le défendent rarement. La chose crée presque une gêne, un malaise. L'œuvre, elle, montre que l'approche érudite de la théorie n'est pas la seule approche possible, qu'on a besoin de ces noms propres agissant comme des figures représentant des points de vue, des idées et des histoires personnelles qui orientent et donnent sens à l'expérience. Pour Michel de Certeau, la figure culturelle et affective n'est pas à condamner. « [I]l faut à une vie close des portes et des fenêtres : des autorités recevables, des repères qui permettent un "commerce" socio-culturel. » (1993, p. 28) La vie quotidienne a besoin de ces « noms propres » (1993, p. 29) auxquels on a foi, « ces autorités qui offrent des champs nouveaux à la pensée et à l'existence collective » (1993, p. 29). Le monument de Hirschhorn appelle à faire de Gramsci l'une de ces figures dont la puissance appropriable n'est pas que cognitive, mais incarne un ensemble de regards sur le

monde, une histoire de vie, un rapport au monde, un modèle, un idéal, pour lesquels on peut ressentir un attachement. Le *Gramsci monument* devient la représentation de convictions auxquelles on peut adhérer de manière affective. Gramsci lui-même remarque que, « dans les masses en tant que telles, la philosophie ne peut être vécue que comme une foi » (1977, p. 158), et que c'est sous ce mode que la théorie est véritablement portée par le plus grand nombre ⁵².

En créant un monument célébrant l'amour porté à un théoricien, Hirschhorn semble proposer un chemin de traverse pour la théorie, un accès par une modalité spécifique, affective, où elle peut être parcourue dans un autre sens. Son dilettantisme assumé propose d'aller au-delà d'un rapport rationnel à la théorie et au savoir en général et d'explorer ce que l'artiste appelle le « non-sens » :

⁵² Gramsci n'est toutefois pas le seul théoricien que l'on peut apprécier comme figure dans le monument. Selon Erik Farmer, président de l'association des résidents des Forest Houses, ses membres étaient particulièrement intéressés à venir rencontrer des personnes incarnant le croisement entre le monde de l'art, le monde intellectuel et leur propre monde. Glenn Ligon, artiste visuel africain-américain qui a grandi aux Forest Houses, raconte que Farmer l'a personnellement invité à donner une conférence au monument, croyant que « les mots d'un artiste noir seraient particulièrement importants pour la communauté » (2013, p. 230, ma traduction). Tracie D. Morris, poète et chanteuse, a par ailleurs été invitée à prendre la parole dans le cadre d'une activité où elle a parlé de son sentiment d'appartenance aux deux mondes, le monde de l'art et la communauté qui l'a vue grandir. Fred Moten, invité à donner un atelier de poésie, a pu ouvrir un espace affectif dans le croisement entre deux mondes. « I rode up to the Forest Houses from Soho in a limousine called Precarity » (dans Hirschhorn 2015, p. 326), écrit-il dans le catalogue de l'événement pour décrire sa visite. Il y raconte une anecdote vécue la veille de son passage. En entrant à Soho dans l'appartement qui lui avait été prêté par la Dia Art Foundation, il a été interpellé et questionné par des policiers sans raison apparente. Il commente : « So by the time I got to the *Gramsci monument* I'd already been there, in the grave of all, that's nothing, for a while. » (2015, p. 326) Par ce commentaire, il réalise une connexion personnelle avec les résidents de Forest Houses basée sur leur identité racisée. Durant la période de questions, la connexion affective résultant de sa présence dans les Forest Houses a été abordée directement lorsqu'un participant lui a demandé s'il se sentait bien dans les *projects*. À cette question étonnante, il a répondu affirmativement, soulignant à quel point ce sentiment lui est rare (Muñoz, 2014). Dans ces cas, les invités n'agissent pas à titre d'icônes populaires vénérées, mais leur présence comme théoriciens se fait tout de même dans un registre affectif.

Creating an artwork today means addressing "Non-Sense" in order to give Form to the fact that "Sense" must be invented because, today, there is a lack of Sense. But the question and problem is not about replacing "Non-Sense" with "Sense," or "Sense" with "Non-Sense" – the real question, the real problem is to insist on the interrogation of "Sense" and opening it toward "Non-Sense." » (2015, p. 451)

L'inscription de la théorie dans un registre affectif dans le *Gramsci monument* est à comprendre comme un « non-sens » : réinvestir la théorie dans une œuvre d'art comme quelque chose d'incarné pour se donner la permission d'en faire autre chose que ce que prescrit un certain rapport universitaire à la pensée. Peut-être, tout simplement, aimer la théorie.

Dans le monument, l'amour n'est pas pour autant un affect uniquement canalisé vers la théorie ou le théoricien. Pour l'artiste, l'amour est une énergie qui part de l'artiste et qui s'exprime et se partage dans l'art. Hirschhorn, faut-il le rappeler, fait de l'amour l'une des quatre notions servant à définir sa démarche artistique. Avec l'esthétique, la politique et la philosophie, l'amour est mobilisé dans le « champ de Force et de Forme » (2015 : 91) (fig. 14) que l'artiste vise à créer avec son travail. À propos du festival qu'il organise sur Spinoza, il soutient que l'amour ne qualifie pas que la manière d'approcher le philosophe. L'amour désigne ce qui rattache l'artiste à la communauté qui l'accueille, qualifiant sa démarche de « geste d'amour » (2014 : 107) envers les habitants de Bijlmer. L'amour est ce qui motive tout son travail, créer étant pour lui « un don de l'amour » (Hirschhorn, dans Bonn 2015 : 85). L'amour n'a pas d'objet. Il est ce qui crée et est créé par l'œuvre.

Hirschhorn souhaite que son travail soit également reçu dans ce registre. En effet, connu pour son « optimisme herculéen » (Buchloh 2004 : 62), l'artiste en a contre l'attitude critique avec lequel trop souvent selon lui le monde de l'art visite ses monuments :

Such criticism is a testimony of today's tendency to protect ourselves, because nobody wants to be the dumb one, nobody wants to be the believer, the one who just has faith. We need to show that we "know", that we are aware and smart enough not to lose our outlook on what happened through skepticism and its good consciousness. (2015, p. 448)

Il invite les visiteurs à dépasser cette attitude et à s'ouvrir pour apprécier son art, et ce, malgré ses problèmes et ses limites éthiques. Il conçoit son travail comme une occasion de donner en partage son amour dans une sorte de communion affective créatrice d'un nouveau monde.

Si l'on croit l'interprétation que Hirschhorn fait de Gramsci, l'amour est également une modalité politique. En réalité, ce thème est loin d'être central dans les écrits du philosophe italien ni même dans sa correspondance. Quelques remarques sur la questions ont toutefois été relevées dans ses écrits par certains spécialistes. Francisco Fernández Buey, dans le premier chapitre de son ouvrage *Reading Gramsci* intitulé « Love and revolution » (2015), étudie par exemple la manière dont l'amour est théorisé dans sa correspondance, particulièrement les *Lettere a Iulca* rassemblées par Mimma Paulesu Quercioli en 1987 où l'on trouve la majorité de ses réflexions sur les liens entre l'amour et la politique.

Pour Gramsci, l'amour est ce qui garantit la cohésion entre la théorie, la politique et la vie vécue. Si pour Gramsci l'intellectuel est un être qui tient en équilibre la pensée, le militantisme et la vie personnelle, l'amour est la force permettant de les unir et de les calibrer. Pour lui, on ne peut se dédier entièrement à une seule activité, que ce soit l'activité intellectuelle ou le militantisme politique. L'amour est une force de communion avec la vie. Jamais ce sentiment ne tient la vie à l'écart, jamais il n'oppose la pensée à la lutte sociale, les besoins de la vie réelle à l'action politique. Dans ses moments d'adversité, Gramsci raconte qu'il a retrouvé la force de poursuivre grâce à l'équilibre que lui procurait l'amour de ses proches. Il deviendra d'ailleurs lui-même à la fin de sa vie le meilleur contre-exemple de cette idée.

Emprisonné, seul et malade, il sera forcé de se réfugier dans la théorie politique sans retrouver l'énergie de ses années de politique active.

Car l'amour est pour lui une source d'énergie nécessaire à maintenir cet « optimisme de la volonté ». Il n'y a pas de personnes actives ou passives, mais des personnes engagées et responsables, d'un côté, et d'autres qui sont indifférentes, de l'autre. Le philosophe qui déteste les indifférents fait de l'amour ce qui empêche de devenir un « intellectuel conformiste, mécanique, apathique » (Gramsci, dans Beuy, 2015, p. 28, ma traduction).

Aimer, c'est aussi chercher à s'unir à l'autre pour aspirer à un projet politique plus grand que soi. L'amour est pour Gramsci un outil de connexion. Il rassemble les personnes autour d'une cause et fournit l'énergie nécessaire pour intensifier la pensée et l'engagement nécessaires à la mobilisation politique. L'amour est aussi une ouverture radicale à une pratique révolutionnaire. Aimer, c'est adhérer sans critique ni réserves à une idéologie, s'en saisir et la porter sans gêne ni hésitations.

L'amour, enfin, n'est toutefois pas également distribué à tous. Sur ce point comme sur tous les autres, Gramsci se butte à l'indifférence des masses :

How many times have I asked myself if it is possible to make a connection with the masses when one has not loved anyone, not even one's own family, or if it is possible to love a collectivity when one has not deeply loved individual human creatures. Is this not reflected in my life as a militant? Does it not sterilise my revolutionary qualities and reduce them to mere intellectual facts, to purely mathematical calculations? (dans Beuy, 2015, p. 12)

Il reste que l'amour est chez Gramsci en amitié avec la politique. Quiconque veut s'engager politiquement doit puiser dans l'amour comme une force qui rend tout le reste possible.

Bien sûr, susciter et encourager cet amour par le biais du monument ne relève que d'une ouverture possible vers un potentiel. Il faut toutefois souligner que *Gramsci monument* dépasse largement ce qui pourrait être perçue comme une injonction un peu naïve à « aimer » la théorie⁵³. Dans l'œuvre, l'amour n'a pas qu'un seul objet. Il se vit dans les activités culturelles organisées qui créent des rencontres et fédèrent les participants dans une célébration de Gramsci comme figure populaire inspirante. Le sentiment se présente aussi comme une proposition, une alternative face à l'intellectualisme de la théorie. L'amour est également porté par l'artiste dans sa démarche de création qui tente de lui donner forme. L'amour enfin agit politiquement dans le monument en offrant l'équilibre, l'énergie et la connexion nécessaires pour alimenter son engagement politique.

Tout compte fait, il y a quelque chose dans l'œuvre qui pourrait transcender les tensions politiques qu'elle engendre. Le travail d'Hirschhorn crée et donne une forme à ce que Gramsci conçoit comme une dynamique. Que ce soit le travail théorique, la vie culturelle des résidents, le projet politique de Gramsci, même l'autonomie de l'art de Hirschhorn, tout est mobilisé pour servir le sentiment amoureux, cette énergie réputée nécessaire à la transformation du monde. Tel est ce qui au final oriente politiquement la mise en forme de la théorie dans l'art contemporain dans le *Gramsci monument*. Par ses activités, Hirschhorn insuffle un sentiment amoureux qui harmonise politique, culture, art et théorie dans un même registre qui les mobilise et en brouille les distinctions afin de les soumettre à un ordre supérieur où ce qui paraissait comme un choc trouve un point d'harmonie.

⁵³ Gramsci d'ailleurs se positionne clairement contre ce rapport à la théorie. Dans ses *Cahiers*, notamment lorsqu'il commente *Le Prince* de Machiavel, il fait preuve d'une extrême vigilance quant au risque de dénaturer le texte en l'adaptant à l'époque contemporaine (Buttigieg, 2009).

Rien n'efface les limites et les problèmes éthiques entraînés par la présence du monument dans le South Bronx. Également, comme le rappelle Gramsci lui-même, l'amour n'est pas une ressource développée de la même manière et avec la même intensité par tous ⁵⁴. Mais force est de constater que, du moment où l'artiste a approché les habitants de Forest Houses pour installer le monument chez eux jusqu'au moment où il a organisé la redistribution des matériaux lors du démantèlement du site, et à chaque fois que dans une activité quelque chose a été partagé entre les participants, l'artiste met en évidence des relations possibles et cultive les conditions nécessaires à des rencontres dont le potentiel de connexion insufflé un sentiment amoureux permettant autant d'harmoniser que d'enrichir l'art, la théorie, la culture et la politique.

Quand Rancière lance comme hypothèse que « l'amour pour l'infinitude de la pensée » est peut-être le tiers permettant de résoudre la contradiction entre ce qui est appelé ici la politique artistique, qui retire l'œuvre du monde, et la politique culturelle, qui agit sur l'autre, il propose quelque chose de déterminant pour l'étude de la mise en forme de la théorie dans l'art contemporain. À partir de l'exemple du *Gramsci monument* se dessine en effet l'occasion de l'inscription de la théorie dans un registre particulier où la rencontre entre la philosophie, l'action politique, l'art et la vie culturelle atteint sa pleine force et son point d'équilibre. Avec l'amour, l'artiste tente un tour de force : à la fois il propose un projet qui met en évidence la possibilité de cette rencontre, à la fois il s'efforce de la faire advenir véritablement dans le réel en multipliant les invitations à prendre part au projet, en aménageant des points de contact, en créant des possibilités d'échanges et de relations.

⁵⁴ Sur ce point, voir également l'essai de bell hooks *All about love : new visions* (2000).

Avec le *Gramsci monument*, « tous les hommes sont des intellectuels », et son corollaire défendu par Joseph Beuys, « tous les hommes sont des artistes », veulent ensemble peut-être dire quelque chose de plus : chacun détient la force nécessaire à faire tenir ensemble la théorie et la vie, l'art et l'engagement politique, même si, en fin de compte, il revient au spectateur de déployer cette possibilité dans toute sa précarité.

CHAPITRE II

LES INSTALLATIONS DE KADER ATTIA : ÉLABORATIONS THÉORIQUES COMME RÉPARATION

En parcourant l'*Arsenale* à la 57^e Biennale de Venise en 2017, au cours d'un itinéraire imaginé par la commissaire Catherine Macel fait d'une succession de « pavillons » à découvrir comme les chapitres d'un livre, des chants de voix féminines en arabe se laissaient entendre parmi le brouhaha de l'immense espace d'exposition linéaire. Dans mon souvenir, la musique, persistante, participait dans l'exposition à créer un agencement singulier de différents mondes. Elle créait par exemple une ambiance sonore imprévue de l'installation immersive du Brésilien Ernesto Neto *Um sagrado lugar (a sacred -lace)* (2017), un hommage aux rituels chamaniques des Huni Kuin d'Amazonie où visiteurs et touristes pouvaient se reposer sous une tente sur les coussins placés sur le sol. Elle constituait aussi le bruit de fond, manifestement indésirable, du film contemplatif *Un hombre que camina (a man walking)* (2011-2014) de Enrique Ramirez pensé comme une réconciliation entre les cultures locales traditionnelles pratiquées dans un désert de sable bolivien et la modernité capitaliste omnipotente.

Ces chants inévitablement associés au monde arabo-musulman défendaient leur présence dans cet événement incontournable de l'art contemporain, dont l'eurocentrisme notoire est d'ailleurs de plus en plus problématisé par les curateurs et les artistes participants. Ils croisaient d'autres projets d'ambition décoloniale pour faire valoir une hétérogénéité irréductible de cultures comme autant de manières de

vivre à considérer et à croiser. Dans l'arène politiquement conflictuelle de l'espace de l'exposition, ces chants cohabitaient avec d'autres voix tout en maintenant singulièrement leur présence.

Kader Attia est celui qui est à l'origine de la présence de ces voix. Né à Dugny dans le Département Seine-Saint-Denis en 1970, l'artiste franco-algérien maintenant basé à Berlin a grandi dans la banlieue nord de Paris et en Algérie où résidaient séparément ses parents, ce qui en a fait un observateur privilégié des blessures de la colonisation dont il rend compte dans ses installations. Le racisme, l'islamophobie, les tensions entre les immigrants et la police dans la banlieue, mais aussi les liens entre la colonialité et l'architecture, la modernité et ses guerres ou la santé mentale des sujets postcoloniaux sont explorés dans des œuvres toujours soucieuses de mettre en évidence les tensions politiques tout en tentant de les « réparer ».

L'artiste, qui a obtenu sa formation dans diverses écoles d'art, propose depuis 1996 une œuvre influencée par des penseurs contemporains importants comme Michel Foucault et Bruno Latour⁵⁵. Si, au fil des entretiens que l'artiste accorde cet intérêt envers la théorie – également soutenu par des études de philosophie – paraît incontournable, la place que l'artiste lui accorde au sein même de ses œuvres l'est tout autant. Parfois il expose dans ses installations des livres de théorie, comme dans l'installation *The culture of fear: an invention of evil* (2013) portant sur la représentation stéréotypée des hommes non-blancs dans les médias. Parfois, il présente des entretiens filmés qu'il réalise avec des spécialistes de différentes disciplines, comme dans *Reason's oxymorons* (2015), une œuvre où certaines

⁵⁵ Attia a d'abord étudié en art à l'École supérieure des arts appliqués Duperré, puis à la Escola de Artes Aplicades La Massana de Barcelone, et enfin à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs.

psychopathologies sont abordées au croisement des traditions occidentales et extra-occidentales. Parfois, comme dans *Narrative vibrations* (2017), une installation multimédia dédiée aux voix féminines célébrées dans le monde arabe, il joint les deux, attestant de la place importante que prend la théorie dans son travail, comme archive à consulter pour alimenter des réflexions.

C'est à partir de ces trois exemples que j'aborderai la présence de la théorie dans l'art de cet artiste. Dans ces œuvres, cette présence n'a rien d'évident. Aucun monument n'est érigé à un théoricien, aucune tradition théorique n'est privilégiée. Aucune prise de parole préparée n'est proposée. Il y a des paroles et des livres de toutes sortes dispersés par fragments dans l'espace et disposés parmi des représentations culturelles. La théorie se mêle à des voix chantées, à des témoignages de rituels exécutés, à des portraits de personnes non-blanches, comme une banque d'idées, de récits d'expériences, de commentaires et d'avis qui sont eux-mêmes partie intégrante de la culture. Disséminée dans le format artistique de l'installation, la théorie se présente comme une boîte à outils offrant par fragments des savoirs spéculatifs et hésitants issus de domaines d'appartenances diverses, un répertoire de faits, de croyances et de jugements qui fournit des idées, des pensées, des hypothèses à construire, qui vise à susciter des réflexions, des débats et des discussions.

Donnant moins de réponses qu'une expérience de la complexité, la théorie dans le travail de Kader Attia abandonne son autorité. Certes une piste s'esquisse à travers les fragments, mais elle reste toujours ouverte. En vérité, comme pour esquiver une certaine dérive dans l'histoire des rapports entre art et théorie, elle paraît sous sa forme la plus fragile, toujours inscrite dans un processus donné en partage qui jamais ne contrôle tout à fait sa direction.

L'œuvre d'art se présente comme un espace de réflexion théorique que chacun peut investir activement et librement. La présence de la théorie alimente cet espace et

s'offre à une saisie potentielle pour quiconque souhaiterait s'aventurer dans l'interprétation des réseaux créés par sa présence. La théorie est en formation ; elle est un travail qui en grande partie reste à faire. C'est de cette manière, en restant inachevée, vulnérable, ouverte à sa complétion par un individu dans l'espace de l'art qu'elle semble exister politiquement de la manière la plus probante.

Par le biais de l'art, la théorie s'expose au champ culturel. Dans ce chapitre, ce champ ne désignera pas ici la vie communautaire d'un quartier du Bronx ou le rôle que doivent jouer les musées ou autres institutions artistiques pour lier l'art au public. Il désignera plus ou moins ce qu'en a fait une certaine tradition des *cultural studies* qui fait de la culture un jeu discursif de représentations par lequel des groupes luttent pour leur présence, pour se faire voir et se faire entendre, pour se définir et pour entrer en contact avec les autres. En présentant son travail dans les musées et les grands événements d'art contemporain, l'artiste agit dans le champ de l'art, là où s'active aussi cette conflictualité politique.

À partir de cette étude de cas dédiée au travail de Kader Attia, je considérerai la mise en forme de la théorie dans l'art contemporain en interrogeant sa présence dans des installations faites d'archives de documents où elle apparaît sous forme de fragments à rassembler dans un processus sémantique à poursuivre dans la réception. Travaillée dans une archive, la théorie dans cette perspective reste toujours en cours de formation. Je montrerai que, politiquement, cette ouverture soit se canalise dans le sens d'une lecture archéologique des documents traversés de jeux de pouvoir sous-jacents, soit conduit à considérer la présence et l'agencement d'objets, d'images, d'idées et des comportements dans leur appartenance culturelle et à poursuivre un travail de réparation décoloniale que chacun peut prendre pour soi pour transformer ses manières de penser.

Pour moi, le véritable point de départ de l'analyse est mon expérience personnelle des œuvres de l'artiste. Il y a eu à Paris une sorte de moment « Kader Attia ». Entre les années 2016 et 2018, il a gagné le prix Marcel Duchamp de l'Association pour la diffusion internationale de l'art français (Adiaf), il a présenté une exposition solo, une autre en duo avec l'artiste français Jean-Jacques Lebel, et il a ouvert un bar dans le 10^e arrondissement aujourd'hui fermé, ~~La colonie~~ (le mot est ainsi barré), un lieu de débat sur les questions décoloniales. La découverte de son travail a ponctué mon séjour, en tant qu'homme blanc québécois, dans la capitale française, et sa présence dans la ville a alimenté ma compréhension du débat autour de la décolonisation du monde de l'art en France.

Ma compréhension du travail d'Attia navigue donc entre ces expériences directes, guidées par un appareil de médiation nécessaire pour comprendre ses œuvres, et l'expérience différée d'autres œuvres, que je considère utiles pour aborder la question théorique. Là encore, mon analyse est influencée par la manière dont l'artiste choisit de documenter son travail, et est soutenue par le partage des documents vidéos inclus dans les œuvres que l'artiste m'a fournis à ma demande.

2.1 Fragmentations théoriques

Ces chants entendus à la Biennale de Venise proviennent de *Narrative vibrations* (2017), une installation en trois parties aménagées dans autant de pièces à découvrir l'une après l'autre à la manière d'un parcours en plein cœur de l'Arsenale. La présence de la théorie est manifeste dans la première partie qui est un couloir étroit servant d'antichambre à la salle principale d'où provient la musique (fig. 15). Attia y installe sur le mur et dans des cabinets encastrés à même le mur deux moniteurs munis de casques d'écoute qui diffusent des entretiens réalisés par l'artiste avec des

théoriciens de la musique expliquant certains phénomènes liés à leur champ d'expertise. Plusieurs ouvrages théoriques sont aussi fixés au mur sans que l'on puisse toutefois les consulter. Ces documents sont disposés parmi d'autres objets culturels, comme des vinyles, des photographies, des cassettes, des dessins, des extraits de textes photocopiés et des affiches. Le dénominateur commun de tous ces documents est la question du son, qui est abordée dans une très grande variété de perspectives, de l'enregistrement de musique à l'ouvrage scientifique d'acoustique, en passant par l'affiche d'une chanteuse célèbre.

La salle principale, quant à elle, matérialise la voix sous une forme sculpturale (fig. 16). Au milieu de cette pièce peinte en noir se trouvent dix socles sur lesquels une couche de semoule déposée est recouverte d'une demi-sphère de plexiglas. Chacun de ces socles est relié à un téléviseur qui diffuse, en boucle, en son et en images, des enregistrements de concerts ou des extraits musicaux de films à succès du milieu du XX^e siècle où on entend chanter certaines des plus grandes « divas de l'âge doré postcolonial » qui ont marqué l'enfance de l'artiste, annonce le cartel ⁵⁶. À chaque fois qu'une vidéo s'active, les ondes électromagnétiques du son font bouger la semoule, convertissant la voix chantée en motifs. Les voix féminines sont données à voir à travers ces motifs formés à même cet aliment de base de la cuisine maghrébine.

Au fond de cette deuxième pièce se trouve l'accès à la troisième et dernière partie de l'exposition, une pièce dans laquelle est projetée dans le noir la vidéo intitulée *Prosody* réalisée par l'artiste (fig. 17). Dans cette vidéo d'un peu plus de 26 minutes, trois femmes lisent des extraits du recueil *Blessures au vent* de la poète marocaine

⁵⁶ Les performances présentées sont de Oum Kalthoum (1898-1975), Safiye Ayla (1907-1998), Parisa (1950-), Sabah (1927-2014), Simon Tamar (1932-1982), Warda (1939-2012), Asmahan El Atrach (1917-1944), Hayedeh (1942-1990), Meriem Fekkaï (1889-1961), Noura (1942-2014) et Reinette l'Oranaise (1918-1998).

Rachida Madani ⁵⁷ : la poète elle-même, filmée à Tanger où elle vit, Biyouma, la chanteuse, danseuse et actrice algérienne, et Pascale Ourbih, une femme transgenre franco-algérienne qui est actrice et militante. La caméra, près du visage des femmes, invite à considérer le travail sur le rythme et l'intensité de la voix des lectrices. Comme dans la partie précédente, il s'agit de mettre en relief la dimension phonatoire de la voix, en donnant cette fois à entendre et à voir la prosodie, d'ailleurs définie en exergue dans la vidéo du même titre comme « l'inflexion, le ton, la tonalité, l'accent, la modulation que nous donnons à notre langage oral en fonction de nos émotions et intentions exprimant ainsi l'influence que nous désirons avoir sur nos interlocuteurs. »

Le point central de l'œuvre est cette musique issue de la culture populaire musicale du monde arabe dont la présence traverse les trois parties de l'installation. Le cartel d'exposition présente l'œuvre comme un « parcours entre la forme et la signification du son [qui], depuis les sciences acoustiques jusqu'à l'émotion de la poésie, traduit la voix et sa position sociale centrale dans la culture arabe en images et en sculptures matérielles » (ma traduction). Le spectateur y apprend également que l'artiste, pour « explorer le pouvoir social de la voix dans les cultures arabes, des personnes transgenres qui essaient de changer leur voix jusqu'aux chanteuses célèbres » (ma traduction), s'est inspiré des travaux du musicologue et physicien allemand Ernst Chladni (1756-1827), dont les découvertes, mentionne-t-on, ont permis de constater

⁵⁷ Dans la poésie de Madani qu'il fait entendre dans *Prosody*, la voix féminine est une figure de résistance face à la domination systémique des hommes. En effet, la figure de Shahrzade des *Mille et une nuits*, forcée de raconter des histoires à Shahrayar pour rester en vie, revient à plusieurs reprises dans le recueil pour manifester cette résistance : « Je ne savais même pas lire / dans la nuit qui a déchiré mes mains. Je ne suis personne / dans la cité de Shahrayar / je ne suis rien. / Mais j'ai des mots / des mots de pauvres, / déchirés de toutes parts, des mots volés dans le cimetière des chiens / au nez des esclaves. » Ce sont ces mots, exprimés dans la langue des colonisateurs, insiste-t-on, qui permettront à la poète de « miner le palais de Shahrayar » (2006, p. 82). Il y a donc dans cette poésie un désir de célébrer la voix féminine comme une force de résistance.

que les motifs que crée le son s'apparentent à ceux que l'on trouve dans la nature. Une dernière piste est offerte pour interpréter l'œuvre : cette découverte, reprise dans les sculptures de la deuxième salle, ferait valoir une « unité évidente » (ma traduction) entre les voix, les êtres humains, les plantes et les animaux.

Ces quelques indices laissent deviner l'angle politique de l'initiative. L'artiste multiplie les manières de matérialiser les sons, théoriquement, physiquement, physiologiquement, visuellement, comme autant de façons d'assurer aux voix leur place, de faire valoir leur importance, d'actualiser leur présence. Ces voix et cette musique sont culturellement – et donc politiquement – marquées : elles sont rattachées à des cultures extra-occidentales qui ont été souvent ignorées, comme le sont également ces voix de personnes transgenres, et ce, particulièrement dans la tradition eurocentrée de ce grand événement artistique qu'est la Biennale. Ainsi, multiplier les manières de les matérialiser concourt à promouvoir une pluralité de voix, au sens propre comme au sens figuré. Multiplier les formes de présence de ces voix, c'est assurer une certaine présence de cultures extra-occidentales, c'est mettre en évidence ce qu'elles disent, la place qu'elles prennent dans la société de laquelle elle émerge comme celle qu'elle peut trouver dans le contexte d'exposition qui l'accueille ⁵⁸.

Essentiellement comprise dans la première partie de l'installation, la théorie dans *Narrative vibrations* est présente par deux supports, l'entretien audiovidéo et la collection de livres exposée. Au travers de ces objets, un premier moniteur diffuse

⁵⁸ L'installation incite à investiguer cette « position sociale » de la voix dans les cultures arabes à travers les objets et les discours présentés. Une recherche m'a permis de faire certaines découvertes à cet égard. Par exemple, Attia insère dans son installation des objets souvenirs de chanteuses dont l'histoire est déterminée politiquement, comme Warda, qui s'est fait connaître par ses chants patriotiques algériens qu'elle chantait dans certains *meetings* politiques ayant ultimement mené à l'indépendance du pays.

une vidéo d'une durée de quinze minutes présentant des extraits d'entretiens réalisés avec l'ethnomusicologue autrichien Gerhard Kubik, qui travaille sur des traditions musicales africaines et sud-américaines, et l'un de ses anciens étudiants aussi ethnomusicologue, Moya Aliya Malamusi, qui est un chercheur malawite enseignant à l'Université de Vienne et à la Sigmund Freud University. Le montage réalisé par l'artiste présente d'abord Kubik expliquant le principe de « inherent pattern effect » en anglais avec un fort accent germanophone. Le « inherent pattern » est une sorte de motif fantôme qui émerge lorsque deux musiciens créent ensemble de la musique sur un xylophone selon une méthode traditionnelle pratiquée au royaume du Buganda en Ouganda. L'explication est complexe sur le plan technique et emploie un vocabulaire spécialisé de musicologie, ce qui rend sa compréhension difficile. Ce qui se dégage clairement de l'explication, c'est l'idée que ce concept permet de décrire un effet de la musique lorsqu'elle est jouée ainsi : la rencontre des deux trames crée une troisième trame, une trame « fantôme », qui unifie les deux autres sans qu'il soit possible de distinguer chacune des trames individuellement. Cette musique est une création relationnelle entre différentes trames, et non une composition linéaire comme la musique occidentale. Kubik ajoute qu'il a découvert beaucoup plus tard que quelqu'un d'autre, Gaetano Kanizsa, avait proposé d'illustrer visuellement cette trame fantôme à l'aide de motifs.

À la fin de la vidéo, l'artiste montre un autre extrait de l'entretien où Kubik soutient qu'un meilleur parallèle avec la découverte de Chladni au XVIII^e siècle serait le travail de recherche de Moya Aliya Malamusi sur les arcs musicaux appelés N'kangala au Malawi. Le second entretien s'enchaîne alors, où Malamusi lui-même intervient pour défendre l'hypothèse, commune dans sa culture, selon laquelle les femmes qui jouent de ces arcs expérimenteraient des effets thérapeutiques. Il propose une explication physiologique de cette croyance : en jouant de cet instrument, les joueuses reçoivent les vibrations dans leur cavité buccale, ce qui les incite à un abandon complet du corps.

Les explications théoriques dans ces entretiens ne trouvent pas leur place aisément dans l'installation. Ce n'est qu'à distance, après réflexion, que j'arrive à tisser un lien avec le projet présenté en début de parcours. En écoutant attentivement les deux chercheurs, il me semble que leurs propos tiennent un double rôle. D'un côté, ils servent de moyen pour faire valoir des phénomènes musicaux associés à des cultures extra-occidentales et, ainsi, contribuent à soutenir leur importance et leur valeur. De l'autre, que ce soit en tentant de saisir la musique fantôme ou en expliquant son effet thérapeutique, leurs propos servent également à dégager une manière de conceptualiser la mise en évidence de la musique et son importance. La musique accentue les liens et les correspondances entre les cultures, entre les humains, entre le matériau et le corps, entre la culture et la nature, et ouvre vers un possible effet thérapeutique.

À proximité est disposé un second écran sur lequel est diffusé un autre entretien, celui-là avec Hélène Azera, une femme transgenre vivant à Paris qui est spécialiste de la musique arabo-andalouse, journaliste et animatrice d'une émission hebdomadaire à France Culture sur la musique folk internationale, *Chanson Boum* (2002-2017). Dans cette vidéo, Azera émet plutôt quelques considérations générales, plus personnelles que scientifiques, sur les effets de la voix, que ce soit concernant le contact de « la mère à l'enfant », la capacité de certaines chanteuses à émouvoir grâce au « cristal » de leur voix, leur diction qui rend la poésie des vers chantés, comme Oum Kalthoum qu'elle donne en exemple. L'amatrice cherche ses mots pour traduire la dimension sensible de la voix, décrite comme « hypnotique », qui renvoie à « taarab », mot arabe signifiant extase musicale et qui arrive à exprimer avec sa voix sa souffrance dans le cas de la chanteuse transgenre Bülent Ersoy. Présentées sans ordre particulier grâce à un montage réalisé par l'artiste, ces propositions sont en fait une série d'idées, faites de pistes de réflexion et d'opinions qui tentent de décrire la voix comme un phénomène culturel par quelqu'un qui en est passionné.

La présence de la théorie se fait sentir également dans la première partie de l'installation à travers l'exposition d'une collection de livres. Quelques essais scientifiques sont disséminés sur le mur parmi d'autres types d'ouvrages, comme les biographies et les guides pratiques. Contrairement aux vidéos qui révèlent aisément leur contenu, les livres ne peuvent pas être consultés, ce qui rend leur contenu assez énigmatique. En effet, à part pour les versions anglaises et allemandes du *Traité d'acoustique* (1809) d'Ernst Chladni dont le contenu est succinctement résumé dans le cartel, le spectateur doit donc s'en remettre aux titres, sous-titres et images de la couverture pour deviner ce qu'ils contiennent. *Music, language, and the brain* de Aniruddh D. Patel, avec son fond noir et son image abstraite assez générique, évoque un ouvrage scientifique, tout comme *Analysis, synthesis, and perception of musical sounds : the sound of music*, un livre dirigé par James W. Beauchamp dans une collection intitulée *Modern Acoustics and Signal Processing*. D'autres semblent appartenir au registre journalistique, comme le livre de Nouredine Amdouni *Abdelwahab*, illustré par une photographie de ce chanteur et compositeur parlant au téléphone dans les années 1980. Si l'énigme incitera certains spectateurs méticuleux à mener une recherche ultérieure sur ces titres pour accéder à leur contenu ou pour tenter de comprendre la logique de leur assemblage⁵⁹, pour la majorité, la présence

⁵⁹ L'installation à plusieurs égards invite à reprendre la recherche là où l'artiste l'a laissée. En réalisant ultérieurement une recherche, j'ai pu préciser davantage le contenu des livres exposés. *Music, language, and the brain* (2008), de Aniruddh D. Patel, par exemple, est une synthèse des théories sur la relation entre la musique et le langage depuis les neurosciences cognitives. *Analysis, Synthesis, and Perception of musical sounds: the sound of music* (2007), lui, est un ouvrage répertoriant des méthodes d'analyse et de synthèse du son publié par l'ingénieur électrique spécialiste américain de la musique assistée par ordinateur James W. Beauchamp. L'installation inclut également un ouvrage historique sur Chladni écrit par Dieter Ullmann, un physicien et historien de la physique allemand, *Notes sur la voix et le chant* d'Alexandre Bigay, un essai écrit dans les années 1930 par cet historien local de la ville de Thiers qui a fait des études en musique, et *From sun to sound Bell system science experiment No.1*, de George R. Frost (1970), un guide pratique comprenant les informations pour réaliser soi-même un circuit oscillateur électronique. On y trouve enfin une biographie de Nouredine Amdouni (1989) du chanteur, compositeur et luthiste égyptien Mohamed Abdelwahab, qui incorporait à ses compositions des musiques occidentales.

des livres agira plutôt comme attestation du rôle que pourrait jouer un livre dans ce contexte : offrir des moyens d'aider à visualiser la musique et la voix pour leur faire une place, comme l'artiste l'illustre avec Chladni, les réfléchir, les conceptualiser.

Ainsi dans l'installation il n'est pas aisé d'isoler la composante théorique. La théorie n'est pas la voix qui fait autorité, expliquée, enseignée, célébrée dans une programmation. Elle y est dispersée. Elle cherche ses contours, résiste à la cohérence manifeste, comme si elle était surprise au moment de son élaboration. Elle émerge au travers d'avis, de commentaires et opinions, au milieu de comptes rendus d'expériences, d'opinions personnelles, ou suggérée parmi une collection d'objets exposés au mur. Tout est regroupé dans un ensemble pêle-mêle d'images, de textes et de voix plus ou moins accessibles, où la subjectivité côtoie la connaissance, où la physique croise l'histoire, où la culture s'explique par la science, où les recherches européennes permettent d'accéder à des cultures extra-occidentales, où la nature et la culture relèvent d'un même motif, où enfin la théorie n'est qu'un moyen parmi d'autres d'esquisser des « récits de vibrations ». La théorie semble trouver sa place sans que son accès ne soit valorisé ni que son lien avec les autres éléments entrant dans la composition de l'œuvre ne soit clairement établi, si ce n'est que par parenté thématique. Pour comprendre la présence que prend la théorie dans les œuvres de Kader Attia, il faut apprendre à rester dans l'inconfort de l'ambiguïté terminologique, dans le silence du livre qui ne révèle pas son contenu, dans l'angoisse d'une multiplicité irréductible de propos et d'objets de toutes sortes.

En ce sens, sa présence est incertaine, instable, ouverte. Son sens se trouve entre les objets et les paroles disséminés dans l'espace de l'installation comme une banque de possibilités offertes en vue d'un travail de théorisation à poursuivre. Sortes de preuves de ressources en veille partiellement mobilisables dans un processus en cours, les livres et les entretiens invitent la pensée. Les sujets exprimés par les titres, les explications de concepts, les idées, les observations, les opinions, les récits

d'expériences et de vies vécues contiennent en fragments le nécessaire pour faire émerger des idées. Ce sont des traces d'un processus à continuer, des occasions de réfléchir, de prendre position.

Quelque chose de similaire s'opère dans *The culture of fear: an invention of evil* (2013) où la théorie reste essentiellement en veille à travers une collection de livres exposés (fig. 18) ⁶⁰. J'ai pu faire l'expérience de cette œuvre au printemps 2018 dans le cadre de l'exposition *L'Un et l'Autre* du Palais de Tokyo à Paris, pour laquelle l'artiste a collaboré avec Jean-Jacques Lebel, un artiste français réputé pour avoir initié l'Europe à la performance et aux happenings dans les années 1960. L'exposition rassemble deux installations principales, l'une de Lebel, l'autre d'Attia, portant sur la présence de la violence « de notre civilisation », comme l'indique le texte d'introduction. Autour de ces installations, huit « cabanes » abritent des objets collectionnés par les deux artistes, principalement de l'artisanat provenant d'Afrique et de l'« art de tranchée », des objets réalisés par les soldats sur le front avec des pièces d'artillerie durant la Première Guerre mondiale. Ce sont des objets issus de la guerre et/ou de la colonisation qui résultent pour la plupart d'un assemblage visible de matériaux portant une signification symbolique : des bijoux fabriqués avec des pièces de monnaie de l'occupant, une pipe à opium faite avec un obus d'artillerie, un masque de maladie dont les dents sont faites d'une balle de fusil, un avion-jouet

⁶⁰ Parmi les autres œuvres où des ouvrages théoriques collectionnés par l'artiste sont intégrés, *Continuum of repair: the light of Jacob's ladder* (2013) rassemble des ouvrages de sciences, de religion et d'histoire de l'art glanés chez les marchands de livres usagés que les visiteurs peuvent dans ce cas consulter. Au centre de cette bibliothèque, allégorie du savoir humain, se trouve un cabinet de curiosités en bois contenant des livres de collection et des instruments scientifiques au-dessus duquel un dispositif fait de miroirs et de lumière donne l'impression d'une ascension infinie. C'est le titre qui donne la clé de cette ascension : il s'agit d'une référence à la Genèse où l'on raconte que Jacob aurait eu une vision des anges descendant du ciel. Sciences et religions, raisons et croyances, Orient et Occident se rencontrent dans cette installation présentée dans une ancienne salle de lecture de la Whitechapel Public Library.

fabriqué par un militaire français. Dans l'exposition, les deux artistes présentent également une œuvre créée ensemble et des œuvres d'autres artistes contemporains invités, dont Marwa Arsanios, Sammy Baloji, Alex Burke, Gonçalo Mabunda, Driss Ouadahi et le collectif PEROU.

The culture of fear: an invention of evil, l'installation principale d'Attia dans l'exposition, se trouve dans une immense pièce qui lui est dédiée au milieu du parcours de l'exposition ⁶¹. Elle comprend une vingtaine d'étagères préfabriquées en acier d'environ trois mètres de haut disposées à égale distance les unes des autres, de sorte que le spectateur est invité à circuler autour d'elles, un peu comme on circule entre les gratte-ciels dans une grande ville. Sur ces imposantes étagères, Attia a disposé des documents qu'il a collectionnés, principalement des journaux, des magazines, des livres et quelques affiches datant du XIX^e siècle à nos jours (le *Petit Journal*, le *Journal des voyages*, *Time*, *Der Spiegel*, etc.). À l'entrée de la salle, le cartel insiste sur la manière dont ces documents sont organisés, à la fois « rangé[s] dans les rayons d'une bibliothèque, en référence à l'obsession de l'Occident pour la catégorisation », mais aussi présentés dans « un assemblage inattendu et transgressif » dans un contraste évident avec les « classements alphabétiques ou chronologiques habituels ».

Amassés pêle-mêle dans un désordre assumé, ces publications ont un point en commun : la construction par l'Occident du stéréotype de l'homme non-blanc violent.

⁶¹ L'œuvre a été présentée à d'autres reprises et dans d'autres contextes, notamment dans l'exposition *Salon der angst* de la Kunsthalle de Vienne en 2013 et dans l'exposition *The crime was almost perfect* au Witte de With Center for Contemporary Art à Rotterdam en 2014. Elle a été aussi intégrée à des expositions solo de l'artiste, dont au Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne en 2015 et au Museum of Contemporary Art of Australia en 2017. Il est à noter que chaque exposition présente une version quelque peu différente de l'œuvre, celle exposée à Lausanne par exemple incluant également certaines peintures orientalistes de la collection du Musée.

Là encore, cet élément fédérateur est annoncé dans le cartel à l'entrée, résumant l'intention de l'artiste pour cette œuvre :

Kader Attia met ainsi en évidence la création de la représentation de l'Autre non-occidental comme « Le sauvage ». Alter ego de l'Homme blanc moderne, le Sauvage, sombre et brutal comme une bête, rusé comme un homme mais dangereux comme un monstre, est devenu le centre de la propagande pro-coloniale de la presse du 19^{ème} et du 20^{ème} siècle. Il symbolisait en effet d'une part la violence inouïe d'êtres qui ne contrôlent pas leurs instincts, mettant ainsi en valeur la mesure pondérée de l'être occidental, et en même temps sa supériorité incontestable.

L'installation rassemble deux moments de cette invention de l'Autre, l'époque coloniale de la seconde moitié du XIX^e siècle et l'époque de la recherche de Oussama Ben Laden au tournant du XXI^e siècle. Les documents issus de la première époque montrent des portraits d'hommes non-blancs à l'air menaçant, agressant des femmes blanches dans plusieurs cas, des scènes de violence à caractère raciste, ou des affrontements militaires où le colonisateur maîtrise avec grâce et « civilité » la fureur du colonisé. Les documents plus récents construisent une image de ces hommes similaire à celle qu'ils avaient à l'époque des guerres impériales : les barbes, les turbans, les armes blanches, une rage, une fougue menaçante.

Cette invention de l'Autre a évidemment des conséquences politiques majeures. La propagande raciste et eurocentrée construite par les médias occidentaux de l'homme noir, arabe ou autochtone impétueux, violent, fourbe, sanguinaire, a permis de justifier l'entreprise coloniale en la présentant comme civilisatrice à une certaine époque, et permet aujourd'hui d'alimenter une « culture de la peur » déterminant la situation géopolitique du début du XXI^e siècle, notamment au Moyen-Orient. Une citation de l'artiste sur le cartel accompagne la visite :

Je pense que la notion de peur s'est transformée en quelque chose de politique dans les deux dernières décennies. Cela doit être compris comme une partie du

nouvel ordre géopolitique, économique et religieux. La peur est aujourd'hui devenue un business, un marché. Et il n'y a rien de plus efficace que la peur pour contrôler un peuple.

La culture de la peur est issue d'une « construction idéologique » qui produit l'Autre, qui l'invente pour le maîtriser, le dominer, le contrôler, au moins en représentation, sinon directement dans la vie réelle.

Dans l'installation, la théorie revendique sa présence à travers des ouvrages placés entre ces journaux, magazines et affiches. Comme dans *Narrative vibrations*, ces livres ne peuvent être consultés, alors il faut s'en remettre à ce qui se trouve en couverture. Dans certains cas, il y a une certaine parenté entre ces ouvrages et ces publications idéologiquement marquées. Les images illustrent alors des scènes de violence similaires à celle que l'on retrouve sur les périodiques, comme un mur de feu, une des deux tours jumelles le 11 septembre 2001, une capture d'écran d'une vidéo de Ben Laden ou une photographie déchirée d'un monument islamique. Le texte dans ces ouvrages traduit un même sensationnalisme, comme *The looming tower : Al-Qaeda and the road to 9/11* de Lawrence Wright. Sa couverture reproduit une citation d'un critique du *Daily Mail* qui vante l'ouvrage comme « Devastating, terrifying », dans une tentative évidente de promouvoir la culture de la peur en transformant la situation géopolitique actuelle en un récit captivant et spectaculaire.

D'autres ouvrages semblent plus distants de cette invention idéologique de l'Autre non-blanc. Leur couverture, moins connotée, comme un coucher de soleil ou un exemple d'art islamique, laisse deviner des ouvrages plus sérieux, probablement écrits par des universitaires. Les titres et les illustrations ne traduisent toutefois pas très clairement ni leur thèse ni leur discipline d'appartenance. Des titres, comme *The challenges of fundamentalism : political Islam and the new world disorder* de Bassam Tibi, *L'islamisme radical* de Bruno Étienne ou *Islam, fundamentalism and the betrayal of tradition* de Joseph E. B. Lombard, interpellent la culture générale du

visiteur ou sa curiosité d'en savoir plus en cherchant, en ligne, davantage d'informations sur ces publications ⁶².

Comme dans *Narrative vibrations*, des possibilités théoriques sont matérialisées par la présence de livres, traduisant ainsi des démarches de théorisation menées par ses auteurs et possiblement consultées par l'artiste pour parfaire sa lecture critique de la construction idéologique de l'Autre par l'Occident. La présence de ces livres se perçoit comme la trace d'un ensemble d'outils théoriques, de concepts, d'explications, d'affirmations de toutes sortes, cependant inaccessibles, qui seraient utiles pour mieux percevoir et mieux déconstruire les stéréotypes contenus dans les magazines et les journaux qui les entourent. L'analyse de l'islam qu'ils semblent contenir, dans sa rencontre et sa comparaison avec l'Occident, la modernité, le christianisme, la politique, les difficultés économiques des pays colonisés, la société française, entre autres, pourrait contribuer à envisager la politique derrière ces publications dans toute sa complexité, tout en contribuant à en promouvoir une autre, dans un rapport de force rééquilibré entre les parties occidentales et extra-occidentales.

⁶² Des recherches réalisées ultérieurement valident le caractère universitaire de certains ouvrages. *The challenges of fundamentalism: political Islam and the new world disorder* (2002), par exemple, a été écrit par le professeur de relations internationales Bassam Tibi. Il y dresse un portrait très critique du radicalisme musulman, présenté comme le résultat de la confrontation entre islam et modernité. Il rappelle entre autres que le rationalisme auquel les islamistes radicaux s'opposent n'a pas pour origine l'Occident, mais le « rationalisme musulman » que les Grecs se sont appropriés. Il imagine que les pays musulmans pourraient développer une moralité transculturelle basée sur la démocratie et les droits humains pour penser une coexistence pacifique entre les civilisations sans adhérer à l'hégémonie occidentale. On y trouve aussi l'édition de poche de *L'islamisme radical* (1989), un ouvrage du politologue Bruno Étienne, l'un des premiers à s'intéresser à l'islam comme fait politique. Ses travaux ont permis de mieux comprendre l'islam tel que pratiqué en France. En poussant encore plus loin la recherche, on se rend compte que plusieurs ouvrages sont issus de démarches de recherche favorisant la rencontre entre l'Occident et les cultures extra-occidentales, et entre tradition et modernité. C'est le cas au moins d'*Islam, fundamentalism and the betrayal of tradition* (2004), un recueil d'essais dirigé par Joseph E. B. Lombard, un Américain converti à l'islam maintenant professeur en études islamiques à l'université Hamad Bin Khalifa au Qatar. Ce dernier rassemble des écrits d'universitaires occidentaux spécialistes de l'islam portant sur les différences entre l'islam traditionnel et sa dérive fondamentaliste.

En multipliant les livres sur le sujet, l'artiste exprime l'idée d'un processus de théorisation que l'on devine politiquement orienté. L'élaboration théorique qu'ils portent pourrait bien contribuer à enrayer cette « culture de la peur » qu'évoque le titre de l'installation. Telle est en tout cas l'idée de l'artiste que le curateur résume sur le cartel :

Aujourd'hui, à l'heure où l'hégémonie du monde occidental et sa pensée dominante est remise en cause, il semble important de mettre en lumière la généalogie de cette vision biaisée de l'Occident à l'égard de cultures extra-occidentales, pour mieux la mettre en cause. La recherche théorique devient ici une œuvre d'art, un acte de résistance, une manière de ne pas abandonner le champ du visible à la propagande politique, religieuse, économique et médiatique.

Si la peur est en effet une réaction à l'inconnu, à l'étranger, à l'incompris, les possibilités de théorisation dont rend compte la présence de ces livres pourraient bien agir à la fois comme antidote à cette « vision biaisée », faisant du travail des idées une manière de rassembler, par-delà la propagande, le blanc et le non-blanc, la culture occidentale et les cultures extra-occidentales, « *L'Un et L'Autre* », dans un système de représentation mieux équilibré dans ses forces et dans ses prises de parole.

Il reste que *The culture of fear: an invention of evil* résiste aussi à une réception facile et univoque. D'une part, l'élaboration théorique doit se faire sans le contenu des livres, leurs idées n'étant pas transmises, mises en exergue, résumées par l'artiste ou consultables par la lecture. L'installation résiste complètement à la fonction bibliothèque d'une collection de livres. D'autre part, les livres ne relèvent pas tous d'une même catégorie délimitée, qui pourrait matériellement circonscrire la présence du théorique dans les installations, en opposant d'un côté la propagande journalistique, et de l'autre la neutralité scientifique, d'un côté le problème, et de l'autre la solution. Au contraire, la collection témoigne d'une grande variété de disciplines, de démarches, de positions idéologiques et d'intentions critiques

traduisant la diversité de points de vue exprimés dans l'espace médiatique sur les conflits géopolitiques liant l'Occident au Moyen-Orient. Leur présentation, pêle-mêle, accentue par ailleurs intentionnellement cette impression de mélange, tout comme la couverture de certains qui s'inscrivent visiblement dans ce glissement propagandiste que l'artiste cherche à dénoncer.

Si dans l'œuvre « la recherche théorique devient [...] une œuvre d'art », cette recherche n'a rien d'une dissertation qui explicite clairement les idées, les explications, les exemples. L'idée de faire avec ces livres théoriques pour penser se matérialise dans les étagères mais son propos n'est ni construit ni exprimé. La théorie existe comme traces de ce qui a pu être fait et comme invitation à ce qui, souhaite-on, pourra être poursuivi. Dans les frontispices, les titres, les images, il y a quelque chose comme un appel à reprendre pour soi la recherche, par nécessité de « ne pas abandonner le champ du visible à la propagande politique, religieuse, économique et médiatique », ou pour prendre les images et l'histoire qu'elles racontent dans un autre sens.

Un dernier exemple permettra d'illustrer cette présence fragmentaire de la théorie dans les installations de Kader Attia : *Reason's oxymorons*, une œuvre présentée à la Biennale de Lyon en 2015 dont je n'ai pu faire l'expérience, dans ce cas, qu'à partir de photographies et de vidéos partagées par l'artiste (fig. 19). Cette œuvre repose quant à elle entièrement sur des entretiens avec des spécialistes ⁶³. Il s'agit d'une

⁶³ L'entretien avec des spécialistes est également une composante dominante des installations vidéo à un seul canal de l'artiste, par exemple dans *The body's legacies Pt. 2: the postcolonial body* (2018), un documentaire portant sur les violences étatiques perpétrées envers les hommes noirs et arabes. Le film est réalisé par l'artiste en réaction à l'affaire « Théo » déclenchée en France lorsqu'un jeune homme noir a été violé avec une matraque télescopique par un agent de police à la suite d'un contrôle au faciès en 2016 en banlieue parisienne. On y entend entre autres Norman Ajari, un jeune philosophe français, qui analyse la manière dont l'homme racisé est perçu en Occident et les violences qu'il subit dans un monde postcolonial. De façon similaire, dans une autre installation vidéo, *Reflecting Memory* (2016), œuvre pour laquelle l'artiste a gagné le prix Marcel Duchamp, un parallèle est proposé entre le

installation vidéo à dix-huit postes d'écoute audiovidéo aménagés à la manière de « cubicules », ces postes de travail que l'on trouve dans les tours à bureaux ⁶⁴. Chaque poste présente une vidéo couvrant une thématique différente, comme « Ancêtres-Neurosis », « Modernity-Capitalism-Schizophrenia », « Genocide-Colonisation », « Exile », « Reason-Politics », « Real-Virtual » ou « Totem and Fetish ».

D'une durée variable de 13 à 25 minutes, chaque vidéo est montée de la même manière : l'artiste rassemble des fragments d'entretiens réalisées en Europe, au Moyen-Orient et en Afrique sur une période de deux ans avec divers spécialistes, dont des philosophes, des historiens, des ethnologues, des psychologues, des psychiatres et des guérisseurs traditionnels. Ces personnes, qui sont identifiées par leur profession et l'institution à laquelle elles sont rattachées, s'adressent – la plupart en français – directement à l'artiste positionné derrière la caméra, et sont filmées sans direction artistique particulière sur un plan portrait fixe, dans des endroits variés (espaces privés, bureaux, salles de conférence, etc.), ce qui rappelle la composition des vidéos d'entretiens de *Narrative vibrations*. Dans chaque vidéo, les propos des différents intervenants ne semblent pas être montés pour former un texte cohérent,

phénomène des douleurs du « membre fantôme » ressenties par les personnes récemment amputées et les traumatismes sociaux vécus par des populations victimes de génocides ou de racisme extrême. En croisant des extraits d'entretiens réalisés avec des anthropologues, des psychiatres et des historiens, l'artiste montre que, dans les deux cas, la douleur ne s'estompe jamais tout à fait.

⁶⁴ En 2017, des itérations similaires de l'œuvre ont été présentées aux États-Unis, soit à la Galerie Lehmann Maupin à New York, au Mildred Lane Kemper Art Museum de l'Université Washington à St. Louis, ou au Hood Museum of Art du Dartmouth College, à Hanover au New Hampshire. L'œuvre a été présentée également sous d'autres formes, par exemple par la Galerie Nagel Draxler dans un appartement à Berlin en 2015 où les vidéos étaient projetées au mur, ou dans l'exposition solo *Sacrifice and Harmony* présentée 2016, au Museum für Moderne Kunst à Frankfurt, où les films étaient disposés sur des écrans accrochés au mur de la salle d'exposition. Pour le EVA International Ireland's Biennial, à Limerick, également en 2016, les écrans étaient disposés dos à dos sur des tables.

unifié, mais plutôt pour rassembler sans ordre particulier des considérations thématiquement liées.

Le contenu de ces entretiens converge toutefois vers une même idée générale qui est identifiée d'emblée, l'œuvre s'annonçant comme un « essai sur la pathologie psychiatrique telle qu'elle est perçue dans les cultures extra-occidentales traditionnelles d'une part, et dans les sociétés occidentales modernes d'autre part. » En effet, tous ces spécialistes abordent plus ou moins directement la question des états psychopathologiques dans la rencontre entre le savoir scientifique moderne et les croyances ou autres composantes culturelles traditionnelles. Taïeb Ferradji, psychiatre, par exemple, parle du besoin de développer des traitements en psychiatrie qui prennent en considération la manière dont les non-occidentaux ayant migré en Occident se représentent leur maladie, un diagnostic d'autisme pouvant être interprété par un parent comme un sort jeté à son enfant.

Dans les vidéos, ce qu'il y a de théorique est distribué dans les propos des personnes interviewées. La plupart sont des praticiens en santé, que ce soit des psychologues ou des psychiatres. C'est à travers leurs observations, leurs opinions, leurs hypothèses, d'après leur expérience de travail auprès de personnes affectées par ces pathologies, qu'émerge quelque chose comme une théorisation de la maladie mentale au croisement de l'Occident et des cultures extra-occidentales. Au sujet de migrants, par exemple, Madjid Belaid, psychiatre, croit que ce sont des problèmes personnels et sociaux dans la plupart des cas qui poussent les gens à migrer, et non des problèmes économiques. Albert Diefenbacher, psychiatre et psychothérapeute, remarque pour sa part un manquement dans les recherches sur les traumatismes de la colonisation en Afrique, ce qui l'oblige à se baser sur des recherches qui ne correspondent pas tout à fait à la réalité des personnes traitées. Christine Théodore, ethnopsychiatre, soutient que la croyance comme la science sont « deux façons de penser le monde » qui sont comparables. Le docteur en neurosciences Olivier Galaverna, lui, propose de

comprendre le potentiel guérisseur de l'art thérapie à partir du concept de catharsis dans le théâtre chez Aristote. Certains offrent des explications quant à la manière d'appliquer des recherches scientifiques dans un contexte non-occidental, comme le psychiatre Momar Gueye qui renvoie à ce sujet aux travaux d'Henri Collomb au Sénégal. Certains se réfèrent à des histoires racontées en littérature, les ouvrages de Tahar Ben Jelloun, Mahmoud Darwish ou Primo Levi étant donnés en exemple pour parler de la solitude et de l'isolement des patients. D'autres, enfin, partagent certaines remarques générales, le plus souvent teintées d'expériences personnelles, comme Abdelhak Elghezouani, qui ne croit pas que la psychanalyse soit universelle parce qu'elle réduit la psyché d'un individu à son rapport avec lui-même, ce qui est pour lui un travers de l'Occident.

D'autres spécialistes ne sont pas liés à la médecine moderne et occidentale, comme certains guérisseurs traditionnels qui s'expriment dans la vidéo, ou comme Pierre Amrouche, expert de l'art africain traditionnel. Certains, enfin, sont des universitaires. Par exemple, Gerhard Kubik, qui intervient aussi dans cette œuvre, y défend l'idée que la musique permet de guérir parce qu'elle parvient à créer une unité chez les individus dont la psyché est fracturée. Souleymane Bachir Diagne, philosophe à l'université Columbia aux États-Unis, rapproche quant à lui le développement des églises évangéliques au Nigéria à la période de la fin des empires en Antiquité durant laquelle un nouveau culte dédié à la déesse fortune est créé. Il explique que, dans les deux cas, en situation de crise, les gens cherchent des pratiques culturelles qui promettent une amélioration de sa condition à la fois sur terre et dans l'Au-delà.

Dans *Reason's oxymorons*, la théorie se développe au fur et à mesure que les affirmations se dégagent de pratiques professionnelles, que les histoires vécues se généralisent, que des remarques initient de nouvelles réflexions. À travers le réseau d'interconnexions logiques que le spectateur parcourt par fragments se dégage une tentative de théorisation de la santé mentale au croisement des cultures, tant et si bien

que, dans l'accumulation des prises de parole, une hypothèse émerge : pour guérir les personnes non-occidentales affectées de troubles psychologiques ou psychiatriques, il faut que la médecine moderne occidentale s'adapte à la réalité politique, sociale, religieuse, politique et culturelle de ces personnes. Ces spécialistes défendent tous l'importance de concilier science et religion, tradition et modernité, culture occidentale et cultures extra-occidentales, pour rendre les thérapies plus efficaces.

C'est dans cette perspective que le titre de l'œuvre prend tout son sens. Dans les entretiens, la raison moderne, qui repose sur un ensemble de dichotomies, entre nature et culture, entre esprit et matière, entre sciences et religions, entre les mots et les choses, entre savoir et croyance, est confrontée à une autre conception de la raison, plus unifiée, qui donne aussi à ceux qui y adhèrent un sens au monde. En effet, Diagne explique dans une vidéo que, suivant les croyances religieuses traditionnelles, la raison est conceptualisée en Afrique selon la logique d'un continuum où les oppositions ne tiennent plus, où elles sont intégrées à un réseau de forces où tout est interconnecté, où la magie explique le réel, et ce, au point où plus rien n'est véritablement considéré comme irrationnel. Dans cette logique, pour comprendre les personnes non-occidentales affectées par ces troubles, il faut apprendre à défaire les oppositions dans ces oxymores en faisant place à des conceptions plus unifiées de la raison. Et c'est ce que tente de faire l'artiste avec son travail : « This is what I'm willing to do much more today – give a place to non-Western and non-modern forms of thinking. I want to contribute to a critique of modernity by really making a space for those voices. » (Attia, dans Rugoff, 2019)

Mis ensemble, les propos tenus dans *Reason's oxymorons* tiennent politiquement un double rôle. D'un entretien à l'autre se développe une redéfinition de certains concepts (l'individu, la croyance, la magie, l'exil, l'inconscient) permettant d'inciter chacun à réfléchir à la conception moderne-occidentale de la maladie, sur ses fautes, ses limites et ses oublis, mais aussi de la corriger, comme le choix des spécialistes et

le montage pêle-mêle réalisé par l'artiste le suggèrent, en la croisant à d'autres pratiques, pensées, réflexions, exemples, idées et concepts issus des conceptions extra-occidentales des psychopathologies.

L'accès au contenu des documents dans cette installation ici n'est pas un problème. C'est en fait tout l'opposé. Comment rassembler plus de quatre heures de montage d'entretiens en un propos cohérent, alors qu'il est distribué dans dix-huit postes diffusant chacun son contenu en continu dans une configuration labyrinthique, et ce, au beau milieu d'un parcours de biennale ? Chaque spectateur est forcé de capter, au hasard, quelques énoncés parmi ces entretiens où la théorie est elle-même dispersée dans un ensemble pluriel et polysémique de propos de toutes sortes, pour tenter ensuite de les rassembler afin de lui attribuer une certaine cohérence. Dans cette bibliothèque audiovidéo, les difficultés sont donc les mêmes que dans les autres installations, à la différence que les documents ne font pas que suggérer mais fournissent à profusion ce qui est nécessaire à l'élaboration théorique.

Il se dégage dans les trois œuvres de Kader Attia une impression de fragmentation et d'inachèvement, tant les documents sont nombreux ou au contraire inaccessibles, tant les propos sont mélangés et variés, tant leur cohérence n'est pas évidente à construire. De ce point de vue, les installations sont remarquablement exigeantes. Dans ce couloir de *Narrative vibrations* qui empêche spatialement de voir tous les documents dans son ensemble d'un seul coup d'œil, on se sent submergé par cette abondance de propositions dont on ne pourra jamais vraiment faire la somme. Dans *The culture of fear: an invention of evil*, au milieu des étagères, une impression de vertige se dégage devant cette masse de documents vissés aux étagères. Cet effet de déroute est plus grand encore dans *Reason's oxymorons*, où le montage ne parvient pas tout à fait à organiser les énoncés exprimés dans ces heures d'entretiens fragmentés captés au hasard par le spectateur. Comprise dans ces documents, constamment gênée par des

contraintes matérielles, spatiales, temporelles, la théorie dans ces œuvres, il faut bien le dire, le plus souvent nous résiste.

Si j'ai autant insisté sur les difficultés que ces trois œuvres posent à l'analyse, c'est que ces difficultés permettent de préciser davantage une caractéristique de la mise en forme de la théorie dans les installations de Kader Attia : sa présence à titre de document. En principe, que ce soit le livre ou l'entretien filmé, un document désigne tout objet envisagé comme unité entre un support, un contenu et un sens qui agit comme ressource pour construire du sens. Au sens bibliothéconomique, les livres tiennent en effet un rôle documentaire, c'est-à-dire que ce sont « des ouvrages scientifiques, des guides pratiques, des manuels de référence et tout document qui a une valeur pédagogique autour d'un thème précis » (Cacaly, 2004, p. 79). On consulte un livre pour en apprendre davantage sur un sujet. L'entretien filmé, elle, renvoie à une méthode de recherche utilisée en sciences humaines, définie comme une communication verbale réalisée auprès d'un inconnu afin de recueillir de l'information sur un enjeu précis (Dépelteau, 2000, p. 315). Selon le *Littré*, un document est une « chose qui enseigne ou qui renseigne » (dans Cacaly, 2004, p. 76), du latin *docere* signifiant instruire. Documenter une réalité, c'est reconnaître, saisir et diffuser un savoir sur elle.

Dans une certaine mesure, les installations de Kader Attia donnent accès à un savoir, à des pistes théoriques, minimalement dans le cas des livres, et avec un peu plus de profondeur dans le cas des entretiens. À ce sujet, en conversation avec Régis Durand, Kader Attia disait : « my thought would now like to transcend the lack of references in today's world and its somnambulistic walk toward an empty future » (dans Durand, 2010, p. 75). Et les installations parviennent effectivement à fournir des occasions de combler cette absence de références.

Les difficultés rencontrées dans l'expérience de l'œuvre font cependant état d'un traitement plus complexe du document. Il semble que les installations résistent quelque peu à leur fonction strictement documentaire. Les livres ne sont pas rassemblés dans une bibliothèque, mais tout simplement exposés, présentés dans un lieu, se donnant à voir dans leur cohérence uniquement par l'intégration à l'ensemble qui l'accueille. La théorie, présente mais fragmentaire, est mêlée dans ce réseau de sens créé par l'artiste.

L'entretien résiste également au caractère normatif du document dans le sens où, dans les œuvres de Kader Attia, il n'a que peu à voir avec l'entrevue scientifique, où le chercheur élabore une grille d'entrevue ou un questionnaire, rencontre des personnes racontant leur vécu, retranscrit et analyse les réponses pour confirmer ou infirmer une hypothèse de recherche. L'entretien relève davantage de ce que Dépelteau appelle « l'entretien exploratoire » (2000, p. 107), une étape préliminaire de la recherche scientifique où le chercheur s'adresse à des spécialistes dans le but de se positionner par rapport à un sujet. De même, l'artiste recueille auprès de spécialistes des définitions de concepts, des explications, des affirmations, des exemples et des remarques générales visant à construire des perspectives nouvelles sur un enjeu donné grâce à des conversations menées de manière assez informelle. Il les rassemble dans un montage qui, loin de la dissertation organisant les idées dans une logique argumentative dans un but de cohérence générale, fait plutôt valoir la pluralité et la fragmentation des propos recueillis. Les intervenants sont aussi présentés dans leur processus de réflexion en cours d'élaboration. Les entretiens filmés révèlent en effet leur contenu dans une forme beaucoup moins construite qu'un ouvrage théorique. Les gestes, les attitudes, le ton, l'accent et l'apparence physique de la personne qui s'exprime, par ailleurs, sont rendues visibles. Ils accompagnent et complètent les propos tenus dans un naturel, ce qui les situe visiblement dans un *work-in-progress*.

Ainsi l'artiste fait tout pour contrecarrer le caractère achevé – voire autoritaire – du document. Il choisit de travailler à partir de ce qui ne se révèle pas comme un programme intellectuel auquel adhérer, une construction discursive linéaire, explicite et affirmative, mais un processus théorique à poursuivre. Des fragments discursifs utiles à la théorisation d'un phénomène sont joints dans un ensemble qui force leur croisement, où chaque fragment, par accumulation et par renforcement mutuel, trouve son sens au contact des autres. La théorie émerge dans son travail comme quelque chose qui *a eu lieu*, dans le cas du livre, comme quelque chose qui *a lieu*, pour ce qui est de l'entretien filmé, mais enfin aussi comme quelque chose qui *aura lieu*, puisque le spectateur est appelé à poursuivre le processus exigeant d'organisation des fragments. Dans les œuvres de Kader Attia, la théorie n'est pas communiquée, enseignée, donnée comme une connaissance dont il faut se saisir. Elle se dessine parmi un *patchwork* de pistes disséminées dans les documents qu'il faut lier et rendre cohérents au travers d'une déambulation spatiale et sémantique.

En d'autres termes, il y a présence de la théorie dans les œuvres de Kader Attia comme quelque chose qui est entamé et qui est appelé à se poursuivre, quelque chose comme le développement d'une hypothèse en cours de formation, et qui résiste à s'exprimer tout à fait. La théorie y est une invitation à une démarche de coconstitution sémantique. Elle est moins théorie que théorisation : elle se révèle comme un processus de construction de sens à partir d'éléments fragmentaires, une conjecture avancée provisoirement à travers des documents pour stimuler la pensée.

Le travail que l'artiste réalise sur les documents détermine ainsi complètement la manière dont la théorie se conceptualise dans les installations de Kader Attia. Si dans le *Gramsci monument* elle semblait désigner une invitation à la concevoir comme une pratique située et inscrite dans le registre de l'affect, la théorie est ici principalement traitée par le biais de supports matériels qui diffusent moins de l'information qu'ils proposent une banque de possibilités offertes à la poursuite de sa formation. La

théorie est une affaire de choix et d'agencements, de relations et de systèmes, de mises en réseau et de connexions parmi les fragments, et se déroule dans l'espace de l'œuvre non pas comme un ensemble d'idées à digérer, mais comme une démarche à partager. Tel est le mode de présence de la théorie dans les œuvres de Kader Attia : elle y est en formation.

2.2 Mise en forme installative de la théorie

Ce mode de présence de la théorie s'appuie sur une mise en forme doublement déterminée, d'abord par le format de l'installation, puis par celui de l'archive, cette modalité d'organisation des documents suscitant un certain intérêt auprès des artistes contemporains depuis le début des années 2000. À partir de l'archive, le travail de mise en forme de Kader Attia se présentera à la manière d'une formation discursive selon l'expression de Michel Foucault, ce qui veut dire que le sens de chacune des composantes théoriques dépend du système qui l'accueille. Dans ses installations, comme dans toute formation discursive, la théorie relève à la fois d'une régularité et d'une dissémination. Elle est organisée dans un ensemble cohérent mais est surtout ouverte à d'autres formations possibles.

Pour mieux comprendre la mise en forme de la théorie dans ces œuvres, la première notion à interroger est naturellement celle de l'installation, un format impliquant une mise en réseau de composantes et de spectateurs dans un espace donné. Or, même s'il n'est pas facile de définir l'installation, il reste que certaines caractéristiques communes sont généralement rattachées à cette forme depuis son développement dans les années 1960. L'inclusion du spectateur dans l'œuvre paraît par exemple comme une constituante définitionnelle récurrente. Selon une formule devenue maintenant presque clichée, dans l'installation, le spectateur « complète l'œuvre »

(Reiss 1999 : xiii, ma traduction). Dans son *Aesthetics of installation art*, Juliane Rebentisch souligne à quel point l'installation met en évidence la relation de dépendance entre l'objet et le spectateur, au point où elle croit que cette dépendance permet de renouveler la question de l'autonomie esthétique en la faisant reposer non plus sur l'objet, mais sur la relation : « Installation art offers resistance to an objectivist concept of the work also by transgressing the boundaries that separate the traditional, the organic work of art from the space that surrounds it and/or its institutional, economic, cultural, or social contexts. » (2012, p. 14-15)

Comme Rebentisch le remarque au passage, la relation à l'espace est aussi traditionnellement considérée comme caractéristique de l'installation, au point où le terme renvoyait spécifiquement dans les années 1970 aux œuvres créées directement dans l'espace d'exposition. Si dans ces années, une installation était considérée comme un espace immersif dans lequel le spectateur se déplaçait dans une expérience polysensorielle qui se donnait à lire comme une critique de la modernité et de ses institutions, depuis les années 1980, remarque Patrice Loubier avec Chantal Boulanger, l'installation prend un autre sens. Elle est davantage associée à « un réseau d'objets et de signes aménagés dans l'espace » (1997, p. 26) dont la coprésence crée, avec la collaboration du spectateur, des réseaux de sens. L'installation ne se définit plus par ses liens avec le lieu d'exposition, mais bien par les liens qu'elle tisse entre les objets.

En ce sens, l'installation ne saurait prétendre au statut de « discipline » ou de « médium » artistique, avec toute la prégnance et l'autorité qui s'attachent à de telles catégories. Il faudrait bien plutôt l'envisager comme un répertoire ouvert d'*opérateurs*, qui permettent à ceux qui les utilisent de travailler (avec) des formes d'art, des objets et des matières dans des contextes plus ou moins opaques, et d'énoncer les considérations provisoires de leur démarche dans des formes adaptées au contexte de leur mise en vue. (1997, p. 24)

L'espace est moins problématisé qu'utilisé par l'artiste sous diverses « modalités » (1997, p. 19) pour rassembler des objets dans un système qui lui donne un ordre, un sens. Le spectateur déambule dans cet espace parmi les références et les connotations, et « interprète » ses « composantes autonomes d'unités signifiantes » dans un risque prévu de « fuite perpétuelle de sens » et dans une démarche de « (re)sémantisation constante » (1997, p. 26-27).

Même comme modalité, l'installation comprend des composantes matérielles, troisième dimension déterminant l'installation. Que ce soient des matériaux agencés dans l'espace formant des structures associées à l'architecture ou que ce soit des objets trouvés et rassemblés, ce qui importe, pour Claire Bishop, ce sont moins unitairement ces composantes matérielles, mais bien l'unité qu'elles créent. Dans *Installation art*, elle soutient que l'installation incite à considérer la manière dont les objets sont positionnés dans l'espace et la manière dont chacun peut interagir avec eux. Dans ce cas aussi, l'enjeu est la mise en évidence de ces opérations à partir desquelles les installations se forment, ce qui, ajoute-t-elle, peut être interprété comme analogue à un engagement renouvelé dans le monde.

Malgré son évolution, malgré son caractère insaisissable, malgré la pluralité de ses formes, l'installation peut être définie par la mise en relation de composantes matérielles dans un espace d'exposition à activer par des spectateurs. Dans une installation, les composantes sont insérées dans une « constellation » (Loubier, 1997, p. 13) de relations qui les déterminent et qu'elles déterminent en retour dans une dynamique qui oriente, partiellement du moins, son propre devenir dans l'interprétation.

Le format de l'installation engage une mise en forme par système. L'installation fige dans une unité une structure où certains objets se présentent par eux-mêmes, unitairement, mais surtout où ces objets se donnent à voir comme agencés dans une

structure qu'ils intègrent dans un rapport de codétermination. Ce système n'évolue pas pour autant en vase clos. Il accueille la polysémie des objets et de leur agencement, ouvrant ainsi à la possibilité qu'ils soient tous deux remobilisés, repris dans leur discontinuité respective, réinscrits dans un devenir sémantique quelconque, contestés dans leur unité par un spectateur engagé spatialement et sémantiquement dans un processus interprétatif qu'aménage l'œuvre.

Ce qui se forme dans les installations de Kader Attia, ce sont des espaces théoriques. L'« espace théorique » se définit d'abord par sa matérialité. C'est que le travail théorique est amorcé dans les œuvres d'Attia par la présence d'objets, de livres et d'entretiens vidéo qui sont assemblés à d'autres objets culturels. C'est aussi un espace sémantique pluriel, fait de croisements entre différents champs de savoirs, comme la religion et le politique, entre différentes disciplines, comme le journalisme et l'ethnomusicologie, entre différentes postures d'observation, du récit personnel au diagnostic médical. C'est enfin un espace relationnel, ouvert à la circulation, qui active les interprétations et les usages. *Narrative vibrations*, par exemple, propose un parcours linéaire où le sens des objets et des entretiens se dissémine par le déplacement du corps d'une salle à l'autre. La disposition des étagères dans *The culture of fear: an invention of evil* suggère une déambulation dans l'espace qui chorégraphie une composition de sens, alors que l'organisation par cubicules, dans *Reason's oxymorons*, crée des stations de sens à parcourir. Chacun circule dans les installations comme il circule dans la théorie : parfois seul, souvent à plusieurs, au hasard des rencontres, en glanant çà et là des fragments qui gagnent une cohérence dans le système qui l'accueille. Ce système ne se ferme toutefois jamais entièrement sur lui-même. Il demande la poursuite de la réflexion et s'ouvre à d'autres usages.

La modalité d'organisation de ce système est celle de l'archive. Le terme depuis le début des années 2000 a été repris en art contemporain pour désigner les installations où les composantes matérielles sont choisies et agencées à partir de leur valeur

documentaire, c'est-à-dire à partir de l'information culturelle et historique qu'elles portent. Ce qu'on appelle désormais « archival art » ou art d'archive a été théorisé par le critique et l'historien d'art américain Hal Foster dans « An archival impulse ». Le texte couvre différentes pratiques proposant toutes de retracer des « sources » (2004, p. 4) oubliées ou déconsidérées, permettant ainsi de réactiver au présent certaines histoires vécues, des figures importantes ou des événements marquants de l'histoire moderne devant l'« échec de la mémoire culturelle » (2004, p. 21, ma traduction). Ces œuvres-archives, note-il, prennent le plus souvent la forme d'une installation où les sources sont en fait des objets (photographies, textes, photocopies, vidéos, etc.) considérés comme supports d'informations historiques et culturelles, et déplacés dans un nouvel ensemble « appelant à une interprétation humaine » (2004, p. 5, ma traduction). Selon lui, il peut s'agir d'en susciter la « dévotion » ou de commémorer l'importance historique de ce qu'ils symbolisent, comme chez Thomas Hirschhorn, de s'engager dans les « ramifications » possibles des découvertes du passé qu'ils permettent, comme chez Tacita Dean, ou « d'exploiter l'espace théâtral entre les objets » (2004, p. 17, ma traduction), comme chez Sam Durant. Dans l'art de l'archive, il ne s'agit pas de recadrer ces documents pour montrer de manière cynique l'effritement des grands ordres du monde (domination masculine, modernité, autonomie esthétique) dans une perspective postmoderne, mais de susciter de nouvelles utopies en proposant de nouvelles connexions entre ces objets et ceux qui les interprètent.

Ce qui importe dans l'art d'archive, ce sont moins les documents en eux-mêmes que le nouveau contexte qui les accueille. Foster conçoit toutes ces pratiques comme des tentatives de dynamiser les sources choisies par l'artiste en les mettant en relation dans un autre contexte, en insérant « les éléments inter-reliés dans un nouveau champ » (Durant, dans Foster, 2004, p. 17, ma traduction). À partir d'une conception de la forme artistique rappelant les caractéristiques de l'installation, il décrit des pratiques misant sur la création d'un système de jeux et de renvois sémantiques pour

orienter sémantiquement les documents dans un certain sens. Il est question d'« arrangements de matériaux » (2004, p. 5), « d'une matrice de citations et de juxtaposition » (2004, p. 4), de « *displays* d'images et de textes » (2004, p. 7), de « structures sollicit[a]nt autant la discursivité que la sociabilité » (2004, p. 8), d'une « passion de l'assemblage » (2004, p. 10), d'un « tissu de coïncidences » (2004, p. 12), de « fins relationnelles » (2004, p. 4) et d'un « portail » (2004, p. 15, ma traduction) entre le passé et le présent. Ce système n'est toutefois pas fermé sur lui-même :

In this regard archival art is as much preproduction as it is postproduction: concerned less with absolute origins than with obscure traces (perhaps "anarchival impulse" is the more appropriate phrase), these artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects – in art and in history alike – that might offer points of departure again. (2004, p. 5)

Foster remarque en effet que les sources sont reprises par les artistes dans un système qui les réoriente dans une certaine direction d'une manière qui cependant laisse place à l'interprétation.

Dans ce texte, il n'est pas question de théorie, et ce, même si les autels et les monuments de Hirschhorn sont donnés en exemple. Par ailleurs, l'auteur ne précise pas ce qu'il entend par « archive », même si Michel Foucault et Jacques Derrida sont rapidement cités en notes de bas de page, ni ce qui dans les pratiques citées en exemple relèverait d'un travail d'archive, si ce n'est la recherche menée par les artistes.

Un autre auteur, Okwui Enwezor, curateur nigérian d'importance mondiale, a lui aussi contribué à théoriser ce « mal d'archive » qui a traversé l'art contemporain, notamment grâce à ses expositions où une grande place était accordée à cet art, dont la Documenta 11. Ses réflexions sur l'archive sont entre autres développées dans « Archive fever: photography between history and the monument », qui est le texte

d'accompagnement de l'exposition *Archive fever: uses of the document in contemporary art* organisée l'International Center of Photography à New York en 2008. Dans le texte comme dans l'exposition, Enwezor conçoit l'art d'archive comme une pratique où les artistes mettent en évidence moins les documents que la démarche qui les choisit et les rapports de pouvoir qui les sous-tendent pour suggérer des possibles relectures de l'histoire.

Si le titre du texte renvoie à la « science de l'archive » décrite par Jacques Derrida et s'il reprend de ce dernier la déconstruction de sa dimension institutionnelle, il est aussi grandement inspiré des travaux de Michel Foucault publiés dans *L'archéologie du savoir*. Enwezor reprend de cet ouvrage l'idée que l'archive est un ensemble discursif fait de règles déterminant non seulement le discours mais aussi, par extension, un rapport au savoir, à l'histoire, au réel et à la vérité. À ce titre, Enwezor donne l'exemple des archives de l'empire britannique qui est une masse d'informations compilée, classée, unifiée et contrôlée permettant de justifier l'exercice de la puissance coloniale auprès de populations locales. À l'opposé, lorsque l'artiste crée sa propre archive, il la libérerait de son autorité, du moins partiellement, en montrant son fonctionnement et en rassemblant des documents dans un certain système discursif. L'œuvre-archive permettrait aussi aux documents de trouver un nouveau sens, un rapport renouvelé à l'histoire, à la mémoire et à l'identité, dans un système fait de jeux de pouvoir moins coercitifs et soumis à l'appréciation de chacun.

Cette modalité archivistique de l'installation se retrouve dans les œuvres d'Attia. Ces dernières résultent d'une même mise en forme faite d'un choix de composantes matérielles à valeur historique et/ou culturelle et de leur déplacement dans un nouveau contexte. Ce déplacement crée de nouvelles relations où les composantes s'inter-influencent dans un jeu sémantique qui d'une part les oriente dans une certaine direction, proposant de construire autre chose, une « nouvelle utopie » possiblement,

et d'autre part s'ouvre au spectateur et à la réinterprétation possible de ce qui est proposé.

La forme dans laquelle se déploie la théorie dans les œuvres d'Attia commence à se préciser. Elle est d'abord une unité offerte au regard et à la pensée. En effet, en sélectionnant et en assemblant des objets renfermant déjà des pistes théoriques, l'artiste organise ce qu'il collige dans un système qui esquisse une certaine direction théorique explicitée par le cartel. Dans les œuvres, il s'agit de matérialiser une présence culturelle non-occidentale à travers la voix, de montrer l'idéologie raciste sous-jacente à des publications, ou alors, de valoriser les croyances dans la médecine occidentale dans une logique commune d'unité entre les cultures extra-occidentales et occidentales. Mais rien de tout cela n'est présenté dans une communication construite, achevée, linéaire. Dès lors, loin d'être fermée sur elle-même, la forme se révèle particulièrement ouverte à sa poursuite. Elle est une construction en cours de formation, où tantôt l'inaccessibilité de son contenu, tantôt l'abondance de ses propos, tantôt la nature instable de ses composantes, renvoie à un processus théorique inachevé et appelé à se poursuivre par-delà la mise en forme prévue par l'artiste dans une démarche de création perpétuelle de sens, un *work-in-progress* ouvert à de nouvelles réflexions pour ceux qui s'y engagent.

L'archive selon Michel Foucault peut servir à dire davantage sur le traitement réservé à la théorie dans les installations de Kader Attia. La notion traduit le conditionnement que la théorie subit dans le système discursif qui l'accueille. C'est que, comme l'a relevé Enwezor, Foucault propose dans *L'archéologie du savoir* une définition étonnante de l'archive : elle ne désigne pas un regroupement de contenus mais une structure discursive qui conditionne un ensemble de « choses dites » (Foucault, 1969, p. 177). S'intéresser à l'archive dans un sens foucauldien, c'est tenter de comprendre le système sous-jacent de règles déterminant les paramètres d'existence de ce qui est dit.

L'archive, c'est ce qui définit le mode d'actualité de l'énoncé-chose : c'est le *système de son fonctionnement*. [...] Entre la langue qui définit le système de construction des phrases possibles et le *corpus* qui recueille passivement les paroles prononcées, l'archive décrit un niveau particulier : celui d'une pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation. L'archive est le *système général de la formation et de la transformation des énoncés*. (1969, p. 72)

Foucault ne s'intéresse pas au document, ce support d'informations, de contenus et de sens. Il ne s'intéresse ni à sa construction linguistique ni à la valeur historique de son contenu, mais au système qui le produit et qu'il produit, à l'ensemble des règles qui le contraignent et qu'il renforce.

J'appellerai archive non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses. (Foucault, dans Revel, 2002)

Pour Foucault, dans une culture donnée, les règles qui distribuent ce qui peut être dit, ce qui est reconnu comme un savoir, ce qui est réputé vrai est l'archive. L'archive accueille et refuse des énoncés et, ce faisant elle en garantit l'existence et le pouvoir aux dépens d'autres, départage ce qui est vrai, fiable et pertinent de ce qui est faux, douteux et inutile. Il organise les énoncés, les classe, leur donne un ordre pour les donner à exister dans un contexte.

Mettre en forme la théorie dans une installation à partir de la modalité de l'archive, en ce sens, veut dire plusieurs choses. Cela veut dire d'abord que l'artiste crée une œuvre-archive, dans le sens de Foster et Enwezor, qu'il invente un système discursif de régulation dans lequel chacune des composantes est soumise à un ensemble de règles. Dans les œuvres-archives de Kader Attia, la composante théorique est sous l'influence du réseau matériel, sémantique et relationnel dans lequel il se trouve. En

effet, dans les installations de Kader Attia, on voit bien que les images des hommes non-blancs dans *The culture of fear: an invention of evil* font autre chose que présenter des portraits, que l'assemblage d'objets culturels de *Narrative Vibrations* dépasse la simple collection d'objets hétéroclites portant sur le son et la voix, que *Reason's Oxymorons* vise davantage que de simplement produire une série d'entretiens sur la maladie mentale. Ce qu'elles contiennent comme fragments théoriques est travaillé comme archive dans le sens où, les uns avec les autres, les uns répondant aux autres, ils produisent ensemble une orientation sémantique, et ce, même si la démonstration ne prend pas la forme d'un texte ou d'une prise de parole continu et linéaire. Évidemment, l'importance du cartel n'est pas à négliger. Agissant comme un tuteur interprétatif, il guide le spectateur afin qu'il puisse naviguer dans l'archive dans sa régularité.

L'artiste est le maître d'œuvre de ce système : en choisissant les éléments, en les mettant en forme à partir du format de l'installation, il crée quelque chose qui renvoie à une « *économie de la constellation discursive* » (1969, p. 92) entre les documents, un système fait d'un « faisceau complexe de rapports » (Foucault, 1969, p. 65) qui contraint ce qui le constitue. C'est en ce sens que l'on pourrait dire qu'Attia « crée » une archive : il travaille les objets, les images, les textes, les livres et les entretiens vidéo à la manière de « formations discursives », c'est-à-dire, pour Foucault, un « système de relations (hiérarchie, dominance, étagement, détermination univoque, causalité circulaire) » (1969, p. 10)⁶⁵. L'artiste crée un système, l'œuvre-archive, qui

⁶⁵ Le rapprochement ici entre l'art et la formation discursive telle que définie par Foucault dans *L'archéologie du savoir* relève presque de l'analogie. Non seulement Foucault ne conçoit pas l'archive comme quelque chose qui peut être créée, mais il ne conçoit pas l'œuvre d'art comme un exemple d'une formation discursive. Tout un protocole doit être mis en place pour qu'une pratique discursive se constitue en formation discursive, faite d'une série de seuils (positivité, épistémologisation, scientificité, puis formalisation), ce qui ne s'applique pas littéralement à l'analyse d'une œuvre-archive (Foucault, 1969, p. 252-256).

donne à voir l'archive au sens foucauldien, un jeu de relations de pouvoir ⁶⁶. Dans une formation discursive, chaque élément, que ce soit une image, un objet, une couverture de livre ou une réponse offerte à une question, est impliqué dans un réseau qui en détermine le sens. Chaque composante, dès lors, est déterminée et détermine en retour le système dans lequel elle se trouve. Son intégration participe à créer l'ensemble et l'ensemble détermine en retour chaque élément.

Cela veut aussi dire, suivant la proposition d'Enwezor, que l'archive, défendue comme forme artistique, détient la capacité de mettre en lumière le système discursif et son orientation. L'œuvre-archive est une invitation à analyser les rapports de force sous-jacents à ce qui est présenté sous une forme artistique, un peu à la manière d'une archéologie du savoir. La forme artistique permet de révéler l'archive, la trame idéologique qui sous-tend la formation d'ensembles d'éléments discursifs, la manière dont ils sont travaillés selon un jeu de règles, de catégorisations, de classements, de principes institutionnalisés.

Mettre en forme la théorie dans l'art contemporain à partir de la modalité de l'archive, enfin, cela veut dire ébranler sa dimension contraignante en cherchant à l'ouvrir à d'autres conditionnements, libérant, dans la mesure du possible, le discours de ce jeu des règles que décrit Foucault.

⁶⁶ Bien sûr Foucault n'envisage pas dans *L'archéologie du savoir* l'archive comme une forme artistique. En ce qui a trait à l'art, il faut dire que Foucault s'intéresse surtout à l'image et au visible, à partir de la peinture essentiellement. Contrairement à ce qui est avancé ici, les arts visuels ne font pas partie a priori du système discursif. Il reste, remarque Thomas Bolmain (2010), que l'art rend visible une certaine configuration du discours, un peu comme le tableau de Velasquez qui, sous la plume de Foucault, devient dans ce cas une représentation de la Représentation, l'*épistémè* de l'âge classique. De ce fait, c'est ce pouvoir de l'art de rendre visible que Enwezor semble retenir de Foucault.

C'est en ce sens que, dans les installations de Kader Attia, la théorie est travaillée comme du discours. Mettre en forme la théorie comme discours implique de soumettre chacune de ses composantes – y compris la théorie – à un appareil de détermination qui les fait exister dans une certaine distribution départageant le dicible et le visible, le vrai, l'important, de l'indicible, de l'invisible, du faux et de l'inutile. Envisager la théorie comme discours permet de comprendre comment la forme artistique révèle la théorie comme quelque chose qui est régulé autrement que par le sujet qui théorise ou par le langage qui la communique. Cela permet de prendre acte de son inscription dans un système fait de jeux de règles et de rapports de pouvoir. Travaillée comme discours, la théorie dans les installations de Kader Attia se présente comme jamais tout à fait déterminée par le système de relations dans lequel elle s'insère. Il y a toujours une ouverture vers une nouvelle détermination possible.

S'il y a une logique qui régit la mise en forme de la théorie dans l'installation chez Kader Attia, c'est bien celle de la formation. L'insistance avec laquelle Foucault parle de discours comme d'une « formation » dans *L'archéologie du savoir* est à retenir. De façon générale, « formation » désigne à la fois l'action de former et ce qui est formé par cette action, un processus et un résultat, un formant et un formé. Le mot renvoie au double mouvement constitutif de la forme, à savoir quelque chose qui relève de l'ouverture et de l'inachèvement et quelque chose qui existe dans la cohérence et l'unité. Pour Foucault, ce même phénomène est pensé en termes de dispersion et de régularité. Le linguiste Dominique Maingueneau, dans « Pertinence de la notion de formation discursive en analyse du discours », identifie les deux pôles de ce que Foucault entend par formation discursive :

Dans le cas de Michel Foucault il est difficile – c'est peu dire – de fixer la valeur de la notion de formation discursive, qui se modifie au fil de *l'Archéologie du savoir*. On oscille constamment entre une interprétation en termes de "système" et de "règles" et une autre en termes de "dispersion". C'est ainsi qu'au chapitre II de son livre ("Les formations

discursives"), Foucault semble obéir à deux injonctions contradictoires : travailler sur des systèmes, ou au contraire défaire toute unité. (2011, p. 88)

Il y aurait donc deux manières d'aborder une formation discursive dans l'archéologie du savoir. Elle pourrait être abordée de façon « focale », ce qui accentue la convergence des règles qui la déterminent sans défendre pour autant quelque continuité ou totalisation que ce soit, comme Foucault l'a fait dans *Les mots et les choses*. C'est alors la mise en évidence d'un « faisceau de rapports » (1969, p. 36) dont l'unité est variable et relative. Ou alors, elle pourrait être considérée comme « non-focale », s'il ne s'agit pas de ramener les énoncés hétérogènes à une unité, mais de s'intéresser aux relations interdiscursives au sein d'un ensemble.

De même, les œuvres d'Attia travaillent la théorie comme formation discursive dans le sens d'une oscillation entre les deux pôles. D'un côté, l'œuvre-archive créée par Attia produit un jeu de règles qui constitue l'œuvre dans sa régularité. L'archive propose une focalisation, laquelle est le plus clairement énoncée par l'appareil discursif qui accompagne les œuvres. De l'autre, la focalisation se disperse dès que l'on s'attarde à l'interdiscursivité des éléments. L'œuvre-archive d'Attia dépasse l'orientation annoncée au moment où l'on s'engage dans l'espace théorique et ses nombreuses difficultés, où l'on perçoit l'archive comme « une population d'événements dispersés » (1969, p. 34), où l'on s'attarde à certains éléments pour les mettre en relation avec d'autres, pour les faire travailler les uns avec les autres, et ce, de façon libre et ouverte.

Le premier pôle fait exister la théorie dans le travail de Kader Attia en tant que régularité. C'est ce qui s'opère entre autres avec les livres et les entretiens dans *Narrative vibrations*. Les conditions de possibilités de la théorie de l'acoustique, de considérations en neurosciences cognitives, des propos généraux d'une journaliste spécialiste de la musique arabo-andalouse, mais aussi de sculptures, de vidéos et d'enregistrements musicaux trouvent dans l'installation une existence nouvelle et

forment, comme cela est annoncé dans le cartel, une « unité évidente » : contribuer à matérialiser la présence de voix pour en célébrer l'importance. Dans *The culture of fear: an invention of evil*, l'artiste réunit des essais et des périodiques portant sur des scènes de violence opposant l'Occident et les cultures arabes. Leur mise en commun dans un même espace et leur proximité révèlent leur parenté thématique et/ou idéologique. Dans *Reason's oxymorons*, des descriptions de psychopathologies, des récits de vie, des hypothèses philosophiques, des faits d'actualité, des observations médicales et des points de vue personnels sont mis en relation dans un montage qui en lui-même favorise les connexions entre la raison moderne occidentale du discours médical et la raison alternative des croyances et des traditions non-occidentales. L'artiste crée des conditions de visibilité d'une systématisation nouvelle des discours hétérogènes sur la maladie mentale. Dans les trois cas, le travail sur l'archive de l'artiste construit un réseau sémantique redéterminant ses composantes, comme le prévoit Foster et, comme le prévoit Enwezor, pour mettre en évidence son orientation idéologique sous-jacente et pour tenter de la contourner.

Le second pôle fait exister le travail de Kader Attia au-delà de cette révélation, comme un travail à compléter à partir de la formation discursive. Si l'on accepte l'idée qu'Attia a créé une œuvre-archive, il faut que l'œuvre ouvre un « domaine immense » (1969, p. 41), celui d'une « population d'événements dans l'espace du discours en général » (1969, p. 41) régie par « un système de formation et de transformation » (1969, p. 179). Il s'agit de saisir les énoncés dans leurs limites, leurs discontinuités, leurs seuils, leurs points de résistance et d'incohérence, d'établir de nouvelles relations entre eux, de les envisager sous d'autres modalités. Il s'agit d'en saisir le potentiel d'ouverture.

Vue dans cette perspective, la formation se comprend dans le sens d'un processus : une « recherche » (1969, p. 180). Ce qui est demandé, c'est de s'engager dans des mises en relation d'énoncés de différents genres, types, périodes, positionnements,

d'oser un nouveau découpage, provisoire, de « se rendre libre » (1969, p. 44) devant leur dissémination pour occasionner de nouveaux rapports. L'art d'archive, comme le soutient Foster, « offre de nouveaux points de départ » (2004, p. 5, ma traduction) et, comme le souhaite Enwezor, renouvelle l'archive dans un sens moins coercitif.

Les installations travaillent la théorie comme quelque chose qui est en formation. La théorie est mise en tension dans un système où elle converge vers une certaine régularité mais où elle est particulièrement ouverte à sa dispersion. Il y a à la fois comme quelque chose d'ordre théorique qui se forme dans une certaine unité et quelque chose qui se dépasse et s'ouvre à d'autres formations possibles.

À travers ses vidéos et ses livres disposés parmi des objets culturels, les installations de Kader Attia exacerbent une tension qui caractérise déjà à la fois l'art et la théorie. En effet, comme l'art qui est une unité autonome et cohérente toutefois ouverte à de multiples possibilités interprétatives, la théorie soumet à l'attention une trajectoire de la pensée sans pour autant que rien ne soit tout à fait déterminé. Elle laisse toujours une place à qui la saisit. Elle s'ouvre pour être poursuivie dans un autre sens. Dans les installations de Kader Attia, c'est une théorie en train de se faire qui inclut davantage l'autre dans sa formation.

Dans ces formes, la théorie se déploie en trois temps. Elle est présente comme fragments théoriques dans des documents, elle se forme dans la régularité de l'archive et se poursuit dans sa dissémination comme pensée. C'est à partir de ces fragments contenus dans un ensemble de documents, de leur inscription dans un système discursif qui met ces fragments en connexion et qui les détermine dans une orientation, et de leur exposition à la participation sémantique du spectateur que la théorie dans les œuvres trouve sa forme. Dans les installations de Kader Attia, la théorie se tient dans le jeu discursif qui la préconstruit, la construit et la reconstruit.

2.3 Politiques représentatives de la théorie dans l'art

Cette mise en forme discursive de la théorie dans l'art contemporain soulève la question de son effectuation politique. Même si les installations sont loin d'être des monuments dédiés à Michel Foucault, le philosophe français (et d'autres qui convoquent sa pensée) servira de toile de fond pour analyser la question politique de cette mise en forme. La pensée de Foucault et sa définition du discours serviront à montrer que les œuvres de Kader Attia sont à considérer politiquement de deux manières possibles. D'un côté, ce travail sur la théorie s'offre comme une monstration des luttes de pouvoir traversant l'archive, incitant le spectateur à une lecture archéologique de la formation présentée. D'un autre côté, une lecture politique plus faible de ce travail est aussi possible : en disséminant la théorie, l'artiste invite chacun à théoriser à partir des potentialités de relations créée par ces formations discursives.

La première politique de la mise en forme de la théorie dans les installations d'Attia est en quelque sorte le prolongement de ce que Enwezor décrit avec Foucault concernant le traitement artistique de l'archive. L'archive devenue forme artistique a le pouvoir de se révéler comme un jeu de pouvoir. En créant une œuvre-archive, l'artiste produit une nouvelle « structure interprétative » (Enwezor, 2008, p. 38) révélant l'orientation idéologique qui la détermine. C'est ce qu'il démontre dans son texte à partir de nombreux exemples, comme *Untitled (dead by gun)* (1990) de Felix Gonzalez-Torres, qui rassemble les photographies de décès par balle sur une période d'une semaine aux États-Unis, comme *9/12 Front page* (2001) de Hans-Peter Feldmann, qui regroupe les frontispices portant sur l'attaque terroriste, ou comme le film *The specialist: Eichmann in Jerusalem* (1999) de Eyal Sivan, où l'artiste retravaille les images du célèbre procès. Pour lui, il s'agit toujours de concevoir le travail artistique de l'archive comme la création d'un nouveau système discursif régulateur permettant de mettre en lumière ce qui se joue derrière la production de

ces éléments de discours, et de montrer le pouvoir qui s'y exerce sur la mémoire, sur l'histoire, sur l'identité. En créant une œuvre-archive, l'artiste redirige le regard vers ce qui n'apparaît pas d'emblée mais que l'art aide à percevoir. Tel est l'élément clé de cette politique : en travaillant l'archive, l'art devient un dispositif de révélation des rapports de pouvoir dans le discours. C'est une politique reposant sur la capacité réputée de l'œuvre d'art de relever le niveau d'attention et de mettre en évidence ce qui n'est que difficilement observable ailleurs. Une telle politique mise sur le pouvoir de représentation de l'art, sa capacité à rendre, à présenter, à exhiber, à rendre visible l'invisible, le complexe, le dénié.

La politique représentative de l'art paraît de la façon la plus évidente dans *The culture of fear: an invention of Evil*, où il est question de mettre en lumière dans des publications occidentales la construction du stéréotype de l'homme du Moyen-Orient violent, fourbe et sanguinaire. À plus d'un égard, ce projet fait écho à une étude devenue célèbre, *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident* du théoricien américain Edward Saïd, un ouvrage fondateur des études postcoloniales. En analysant des éléments de discours dans une perspective foucaldienne, ce dernier démontre comment l'Orient relève d'une création produite par l'Occident. Corolaire d'une colonisation civilisatrice en principe, mais raciste et impérialiste dans les faits, l'orientalisme pour lui est un « mode de discours » (2015, p. 30) « culturellement et même idéologiquement » (2015, p. 30) construit autant par les chercheurs universitaires, les artistes, les administrateurs et les écrivains. Il a pour fondement une opposition ontologiquement et épistémologiquement déterminante entre deux groupes culturels, l'Orient et l'Occident. L'orientalisme traduit un rapport de domination où un groupe monopolise l'« image de l'Autre » (2015, p. 30) que Saïd tente de mettre au jour : « l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient » (2015, p. 32).

On reconnaît dans cette analyse la manière dont le discours journalistique construit l'homme non-blanc violent dans *The culture of fear: an invention of evil* et l'intérêt d'Attia de mettre en évidence les stéréotypes culturels. Ce sont les mêmes référents orientalistes qui sont déployés, la même dichotomie fondatrice entre les cultures occidentales et extra-occidentales, et bien sûr, la même omnipotence du discours qui est mise en évidence :

J'adore et je déteste les peintures orientalistes, soutient Kader Attia. Elles travaillent de concert avec le pouvoir pour la gloire de l'expansion coloniale. C'est là que s'invente le démon, cet être dit sans civilisation, incarnant un fantasme. (Attia, dans Mercier, 2018)

De même, l'installation appelle à la mise en évidence de cette construction biaisée des cultures extra-occidentales par l'Occident. Dans ce cas, cette révélation repose toutefois sur l'art : des éléments discursifs sont choisis et rassemblés dans un réseau de sens dont le caractère artistique, avec le niveau d'attention qu'il requiert, permet de dévoiler leur détermination idéologique.

Dans cette politique de révélation de stéréotypes, la théorie est montrée comme à la fois partie intégrante du problème et comme moyen possible d'accentuer l'effet de révélation. On l'a vu, dans certains cas, les livres, qui sont les ressources théoriques dans cette installation, participent clairement à cette construction de stéréotypes, étant parfois aussi sensationnalistes que les journaux qui les jouxtent. De même, le livre n'est pas étranger à la domination exercée par la culture occidentale sur les autres cultures. En effet, historiquement, rappelle l'artiste, la rationalité cartésienne a produit un ensemble de connaissances scientifiques qui ont permis à l'Occident de dominer, entraînant le déni des traditions techniques et culturelles dans les pays colonisés. Publier des livres a permis à l'Occident de se doter d'une « perception de supériorité », d'« humilier » les cultures non-occidentales (Attia, dans Australian Centre for Contemporary, 2017). Les livres dans cette installation évoquent le réflexe

de production de savoir qui est partie prenante dans la violence critiquée dans *The culture of fear: an invention of evil*. La théorie est donc prise comme le reste dans les luttes de pouvoir qui ont contribué à construire les stéréotypes.

Saïd aborde la théorie de façon similaire dans son étude sur l'orientalisme. Pour lui, la théorie est au centre de cette hégémonie culturelle occidentale qui a engendré l'orientalisme.

Sous l'en-tête général de la connaissance de l'Orient, et sous le parapluie de l'hégémonie occidentale, à partir de la fin du dix-huitième siècle a émergé un Orient complexe, bien adapté aux études académiques, aux expositions dans les musées, à la reconstruction par les bureaux coloniaux, à l'illustration théorique des thèses anthropologiques, biologiques, linguistiques, raciales et historiques sur l'humanité et l'univers, par exemple des théories économiques et sociologiques sur le religieux. (2015, p. 38-39)

La théorie fait partie d'un tissu discursif occidental qui, par « son action dynamique, jointe à de brutales raisons politiques, économiques et militaires, [...] a fait de l'Orient cet objet varié et complexe qu'il est évidemment dans le domaine [appelé] orientalisme. » (2015, p. 45) L'analyse de Saïd considère la théorie comme un élément discursif comme les autres qui, dans ce cas, est responsable, aux côtés de productions littéraires, d'écrits journalistiques et de documents bureaucratiques, de la fabrication d'une série de clichés sur l'Orient.

De même, dans la pensée foucauldienne, la théorie n'est pas considérée comme hors du monde, distante de ce qu'elle tente de saisir. Elle est considérée comme une pratique discursive, faite d'un complexe réseau d'énoncés avec ses contraintes. Ainsi, l'œuvre devient une occasion de montrer la théorie comme discours, de rappeler qu'elle est soumise aux régularités qui lui sont sous-jacentes. Dans l'installation, la théorie se trouve dans son « élément » (1996, p. 38), pour reprendre le mot de Frédéric Gros.

Or, certains livres prennent leur distance par rapport à cette construction de stéréotypes et semblent aussi inciter à une théorisation du caractère idéologique de cet ensemble de publications. C'est également ce que prévoit Saïd : au-delà de sa contribution à l'hégémonie culturelle occidentale, la théorie tient aussi la promesse d'un traitement culturel différent. Si la théorie est ce qui a élaboré à travers le temps la domination culturelle de l'Occident sur l'Orient, elle invite également à des constructions discursives contre-hégémoniques. La même distance se trouve chez Foucault, où les discours théoriques relèvent d'une « autonomie schizophrène [...] relativement indépendante sans être absolument autonome, *perméable*, en sa résistance même, aux transformations par des pratiques historiques. » (Gros, 1996, p. 53) De même, dans l'installation, en tant qu'objet archivé, elle est un élément de discours idéologiquement marqué, mais sa présence renvoie à un processus qui peut mener à une lecture archéologique de l'archive dont elle fait partie.

Le dernier élément caractérisant cette politique est le rôle attribué au spectateur. L'artiste crée un étalage de documents véhiculant ces clichés, un observatoire de luttes de pouvoir. Il souhaite que, suivant l'annonce faite à l'entrée de la salle, son œuvre suscite une lecture critique de cet étalage par le spectateur, et ce, dans le sens que Foucault attribue à la critique, c'est-à-dire qu'il « essay[e] de cerner les formes d'exclusion, de la limitation, de l'appropriation » (1971, p. 62). Cette politique est en quelque sorte à « digestion rapide », pour reprendre l'expression de Morizot et Zhong Mengual (2018, p. 65), puisque l'orientation de ce travail est annoncée directement par le cartel : le spectateur est invité à suivre la piste et à jouer à l'archéologue.

Ainsi, la première politique à l'œuvre repose sur le pouvoir de représentation attribué à l'art. Comme œuvre d'art, l'installation devient une représentation de l'archive, une mise en évidence de l'archive, de ce qu'elle cache. Elle mise sur le pouvoir de l'art de susciter un régime d'attention particulier, un regard critique permettant de faire voir ce qui n'est généralement pas vu. Cette politique s'appuie sur un effet de

transformation du regard prêté à la relation esthétique pour déclencher la modalité de réception souhaitée et annoncée dès l'entrée de la salle : celle d'une critique archéologique de la formation discursive.

Le fait que rien ne garantit qu'une transformation aussi laborieuse du regard ait lieu n'est pas l'unique lacune de cette politique. L'attitude critique demandée est aussi à bien des égards monolithique. Pour le dire avec la théoricienne littéraire américaine Eve Kosofsky Sedgwick et avec Paul Ricœur de qui elle reprend l'expression, elle mise sur une « herméneutique de la suspicion » (Sedgwick, 2003, p. 124), une position critique pandémique dans les milieux intellectuels inspirée de la *french theory* qui répond toujours au même principe : il faut combattre la fausse conscience en décryptant et en exposant ce qui se cache derrière une première préhension du monde. L'herméneutique de la suspicion implique une attitude de décodage et de déchiffrement permanent de la surface des choses pour révéler une grande vérité paradigmatique que l'on ne saurait voir au premier regard.

Exercer sa capacité à identifier les rapports de pouvoir sous-jacents à des discours, de ce fait, s'avère être l'exemple parfait de cette position. Sedgwick cible d'ailleurs précisément les foucaaldiens, Foucault étant selon elle l'un des auteurs fétiches des littéraires américains :

The gorgeous narrative work done by the Foucauldian paranoid, transforming the simultaneous chaoses of institutions into a consecutive, drop-dead-elegant diagram of spiraling escapes and recaptures, is also the paranoid subject's proffer of himself and his cognitive talent, now ready for anything *it* can present in the way of blandishment or violence, to an order-of-things *morcelé* that had until then lacked *only* narratability, a body, cognition. (2003, p. 132)

On reconnaît dans cette attitude la croyance en la nécessité de montrer les rapports de pouvoir, en les imitant, en les représentant, en les exposant, comme si le fait de

reproduire un phénomène permettait d'en prendre conscience, et donc de le transformer.

Pour Sedgwick, cette herméneutique de la suspicion conduit à la « paranoïa » (2003, p. 126). Elle est motivée par une volonté forte de se protéger en développant une compréhension du monde qui permet de prévoir les coups. Elle vise à contourner la honte de ne pas savoir, la gêne de ne pas pouvoir réfuter, l'humiliation de ne pas avoir anticipé, la faiblesse résultant d'une incapacité de saisir le monde dans toute sa profondeur, dans toute son obscurité. Ce faisant, cette attitude relève moins d'un engagement politique véritable que d'une recherche de satisfaction de voir ce qui n'est pas vu au premier regard et d'une recherche de fierté de savoir fédérer des éléments en apparence sans lien dans un grand ensemble cohérent traduisant la politique sous-jacente du monde.

Sedgwick ne dit pas que cette position critique est inutile, ni que les conclusions qu'elle tire sont erronées, mais qu'elle est de plus en plus la seule qui est réputée nécessaire et pertinente, faisant paraître d'autres perspectives comme « naïves, pieuses et complaisantes » (2003, p. 126, ma traduction). Elle déplore que cette position évite la vulnérabilité de la pensée, ce qui entraîne un enfermement dans une pensée binaire, rigide, tautologique, téléologique, qui emboîte tout dans un même ensemble d'idées et de concepts.

Il est clair avec Sedgwick que cette politique reposant sur une attitude critique n'a qu'une seule et même direction. Elle est au final la politique d'une seule et même modalité théorique, une « théorie forte (*strong theory*) » (2003, p. 133, ma traduction), qui est déjà toute entière élaborée à l'avance et que le spectateur n'a qu'à activer à partir des exemples archivés par l'artiste. Cette théorie ne considère pas – ou avec suspicion justement – les propositions de toutes sortes que les documents contiennent,

trop fragmentaires, trop désordonnées, trop partielles, trop contextuelles, trop disséminées; en un mot, trop « faibles (*weak*) » (2003, p. 134, ma traduction).

L'autre politique issue de la mise en forme de la théorie dans les installations de Kader Attia, quant à elle, mise au contraire sur le contenu des documents et sur la possibilité de les mettre en relation pour produire autre chose qu'un portrait de rapports de pouvoir. Cette politique embrasse le pouvoir de l'art d'archive de dire et de montrer des choses, et de le faire d'une certaine manière, son pouvoir de rediriger la conversation vers d'autres sens, vers un autre travail.

Ce que retient cette politique, c'est le pouvoir du discours. Pour Foucault, « [l]e discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer. » (1971, p. 12) « C'est d'abord parce que le discours est une arme de pouvoir, de contrôle, d'assujettissement, de qualification et de disqualification, ajoute-t-il ailleurs, qu'il est l'enjeu d'une lutte fondamentale. » (Foucault 1994, p. 124) La paraphrase de Paltrinieri est encore plus claire sur ce point :

[S]i l'on peut dire que l'événement discursif est la forme d'existence du langage dans sa dimension pratique, le discours lui-même est une pratique *positive*, où "positif" doit être lu dans le sens de "productif" : le discours est un moyen pour faire exister, transformer ou détruire quelque chose (un objet, un acte, une pensée). (Paltrinieri, 2015, p. 360)

Ainsi pour Foucault la politique du discours ne relève pas uniquement de la mise en évidence du discours pris dans ses relations de pouvoir et dès lors dans son rôle coercitif. Le discours ouvre vers une possibilité permanente de réactualisation de ses règles, de sorte que peuvent émerger de nouvelles relations entre les objets et donc de nouvelles réflexions.

C'est aussi une leçon que retient Saïd, même s'il ne propose pas dans son ouvrage d'investir directement cette voie. Il écrit en effet : « nous comprenons mieux la persistance et la longévité de systèmes hégémoniques saturants tels que la culture si nous reconnaissons que leurs contraintes internes sur les écrivains et les penseurs sont *productives* et non unilatéralement inhibitrices. » (2015, p. 49) Hal Foster, lorsqu'il décrit l'art de l'archive, va dans le même sens : il insiste sur la tendance de ces œuvres à transformer le déconstruit, la fragmentation et l'échec en « scénarios alternatifs possibles de types de relations sociales » (2004, p. 22).

Cette politique est celle du « discours bataille ». Foucault écrit :

Le discours – le seul fait de parler, d'employer des mots, d'utiliser les mots des autres (quitte à les retourner), des mots que les autres comprennent et acceptent (et, éventuellement, retournent de leur côté) –, ce fait est en lui-même une force. Le discours est pour le rapport des forces non pas seulement une surface d'inscription, mais un opérateur. (Foucault, 1994, p. 124)

En créant une œuvre-archive, l'artiste se saisit d'un pouvoir, le pouvoir de dire. Travailler le discours, c'est agir directement dans le réel, en choisissant, en assemblant et en exposant un certain nombre d'éléments discursifs pouvant déclencher des processus de théorisation.

Constituer une œuvre-archive, c'est intervenir directement dans le discours comme lieu d'effectuation politique. Sur cette question, il faut souligner que Kader Attia agit dans un champ discursif particulier. Que ce soit à propos de l'importance de la voix dans les cultures arabes, que ce soit les clichés dans la manière dont l'Occident représente l'homme non-blanc ou que ce soit le traitement des psychopathologies à la rencontre des traditions extra-occidentales et de la médecine moderne occidentale, il est toujours question de travailler la théorie au cœur du jeu des représentations culturelles.

Ce dernier point est déterminant politiquement. Les œuvres de Kader Attia se saisissent manifestement du pouvoir de dire dans la culture pour la transformer. Ce que désigne la culture, dans cette perspective, est plus ou moins ce que les chercheurs de ce qu'on a appelé les *cultural studies* en ont fait : une affaire de représentations ⁶⁷. La culture y est reconnue comme le lieu d'une conflictualité politique où des groupes s'affrontent par la fréquence et la manière par lesquelles ils se représentent ou sont représentés. Si l'École de Birmingham s'intéressait spécifiquement à l'identité de classe, son déplacement aux États-Unis, où les politiques identitaires constituent une préoccupation majeure sur les campus, a permis d'étendre ses préoccupations à d'autres enjeux identitaires, de genre, d'ethnie et de sexualité entre autres. Dans les *cultural studies*, sur le terrain de la culture, les identités dominantes et marginales s'affrontent dans un jeu de représentations. La culture est vue comme un champ politique où le groupe contrôlant les représentations exerce une domination sur les autres. Comme le remarque Fredric Jameson, dans « On "Cultural Studies" », dans ce champ, le groupe ne reçoit son identité qu'au regard d'un autre et, dépendamment de sa puissance, détient plus ou moins le pouvoir de répondre de cette identité construite le plus souvent de clichés et de stéréotypes. « Culture must thus always be seen as a vehicle or a medium whereby the relationship between groups is transacted. » (Jameson, 1993, p. 34)

Dans cette perspective, travailler des documents contenant des représentations culturelles comme le fait Attia relève déjà d'une transaction, c'est-à-dire d'une action

⁶⁷ Développées d'abord dans les années 1960 et 1970 en Grande-Bretagne, puis importées dans les autres pays anglo-saxons dans les années 1980 et 1990, les *cultural studies*, dont l'importance dans le champ universitaire est aujourd'hui mondiale, regroupent une très grande variété de recherches transdisciplinaires sur la culture et ses représentations. En *cultural studies*, on s'intéresse à toutes les productions culturelles, mais on a un intérêt soutenu envers ce qui, dans la culture, a été exclu, notamment la production culturelle de groupes marginalisés et les produits culturels populaires (Cervulle et Quemener, 2015; Chalard-Fillandeu, 2015; Cusset, 2005).

politique directe. Dans *Narrative vibrations*, il s'agit de multiplier les éléments discursifs pour assurer une présence matérielle aux voix issues de cultures arabes, et ce, au milieu d'un événement artistique occidental d'importance mondiale. Dans *Reason's oxymorons*, la culture est prise sous l'angle de récits de rituels et de croyances, d'ailleurs souvent par des spécialistes non-blancs, suggérant que le traitement des pathologies chez les personnes non-occidentales devrait prendre en considération leurs particularités culturelles. Cette politique semble se déployer de manière plus évidente dans les œuvres où ce contenu est plus facilement accessible, quoique *The culture of fear: an invention of evil* collige essentiellement des portraits d'hommes non-blancs, ce qui inscrit l'œuvre résolument dans le jeu politique des représentations culturelles.

Placés au cœur du jeu des représentations culturelles dans les installations d'Attia, les fragments théoriques ont un double rôle. La théorie, d'abord, on l'a déjà montré, est un élément discursif comme les autres. Comme le rappelle Saïd avec Gramsci, il n'y a pas de « savoir pur » (2015 : 41); la théorie est un « savoir [...] politique » (2015, p. 42) qui s'infiltré dans la culture. Dans les installations, elle est déjà une contribution culturelle. Elle insère des éléments de cultures extra-occidentales : c'est ce qui assure la présence de ces voix que l'on veut célébrer, c'est la manière particulière de jouer de l'arc au Malawi, c'est la popularité des églises évangéliques en Afrique sub-saharienne, c'est l'état psychique des migrants à leur arrivée en Europe dont il est question dans ces documents. Comme discours d'idées, la théorie contribue aussi à ce qui est dit sur ces cultures, à leurs représentations. Ces fragments théorisent pour valoriser des expressions culturelles souvent marginalisées. La mise en forme de la théorie est ici un agir politique au cœur du jeu politique des représentations culturelles, parce que théoriser dans la culture et sur la culture, c'est déjà la transformer.

La mise en forme de la théorie comme formation discursive dans ces installations joue par ailleurs un autre rôle, celui d'offrir une occasion de travailler ces représentations culturelles et leurs relations, une chance de les théoriser, d'infléchir la pensée sur elles. Dans cette perspective, il s'agit de saisir politiquement le potentiel de dispersion de l'archive comme occasion de poursuivre un travail théorique. C'est là aussi un agir politique : renouveler son rapport à ces représentations culturelles, s'engager dans des réflexions sur ce qui les distingue et les rassemble, sur la façon dont elles se répondent les unes aux autres, dont elles distribuent les frontières entre le centre et la marge, entre le dominant et le dominé, et se questionner sur sa propre place dans ce jeu des identités. Ici, l'œuvre ne propose pas une orientation théorique précise, seulement des occasions et une manière de travailler le lien entre des représentations. Prise en ce sens, la mise en forme de la théorie dans les installations ouvre à un devenir dans les représentations culturelles que chaque composante porte en elle-même sans toutefois entièrement le formaliser. Cette politique mise sur le potentiel positif et productif du discours, certes, mais le fait d'une manière qui ouvre à une certaine liberté de la part de celui qui s'y engage. L'œuvre n'est pas conçue comme un observatoire, mais comme un laboratoire.

Ce point fait écho à un autre héritage théorique de la *french theory* qui ne relève pas de cette attitude critique que Sedgwick appelle « théorie forte »⁶⁸. Une certaine

⁶⁸ L'intérêt de ce champ d'études pour les questions de représentations culturelles a été largement déterminé par ce qu'on en est venu à appeler la *french theory*. Il y a en effet à partir du milieu des années 1970 sur les campus américains et dans certains milieux contre-culturels une véritable mode pour la pensée française structuraliste et poststructuraliste française, que les universitaires américains particulièrement adaptent et transposent à leurs besoins et à leurs intérêts, explique François Cusset dans son livre *French theory : Foucault, Derrida, Deleuze & cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Le terme *french theory* désigne cette lecture, c'est-à-dire la traduction, l'adaptation, mais aussi la transformation, parfois même la simplification et la déformation, principalement par les départements de littérature américains, d'auteurs français comme Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard et Jean Baudrillard. Ces théoriciens littéraires américains, montre Cusset, construisent artificiellement autour de ces auteurs une *theory*, dont l'objectif commun est de remettre en question tous les systèmes de langage et de

pensée française s'est employée à redéfinir le travail théorique. Roland Barthes, par exemple, dans un entretien réalisé en 1970 et publié sous le titre « Sur la théorie », affirme que la théorie n'est plus ce qu'on attendait d'elle au XIX^e siècle, c'est-à-dire un ensemble général de concepts généralistes et abstraits séparés de son objet. La théorie est maintenant considérée comme un discours, qui « assum[e] un certain discontinu, une certaine nature fragmentaire de l'exposition, analogues presque à des énonciations de type aphoristique ou poétique » (2003, p. 689-690), qui « se retourne sur lui-même » (2003, p. 690), qui est « en état de sursis permanent » (2003, p. 690), la théorie étant « ce qui permet de faire avancer le travail, la recherche » (2003, p. 692). La théorie se regarde, doute d'elle-même, se tient dans le monde qu'elle veut saisir, reste attachée au singulier, est fragmentaire et est consciente de son pouvoir politique.

Dans « L'intellectuel et le pouvoir : entretien de Michel Foucault avec Gilles Deleuze », un texte devenu une référence pour les *cultural studies*, Deleuze soutient quant à lui qu'il faut abandonner le fantasme d'une réalisation totalisante de la théorie et de la pratique, faisant implicitement référence à la onzième des *Thèses sur Feuerbach* citée au chapitre précédent, et qu'il faut imaginer une théorie fragmentaire mais politiquement utile. La théorie devient une « boîte à outils » (Foucault et Deleuze, 1994, p. 309) faite d'une « multiplicité de pièces et de morceaux » disposée dans un réseau, « un système de relais ». Loin d'être englobante, la théorie est pour lui « toujours locale, relative à un petit domaine », qui ne doit cependant jamais s'isoler, mais qui doit toujours tenter de s'appliquer à d'autres champs possibles, « relayée par un autre type de discours » (1994, p. 307). Avec Deleuze, la théorie se

représentation. L'entreprise est textualiste : à l'aide de ces auteurs, on soutient que tout est discours, c'est-à-dire que tout est une construction structurée par le langage qu'il faut relativiser. Tout y passe : l'objectivité, la vérité, la science, les arts, la philosophie et le sujet sont présentés comme des constructions dont il faut révéler les failles.

fragilise. Faire de la théorie, c'est construire un système de sens résistant à la totalisation, au « centrisme » et la « hiérarchie ». « Une théorie, résume-t-il, ça ne se totalise pas, ça se multiplie et ça multiplie. » (1994, p. 309)

Dans le même échange, son interlocuteur, Foucault, abonde dans le même sens, tout en insistant sur le rôle de la théorie dans les luttes de pouvoir : « Le rôle de l'intellectuel n'est plus de se placer "un peu en avant ou un peu à côté" pour dire la vérité muette de tous ; c'est plutôt de lutter contre les formes de pouvoir là où il en est à la fois l'objet et l'instrument : dans l'ordre du "savoir", de la "vérité", de la "conscience", du "discours". » [...] Une "théorie", c'est le système régional de cette lutte. » (1994, p. 309)

On reconnaît dans ces redéfinitions de la théorie cette idée d'une théorie en formation. Cette seconde politique, celle qui agit sur le jeu des représentations culturelles, ne se comprend que si l'on reconnaît le potentiel de théorisation ouvert, fragmenté, inachevé, en un mot, dispersé, que permettent les installations d'Attia. En créant une œuvre-archive, l'artiste intervient dans le champ direct des représentations culturelles pour nous aider à les théoriser à de nouveaux frais. Comme la dissémination chez Foucault, qui invite à « s'intéresser aux relations interdiscursives au sein d'un ensemble », cette politique appelle à un engagement auprès des représentations culturelles et de leurs relations potentielles en vue d'une construction théorique en cours de formation.

La principale limite de cette politique culturelle est qu'elle se fait dans un circuit restreint. Certes l'artiste se saisit d'un pouvoir de dire comme une action politique. Il mène une bataille théorique visant la transformation des rapports de force au sein des représentations culturelles. Il ouvre par la dispersion de l'archive des potentialités théoriques plus faibles. Mais il le fait dans un champ précis, le champ de l'art, des biennales, des Documentas et des musées d'art contemporain où l'essentiel du travail

d'Attia est d'ordinaire présenté. Il le fait dans un champ, délimité mais perméable, qui distribue lui-même un partage de pouvoir, excluant des voix et des pouvoirs, donnant à la parole à certains plutôt qu'à d'autres, montrant les manières de vivre et de créer de certains groupes avec plus grande attention que celles d'autres groupes, déterminant des usages et des modalités de réception des représentations. C'est à l'intérieur de ce champ, qui est dès lors lui aussi culturel, que s'envisage cette seconde politique de la mise en forme de la théorie dans les installations de Kader Attia.

Ainsi la seconde politique à l'œuvre vise à inventer des occasions de prendre la parole là où elle ne se fait pas assez entendre et à susciter, à partir d'un travail artistique sur l'archive, un processus de théorisation détenant un potentiel politique. Cette politique relève comme la première de la représentation, mais elle l'est dans un tout autre sens. Cette politique n'est pas celle d'une mise en évidence rendue possible par un pouvoir *artistique* de représentation permettant de produire un regard critique sur l'idéologie qui sous-tend les éléments discursifs que l'archive déploie. Elle désigne la capacité de l'artiste de jouer lui aussi le jeu des représentations *culturelles*, d'engager un « discours bataille » dans les représentations culturelles, invitant chacun à considérer certains traits culturels et à former des relations avec les éléments. Le pouvoir de transformation de cette politique de la représentation culturelle repose complètement sur l'idée que les fragments théoriques et le processus de théorisation auquel l'œuvre conduit s'inscrivent en soi comme une intervention dans et sur la culture, le champ de l'art étant perçu comme un champ comme les autres où les représentations se disputent et où les pouvoirs se partagent.

2.4 La théorie comme réparation des représentations culturelles

Il faut reconnaître que, dans la dissémination, les installations de Kader Attia suggèrent une certaine manière de théoriser à partir des documents. Il conviendra à présent de préciser cette manière. Sans être prescriptive, la forme esquisse une orientation dans le processus théorique qui porte en elle une capacité réparatrice et un espoir de décolonisation de la pensée.

L'hypothèse implique d'abord de définir cette « réparation » qui est l'un des concepts que l'artiste développe lui-même dans sa pratique artistique. Le sens qu'il donne à ce terme est peut-être le plus clairement exprimé dans son œuvre *The repair from Occident to Extra Occidental cultures* présentée à la Documenta 13 de 2012. Comme pour *L'Un et L'Autre*, l'artiste y rassemble sur des étagères de métal une collection de publications diverses, de l'« art de tranchée », des artefacts africains, et un diaporama à deux projecteurs jouant sur les similitudes entre ces artefacts et les « gueules cassées ».

Ces objets dans leur accumulation illustrent deux conceptions de la réparation. Dans le sens moderne et occidental, la réparation implique une volonté de retrouver l'état original, exemplifiée par le travail des chirurgiens qui, durant la Première Guerre mondiale, ont travaillé avec des peintres et des sculpteurs pour concevoir des prothèses visant le plus possible à rendre aux soldats amputés et défigurés leur apparence normale. Pour l'artiste, cette intention traduit bien le projet de la modernité : il y a dans ce souci de perfection une négation de l'histoire.

Dans son sens traditionnel extra-occidental, la réparation est illustrée par ces artefacts (masques, totems, sculptures, jouets, outils) issus d'anciens pays colonisés réparés d'une manière qui laisse intentionnellement voir l'intervention sur l'objet d'origine. Comme cette pièce de tissu fabriquée par le peuple Kuba au Congo dont les

trous ont été comblés par un autre tissu de motif Vichy, comme cette poupée dont les yeux ont été remplacés par des boutons d'une veste de militaires français, ces objets ne dissimulent pas leur réparation et, de ce fait, portent en eux la mémoire visible d'une brisure, d'une blessure, d'un geste de destruction. À partir de ces objets, l'artiste tire une leçon sur la blessure :

In the course of my research I discovered that when you look at these kinds of objects that I've included in *The Repair...* you're not only looking at a repair but an injury. The word "repair" is an oxymoron. Every repair is entangled with the injury – you cannot separate the two. (Attia, dans Rugoff, 2019)

En gardant visible la réparation, ces objets gardent leur histoire. Chaque matériau raconte son propre récit, mais gagne un nouveau sens dans le geste de réparation qui les lie.

The repair from Occident to Extra Occidental cultures juxtapose donc deux manières de conceptualiser la réparation. L'artiste résume : « Les sociétés traditionnelles ont toujours réparé sans se soucier d'effacer la blessure. *Reparare*, « revenir à l'état originel des choses », en Occident, c'est souvent la faire disparaître, et donc prétendre contrôler le temps et l'histoire. » (Attia, dans Derlon *et al.*, 2017, p. 76) Dans son travail, l'artiste privilégie le type de réparation qui met en évidence la dialectique de la blessure et de la guérison, qui ne nie pas la douleur et propose d'en faire une manière d'articuler la rencontre entre l'Occident et les cultures extra-occidentales.

Il me semble important de travailler sur cette question de la réparation, et de facto d'un point de vue aussi physique que théorique, voire politique, pour comprendre la nécessité de ré-évoquer ces blessures immatérielles, de l'esclavage à la colonisation, de la dépossession à l'humiliation, qui perdurent aujourd'hui à travers toute forme d'expression à la fois névrotique, juridique, économique, politique des êtres qui dominent, qui ont le pouvoir sur ceux qui subissent le pouvoir. (Attia, 2018, p. 14)

Ce choix revêt un sens politique : opposé à ce qui de la modernité relève de l'effacement et du déni de la violence, il propose une manière de faire se rencontrer l'Occident et des cultures extra-occidentales sans que cette dernière soit ignorée. L'œuvre propose une réparation symbolique ⁶⁹.

Comme dans plusieurs cas les matériaux sont issus des deux groupes culturels généralement perçus comme opposés, la réparation devient un moyen de conceptualiser la rencontre entre les cultures et ses représentations. Il y a là un modèle d'une manière de (par)faire une forme : ne pas produire une unité qui neutralise les différences, ne pas dénier la violence que ses composantes portent, ne pas oublier le récit qu'elles racontent, ne pas se limiter à une critique préécrite de leurs rapports de pouvoir, mais constituer un ensemble hétérogène d'éléments en reconnaissant leur singularité dans une démarche visant toutefois à être attentif à ce que leur rencontre produit comme apaisement.

Cette réparation est suggérée dans les installations de Kader Attia à plusieurs niveaux, quoique de manière moins évidente. Par exemple, dans *Narrative vibrations*, la réparation se manifeste dans la manière de conceptualiser la culture, comme lorsque l'ethnomusicologue autrichien Gerhard Kubik dans un entretien parle de deux musiciens, l'un européen, l'autre africain, qui, lorsqu'ils jouent ensemble, produisent

⁶⁹ Jacinto Lageira, dans *L'art comme histoire : un entrelacement comme poétique*, consacre un chapitre à la réparation notamment à partir de *The repair from Occident to Extra Occidental cultures* de Kader Attia. Selon lui, l'art n'offre pas de réparation réelle de l'histoire, mais exprime une « volonté d'apaisement, de réconciliation, de fraternité souhaitée ou retrouvée » (2016, p. 209) qui est « symbolique » (2016, p. 210), c'est-à-dire qui n'a « d'autre source et fin que l'imaginaire social » (2016, p. 210). Pour lui, ce pouvoir symbolique de l'art de réparer repose sur le passage entre une opération formelle, matérielle, qui est réalisée sur un matériau – Lageira donne l'exemple des « objets métis » exposés dans l'installation – et sa valeur symbolique – « où l'objet métis réinterprète l'Histoire à son échelle tout en proposant une histoire autre entrelaçant le matériel et l'immatériel. » (2016, p. 213)

une troisième trame musicale. Dans la même œuvre, elle l'est aussi dans le sens où elle laisse percevoir les différences culturelles dans les performances des chanteuses, mais aussi les différences de points de vue sur le thème de la voix, les différentes appartenances disciplinaires, historiques et géographiques, et les rassemble dans une forme où elles se rencontrent sans heurts.

Dans *Reason's oxymorons*, la réparation se manifeste de façon plus évidente encore. L'installation unit la parole de spécialistes qui, chacun à leur façon, depuis leur discipline et leur expérience culturelle, réfléchissent à partir d'exemples de psychopathologies vécues par des personnes issues de cultures non-occidentales, d'une part, et proposent, d'autre part, des manières de réfléchir à des rapprochements entre la modernité occidentale et les traditions extra-occidentales qui sont précisément dans ce contexte ce qui permettra de porter assistance à ces personnes le plus efficacement. Il s'agit de reconnaître les différences mais de défaire les oppositions, comme le dit Taïeb Ferradji, qui dans son entretien parle de la nécessité pour les migrants d'« arrêter de vivre de façon clivée » et de développer une vision du monde en médecine qui transcende ce clivage.

En discutant de l'arrivée de migrants en France ou en Suisse, en considérant la dimension socioéconomique du Liban et de l'arrivée de migrants syriens, en abordant les particularités de certaines cultures africaines, les spécialistes interviewés composent avec le monde clinique et le contexte sociopolitique, avec sciences et croyances, avec les concepts occidentaux et des expériences postcoloniales, dans un discours respectant les différences de chacun mais promouvant leur rencontre pour le plus grand bénéfice des patients. D'un fragment à l'autre, une même idée : la raison moderne repose sur un ensemble de dichotomies, alors que les sociétés traditionnelles, elles, pensent cette raison comme un continuum fait d'un réseau de forces où tout est interconnecté. Le philosophe de l'université Columbia Souleymane Bachir Diagne, à ce sujet, explique que les religions africaines conçoivent le monde comme un réseau

de forces qui s'influencent, et donc que tout est intégré dans un même exercice de la raison.

En abordant la question de la thérapie, cette œuvre, bien sûr, suggère littéralement l'idée d'une réparation. Elle est toutefois aussi réparatrice en accueillant des propositions qui suggèrent la rencontre entre tradition et modernité, entre sciences et croyances, entre pratiques de guérisseurs et médecine moderne, entre cultures occidentales et extra-occidentales, pour soigner efficacement les pathologies psychiques de personnes issues de cultures non-occidentales. L'œuvre relève de la réparation, enfin, parce que cette modalité de transformation se trouve dans la forme elle-même : le montage des entretiens dans *Reason's oxymorons* suggère une « raison oxymorique » qui allie différentes approches, scientifique, clinique, sociale, politique, culturelle, religieuse, où chacune est accessible dans sa différence et toutes sont rassemblées dans une œuvre-archive.

Dans cette perspective, la politique culturelle de la mise en forme de la théorie dans les œuvres de Kader Attia peut porter en elle un agir réparateur. Dans l'œuvre elle-même il y a réparation en acte, dans le contenu et dans la forme, mais cette formation suggère la poursuite de la réparation en manière de penser, invitant à un engagement auprès de représentations culturelles. Il s'agit de prolonger la façon dont l'œuvre actualise la présence de cultures, dont les voix différentes sont harmonisées, dont les différences entre les thérapies sont réécrites en oxymore au regard de l'autre en une manière de théoriser ces cultures. Il s'agit de considérer les particularités de chaque fragment et de tenter de retravailler leur rapport.

Kader Attia lui-même conçoit la réparation non seulement comme un travail formel, mais aussi une manière de réfléchir, de théoriser :

I am interested in ways of learning constantly. I'm not talking about knowledge as encyclopedia – I'm convinced by forms of knowledge that escape academia. *I'm talking about modes of thinking and making correlations that are elliptical processes, and that lead you somewhere new.* I think my research into the repair, for example, is something significant that will stay – and not only in my work. I have the feeling that I have brought to light something very important. (Attia, dans Rugoff, 2019, je souligne)

Le travail théorique auquel conduit la mise en forme suggère aussi la réparation. Il est un « penser avec », un processus qui se fait par la mise en relation d'éléments qui ont chacun leur culture et leur histoire, dans le respect de leurs différences mais aussi dans la volonté de les faire coexister de façon harmonieuse. Cette réparation par la pensée, appliquée à la culture et à ses représentations, est déjà transformation du monde, parce qu'elle rejoue le jeu des représentations dans le respect des particularités et des blessures mais vise à dépasser la dynamique d'opposition et d'affrontement en vue d'une reconfiguration harmonieuse des différences.

Il y a ici une manière de théoriser qui est formée dans l'œuvre et qui s'offre librement au spectateur, et non une prescription clairement énoncée. Ce dont il est question politiquement, ce n'est pas d'adhérer à une attitude critique prédéterminée, dont la suspicion constitutive conduirait à maîtriser ce qui se cache derrière la surface du discours. Ce dont il est question, c'est de reconnaître que ce qui est en formation dans les installations, c'est aussi une manière de penser à prolonger dans la réception, une modalité d'élaboration théorique « faible ». Cette pensée de la réparation correspond à ce que Sedgwick imagine comme alternative à l'attitude critique « paranoïaque » d'une théorie « forte ». Pour elle, une « théorie faible (*weak theory*) » (2003, p. 134) est une théorie qui assume l'hésitation de l'hypothèse, la contingence de l'exemple, la faiblesse de l'observation partielle d'après un échantillon restreint, la force du probabilisme, de la spéculation, de la contradiction même, de ce qui résiste à une théorie unique et totalitaire.

Pour Sedgwick, la théorie faible ne cherche ni le plaisir de la confrontation ni la satisfaction dérivant de la prise de conscience et de l'indignation qu'elle provoque. Elle ne croit pas au mythe de la révélation, à une prise de conscience des rapports de pouvoir qui permettrait à qui s'y engage une protection. Quand Sedgwick parle d'une théorie faible, elle parle de tout autre chose : elle la conçoit comme un processus plus ouvert aux discours différents, à la sérendipité née de la rencontre des idées, à leur lecture créative. Libérée de l'exigence de totalisation, de projection, d'achèvement, elle reste partielle, locale, en cours de formation. Et c'est là qu'elle trouve sa force :

[T]here are important phenomenological and theoretical tasks that can be accomplished only through local theories and nonce taxonomies; the potentially innumerable mechanisms of their relation to stronger theories remain matters of art and speculative thought. (2003, p. 145)

Cette position incite à voir les phénomènes comme nouveaux, à porter une attention à ce qui fonctionne, à ce qui ouvre, à ce qui déroge des modèles, à ce qui s'essaie ailleurs et autrement. Elle permet de nouvelles lectures possibles du monde.

On reconnaît cette théorie faible dans la logique de la formation qui se déploie dans les installations de Kader Attia. Dans les entretiens, cette faiblesse théorique se tient au niveau de la simple description d'un phénomène tel qu'observé directement, localement, dans des formulations fragmentaires; elle reste dans la nuance, dans l'observation, dans le paradoxe, dans la lecture inventive. Même les livres exposés suggèrent, par leur présence, la possibilité de faire une lecture créative, divergente, plurielle, surprenante, comme Attia le fait avec la théorie acoustique de Chladni. On reconnaît aussi la manière dont ils sont intégrés à un ensemble, dans une configuration incitant à reconstruire les fragments depuis le système qui les intègre, faisant valoir le fait qu'un élément de discours peut, dans une autre configuration, aider à construire autre chose. On reconnaît enfin l'ouverture de cette configuration à la manière dont chacun l'active dans la contingence de la réception. Dans la mise en

forme de la théorie réalisée par Kader Attia dans ses installations, il y a résolument quelque chose comme un appel à une théorisation faible qui se prolonge en manière de théoriser.

Dans l'esprit de Sedgwick, cette faiblesse théorique est ce qui la rend réparatrice : « [t]his is the position from which it is possible in turn to use one's own resources to assemble "repair" the murderous part-objects into something like a whole – though, I would emphasize, *not necessarily like any preexisting whole*. » (2003, p. 128) Chez Sedgwick, la théorie faible est réparatrice parce qu'elle refuse les dichotomies et les lectures étroites du monde, en tunnel. Elle sait ramasser les morceaux et les fragments dans un rapport non binaire et ose tenter d'en faire quelque chose au-delà de la constatation des rapports de pouvoir.

Sedgwick apporte ici un point important : la réparation du monde passe par la théorisation, une théorisation faible, qui reste dans l'hypothèse, mais qui est déjà, comme modalité de pensée, l'occasion de constructions nouvelles. C'est dans cette modalité, par assemblage de fragments par la pensée, que cette manière est réparatrice : « it wants to assemble and confer plenitude on an object that will then have resources to offer to an inchoate self. » (2003, p. 149) Il s'agit de faire confiance au processus de théorisation et à son pouvoir de guérison sur la manière de penser le monde. Théoriser peut être réparateur dans le sens où, en ne postulant pas un monde déjà configuré, en délaissant l'obsession d'une structure de pouvoir sous-jacente, en n'adhérant pas à une attitude d'opposition et de confrontation, en ne s'attardant pas à ce qui ne fonctionne pas, le processus laisse place à une attitude ouverte face à ce qui reste à guérir, du moins en pensée.

Pris en ce sens, la seconde politique de mise en forme de la théorie dans les installations de Kader Attia suggère un « comment » théoriser plutôt qu'un « quoi » théoriser. Les œuvres se prolongent en une modalité d'élaboration théorique faible

qui, actualisée par le spectateur, engage déjà de nouvelles considérations sur les cultures citées, expliquées et représentées. La mise en forme des fragments théoriques suggère une réparation par la pensée qui, sans imposer quoi dire ni comment faire, guide vers une manière de repenser la rencontre entre les cultures et ses représentations.

Kader Attia revendique la dimension « décoloniale » de cette réparation ⁷⁰. Il ne s'agit pas pour l'artiste de faire explicitement référence à un champ d'études universitaire. C'est que, en France, contrairement à la majorité des pays anglo-saxons et latino-américains ⁷¹, le terme « décolonial » désigne moins un champ de recherche bien circonscrit des sciences sociales et humaines qu'un militantisme s'exprimant le plus souvent en marge des institutions universitaires.

Le militantisme décolonial en France, évoluant beaucoup autour de la figure centrale de Françoise Vergès, se définit en quelque sorte comme une réponse à ce que ces défenseurs considèrent être une « amnésie » (dans Poinot et Vergès, 2019, p. 1973) de la France face à la question coloniale. Pour beaucoup en France, remarque Vergès, la fin de la Guerre d'Algérie semble marquer la fin du colonialisme français. Elle

⁷⁰ La dimension décoloniale du travail de Kader Attia a été entre autres analysée par Manthia Diawara (2014) qui reprend la notion de « lieu-commun » d'Édouard Glissant pour apporter une profondeur théorique au concept de réparation de l'artiste. Kobena Mercer (2015), elle, parle d'une démarche décolonisée chez l'artiste « optimiste et orientée vers le futur » (2015, ma traduction).

⁷¹ Je fais référence à une distinction entre les études postcoloniales et décoloniales d'usage en Amérique du Nord. La première, plutôt associée au monde anglo-saxon et à ses anciennes colonies, est une relecture historique et critique des représentations culturelles qui repose souvent en partie sur la *french theory*. Ses principaux représentants sont Gayatri Chakravorty Spivak, Edward Saïd et Homi K. Bhabha. La seconde, issue de pays latino-américains, s'intéresse plus directement aux questions économiques et tente de se détacher des épistémologies occidentales, en analysant la dimension capitaliste de la colonisation depuis 1492. On compte parmi ses représentants principaux Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo et María Lugones.

déplore le fait que l'approche historique de la colonisation française, qui est la façon dont la question est généralement traitée dans les universités françaises, certes met en lumière les violences coloniales du passé, mais ne permet pas d'interroger les effets actuels de la colonisation en France. La décolonisation, dans cette perspective, rappelle que le colonialisme n'est pas chose du passé, que la France n'est pas décolonisée et que l'indépendance des anciennes colonies françaises ne signifie pas pour autant la fin de la domination économique, politique, juridico-administrative, culturelle et épistémologique. Ce que propose Vergès, comme d'autres militants en France, c'est de revisiter la colonisation à partir des nécessités du présent. « Décoloniser c'est apprendre à voir de nouveau, de manière transversale, intersectionnelle, à dé-naturaliser le monde où nous évoluons, fabriqué par les êtres humains et les régimes économiques et politiques. » (Vergès, 2018, p. 120)

Il y a dans cette mouvance politique une volonté d'embrasser la complexité et l'hétérogénéité du présent colonial, de théoriser sa condition en France en mettant en lumière comment elle influence toujours le droit, la politique, l'espace, le temps et la culture, comment un système structurant l'État et ses institutions assure le maintien d'une inégalité économique et culturelle entre les personnes blanches et les personnes racisées. Décoloniser implique de mettre en évidence ces formes d'oppression dans ce système, ses institutions, ses communications, ses représentations pour comprendre la colonisation et ses effets. Décoloniser implique également une lutte sur le plan de la représentation : il faut s'intéresser à la manière dont les migrants postcoloniaux sont perçus en France, à la manière dont ils se sont constitués politiquement et culturellement, à la pluralité de leurs manières de vivre, à leurs formes d'entraide, à leurs façons de résister au racisme, à leurs repères culturels et à leurs formes d'expression artistiques. Décoloniser est une lutte intersectionnelle qui s'intéresse au vivre ensemble en considérant à la fois les marginalités de classe, de genre et d'ethnie.

L'art est très directement impliqué dans ce militantisme décolonial. L'association que Vergès préside et auquel est associé Kader Attia, *Décoloniser les arts*, s'occupe de soutenir des initiatives visant opérer des transformations sociales et politiques dans le champ de l'art. L'objectif est « d'identifier les causes des absences, des dénis, oublis et points aveugles dans la représentations des racisé.e.s, et dans les formes de narration, de méthodologie ou de formation dans les institutions artistiques et culturelles » (Cukierman *et al.*, 2018, p. 7). L'intérêt des arts vient de la puissance des formes artistiques à « décoloniser les imaginaires pour inventer de nouvelles perspectives à partir de nos cultures » (Attia, 2018, p. 12), comme l'écrit Attia dans l'anthologie que le groupe a fait paraître en 2018.

Selon Vergès, l'objectif de ce militantisme décolonial « est de relativiser la centralité et la prétention hégémonique de l'universalisme abstrait moderne et de rendre possible un universalisme plus authentique, concret et *pluri-versel* » (dans Poinot et Vergès, 2019, p. 174). C'est ici l'universalisme républicain qui est en cause. Sous le prétexte d'unifier tous les Français, souligne-t-elle, il fait le déni de la différence, de l'inégalité et de la pluralité des cultures. Cette refonte de l'universalisme rappelle ce qu'en disait Aimé Césaire dans *Discours sur le colonialisme* : « Ma conception de l'universel est celle d'un universel riche de tout le particulier, riche de tous les particuliers, approfondissement et coexistence de tous les particuliers » (dans Hurtado López, 2017, p. 47). L'universel ne doit pas être une unité abstraite préexistante qui efface les différences. Il doit se fonder sur le fait que la singularité est ce qui est donné en commun.

La réparation qu'esquisse la seconde politique de la mise en forme de la théorie dans les installations de Kader Attia s'inscrit dans une démarche décoloniale dans le sens où elle ouvre vers ce pluriversalisme. En donnant une présence à des manifestations culturelles extra-occidentales de configuration du monde qui ont été ignorées ou invisibilisées, ces installations visent à s'arrêter sur l'importance du particulier tout en

évitant de tout rassembler dans une unité abstraite et totalisante qui fait le déni de la différence. Cette modalité de jeu des représentations, d'une part, permet de faire la part belle à la dimension plurielle des cultures, à l'oubli dont elles ont été victimes et aux violences qu'elles ont subies. « La réparation, écrit Attia, c'est la conscience de la blessure, même lorsque la réparation semble irréparable » (2018, p. 14). D'autre part, elle rend possible un réassemblage libre des parts dans la réinvention d'un commun. Il faut, écrit aussi Attia, « prépar[er] les générations futures à la liberté de leur création et de leurs actes, en deçà et au-delà des frontières intellectuelles, économiques et politiques qui les aliènent. » (2018, p. 12)

Comme le suggère le titre de l'exposition où a été présenté *The culture of fear: an invention of evil*, son travail considère non pas l'un ou l'autre, mais *L'Un et l'Autre*. Il permet de ne pas prendre l'identité d'un groupe comme déterminée reposant sur un clivage ethnocentré entre eux et nous, comme l'ont fait les entreprises colonisatrices des siècles précédents, mais de rendre justice à la pluralité des identités issues des différentes civilisations humaines, sans faire le déni des filiations culturelles, mais en reconnaissant qu'elles sont toujours situées dans des zones d'influence, qu'elles constituent un processus à réinvestir par le spectateur de toute identité pour que le passé ne soit pas garant de l'avenir.

Art et théorie dans les installations de Kader Attia adhèrent à cette mouvance militante. Il faut souligner d'abord que l'art et la théorie sont reconnus également par l'artiste comme des moyens à privilégier pour contrer le colonialisme économique et politique parce qu'ils ont tous deux le pouvoir de le cibler là où il se loge : dans les pensées, les formes d'expression, les imaginaires, les subjectivités et les manières de concevoir l'autre et d'entrer en relation avec lui.

Or seul le champ d'expression théorique et émotionnel de l'Art nous donne accès à une lutte que le champ politique ou même économique ne permet pas. Pourquoi ? Parce que l'activité artistique, théorique, ou

poétique agit au plus profond de la psyché des êtres de toutes cultures, genres, âges et religions. C'est pour moi un enjeu fondamental pour réparer les blessures du passé ; ces blessures immatérielles aujourd'hui, parfois encore bien matérielles dans certaines régions du monde, où la colonisation et l'occupation persistent. (2018, p. 13)

Le traitement réservé à la théorie dans les œuvres de Kader Attia est décolonial dans le sens où la réparation ouvre sur un travail intellectuel de désapprentissage des catégories, de réécriture de la coexistence des cultures et de redistribution du sensible. Elle reconnaît la différence mais vise à la construction d'un commun où les différences sont remises ensemble pour reconstruire plutôt que pour critiquer ou reproduire une violence. À l'intérieur des limites du champ de l'art, les installations d'Attia créent un espace théorique plus inclusif, un système de relations qui permet un rebrassage du jeu des règles, une formation discursive qui réactualise les représentations culturelles en direction d'un travail théorique à accomplir. Elles le font d'une manière réparatrice, où il s'agit de faire place à des cultures par leurs représentations, d'en actualiser la présence, de l'offrir comme un engagement possible vers une manière, faible, de théoriser. C'est en ce sens que l'art de Kader Attia répond à un besoin de théoriser autrement, de manière décoloniale.

En d'autres mots, la théorie en formation déploie ce que Vergès nomme « l'Ouvert » :

Le rapport à ce que l'on pourrait appeler l'"Ouvert", voilà à mon avis l'horizon. Le rêve est celui d'un monde ouvert et en quête de ses significations. Pour moi, l'utopie n'est rien d'autre que cette poussée vers – l'appel de – ce qui nous est apparemment étranger et qui pourtant nous parle et que nous pouvons, au demeurant, contribuer à faire parler. C'est en ces termes que je me pose la question du monde, de l'"en-commun" et de la communauté – en termes d'habitation de l'Ouvert, en termes de soin porté à l'Ouvert, ce qui est tout à fait différent d'une démarche qui vise d'abord à enclorre, à rester enclos dans ce qui, pour ainsi dire, nous est patent. (Vergès, dans Bancel et Amiraux, 2010, p. 296)

Dans une dynamique faite de différences et de rencontres, dans une dialectique entre blessure et guérison, la théorie se mêle à la culture mais elle se réalise véritablement dans son ouverture, dans sa dissémination. Elle engage un processus de théorisation qui resaisit des représentations dans leurs relations afin de construire un nouveau monde en pensée.

C'est donc aussi au travers de cette « nouvelle utopie » rendue possible par l'installation et l'œuvre-archivé qu'il faut comprendre la mise en forme de la théorie dans le travail de Kader Attia. Cela se fait moins en imposant une nouvelle régularité aux représentations culturelles qu'en misant sur les possibles de leur dispersion. Ce sont des espaces théoriques où chacun est invité à porter attention à ces documents qui portent souvent la blessure d'une marginalisation, à s'intéresser à ce qu'ils se disent l'un à l'autre, à leurs points de friction, mais aussi à « les rendre libres », comme l'écrit Foucault, à créer de nouvelles relations dans leur rencontre dans la forme artistique. Entre la physique occidentale et les grandes voix du monde arabe des années 1950, entre l'orientalisme des publications coloniales du XIX^e siècle et les images plus récentes de la guerre en Irak, entre les traditions religieuses ancestrales et la médecine moderne, quelque chose est à réparer. Dans la forme et dans le contenu, il y a une invitation à partir du pouvoir de dire les violences du document pour ouvrir à la possibilité de chacun d'occuper autrement le champ culturel, depuis la reconnaissance des différences vers la volonté de construire une distribution plus sensible et plus juste des représentations.

Dans ce projet, la théorie relève du réparant autant que du réparé : elle fait partie de ces représentations culturelles à réinvestir, elle se trouve cœur des luttes de pouvoir, se remet en doute, reste dans la singularité et la fragmentation. Mais souvent elle suggère aussi une voie réparatrice, incitant la poursuite d'une formation qui dépasse la forme artistique et qui tend vers une théorisation interdiscursive permettant le renouvellement des rapports entre les représentations culturelles. Elle peut ouvrir vers

ce laboratoire qu'est la « théorie faible » de Sedgwick, où la présence de la théorie dans l'œuvre-archive est l'occasion de théoriser ces représentations en restant ouvert et sensible à la sérendipité de leur rencontre, à ce que la relation peut créer, construire, guérir, inventer.

Quelque chose reste à faire, et ce quelque chose n'est pas préfabriqué dans une attitude critique qui, d'une image à l'autre, d'une parole à l'autre, voit toujours la même chose : la manifestation d'un rapport de pouvoir. Au contraire, il y a quelque chose de non-focal dans cet appel à la reconfiguration par la pensée. Les œuvres de Kader Attia esquissent la voie d'une réparation décoloniale parce qu'elles sont un appel à un engagement théorique parmi les représentations culturelles qui se poursuit dans l'espoir d'une décolonisation de la pensée. L'événement que constitue chaque rencontre entre les représentations culturelles, les fragments théoriques dans l'œuvre et le spectateur sont l'occasion d'esquisser nouvelles possibilités théoriques qui pourraient tout à fait contribuer à la réparation décoloniale déjà en formation dans l'art de Kader Attia.

Cette promesse de nouvelles habitudes théoriques à partir des représentations culturelles à partir du travail de Kader Attia est toutefois bien fragile. Elle repose sur l'accès aux œuvres et plus largement au monde de l'art qui, on le sait, n'est pas également accessible à tout le monde. Les enjeux d'inclusion identifiés au chapitre précédent ne sont décidément pas réglés ici. Cette promesse dépend également du type de relation esthétique dans lequel le spectateur s'engage. Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, dans *Esthétique de la rencontre : énigme de l'art contemporain* (2018), décrivent une certaine tendance de l'art contemporain à l'« indisponibilité » (2018, p. 13) des œuvres, c'est-à-dire à ces cas où l'art ne parvient pas à créer d'effets. Parfois, c'est que l'effet est précommandé par le cartel qui sert alors de « béquille » (2018, p. 71). L'œuvre donnerait lieu à une « fausse expérience » (2018, p. 78) : en se laissant diriger par le cartel, le spectateur resterait

dans une position de confort et de sécurité où il serait conforté dans une attitude critique entériné par le discours autorisé de l'artiste et du commissaire d'exposition. En plus de cette limite, qui correspond à la première politique décrite dans ce chapitre, ils en décrivent une autre, celle de la possibilité d'une « non-rencontre » (2018, p. 76) avec l'œuvre : découragé par la masse indigeste de documents à consulter et au travail de reconstruction réparatrice et décoloniale à réaliser pour actualiser la seconde politique décrite, le spectateur passerait tout simplement à l'œuvre suivante, dans une attitude désengagement et de désintérêt ⁷².

Ainsi la possibilité d'une théorisation décoloniale et réparatrice des cultures et de ses représentations à partir des œuvres de Kader Attia est loin d'être garantie. Elle requiert un accès à l'art, un travail d'attention envers ce que l'œuvre contient comme forme et envers ce que cette forme induit. Cette possibilité nécessite la reconnaissance du « pouvoir de la forme » (2018, p. 109) que le spectateur décide de prendre pour soi dans sa théorisation du monde. Mais il y des gens qui se tiennent dans ses installations, qui s'exposent à des manières de faire, qui se regardent, qui se déplacent et se laissent guider par l'installation. Il y a donc la possibilité indéniable d'un jeu d'influences.

⁷² La limite des œuvres de Kader Attia m'est apparue le plus clairement en visitant une autre exposition-archive, celle des archives de Gordon Matta-Clark conservées au Centre canadien d'architecture à Montréal que des critiques et des commissaires avaient été invités à « relire » dans le cadre de la série *Sortis du cadre* réalisée par Yann Chateigné, Hila Peleg et Kitty Scott (2019-2020). En parcourant les textes, les photographies, les œuvres et les correspondances de l'artiste installés dans une salle du Centre, il m'a semblé clair que ces aménagements, comme ceux de Kader Attia, demandent aux visiteurs un travail similaire à celui du chercheur dans l'archive. Il faut véritablement y prendre le temps, s'engager dans l'étude des documents, faire des associations, interroger la logique qui rassemble les pièces, tenter de soutirer quelque chose à rapporter chez soi pour poursuivre le travail de la pensée. Bien sûr, l'installation facilite les choses en proposant d'emblée une organisation et des rencontres, mais au fond, au cœur de cette constellation d'objets et d'images, de paroles et de textes, dans leur fragmentation et dans leur discontinuité, l'essentiel du travail reste à achever, ce qui peut engendrer une fatigue théorique.

De même, Morizot et Zhong Mengual ne s'en tiennent pas non plus au constat d'une certaine indisponibilité de l'art contemporain. Pour eux, l'objectif politique de l'art est une révolution des habitudes de perception de la vie réelle. Les formes artistiques et les manières de les regarder doivent pouvoir mener à la transformation de nos façons de vivre et de nos manières de voir le monde. « Il y a ce pari, écrivent-ils, que changer nos habitudes d'art transforme notre mode de disponibilité au monde – nous fait accéder à de nouveaux pans du sensible, en rend d'autres intelligibles, fait émerger de nouveaux problèmes. » (2018, p. 40) L'apparente « difficulté d'accès » aux œuvres peut constituer en vérité une « chance [...] qui potentialise l'effet de rencontre lorsque enfin elle a lieu : c'est-à-dire quand « l'indocilité de départ » d'une œuvre est ce qui permet « d'activer un redimensionnement de nos aptitudes, de nos facultés ». (2018, p. 54)

De la même manière, il me semble pourtant important de ne pas s'arrêter à ces limites dans le travail de Kader Attia. Il faut s'autoriser à considérer ce que peut la mise en forme de la théorie, même dans ce qu'elle a de plus faible. En considérant le discours de l'artiste sur les questions de réparation et de décolonisation, entre autres, mais surtout en considérant ce qui est construit par la forme elle-même et ce qu'elle offre au spectateur, il a été possible d'imaginer un prolongement théorique dans la réception des installations, d'en cerner un potentiel décolonial de réparation, par la pensée, au travers de l'art.

C'est ce que j'ai tenté de montrer par cette politique culturelle des installations de Kader Attia. À partir d'objets, d'images et de propos, les œuvres dans leur hétérogénéité engagent une manière décoloniale et réparatrice de faire rencontrer les cultures. En plus de faire place à ce qui est le plus souvent absent dans les sphères artistiques et culturelles occidentales, les œuvres proposent une théorisation qui peut réparer le jeu des concurrences entre des vies d'appartenances culturelles différentes.

Les installations nous exposent, quelle que soit l'appartenance culturelle revendiquée de chacun, à un processus de théorisation à poursuivre qui permet de s'ouvrir à l'autre en reconnaissant les différences sans reconduire les dichotomies. Elles parlent à la part de chacun de nous qui retravaille le partage des appartenances culturelles, qui reste disponible au décentrement et qui se redéfinit continuellement dans la relation à d'autres formes.

Ainsi leur « saillance relationnelle » (Morizot et Zhong Mengual, 2018, p. 91) serait de revoir nos manières de théoriser les cultures et leurs représentations de manière décoloniale et réparatrice. En fin de compte, l'avenue politique décrite n'est pas seulement culturelle parce qu'elle se joue de représentations. Elle est aussi culturelle dans le sens où la mise en forme de la théorie dans l'art contemporain est offerte à une transformation décoloniale possible de nos habitudes de penser à partir des discours sur les cultures extra-occidentales. Elle peut réorienter dans nos vies la lecture des idées, des objets, des images, des comportements et des paroles savantes issues cultures extra-occidentales d'une manière qui transcende les oppositions et ses slogans, les « us versus them » ou « you're either with us, or against us » (Gandhi 2006).

Par cette invitation à théoriser, la mise en forme de la théorie dans les œuvres de Kader Attia incite à faire émerger des rencontres au milieu des différences en formation. Ses œuvres nous interpellent et nous déplacent dans une position d'altérité tout en défendant une certaine idée d'unité. Transformer la manière dont nous vivons collectivement avec les différences, créer de nouveaux branchements entre les individus et les cultures d'appartenances, et « ouvrir des chemins neufs à la sensibilité, c'est-à-dire à l'intelligibilité de l'expérience vécue, c'est-à-dire aussi des "chemins de l'action" » (2018, p. 116-117), c'est là un rêve politique qui se construit dans les installations de Kader Attia.

CHAPITRE III

ART ET THÉORIE EN EXPÉRIENCE : CONFÉRENCES-PERFORMANCES ET CURATING DE LA PAROLE THÉORIQUE AU MAC VAL

Tout étranger débarquant à Paris est frappé par le caractère profondément mondain de la théorie. Alors qu'en « périphérie » la théorie circule surtout par le livre, dans la vie parisienne, en apparence du moins, la théorie se développe et s'échange pour plusieurs en parole. Les nombreuses écoles et universités, ainsi que sa grande population étudiante, y sont pour beaucoup. Or, les institutions culturelles y sont aussi pour quelque chose. Les Parisiens s'y déplacent en grand nombre pour les œuvres et les expositions, bien sûr, mais aussi pour assister à des conférences, à des tables rondes, à des projections et pour participer à des séminaires et des ateliers où la théorie y est discutée.

Cette riche programmation événementielle dans les musées et centres d'art est ambitieuse. Dans ce que je nommerai ici « événement de parole », un champ théorique beaucoup plus vaste que celui de l'histoire de l'art et de l'esthétique est couvert. Sont discutés des enjeux sociaux et politiques contemporains, de la crise des migrants à l'ère de l'anthropocène, en passant par le droit des animaux et l'histoire des peuples autochtones d'Amérique du Sud. Tout se passe comme si les musées multipliaient la présence de la parole théorique en leurs murs pour répondre à leur mission en tant qu'institution publique et démocratique en théorisant sur l'actualité sociale et politique. Par ces événements, ils se posent en lieu alternatif où penser de

manière plurielle, créative et libre, alors que l'université subit de plus en plus les pressions des politiques néolibérales.

Plus encore, souvent ces événements sont réalisés en étroite collaboration avec des artistes. L'ampleur de ces événements, la démarche de création dans laquelle ils s'inscrivent et la distance inventive et créative qu'ils prennent par rapport aux formats ordinaires les rapprochent alors du statut d'œuvres d'art. À Paris comme dans d'autres grandes villes européennes, des intellectuels, des curateurs de la parole, des artistes de la performance, des metteurs en scène et des designers travaillent ensemble à réinventer des formats de prise de parole théorique au musée où politique, théorie, culture et art s'entremêlent. L'un rédige une « constituante migrante » par exemple, l'autre invente un « observatoire des passions » pour accueillir des « paroles contemporaines ». Dans un cas, il s'y forme une « école des actes », alors que dans un autre, des conditions sont mises en place pour « faire inscrire l'acte d'hospitalité à l'inventaire du Patrimoine culturel immatériel de l'humanité »⁷³.

⁷³ L'événement *Une constituante migrante* d'Aliocha Imhoff et de Kantuta Quirós (Le peuple qui manque) a été tenu au Centre Pompidou les 28 et 29 janvier 2017. Il s'agissait d'écrire en collectif une constituante pour réfléchir à l'accès aux droits fondamentaux de cette « communauté négative » que forment les migrants d'Europe. Aussi organisé au Centre Pompidou, *L'Observatoire des passions : paroles contemporaines* (2018-2019) est un programme d'événements de parole, de débats et de conférences organisé par Philippe Mangeot, un « rendez-vous mensuel » où plusieurs théoriciens ont été invités à s'exprimer sur le thème des passions. Née à Aubervilliers à l'initiative du Théâtre de la Commune, l'*École des actes* organise des assemblées où les participants peuvent partager leurs connaissances acquises de l'expérience. Le Palais de Tokyo en novembre 2018 a accueilli dans ses murs l'institution expérimentale nomade, invitant des personnes sans domicile fixe à partager les connaissances pratiques qu'elles ont acquises pour obtenir des services de base et ainsi survivre en région parisienne. PEROU, le laboratoire de recherche-action sur la ville fondé en 2012, enfin, a conçu un événement au MAC VAL dans le cadre des journées du patrimoine en 2018. *Premières contributions pour l'inscription de l'acte d'hospitalité à l'inventaire du patrimoine culturel immatériel de l'humanité* visait à défendre la valeur patrimoniale des actes « ordinaires » d'hospitalité des Français envers les migrants. Puisque la procédure légale de l'UNESCO implique la formation d'un comité scientifique associé, PEROU invitait ses collaborateurs à proposer des arguments permettant de défendre le projet.

Le phénomène est tel qu'il semble incontournable, dans une analyse sur la présence de la théorie dans l'art contemporain, d'étudier cette parole théorique travaillée par des artistes et des curateurs dans un contexte institutionnel. Ces initiatives sont riches en promesses. Au premier abord, les mises en forme de la parole théorique dans ces événements constituent autant d'occasions de théoriser en art contemporain. En vérité, les promesses ne sont pas toujours tenues. Si elles semblent au premier regard nourrir la vie civique du public en provoquant des échanges et des rencontres autour des grands enjeux contemporains, dans un certain nombre de cas, leur fonction est plutôt réflexive. Elles mobilisent ces formats de prise de parole pour dégager une certaine image du musée sans qu'elles créent véritablement de nouvelles occasions pour le public d'échanger, de discuter ou de converser, du moins pas dans leur version la plus accomplie.

À quelques kilomètres au sud de Paris, à Vitry-sur-Seine dans le Val-de-Marne, il existe un musée d'art contemporain dont la mission, partagée entre le désir de prendre part à cette riche vie culturelle parisienne et la nécessité de servir une population locale marquée par la précarité et le manque de ressources, a encouragé une programmation riche et créative de ces événements où la théorie se déploie en parole dans des mises en formes artistiques et curatoriales.

Né d'un désir du Département de se doter d'un lieu pour conserver et exposer sa collection issue d'un fonds d'aide à la création contemporaine créé dans les années 1980 dans la foulée des politiques de décentralisation de la culture, le Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (MAC VAL) est dédié à l'art français des années 1950 à aujourd'hui. Ouvert en 2005, l'année des émeutes des banlieues françaises, le Musée se démarque moins par sa collection que par ses événements. Souvent produits et réalisés par des artistes, ils servent essentiellement à problématiser le contexte culturellement polarisé dans lequel ils se trouvent, à faire valoir une certaine

conception du musée et de ses usages citoyens, de même qu'à définir et à exprimer ce qu'il souhaite offrir aux visiteurs comme expérience.

L'objectif de ce chapitre sera d'interroger la présence de la théorie dans l'art contemporain à partir d'événements de parole tenus dans ce musée. Pour les fins de l'analyse, je me concentrerai sur un type de travail artistique de la parole théorique programmé comme événement de parole que je rassemblerai sous l'appellation « conférence-performance ». Je retiendrai spécifiquement trois exemples : «*Magister*» *mis à nu* d'Éric Duyckaerts, réalisée en 2006 dans le cadre du colloque organisé par le MAC VAL *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?*, qui est composé de conférences traditionnelles et de performances d'artistes ; *N'importe quoi, pas n'importe comment* du philosophe David Zerbib, une performance produite dans le cadre du cycle *Under the influence* créé pour le Musée par l'écrivain Jérôme Game en 2011 ; et le dispositif *Les spécialistes. Seven corridors* créé par la metteuse en scène Émilie Rousset en 2016 comme événement de médiation de l'exposition monographique de François Morellet.

La particularité de cette présence de la théorie est qu'elle relève d'un double processus de mise en forme : par l'artiste, d'abord, qui traite en performance la parole théorique dans sa dimension matérielle et sa dimension contextuelle sans pour autant abandonner le pouvoir du langage de communiquer un message ; par le curateur, ensuite, qui cadre de manière réflexive la parole théorique dans une programmation et plus largement dans une institution, mettant en évidence des manières par lesquelles le musée souhaite orienter et déterminer l'interaction du public avec les œuvres.

La « parole théorique » rassemblera en une seule expression les deux dimensions de la théorie convoquées dans cette thèse. D'abord, elle renvoie à la référence directe, en parole, de la théorie, lorsque que des théoriciens sont convoqués en mention ou cités par les performeurs, lorsque ceux-ci se réfèrent directement à leurs idées, à leurs

concepts ou à leurs livres. Ensuite, elle désigne également le processus de pensée qui s'en suit, quand la parole déplace la théorie dans un autre contexte pour produire d'autres réflexions, quand la parole transforme la théorie en théorisation.

Comme pour les chapitres précédents, plutôt que tenter d'évaluer par une étude sociologique l'effet de ces conférences-performances auprès du public – les données sur la réception effective étant de toute façon très difficiles à recueillir – il s'agira de comprendre comment la forme induit une situation politique en elle-même, chaque forme dessinant le contour de ce qui s'ouvre à partir d'elle, chaque forme engageant une affordance qui distribue des possibilités politiques.

L'intérêt sera d'interroger la dimension politique de cette parole théorique lorsqu'elle est mise en forme dans un contexte institutionnel. La question posée est au fond celle de la performativité, et elle se formule dans les cas analysés sous trois angles différents. Qu'est-ce que fait le performeur en acte ? Comment la conférence-performance comme événement de parole agit-elle sur le musée qui la programme ? Et enfin, comment le spectateur peut-il prendre part à l'événement ?

On verra que les trois questions mènent à des possibilités différentes. La philosophie pragmatique de John Dewey servira à préciser le sens politique des interventions en articulant art, culture, politique et théorie cette fois autour de la vie démocratique. C'est que, dans les trois conférences-performances, sont déployées dans les œuvres et accentuées par leur programmation institutionnelle des valeurs associées à un certain idéal démocratique. Il se déploie en idée et en acte respectivement une parole déhiérarchisée rappelant le chacun-compte-pour-un démocratique, une parole célébrée dans sa liberté et sa créativité et une parole inscrite dans une mise en scène suggérant un rituel d'enrichissement personnel à partir de l'art et de la visite au musée.

Dans leur contexte institutionnel, ce qui paraît performé dans les événements, c'est une modélisation d'expériences de la pensée nécessaires à la vie civique et proches des valeurs démocratiques que la visite muséale peut susciter. Dans ces trois cas, on verra que la conférence-performance se réfléchit sur le musée et agit sur l'image que le visiteur se fait de l'institution davantage qu'elle ne saisit pleinement le potentiel culturel de participation qui permettrait d'enrichir la vie démocratique en mettant en partage auprès du public des occasions de faire des expériences de la pensée.

En empruntant à Dewey ses thèses sur l'expérience de la pensée, l'expérience esthétique, la démocratie, la culture et ses institutions, il deviendra clair que la mise en forme de la parole théorique au musée oscille elle aussi entre une politique artistique et une politique culturelle. C'est que l'événement de parole, dans les cas étudiés du moins, partage un double statut. Comme conférence-performance, il se présente comme une œuvre d'art, alors que comme action culturelle, il sert au musée de stratégie institutionnelle visant à organiser et à promouvoir les rencontres entre l'art et son public. La perspective deweyenne permettra de conclure que l'exposition en parole de modèles d'expériences de la pensée satisfait davantage les exigences d'une politique de l'art que d'une politique de la culture, qui devrait engager, toujours selon Dewey, une intégration et une participation beaucoup plus grandes du spectateur qu'une simple mise en contact avec l'œuvre.

L'étude de cas conduira donc à comprendre, en dernier lieu, les limites de ces trois événements de parole dans leur potentiel démocratique : ils pourraient aller plus loin dans leur ambition culturelle. Confronté en silence à des formes largement déterminées à l'avance, le public assiste au spectacle de ce que la démocratie pourrait être en exemple plutôt qu'il n'intègre des formats où une parole distribuée plus équitablement pourrait engager, en acte, une participation citoyenne active.

Dans les actes d'un colloque tenu dans ce Musée, le philosophe Jean-Pierre Cometti écrit : « Tout espace fait en principe jouer des déterminations préalables, liées à des usages plus ou moins sédimentés. » (dans Airaud, 2013, p. 39) C'est ce principe qui m'incite, à la fin de cette étude sur la présence de la théorie dans l'art contemporain, à interroger non seulement la parole théorique comme performance, mais aussi le rôle joué par l'institution artistique dans la mise en forme de cette parole.

Cette approche a été grandement motivée par un séjour de recherche que j'ai réalisé au MAC VAL à la fin de 2018. J'y ai alors travaillé et résidé durant trois mois grâce à un programme de résidence de chercheurs. En vivant au rythme du Musée et de ses activités, j'ai pu faire connaissance avec l'équipe, longuement discuter avec certains, faire mes recherches parmi eux, me familiariser avec l'orientation artistique et intellectuelle du Musée et utiliser l'espace et les ressources de son centre de documentation. Cette étude de cas a été réalisée grâce à une méthodologie de recherche *in situ*, basée sur le visionnement de documents audio-vidéo, sur l'étude du matériel produit par le Musée lui-même et sur ses archives, sur des entretiens mais surtout grâce à une expérience personnelle du Musée et de son quartier. C'est cet accès privilégié qui m'a permis de dégager les enjeux politiques de l'institution, invisibles lorsqu'un visiteur regarde une performance, qui pourtant déterminent complètement son existence politique.

3.1 L'art comme événement de parole

Je suis arrivé au MAC VAL en quête de théorie. J'avais en tête des manières de travailler la théorie dans des œuvres programmées dans des événements de parole au musée, et il me semblait que ce Musée était particulièrement bien positionné à cet égard. C'est que j'avais déjà pris connaissance de l'orientation de sa programmation

culturelle dans un colloque universitaire sur la conférence-performance auquel j'avais assisté à l'Université Rennes 2 où Stéphanie Airaud y avait présenté les grands principes régissant le Service des publics du Musée qu'elle dirige ⁷⁴. Mes premiers entretiens avec l'équipe m'ont toutefois donné l'impression d'avoir suivi une fausse piste. « Ici, on ne fait pas de théorie » était la réponse la plus fréquente, alors que je découvrais progressivement dans les archives en ligne une importante présence de la théorie dans les événements organisés par le Musée, et ce, dès son ouverture.

J'ai pu retracer en effet des événements comme des « conférences imaginaires », organisées dans l'auditorium jusqu'en 2008, ou le cycle de rencontres *Questions sans réponses de l'art contemporain* (2006-2007), qui permettait d'aborder quelques-unes des grandes questions du champ de l'art contemporain comme « Qu'est-ce que la transdisciplinarité ? » et « Art et économie, quels rapports ? » D'autres de ces initiatives ont persisté dans le temps et sont toujours aujourd'hui programmées, comme les « Visites inventées », pour lesquelles le sociologue Marc Augé (2012) et l'astrophysicien Daniel Kunth (2016), par exemple, ont été invités à adapter leurs travaux scientifiques afin de « proposer de nouvelles lectures » (MAC VAL, 2014, p. 16) des expositions du Musée. C'est aussi le cas du cycle de conférences « C'est pas beau de critiquer ? » organisé périodiquement depuis l'ouverture du musée où des critiques d'art membres de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) viennent présenter leurs idées devant le public au Musée « pour enrichir la collection de leur point de vue » (Fabre, dans Pigeat, 2012a, p. 14).

⁷⁴ Il s'agit du colloque *La conférence comme performance*, tenu en mars 2017 à l'Université Rennes 2, un événement organisé par Nathalie Boulouch, Laurence Corbel, Laurence Bouvet-Lévêque et Nelly Bregeault-Kremser. Stéphanie Airaud, responsable des publics et de l'action culturelle au MAC VAL, y était invitée à discuter des activités du Musée dans le cadre d'une table ronde.

À plusieurs moments, des espaces ont même été temporairement conçus par des artistes pour présenter la parole en performance, dont la parole théorique, comme la *Tribune de médiation Mobile (T2M)* (2011-2014) de Rémy Bosquère, une sorte de balcon en fer forgé installé dans le musée durant plusieurs mois afin de servir de scène à des prises de parole. L'objectif était de mettre en évidence des activités de médiation du Musée par la création d'un objet placé dans l'espace muséal. À un autre moment, un espace d'échange et de documentation a été aménagé par le collectif d'architectes et de designers Fichtre pour l'exposition temporaire *Tous, des sang-mêlés* (2017). C'est à cet endroit, par exemple, que s'est tenu le cycle d'événements de parole « De quoi j'me mêle ».

Les activités éducatives du musée ont aussi dès le début été imprégnées de considérations théoriques. Au MAC VAL, les guides sont appelés « conférenciers » et ces derniers en principe sont encouragés à se servir de la philosophie pour apporter un nouvel éclairage sur les œuvres ⁷⁵. Les dossiers pédagogiques préparés par l'équipe des publics destinés aux enseignants du Département reproduisent fréquemment des extraits d'ouvrages théoriques en lien avec les expositions. Enfin, il se donne aussi depuis 2012 des cours d'histoire de l'art en partenariat avec les Écoles municipales artistiques de Vitry-sur-Seine.

J'ai compris plus tard que cette réticence manifeste à revendiquer la dimension théorique s'explique par l'orientation de l'action culturelle du Musée qui est explicitement centrée sur l'implication directe de l'artiste. Dès l'ouverture du Musée,

⁷⁵ Dans une étude antérieure à la fondation du musée commandée par le Département, le conférencier est déjà imaginé comme un médiateur faisant usage de théorie : « Cependant, dans un même temps, quelques incursions dans le domaine par exemple de la philosophie, pourraient de même et en certaines circonstances, être fortement souhaitables, tant il convient que la pensée, tout comme le geste, sont sollicités et œuvrent. » (Conseil Général du Val-de-Marne, 1993)

il a été convenu que l'instrument principal de médiation des œuvres serait les artistes eux-mêmes, « afin de ne pas déconnecter les œuvres de leur créateur » (Fabre, dans MAC VAL, 2006, p. 8). Au MAC VAL, leur voix est entendue dans le musée grâce à des entretiens filmés diffusés à des endroits stratégiques. Ils participent aussi directement à des conférences et à des tours guidés, et sont parfois invités à imaginer des formes de médiation des œuvres du Musée considérées par la conservatrice en chef comme « artistiques » (entretien, 23 octobre 2018). Cette influence de l'artiste dans l'action culturelle apparaît comme la solution idéale : elle permet d'assurer que le public ait un accès direct à cette création contemporaine qui se trouve au cœur de la mission de l'institution tout en évitant les explications scolaires ou absconses qui empêcheraient son appropriation par chacun.

La théorie n'est pour autant pas écartée par les artistes. Dans plusieurs cas, j'ai remarqué qu'elle était présente et mise en forme dans des œuvres programmées au musée comme événements de parole. Pour ce chapitre, j'ai voulu retenir trois exemples où la théorie paraît doublement travaillée, tout autant de manière artistique que curatoriale.

La première performance retenue a été réalisée au Musée par l'artiste belge Éric Duyckaerts en 2006. Cet artiste et enseignant décédé récemment travaillait, depuis la fin des années 1980, à manier le langage de la conférence professorale, sa mécanique argumentative, ses expressions creuses et ses gestuelles normées. Que ce soit par la performance ou la vidéo-performance, son travail reprend ce format de communication de la parole théorique et en présente une vision parodique, absurde même. Qu'il improvise sur des sujets sérieux, comme dans *Épigone* (2011), ou loufoques, comme dans *La main à deux pouces* (1994), il ridiculise les manières par lesquelles la parole théorique est transmise en conférence.

Maître orateur, Duyckaerts a étudié la logique en droit et en philosophie, avec un penchant pour le poststructuralisme qu'il a développé dans un mémoire rédigé sur la question du métalangage. C'est alors qu'il s'est pris d'affection pour les codes de l'exposé magistral, proposant d'en détourner le sens et l'autorité dans sa pratique artistique. À propos de ses œuvres, Christine Macel écrit : « toutes s'appuient sur la figure de l'intellectuel-imposteur. Il s'agit d'une double imposture, d'abord celle de l'intellectuel singé par l'artiste, et ensuite celle de l'artiste lui-même, dont la posture s'articule inextricablement avec celle de l'imposture. » (2007, p. 6)

Pour le MAC VAL, il a créé «*Magister*» *mis à nu* (fig. 20). Cette parodie de la conférence en trois parties a été programmée dans le cadre du premier colloque organisé au Musée, intitulé *L'art peut-il se passer de commentaire(s)?* Tenu dans l'auditorium les 24 et 25 mars 2006, l'événement était composé majoritairement de communications théoriques cependant ponctuées, au début et à la fin de chaque panel, d'interventions artistiques, dont les vidéos du projet de *Keep it fun for yourself* de Yan Duyvendak, où l'artiste se filme nu alors qu'il chante des chansons populaires portant sur l'art ou les artistes. La dernière séance, qui comprenait l'œuvre de Duyckaerts, était dédiée à la performance et était pensée comme un moment où « donner la parole aux artistes » pour explorer « diverses formes de commentaires ». En plus de l'intervention de Duyckaerts, clairement annoncée comme une performance par son présentateur, Laurent Prexl y a présenté une conférence durant laquelle Stephen Wright l'accompagnait en « traduisant » ses propos dans la même langue à la manière d'un interprète. Durant la même séance, Olivier Py a quant à lui proposé une lecture publique d'un texte dramaturgique, le commissaire Frank Lamy, une « conférence-exposition », et Nathalie Talec, une pièce musicale.

Tout convergeait autour du thème du colloque, le « commentaire », qui s'est défini dans l'événement comme l'ensemble des discours entourant l'œuvre. « Tout ce qui est dit autour de l'œuvre fait commentaire », apprend-on dans la vidéo d'introduction

du colloque produite par le Musée. « Un musée est un lieu de commentaire. C'est un outil qui crée, intrinsèquement, un dispositif d'explication, de remarques. » (Fabre, dans Coubetergues et Ryngaert, 2006, p. 42) Par cet événement, entre autres, le Musée a pu se présenter comme un endroit où donner hospitalité à cette parole. Ce colloque a effectivement permis d'inviter et faire entendre des théoriciens, qui ont proposé des outils pour orienter et qualifier les activités de parole du MAC VAL, et des artistes, qui pour leur part ont présenté des performances exemplifiant cette parole et ses variations possibles.

La parole au musée proposée Duyckaerts n'avait rien de banal. Dès la première phrase de sa performance, l'artiste installe le ton. Après un long silence où il semble rassembler ses idées, il prend la parole, sans micro, et affirme : « Voilà. Prenons les choses simplement. "L'art peut-il se passer de commentaires ?" La réponse est non. Une fois ce point acquis, de quoi allons-nous parler ? »⁷⁶ La première partie prend des airs de conférence ratée. Il annonce qu'il n'a pas pu prévenir à temps l'équipe qu'il aurait besoin d'un rétroprojecteur et montre, à bout de bras, dans le noir, un transparent sur lequel se trouverait une phrase de Ludwig Wittgenstein, l'avant-dernière de son ouvrage *Tractatus logico-philosophicus*, ajoutant qu'il était à la mode il y a quelques années de la citer. « My propositions are elucidatory in this way: he who understands me finally recognizes them as senseless, when he has climbed out through them, on them, over them. (He must so to speak throw away the ladder, after he has climbed up on it.) » La lecture de Duyckaerts, sans mise en contexte, inutilement en anglais, est constamment interrompue par la traduction qu'il en fait en français et par quelques commentaires, ce qui rend l'exercice exagérément complexe. La citation, d'emblée, détrône et précarise les réflexions théoriques que Duyckaerts

⁷⁶ Il s'agit de ma transcription de la performance de Duyckaerts, comme les prochaines et celles des performances de David Zerbib et d'Émilie Rousset.

propose. Il y a en effet quelque chose comme un sens qui se construit, mais il ne faudrait surtout pas s'accrocher à ce qui se dit et croire que cela embrasse totalement et exactement ce qu'il est. Le sens de la référence à Wittgenstein fait écho au traitement que le performeur fait de la théorie : elle n'est pas tout à fait à prendre au sérieux, et est ramenée à toute chose dite ⁷⁷.

Dans la deuxième partie, il tente de dessiner sur un petit tableau blanc qu'il tient dans les mains des schémas illustrant le métalangage tel que défini par Roland Barthes dans *Mythologies*. Encore une fois, l'explication est complexe, à la limite de l'intelligible, mais devient plus claire à la fin de la démonstration :

Dans la terminologie de Roland Barthes, le métalangage était une sorte de tentative pour rapprocher le monde des signes avec l'aplomb, la rigueur, de la science. Quelques années plus tard, quand Roland Barthes écrira le *Fragments d'un discours amoureux*, il se débarrassera ostensiblement de la volonté de commentaire d'aplomb et de rigueur scientifique en disant : "Ici, plus de métalangage." À peu près à la même époque, Jacques Lacan écrira, préférera : "Il n'y a pas de métalangage. Ceci, ajoutait-il, tient du fait que j'en ai ajouté un

⁷⁷ Ludvig Wittgenstein, qui se défendait de proposer quelque théorie que ce soit et qui envisageait la philosophie comme ce qui vise tout simplement à dissiper la confusion, termine le seul ouvrage paru de son vivant, le *Tractatus logico-philosophicus*, en invitant ses lecteurs à « jeter l'échelle », c'est-à-dire à prendre conscience que toute proposition réputée relever du champ théorique, comme le reste, est affectée par les limites du langage. Rola Younes résume le sens de l'expression : « Pour Wittgenstein, tous les énoncés philosophiques, y compris ceux du *Tractatus*, sont des pseudo-propositions dépourvues de sens (*unsinnig*) (ce qui autorise une lecture comme celle des nouveaux wittgensteiniens qui considèrent que Wittgenstein n'a jamais défendu la moindre doctrine positive). Les pseudo-propositions du *Tractatus* sont des éclaircissements qu'il "faut dépasser pour voir correctement le monde". Le lecteur qui comprend Wittgenstein parce qu'il a eu les mêmes pensées "les reconnaît à la fin comme dépourvues de sens, lorsque par leur moyen — en passant sur elles — il les a surmontées. (Il doit pour ainsi dire jeter l'échelle après y être monté)" [TLP,6.54]. » (2016, p. 41) Après avoir cité Wittgenstein, Duyckaerts dit dans sa performance : « La métaphore de l'échelle nous est très utile tout le temps. Il y a des artistes qui montrent l'échelle, il y a des artistes qui la cachent, il y en a d'autres qui l'enlèvent, il y a des commentateurs qui s'effacent, il y a des commentateurs qui jettent l'échelle, il y a des commentateurs dont l'échelle est indispensable. » L'affirmation, dans ce texte, pourrait être prise comme qualifiant la théorie elle-même dans le monde de l'art, elle qui connaît des usages différents par les artistes et les théoriciens de l'art.

au nombre des discours qui courent la science." On a deux sources du refus de la *congédiatio*n du métalangage dans l'ère culturelle française. Il s'agit de Roland Barthes et de Jacques Lacan.

Le métalangage évoqué par Duyckaerts dans sa performance semble répondre d'une part à la question du commentaire posée par le colloque, faisant de tout commentaire un énoncé appartenant comme tout autre au champ linguistique, sans qu'il ait de statut particulier ou de prétention à un rapport direct et transparent à quelque vérité que ce soit. D'autre part, la notion paraît réflexive dans le contexte, suggérant que tout ce qui se trouve dans sa prise de parole, de la citation de Wittgenstein au tic de langage le plus insignifiant, sont des propositions linguistiques à parts égales ⁷⁸.

⁷⁸ Pour Jacques Lacan, en effet, rien ne se pose au-dessus du langage, ajoutant que tout ce qui est dit est une manifestation *incarnée* du langage : une parole. Il déclare dans son séminaire du 14 mai 1977 : « On ne peut parler une langue que dans une autre langue. J'ai dit autrefois qu'il n'y a pas de métalangage. Il y a un embryon de métalangage, mais on dérape toujours, pour une seule raison, c'est que je connais de langage qu'une série de langues incarnées. » (Cité dans Attal, 1993, p. 10) Roland Barthes, quant à lui, lie explicitement la question du métalangage à la théorie. Dans « Théorie du texte », il s'en prend à la prétendue posture supérieure et surplombante de la théorie par rapport à d'autres textes. Pour lui, « la théorie du texte est immédiatement critique de tout métalangage », ce qui implique de se « placer lui-même dans une perspective de langages. » « Les sciences humaines n'[ont] jamais jusqu'ici mis en question leur propre langage, écrit-il, considéré par elles comme un simple instrument ou une pure transparence. » Or, « communiquer quelque savoir ou quelque réflexion théorique sur le texte suppose donc qu'on rejoigne soi-même, d'une façon ou d'une autre, la pratique textuelle. » (1997, p. 814) Dans cette perspective, les déclarations de Duyckaerts sur Barthes et Lacan semblent suggérer que la théorie à partir de l'œuvre agit sur le même plan que l'œuvre d'art elle-même, et, si on applique le raisonnement à l'œuvre de Duyckaerts elle-même, semble indiquer que les phrases citées de Wittgenstein, Barthes et Lacan, celles prononcées par Duyckaerts et éventuellement celle de tout interprète de sa conférence – dont celle-ci – appartiennent de la même façon au registre linguistique. Barthes exprime l'idée le plus clairement lorsqu'il écrit : « Que le commentaire soit lui-même un texte, voilà en somme ce qui est demandé par la théorie du texte : le sujet de l'analyse (le critique, le philologue, le savant) ne peut en effet se croire, sans mauvaise foi et bonne conscience, extérieur au langage qu'il écrit ; son extériorité n'est que toute provisoire et apparente : lui aussi est dans le langage, et il lui faut assumer son insertion, si "rigoureux" et si "objectif" qu'il se veuille, dans le triple nœud du sujet, du signifiant et de l'Autre, insertion que l'écriture (le texte) accomplit pleinement, sans recourir à l'hypocrite distance d'un métalangage fallacieux : la seule pratique que fonde la théorie du texte est le texte lui-même. » (1997, p. 822) Dès lors, la théorie, loin d'être extérieure du langage, est déhiérarchisée. Elle se trouve dans le champ linguistique au même titre que tout autre énoncé.

L'équivalence des énoncés suggérée dans les parties précédentes par les références à Wittgenstein, à Barthes et à Lacan, lorsqu'il est question de jeter l'échelle et de renoncer au métalangage, est en quelque sorte mise à l'épreuve dans la troisième et dernière partie. C'est que son propos dérive sur un détail : le son enregistré du bruit de grains de sable secoués dans un cylindre de métal que l'on entend durant la performance. Au premier abord, ce changement de sujet et de registre discursif crée une rupture totale par rapport aux deux premières parties. Et la conclusion de sa performance ne permet pas de résoudre l'apparence d'incongruité :

Si j'ai bien entendu, c'était *chicachicachic*. On a un problème avec le sable dans les cylindres métalliques qui permettent de faire *chic chic chic*. C'est que, a priori, on pense qu'on ne peut pas compter les grains de sable. Or, des scientifiques qui se préoccupent de la question des avalanches les comptent. Comment font-ils ? Ils ont une petite pipette avec un compteur qui verse des grains de sable sur un plateau. Le calcul auquel nous sommes invités à travers eux, c'est de voir quand la pente de notre cône de sable qui est mesurable en degrés, comme ça, quand la pente devient assez critique pour que les grains de sables tombent et que nous ayons une avalanche. C'est sur cette question, ouverte, que je vous remercie de votre attention et que je prendrai congé de vous. Merci beaucoup.

Dans le contexte, cette incohérence peut toutefois être interprétée comme découlant directement de l'équivalence des propositions linguistiques des parties précédentes. L'intérêt pour le son des grains de sable devient alors la démonstration de l'idée qu'aucune parole théorique ne pourrait prétendre à un statut particulier dans sa performance, à une posture surplombante de supériorité par rapport à une autre. L'effet de dérive porte au final ce que Duyckaerts propose comme réponse à la question posée sur le colloque : l'art ne peut se passer de commentaires, mais il faut se débarrasser de ce qui prétendrait disposer d'une autorité théorique et scientifique définitive, de ce qui voudrait saisir tout à fait la vérité de l'œuvre dans toute son étendue.

Dans cette performance d'une durée d'un peu moins de vingt minutes, Duyckaerts reprend les manières stéréotypées du maître de conférence mais, par un jeu d'improvisation reposant sur le comique de geste, il exagère ce qui la construit corporellement pour la « mettre à nu ». Il fait une pause démesurément longue au milieu d'une phrase, il a un rire nerveux, il exagère certains tics de langage, le ton autoritaire. À un moment donné, il fait semblant de croire qu'il y a une main qui s'est levée. Son apparence physique, ses lunettes au bout du nez, son veston trop grand et ses cheveux peignés tournent au ridicule la parole théorique en produisant un portrait cliché et risible du conférencier.

Sa performance ridiculise tout autant le langage associé à la conférence. Il en exagère les codes, les tics et les stratégies rhétoriques. Il multiplie les questions rhétoriques, s'arrête au milieu d'une phrase pour en commencer une autre, s'aventure dans des explications complexes et emploie des phrases caractéristiques du format, comme « si je ne parle pas assez fort, dites-le-moi » ou « je peux continuer assez longtemps là-dessus, mais enfin bon... ». Il lit un extrait de texte hors contexte en langue étrangère, une habitude qu'il trouve « exécration⁷⁹ ». Il passe du coq-à-l'âne, emploie un vocabulaire spécialisé, se réfère à des textes sans les mettre en contexte.

Le contenu de la conférence n'est pas non plus épargnée. Entre autres, il tourne au ridicule le monde intellectuel, lançant quelques blagues d'initiés : « Les transparents entassés ont une qualité très "Art & Language" ». Il fait référence aussi aux phénomènes en vogue dans le milieu intellectuel, comme celle de citer cette phrase de Wittgenstein, ou comme des préoccupations théoriques qui seraient associées à une

⁷⁹ Concernant sa vidéo *Magister*, il affirme dans un entretien : « Je n'ai pas hésité à caricaturer certains styles d'élocution, notamment en changeant d'accent ou en m'appuyant sur des citations latines non-traduites, une habitude que je trouve détestable. » (dans Baatsch et Soutif, 1995, p. 14)

certaine époque. Il dit par exemple : « Il me semble que seule une personne qui a eu ses années de formation dans les années septante peut se rendre compte de la source de la question qui nous réunit aujourd'hui. Pour le dire simplement, elle est très datée. »

Le sens de sa conférence ne va pas de soi. Ce n'est pas qu'elle soit tout à fait inintelligible, mais son travail sur les codes corporels et langagiers fait dériver l'attention du contenu vers la forme. La conférence communique moins un ensemble d'idées sous le mode de l'explication qu'elle ne se présente comme la mise en évidence des conditions d'énonciation d'un développement théorique. Comme le note Daniel Soutif, dans les conférences de Duyckaerts, « les discours qui, normalement, devraient les susciter sont en effet disjoints de leur sens ou de leur référence normale comme par des guillemets invisibles qui ne leur laissent plus comme possibilité que de s'exhiber en tant qu'exemplaire de tel ou tel niveau de langue. » (dans Baatsch et Soutif, 1995, p. 10)

Dans une salle noire, sans possibilité réelle d'interaction avec le public, sans période de questions, dans un colloque majoritairement constitué de ces conférences que l'artiste ridiculise, dans un événement visant à cerner et à définir le rôle de la parole au musée, ce travail artistique se présente comme une prise de position sur la question du commentaire sur l'art au musée. En effet, ce qu'offre l'artiste en performance, c'est une parole théorique incontournable mais rapidement démise de ses prétentions, une parole théorique présente sans être évidente qui est tout de suite posée comme équivalente à tout autre.

De ce point de vue, comme on le verra, la programmation de cette performance dans ce colloque contribue à définir institutionnellement le MAC VAL. D'une part, en « donnant la parole aux artistes », comme l'affirme Frank Lamy, le chargé des expositions temporaires qui présente la performance de Duyckaerts, le Musée

aménage une occasion de réponse destinée à un artiste. D'autre part, par la programmation de cette performance, le MAC VAL exprime sa volonté de déhiérarchiser la parole sur l'art au musée. Les théoriciens de métier y sont défaits dans leur autorité, et leur parole, parodiée, prend la même importance que tout autre commentateur de l'œuvre, comme si Duyckaerts jouait le fou du roi.

Si dans le contexte la parodie s'ouvre chez Duyckaerts sur le projet d'une certaine démocratisation de la parole théorique, il reste que, dans l'exercice, c'est autre chose qui se produit. Dans sa performance comme dans les autres interventions du colloque, la parole est réservée, justement, aux personnes invitées, aux paroles prévues et préparées des spécialistes, que ce soit des théoriciens ou des artistes. Si l'art ne peut se passer de commentaires, comme le suggère le colloque, il semblerait bien que l'événement se soit effectivement passé, pour l'essentiel, du commentaire de ceux qui ont pris part à l'événement. Chacun ne compte pas pour un. Seul l'artiste, au final, garde l'autorité du droit de parole.

La deuxième performance retenue, *N'importe quoi, pas n'importe comment*, a été créée et présentée au Musée en 2011 par David Zerbib (fig. 21)⁸⁰. Enseignant de philosophie de l'art et d'esthétique à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne et à la Haute école d'art et de design de Genève (HEAD), Zerbib est spécialisé en théorie de la performance. Son travail a été publié entre autres dans *La performance, vie de l'archive et actualité* (2013), dans les revues *Critique d'art* et *Cahiers du genre*, de même que dans *Performance studies in Motion: international perspectives and practices in the twenty-first century* qu'il a codirigé en 2014. Il a aussi agi en tant que commissaire de *Ce qui perd forme* en 2010 au Château d'eau dans le cadre du festival

⁸⁰ La performance peut être visionnée à l'adresse suivante : <https://vimeo.com/57463558>.

Le printemps de septembre de Toulouse, une exposition consacrée à l'histoire de la performance.

Ce deuxième exemple déroge sensiblement de l'approche privilégiée pour cette thèse, la mise en forme de la théorie étant réalisée ici non par un artiste, mais par un philosophe. Pour ce cas, la théorie est déplacée et poursuivie dans le champ de l'art par un théoricien qui se sert toutefois de la performance, son sujet d'étude, pour travailler un format de prise de parole théorique au musée.

Cette proposition s'inscrit dans le cadre du projet curatorial réalisé par le poète Jérôme Game, écrivain en résidence au MAC VAL en 2011⁸¹. À titre de « compagnon poétique », il a entre autres conçu un cycle de performances intitulé *Under the influence*, où il a demandé à des poètes de présenter des « lectures performances⁸² » et à des théoriciens de créer des « performances théoriques⁸³ », un

⁸¹ Le poète, également théoricien et enseignant de philosophie et de cinéma à Paris et à New York, a dirigé certains ouvrages théoriques pourtant sur le récit en art contemporain, le politique dans l'art, le cinéma et la littérature française, dont les collectifs *Le récit aujourd'hui* (2011), *Images des corps/corps des images au cinéma* (2010) et *Jacques Rancière : politique de l'esthétique* (2009).

⁸² Parmi les lectures d'écrivains proposées, Jean-Michel Espitalier, poète, a présenté *L'ombre d'un doute*, une lecture d'un poème construit en épiphore où un certain nombre de choses sont désignées comme n'étant « pas un animal » dans le noir sous des sons industriels de plus en plus assourdissants. Charles Pennequin, aussi poète, avec *Belle journée pour penser*, a lu devant un lutrin des extraits de poèmes, certains en criant, d'autres avec un porte-voix, un de façon incompréhensible, l'autre sur le ton d'un père à son enfant, et un dernier qu'il improvise en l'écrivant au marqueur sur un rouleau de papier blanc déroulé au sol. La poète Liliane Giraudon, avec *L'omelette au chalet*, s'est placée devant une fenêtre du musée et a répété la lecture que fait le comédien Robert Cantarella d'extraits de son œuvre *L'omelette rouge* de l'autre côté de la fenêtre, lecture qui lui était retransmise par des écouteurs.

⁸³ Parmi les performances théoriques, Élie During a choisi l'espace des ateliers pédagogiques du Musée pour présenter son intervention *Comment faire muter une œuvre d'art ?* à la manière habituelle du conférencier, c'est-à-dire assis derrière une table avec projecteur. Le critique d'art professeur à la Haute école d'art et de design de Genève Christophe Kihm, avec *En réserve et en excès*, a quant à lui invité dans un premier temps le public à se déplacer devant la porte de la réserve du Musée pour discuter de l'œuvre *Maquette du bureau des activités implicites* (2005-2006) de Tatiana Trouvé, justement placée en réserve en attente de restauration. Après un tour du Musée, Kihm a présenté au

terme utilisé par Game pour désigner des prises de parole réflexives quant à leur forme et à leur situation d'énonciation. Pour ce dernier, il s'agissait de demander aux invités, dont David Zerbib, de mettre leur travail de pensée et d'écriture sous l'influence d'œuvres de la collection et de l'institution elle-même, en d'autres mots de s'inspirer du musée comme une manière de faire, et de traduire en performance cette influence. La question qui leur était posée était : « Vous arrive-t-il, en tant qu'écrivain, de vous inspirer des dispositifs de l'art (qu'ils soient pratiques, formels, cognitifs, économiques), en vue de les importer dans votre écriture même ? » (Game, 2012, p. 5) Pour Game, le cycle lui permettait de partager avec d'autres sa méthodologie d'écriture, caractérisée par l'emprunt de manières de faire. Il s'agissait pour lui « de voir si chez eux les mêmes causes produisent les mêmes effets », de « créer quelque chose de l'ordre de la recherche, de l'invitation à la recherche collective, à une réflexion collective, plutôt qu'une monstration, et encore moins une animation » (entretien avec l'artiste, 1^{er} novembre 2018) ⁸⁴.

public un « dispositif de présentation de l'œuvre dans son absence » fait de documentations associées à l'œuvre installée au mur. Le terme « performance théorique » sera davantage défini dans la partie suivante du chapitre.

⁸⁴ Dans son travail poétique, Jérôme Game conçoit les médiums artistiques comme des manières complémentaires d'observer, de représenter et de construire le réel. Dans le dossier de candidature rédigé par Game pour sa résidence d'écriture du MAC VAL, il décrit ainsi sa démarche artistique : « Mon hypothèse sera que, pour mieux raconter, il faut parfois importer les moyens développés par d'autres pratiques artistiques, brancher sa langue sur ce qui lui est étranger (la composition d'une toile, le zoom à travers un écran, le gros plan d'une installation), la tendre depuis cet extérieur-là, pour qu'un sens neuf puisse apparaître. Œuvrer avec et à travers d'autres artistes, admiratif de leurs gestes comme de leurs sensibilités – vidéastes, photographes, peintres, plasticiens –, pour redéployer ma langue, pour (ré-)apprendre à écrire en les regardant faire » (Game, 2010, p. 2). Cette méthode de travail est présente dans tout son travail d'écrivain. Photographie et cinéma, par exemple, influencent l'écriture et le vocabulaire de *Salle d'embarquement. Développements* (2015), composé d'*ekphrasis* de photographies prises par Benjamin C., personnage inventé par Game. La rencontre et l'influence entre les médiums artistiques sont également visibles dans ses vidéos-poèmes *Ceci n'est pas une légende ippé ce* (DVD de vidéo-poèmes, Incidences, 2007), composés de textes de Game lus en voix off et des images de Nebahat Avcioglu sous la réalisation de Valérie Kempeneers. Par ailleurs, dans ses lectures-performances, souvent réalisées dans des institutions culturelles comme des théâtres et des musées, il

Composé de douze performances, le cycle montrait également des formes exploratoires de prises de parole au musée. Annoncée dans la Programmation artistique et culturelle du Musée, chacune des performances a été présentée un dimanche après-midi au MAC VAL à l'heure habituelle des visites entre le 6 février et le 29 octobre 2011 devant généralement un petit groupe ⁸⁵.

La contribution de David Zerbib au cycle est liée à la figure du guide de musée, « l'une des œuvres du musée dans le sens où c'est l'œuvre des gens, des corps. » Pendant la performance d'une durée d'une heure vingt présentée le 6 mars 2011, le philosophe déplace avec lui un chevalet dont la fonction, symbolique, est d'« incarner cette fonction du performeur ». Se défendant d'être ce théoricien qui « singe » les artistes de la performance mais voulant répondre à l'invitation de Game de « travailler sur le motif du musée », il s'appuie sur ce chevalet pour faire de sa présence une métaphore, le théoricien au musée se rapprochant de son objet comme le peintre de son paysage.

Après une courte introduction au cours de laquelle Game présente le cycle, l'invité et sa « performance théorique », Zerbib prend la parole. D'emblée, il s'adresse directement au public avec une certaine distance, ce dernier étant appelé à suivre silencieusement le guide d'une pièce à l'autre dans son parcours sans qu'il n'y ait

est généralement accompagné par des musiciens, des vidéastes ou des chorégraphes. Le poète-performateur, lisant son texte parmi des sons, des musiques, des images, rejoue en live la rencontre de manières de représenter déjà déployées dans son écriture, donnant à considérer les possibles et les limites de chacun. Le cycle de performances, à cet égard, permet de partager sa méthode de travail avec des écrivains et des théoriciens.

⁸⁵ Plusieurs performances du cycle ont été présentées au même moment que l'exposition monographique dédiée à Éric Duyckaerts, *'idéo* (du 5 mars au 5 juin 2011), mais les performances n'ont pas interagi directement avec les œuvres présentées.

d'invitation formelle à échanger⁸⁶. La parole du philosophe, organisée, relève d'une sorte de spontanéité planifiée, comme l'enseignant qui arrive préparé à sa salle de classe, avec des notes sans pour autant lire un texte. Vêtu d'une chemise blanche, d'un cardigan gris et d'un veston noir, Zerbib cherche parfois ses mots, hésite, répète, mais sa prise de parole, bien que très érudite, voire difficile par moments, est cohérente et structurée.

La première partie de cette performance, qualifiée par Zerbib d'« authentiquement didactique », se tient dans le vestibule du musée et est composée d'une longue introduction explicative de près de quarante minutes où il décrit le projet de sa performance et ses objectifs. Dès les premières minutes, il paraît quelque peu gêné de tenir le rôle du guide, ce qu'il exprime verbalement d'ailleurs. Déplacé dans ses habitudes de parole, il retourne à un ton assez professoral qui lui est familier. La partie relève davantage du cours d'esthétique que d'une visite guidée.

Zerbib revient d'abord sur ce que désigne une « performance théorique ». Selon lui, l'expression peut être comprise soit dans son sens « olympique », celui d'une prouesse de la pensée, soit dans un sens spectaculaire, « la théorie [pouvant] aussi divertir le dimanche après-midi », soit dans le sens qu'il a choisi de privilégier, celui d'une performance comme pratique artistique contemporaine. Il ajoute que sa proposition, bien que se revendiquant de la performance, sera « modeste ».

Il annonce ensuite ses intentions : développer autour de l'idée que la création contemporaine serait du « n'importe quoi ». Il emprunte l'affirmation à Picasso qui,

⁸⁶ La performance ne se termine pas non plus sur une invitation à discuter. La prise de parole se termine plutôt sur une invitation à découvrir l'exposition temporaire, dans un lieu par ailleurs peu favorable à la conversation, un couloir étroit où la présence du groupe obstrue la circulation des visiteurs.

dans un film d'Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso*, soutient que ce qu'il fait comme artiste est simplement cela, du « n'importe quoi ». Avec cette référence, Zerbib « essaie d'articuler des formes de la pratique artistique avec des formes du discours et de la pensée » dans une sorte de « visite guidée qui n'épuise pas le sens des choses ». Il se présente un peu comme un copiste dans un musée, traduisant ce qu'il voit avec ses propres moyens : le discours.

Je me disais également que venir travailler sur le motif [du n'importe quoi] pour un théoricien après un peu plus d'un siècle de travail sur le motif de la part des peintres, des artistes, incarnait une certaine situation de la théorie par rapport à l'art. Une certaine conception du rapport entre art et théorie est généralement entendue comme une situation de l'"après-coup". La théorie vient après la peinture, après l'art, accomplir une espèce de saisie interprétative. Elle vient libérer le sens potentiel d'un travail artistique, mais évidemment dans ce cas-là la théorie et la critique viennent après coup. Elle est toujours un petit peu en retard. C'est d'ailleurs un des thèmes assez récurrents dans une certaine théorie de l'art. Adorno, par exemple, explique que les œuvres attendent toujours leur interprétation dans leur forme énigmatique, et tout l'intérêt de la modernité artistique pour Adorno est précisément de proposer des formes hermétiques qui rendent difficile le travail d'interprétation. Il y a cette idée que le sens est contenu dans les formes mais qu'il est toujours un peu en retard.

Or, dans les conditions contemporaines et de la pensée et de la pratique artistique, il se trouve que l'on attend autre chose aujourd'hui de l'art et de la théorie, et du rapport entre art et théorie. L'invitation de Jérôme à cet égard est assez exemplaire. On attend que la théorie ne vienne pas surplomber la pratique, qu'elle ne soit pas *ex post* des formes. On s'attend à ce qu'elles se travaillent ensemble sur un terrain commun et qu'elles produisent des effets communs sans privilèges herméneutiques et cognitifs d'une forme sur l'autre. On attend que les théoriciens viennent travailler sur le motif. On n'est plus dans ce rapport interprétatif *ex post*. Cela suppose une autre conception du travail de la théorie. Cela suppose aussi un autre type d'attentes de la part du public qui rejoignent certaines conditions démocratiques de la pensée et du rapport à la culture. C'est ce qui fait qu'un théoricien comme Jacques Rancière a une certaine aura dans le champ de l'art contemporain. Parce qu'il est l'un des auteurs qui travaillent en même temps les conditions de rapports démocratiques au savoir, je pense au *Maître ignorant*, mais qui travaille en même temps les conditions contemporaines de l'expérience esthétique

(*N'importe quoi, pas n'importe comment*, enregistrement en ligne, à partir de 12 min. 27 sec.)

Il rend compte ici d'un certain appel à la liberté à théoriser à partir de l'art contemporain. Ce qu'il aménage d'entrée de jeu, c'est l'idée que le processus de théorisation enclenché à partir de l'œuvre n'est pas entièrement soumis à la forme artistique, mais relève d'une forme à part entière, qui se défend dans sa pertinence et dans sa légitimité par-delà le travail de l'artiste exposé.

Il exprime ensuite plus directement encore l'ambition politique de son intervention :

Dans cette intervention, j'avais envie de m'exposer aussi à ces enjeux politiques et démocratiques à travers ce motif du n'importe quoi dans la mesure où ça vise à interroger également la question de la capacité de n'importe qui. N'importe quoi est une question qui met en jeu la capacité de n'importe qui. D'abord, la capacité de n'importe qui à être artiste, et ça rejoint une certaine utopie artistique moderniste, et puis la capacité de n'importe qui à juger, ce qui est l'un des enjeux centraux de la théorie esthétique. Dans les conditions contemporaines qui sont les nôtres, c'est un enjeu politique d'une grande acuité. On a fait référence à Rancière. J'aurais pu faire référence à John Dewey, dont *Le public et ses problèmes* pose également cette question de la capacité de n'importe qui. C'est évidemment un enjeu central que la question du n'importe quoi qui, derrière son côté "clin d'œil", interroge assez directement, et je vais essayer de montrer comment. (*N'importe quoi, pas n'importe comment*, enregistrement en ligne, à partir de 15 min. 57 sec.)

Non seulement l'activité interprétative se tient en elle-même devant la création contemporaine, mais son « n'importe quoi » a quelque chose d'intrinsèquement démocratique : il ouvre vers la possibilité, pour n'importe qui, de s'activer dans le langage à partir des œuvres ⁸⁷.

⁸⁷ Dans cette introduction, Zerbib répond également à la question « comment le n'importe quoi peut-il acquérir une valeur artistique à un certain moment ? » en se référant à un texte de Thierry de Duve intitulé « Fais n'importe quoi » publié dans l'ouvrage *Au nom de l'art* (1989). Pour ce dernier,

Il explique que toute son intervention visera à donner forme, en performance, à cet appel adressé à n'importe qui de faire du n'importe quoi avec l'œuvre d'art. Il annonce en effet d'entrée de jeu qu'il explorera des manières de faire avec le « n'importe quoi » de certaines œuvres de la collection du Musée :

La question qu'on pourrait poser à partir du n'importe quoi ici au MAC VAL pourrait être la suivante : est-ce que les choses qui sont exposées dans ce musée participent de ces recompositions de l'expérience esthétique et démocratique dont je parlais tout à l'heure, et si oui, à quelles conditions ? Autrement dit, à quelles conditions des papiers froissés, des rebuts, des mots au néon et autres matériaux de faible valeur a priori peuvent participer de ces recompositions ? Pour reprendre les termes de cette intervention, est-ce qu'il y a un rapport entre le potentiel artistique de n'importe quoi et la capacité politique de n'importe qui ? (*N'importe quoi, pas n'importe comment*, enregistrement en ligne, à partir de 19 min. 40 sec.)

C'est ce qu'il exemplifie dans le reste de sa performance. En commentant des œuvres, il démontre comment elles ouvrent en elles-mêmes différentes modalités du n'importe quoi à saisir par le spectateur. Et, ce faisant, il se trouvera à réaliser lui-même, en exemple, en performance, une version possible de ce saisissement par n'importe qui de ce n'importe quoi.

La seconde partie lui permet de basculer dans l'exemple en orientant son propos sur certaines œuvres exposées. Il demande alors aux spectateurs de le suivre, de circuler

explique Zerbib, « fais n'importe quoi » serait l'impératif catégorique de la modernité artistique, « la loi, le devoir de l'artiste moderne », qui est marqué par le « tout possible », la « transgression », la « rupture des codes », la « dimension anarchique ». Zerbib cite De Duve : « "il est permis de faire n'importe quoi" n'est pas la formule de l'autorisation, elle ne libère pas les auteurs. Elle est bien, mais par jeu de mots seulement, la formule de la profanation : elle libère le profane, elle l'autorise à juger. » Zerbib reformule l'idée : « L'artiste doit faire n'importe quoi. Il est soumis à ce devoir pour libérer pas tellement l'auteur mais n'importe qui, le jugement du profane. » Il ajoute que, ce qui l'intéresse dans sa performance, « c'est la question du "comment faire". Comment faire pour accomplir ce devoir ? » (*N'importe quoi, pas n'importe comment*, enregistrement en ligne, à partir de 33 min. 51 sec.)

dans l'espace du musée et de s'arrêter devant certaines œuvres. L'idée est de placer entre guillemets, de cadrer, grâce à la performance, des manières de s'adonner au n'importe quoi, de théoriser sur les œuvres. Empruntant les mots d'Allan Kaprow, il s'agit d'inciter à « se saisir de ce qui nous saisit déjà », c'est-à-dire d'en appeler, par la performance, à considérer sa manière de se saisir du n'importe quoi de l'œuvre en parole au musée pour comprendre les possibilités démocratiques de la relation esthétique en art contemporain.

La première modalité du n'importe quoi est l'anamorphose. Elle est exemplifiée à partir de *Trois cercles désaxés* (2005) de Felice Varini. Il y a pour lui une « condition anamorphique » à l'art contemporain. Considérant que le principe de l'anamorphose est « ce que vous voyez c'est n'importe quoi si vous êtes n'importe où », il se sert de l'œuvre de Varini pour démontrer que l'œuvre peut être regardée comme une forme, et ce, même si le spectateur n'a pas le bon point de vue, celui qui est déterminé par l'artiste. Il défend l'idée que tout point de vue sur l'œuvre se vaut, même lorsque le spectateur est « désaxé ».

La deuxième modalité du n'importe quoi est celle « du langage qui fait œuvre » que Zerbib développe devant l'œuvre *Sans titre (amertume)* (2005) de Claude Levêque, une enseigne au néon bleu affichant le mot AMERTUME dans une salle sombre.

Faisant ça, l'artiste montre que le langage n'est pas transparent, [mais] matériel. [...] Le discours que je tiens n'est pas transparent. C'est une certaine voix, un certain espace, une certaine lumière. C'est toujours concrètement ancré dans des conditions qui sont pragmatiques, des conditions d'opération particulières, esthétiques. C'est du temps, c'est de l'espace. C'est des vibrations. C'est des forces qui agissent à un certain moment. C'est des conditions théoriques, mais qui sont mises en œuvre de telle manière, dans certaines conditions, etc. Vous voyez ? Et ce n'est pas évident de prendre conscience de ces conditions, de cette non-transparence du langage, de cette non-transparence du sens. (*N'importe quoi, pas n'importe comment*, enregistrement en ligne, à partir de 48 min. 57 sec.)

Partant de ce principe, Zerbib en dégage l'idée que l'art contemporain accepte et embrasse les conditions « matérielles » variables qui font vaciller son sens d'une expérience à l'autre.

Avec *Performance painting #4* (2006) de Nicolas Floc'h, Zerbib fait de la performance une modalité du n'importe quoi. En récupérant le plancher d'un studio de danse pour l'exposer à la manière d'un tableau d'*action painting*, Floc'h incite chacun à imaginer les gestes accomplis, contrairement aux danseurs de Degas, précise-t-il, qui donnent à voir précisément certains gestes.

L'amour est une autre modalité du n'importe quoi qu'il aborde cette fois à partir de l'œuvre *Déclaration* (2006) d'Anne Bregeaut, qui prend la forme de trois bouts de papiers froissés installés sur une tablette au mur (fig. 22). Le titre de l'œuvre fait fonctionner ces rebuts dans le registre amoureux, et renvoie à une tentative multipliée de trouver les mots pour dire son amour, suggérant par la même occasion que l'amour de l'art et de l'œuvre exigent elles aussi quelques tentatives pour bien s'exprimer. Par ailleurs, à travers la déclaration, l'œuvre renvoie à la performativité du langage, rappelant que dire n'est pas qu'une description, mais aussi une action. De même, dans la relation à l'art contemporain, s'engager dans le « comment dire » de l'art, c'est d'ores et déjà faire quelque chose, accomplir son amour, jouir. « Dire l'art, c'est le faire. » (*N'importe quoi, pas n'importe comment*, en ligne, à partir de 65 min. 15 sec.)

La dernière modalité joue sur le seuil entre art et non-art. *Lèche-Vitry-nes* (2010) d'Éric Hattan, une installation temporaire faite d'une masse de rebuts collectés dans Vitry disposés de manière à couvrir complètement une fenêtre du Musée, et donc visible à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, manifeste pour Zerbib « la dimension polymorphe de la frontière entre l'art et le non-art » et surtout sur les possibles qui naissent du passage de l'un à l'autre (fig. 23). L'art se joue de son appartenance au réel pour activer la polysémie du n'importe quoi.

En conclusion de la performance, il demande aux visiteurs de retourner à l'entrée où il revient sur son intention de départ, celle de « faire le copiste » : il a effectivement prolongé dans son médium de prédilection, la parole, différentes manières de se saisir du n'importe quoi de l'art contemporain. Ce faisant, Zerbib offre tout à la fois des modèles pour « faire n'importe quoi » à partir de sa visite au musée et un discours sur le n'importe quoi de l'art contemporain. En ce sens, résume-t-il, « l'art contemporain montre la fragilité de la promesse de sens ».

Dans ce qui est exprimé par la performance, la parole théorique est considérée comme une activité démocratique. Comme chez Duyckaerts, l'art permet d'offrir un modèle de prises de parole à partir de l'art et de la visite au musée, de faire valoir les possibles du n'importe quoi pour n'importe qui, mais pas n'importe comment, comme le suggère justement le titre de l'œuvre. Le philosophe-performeur donne en exemple ce qui pourrait être fait autrement par d'autres, ailleurs, à d'autres moments. Chez Zerbib, toutefois, l'autorité théorique n'est pas parodiée. Il se sert plutôt du langage pour faire valoir le potentiel de liberté dans l'interprétation des œuvres.

Cet appel à la liberté a cependant ses limites. C'est que, au moment de la performance, la liberté n'est en vérité accessible en acte que par le philosophe lui-même. Il est le seul « n'importe qui » à se prévaloir de la possibilité de composer avec le « n'importe quoi », du moins dans la parole au moment de la performance. Et un philosophe invité par le musée, ce n'est pas – il faut le dire – « n'importe qui ». Il semblerait dès lors que le potentiel démocratique de la théorie construite à partir des œuvres est mieux expliqué qu'il n'est véritablement activé.

Le troisième cas, *Les spécialistes. Seven corridors*, créé par la metteuse en scène Émilie Rousset, emprunte quant à lui au théâtre contemporain. Avec sa compagnie, John Corporation, Rousset invente des dispositifs qui relaient des paroles recueillies grâce à un travail de recherche. Elle a coréalisé avec Louise Hémon la série de courts

films et de performances *Rituels* (2015-) portant sur quelques-uns de ce qu'elle nomme des « rituels contemporains ». *Le grand débat*, par exemple, se joue des protocoles du cinéma et du théâtre documentaire pour recréer sur scène un débat télévisé à partir d'un montage des débats présidentiels de 1974 à 2017. Sa pièce *Rencontre avec Pierre Pica* (2018), entre autres présentée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, est une reconstitution par des comédiens d'un montage de conversations Skype qu'elle a eues avec un linguiste français. Pour sa plus récente création cocrée avec Maya Boquet, *Reconstitution : le procès de Bobigny* (2019), quinze comédiens jouent les témoignages marquants de ce procès important pour l'histoire des femmes en France alors que les spectateurs, eux, sont invités à se déplacer d'une station à l'autre pour composer leur propre récit en écoutant militants, historiens, philosophes et sociologues.

Avec la série *Les spécialistes*, Rousset invente un dispositif de mise en scène de la parole théorique qui se réécrit à chaque itération selon le contexte. D'abord créé pour accompagner l'exposition *Étrange cité* de Ilya et Emilia Kabakov de la Monumenta 2014 au Grand Palais, il a été repris ensuite dans plusieurs théâtres, musées et festivals. La série *Les spécialistes* repose sur des entretiens que la metteuse en scène et la dramaturge Maya Boquet ont réalisés avec des experts à propos de différents sujets jugés pertinents selon le contexte d'accueil de la pièce. Le travail de montage, qui condense une heure de conversation en un extrait de dix ou quinze minutes, retient les principales idées échangées dans l'objectif de livrer au visiteur le plus authentiquement possible non seulement la pensée du spécialiste, mais aussi sa manière de s'exprimer.

Durant l'événement d'un peu plus d'une heure, ces paroles de spécialistes sont restituées par des comédiens qui en reprennent les mots et le rythme à l'aide d'une oreillette et d'un micro. Au moment où l'œuvre se déploie, autant les spectateurs que les comédiens sont invités à circuler entre les postes. Chacun des postes contient cinq

chaises et autant de casques d'écoute, en plus d'un micro et d'une affiche présentant l'identité du spécialiste joué.

Au MAC VAL, *Les spécialistes* a été présentée trois dimanches de l'hiver 2016 comme activité de médiation de l'exposition monographique de l'artiste français François Morellet, *Seven corridors* (octobre 2015 - mars 2016) (fig. 24). Pour cette exposition, Morellet avait choisi de ne présenter qu'une seule œuvre, une intervention *in situ*. Il avait complètement reconfiguré l'espace dédié aux expositions temporaires du MAC VAL en sept couloirs croisés et quatorze sorties pour créer une expérience immersive afin que les visiteurs puissent déambuler dans ce labyrinthe de grands murs blancs.

C'est dans l'espace d'accueil à l'entrée de l'exposition que les postes d'écoute de Rousset ont été installés. Par les propos de ces experts interprétés par des comédiens, il s'agissait d'accompagner la visite de l'exposition en donnant accès à des recherches complémentaires à la création de Morellet. Par exemple, puisque Morellet a travaillé le carré, Rousset a choisi de demander au linguiste Pierre Pica, spécialiste de la langue des Mundurucus, ce qu'est un carré dans une autre civilisation. En circulant d'un poste à l'autre, un visiteur peut capter :

Les Munduruku, ils n'ont pas la notion de carré exact. Bon, pour plusieurs raisons. C'est que, ils n'ont pas la notion d'égalité. Alors, enfin, quand je dis qu'ils n'ont pas la notion d'égalité, c'est qu'ils n'ont pas la notion d'égalité *exacte*. C'est une notion d'égalité qui est comme si comme ça. Alors, essayez de faire un carré comme si comme ça, ça vous donne un polygone, ça vous donne quelque chose d'un petit peu cabossé.

Comme Morellet a travaillé les notions de labyrinthe et d'anti-labyrinthe quand il travaillait avec le collectif GRAV, Rousset et Boquet ont interviewé Catherine Chomarat-Ruiz, une philosophe qui, à partir de la construction d'un labyrinthe du

XVIII^e siècle dans la région du Gard, conçoit le labyrinthe comme un « dispositif temporel » et un « piège à temps ».

L'autre, c'est un labyrinthe beaucoup plus classique avec des entrelacs plus immédiats. La portée n'est pas la même. C'est-à-dire – et c'est intéressant parce ça recouvre bien l'histoire des labyrinthes, c'est-à-dire quelque chose de purement ornemental qui d'ailleurs n'est même plus un jeu, un passe-temps, quelque chose comme ça, et puis le labyrinthe ancien qui est plus crypté on va dire. Parce que la première signification, c'est, effectivement, donc ce labyrinthe dédié aux femmes qu'il a aimées, le Baron [de Castille], il y a autre chose aussi. C'est que, il avait vraiment bien compris que le labyrinthe, c'est un piège à temps. C'est-à-dire qu'on est fascinés par l'idée que le labyrinthe est un dispositif spatial dans lequel on entre, on se perd éventuellement, où il y a quelque chose à trouver. Il y a une récompense, ou péril au milieu si c'est le minotaure par exemple qui nous attend. Mais quelque chose donc qui joue essentiellement sur l'espace. Et ce que le Baron avait compris, c'est que le labyrinthe est un dispositif temporel. C'est-à-dire que, s'il s'agit d'un jeu – ce qui n'est pas ce cas-là – mais si c'est soit de passer le temps, si ce n'est pas un jeu mais c'est beaucoup plus sérieux, ça remplit une fonction qui a à voir au temps.

L'espace du couloir, quant à lui, a été problématisé grâce à un entretien avec un couple d'architectes, Pierre Parquet et Charlotte Belval.

On a beaucoup travaillé en regardant un théoricien architecte anglais qui s'appelle Robin Evans, qui était un prof à Londres dans les années 70 et qui était le seul dans le corpus qu'on ait pu trouver qui a justement parlé du couloir en disant que, bien, l'émergence du couloir pour lui, c'est le 17^e siècle, dans les plans anglais. Et c'est la manière, d'une certaine façon, hein, de mettre en espace la protection de l'intimité. C'était de dire, bien, quand on est dans une enfilade de pièces, les pièces déservent, elles se déservent les unes après les autres. Et donc, ça veut dire que quelqu'un, il veut passer dans le salon, il passe par la chambre, etc. Et une fois qu'on a mis le couloir, il n'y a plus ce besoin. L'intimité, on ne rend pas forcément dans la pièce. On va frapper. Voilà. Toute une série de questions comme ça. Ça a à voir avec les classes, hein. À cette époque, à cette époque-là, les serviteurs, dans les palais, même s'il y avait des circuits, des escaliers de bonnes, ect., ils devaient quand même passer dans les pièces pour aller les servir. Donc, là, avec un couloir, il y a presque une dissociation entre les personnes qui se fait. Et puis, ce qu'il dit aussi, ça c'est quand même très très important, ça a même été un acte majeur de notre

mémoire, c'est-à-dire que le couloir, c'était la mise en espace du mouvement, juste du mouvement.

Un numérologue, Elie-H-Attali, enfin, se prononce sur la symbolique du chiffre sept et dresse le portrait numérologique de l'œuvre.

Parce que quand même, il part sur le chiffre sept. Pourquoi il prend les chiffres au hasard alors qu'il part sur le chiffre sept ? Donc, eh, *seven, seven corridors*, donc là il y a un côté, pardon, rien à voir avec le cinq et le neuf, là on est plutôt dans le chiffre quatre. On a deux fois le chiffre quatre, qui correspond à l'ordre, le carré, l'organisation.

Durant l'heure, les comédiens jouent deux ou trois de ces rôles sans égard au sexe ou à l'âge de la personne interprétée. Les spectateurs, eux, regardent et entendent les six comédiens rendre des hypothèses et des explications sur des sujets variés.

Au MAC VAL, *Les spécialistes* se construit comme une forme grâce à ce dispositif théâtral. Sa scénographie organise et guide la présence des visiteurs dans l'espace alors que le jeu des comédiens instaure une distance ludique quant à la manière d'accéder à la parole théorique. Rapidement, dans les jeux de regards avec le public, dans les sourires, dans la manière dont les hésitations sont traduites par des expressions faciales et par des gestes pourtant naturellement cadrés avec ce qui est dit, un décalage s'installe. Le comédien dépasse ce qui lui a été donné, c'est-à-dire la piste audio qu'il entend à son oreille. Il n'est plus uniquement le médiateur d'une pensée, mais aussi l'interprète d'une parole.

C'est donc que, chez Rousset, en livrant la parole théorique par le biais du jeu de comédien, la théorie se trouve mise en jeu. Elle s'incarne par des gestes, des postures, des sourires, à partir de la voix, des mots, des phrases, des silences, des hésitations, du débit, du ton et des rires, mais aussi par des regards, une occupation de l'espace, une série de gestes.

Plus encore, le dispositif fait coexister simultanément deux paroles. La première, entendue par les comédiens dans l'oreillette, porte le contenu théorique autant qu'une certaine manière de s'exprimer, un certain rythme, des habitudes de langage. La seconde est livrée aux spectateurs par le comédien qui propose un travail unique sur la voix, le ton, le geste, la présence du corps dans l'espace.

Cette coexistence de deux paroles se manifeste entre autres lorsque, en se promenant un certain moment d'un poste à l'autre, le spectateur peut voir le même comédien jouer deux rôles différents, lorsque le spectateur reste assez longtemps au même poste pour entendre les mêmes paroles jouées par d'autres comédiens, ou lorsque le segment est terminé et que le comédien sort de son rôle et quitte le poste. Le jeu est aussi assez évident lorsque le numérotage pose des questions à son interlocuteur lors de l'entretien, alors que ce rôle n'est joué par personne dans le dispositif présenté au public. Il y a alors un décollement entre la parole comme contenu théorique et la parole incarnée par le comédien.

Si l'œuvre se dessine manifestement comme une forme artistique dans le vestibule du musée, elle ne refuse pas pour autant le rôle de médiation de l'exposition de Morellet qui lui est attribuée. La mise en scène ne fait à cet égard qu'accentuer la vocation du musée comme un espace de partage de savoir, en scénographiant la recherche de compléments d'informations ou d'idées qu'initie parfois la visite d'une exposition et que facilite parfois le travail curatorial. Ce qui à la fois est modélisé et produit dans le dispositif de Rousset, c'est la quête pluridirectionnelle d'information que peut parfois déclencher la visite d'une exposition, c'est le parcours d'exploration théorique que l'artiste a mené avec son travail de recherche et que le spectateur est invité à reprendre à ses propres frais dans le dispositif de Rousset à partir de l'expérience de l'œuvre *in situ* de Morellet.

Même si, encore une fois, c'est l'artiste qui est choisi pour porter la parole théorique au musée, contrairement aux œuvres précédentes, il ne s'agit pas ici de prendre comme point de départ un format spécifique de prise de parole tel que la conférence ou la visite guidée. Rousset travaille sur une composante spécifique du rituel de la visite d'une exposition, celle d'aller chercher pendant ou après sa visite au musée un savoir complémentaire – dont un savoir théorique – sur les enjeux abordés directement ou indirectement par l'œuvre ou l'exposition pour enrichir ses réflexions et éventuellement transposer une pensée de l'art dans sa vie. Rousset chorégraphie avec son dispositif une manière de faire ce rituel. Disposée à l'entrée de la salle d'exposition, inscrite directement dans le parcours du visiteur, son œuvre met en forme une manière de faire avec la théorie dans ses dimensions corporelles, physiques et cognitives, mais aussi, ce faisant, elle modélise par la dramaturgie la rencontre entre le spécialiste et le spectateur au travers d'une exposition. De cette façon, elle met en évidence une façon de faire dialoguer l'art et la théorie dans la visite au musée.

Contrairement aux deux premiers exemples, le spectateur bénéficie d'une certaine latitude. Dans le dispositif, il déambule à sa guise d'un poste à l'autre, captant çà et là des fragments théoriques permettant de l'accompagner dans sa réflexion. Ce qui est prévu comme usage du dispositif a aussi ses limites. C'est dans le silence, dans une posture d'écoute et en considérant le contenu spécifiquement choisi pour lui qu'il réalise cette dramaturgie déjà largement écrite.

Les trois propositions retenues pour l'analyse dans ce chapitre existent au MAC VAL à l'intérieur d'une programmation événementielle que j'ai nommée « événement de parole ⁸⁸ ». J'emprunte ici l'expression utilisée assez communément au Centre

⁸⁸ Le terme « événement de parole » est utilisé par certains pour désigner les prises de parole devant public tenues dans les musées et les autres institutions culturelles dans le cadre d'un programme d'action culturelle. À titre d'exemple, le Centre Pompidou possède un « Service de la parole » rattaché

Pompidou pour rassembler sous une même locution un ensemble de formats d'événements programmés dans les institutions artistiques et culturelles reposant largement sur la prise de parole d'invités. Désignée généralement en anglais comme *discursive events* ou *public programming*, il inclut les débats, les cycles de conférences d'experts, les causeries avec des artistes, les workshops conçus et offerts par des artistes, les tables-rondes, les panels, les colloques et les festivals. Si dans les chapitres précédents il y avait présence de la théorie dans l'art à la manière d'une activité prévue dans une œuvre relationnelle ou par un document intégré à une installation, dans ce cas la théorie est plutôt travaillée par l'artiste dans un événement programmé, conçu, organisé et tenu dans une institution muséale.

Ce qu'il y a d'unique dans ce cas, c'est que la mise en forme de la théorie détient aussi une vocation institutionnelle. Le service de l'institution artistique et culturelle responsable des événements de parole s'en sert pour inscrire le musée dans une autre temporalité. L'événement de parole surgit dans l'espace à un moment donné et fait rupture dans la temporalité trimestrielle de l'exposition. Avec lui, le musée fait l'événement. Il est une action concertée à laquelle on attribue une certaine importance et qui requiert une certaine attention. La programmation d'événements de parole peut être construite plus ou moins à l'avance, soit à l'initiative de l'institution elle-même, soit avec sa collaboration, dans le cas où un partenariat est développé avec une université par exemple, mais l'événement de parole définit toujours l'institution qui l'accueille.

Ce qui fait l'événement, c'est ce qui se passe en parole. Brisant le mythique silence muséal, l'événement de parole fait du musée un espace public pour réfléchir, penser,

à la « Direction du développement culturel », qui organise des événements, dans l'auditorium rattaché au service ou ailleurs dans le Centre, comme au « forum -1 ».

débatte. Dans l'événement, la parole contribue à rendre le musée « dialectiquement contemporain » (Bishop, 2013, p. 40, ma traduction), une expression utilisée par Claire Bishop dans *Radical Museology* pour décrire un modèle de pratique muséale exemplifié par le Museo de la Reina Sofia où il s'agit d'accompagner l'exposition d'un appareil discursif varié pour faire valoir et promouvoir les capacités relationnelles de l'objet exposé au musée. Loin d'adhérer au récit linéaire de l'histoire de l'art occidental du musée moderne ou à la tendance marketing du musée postmoderne, il vise à accompagner l'interaction du public avec les œuvres.

Ainsi l'événement de parole se conçoit comme une stratégie d'action culturelle, une sorte d'adresse au public visant à aménager et à multiplier les points d'accès à l'art et à ses enjeux. Il résiste toutefois à une vocation directement éducative ou pédagogique affirmée, suivant le modèle de l'égalité des intelligences de Jacques Rancière, ajoute Bishop. Son objectif n'est pas d'expliquer une œuvre, une collection, une exposition, mais d'apporter des éléments extérieurs – dont des considérations théoriques – pour enrichir la visite de chacun, son rapport à l'art et aux questions esthétiques, culturelles et politiques que les œuvres posent. L'événement de parole est saisi par le musée pour prolonger dans le discours ce qu'il héberge et ce qui est perçu comme sa fonction, sa vocation. C'est l'occasion de faire valoir des manières d'activer des possibles de la relation esthétique, une façon de créer des points de contact personnels et libres à un patrimoine commun, ou une conception de son engagement envers la vie civique, les crises qu'elle traverse, les défis qu'elle a à relever.

Dans plusieurs cas, l'événement de parole est indépendant et n'accompagne pas explicitement une œuvre ou une exposition. Le terme exclut par ailleurs les activités qui arrivent à intervalles réguliers et qui sont menés exclusivement par des membres de l'équipe du musée, comme les visites guidées ou les ateliers pour enfants par exemple. Il arrive que l'événement soit directement lié à une œuvre ou à une exposition. Il est alors une sorte de médiation expérimentale dans le sens où il peut

servir à accompagner le visiteur dans sa visite muséale, comme dans les cas de Zerbib et Rousset.

L'adresse au public dans l'événement de parole n'est toutefois pas nécessairement un dialogue. Il est souvent plus facile de faire valoir une intention de relation que de la produire effectivement. Dans certains cas, il arrive à encourager la participation à la vie artistique en établissant un contact direct et personnalisé avec le public dans le cadre d'échanges et de discussions. Dans d'autres cas, la conversation n'a lieu qu'entre les invités et les programmeurs du musée. L'événement offre alors tout de même au public, par le biais du discours, une idée de ce à quoi peut mener l'expérience de l'art et de la visite au musée.

Lorsqu'un artiste est directement impliqué dans la conception d'un événement, il arrive que l'événement de parole détienne le statut d'œuvre d'art. En effet, les performances sont souvent intégrées à la programmation d'événements de parole, surtout celles qui, sous leur appellation la plus répandue de « conférence-performance », travaillent justement sur le langage et sur les décalages entre les capacités communicationnelles de la parole et son ancrage corporel dans des formes où les limites entre l'art et la théorie sont floutées. Dans ces cas, l'intérêt des artistes est généralement de travailler les modalités ordinaires de la parole dans leur corporalité et dans leur sens, mais leur programmation comme événement de parole sert au musée à modéliser des rencontres avec l'art et le musée qui sont souhaitées en ses murs.

C'est en ce sens que la théorie dans les propositions de Duyckaerts, de Zerbib et de Rousset relève de l'événement de parole. De manière générale, le MAC VAL conçoit ces initiatives que j'appelle événement de parole comme ce qui vise non pas à élucider le sens de l'œuvre, mais à opérer un « principe d'étoilement » (Conseil Général du Val-de-Marne, 1993). Il sert à proposer un discours sur l'art et le musée

sans toutefois proposer d'explications uniques. Loin de célébrer son autorité, le traitement de la parole théorique au MAC VAL sert à illustrer la liberté inhérente à l'interprétation d'une œuvre d'art, sa polysémie irréductible, de même que les possibilités infinies de réfléchir et d'apprendre à partir d'elle. L'événement active une sorte de polysémie à relais qui est à poursuivre par le visiteur.

On l'a vu, au MAC VAL, les événements de parole sont volontairement « artistiques ⁸⁹ ». Dans un bilan des dix premières années de sa programmation culturelle, l'équipe a choisi le terme « art action » pour qualifier ses événements de parole : « l'enjeu est de créer des situations où les actions pensées *in situ* font place au corps et à la parole au sein même de l'espace d'exposition » (Airaud et Caperan, 2015).

Enfin, les événements de parole sont vus au MAC VAL comme un moment d'actualisation où l'on donne suite à l'œuvre et à la collection dans le sens dans lequel le Musée pense sa mission. Il s'agit par ces événements d'aménager une fabrique de sens autour du musée, de ses collections, de ses activités, de représenter et de proposer des réflexions, en parole, sur ce que l'on fait des œuvres dans la visite au musée. Le souhait de la conservatrice en chef du Musée Alexia Fabre, c'est que la dimension artistique des événements de parole suscite des réflexions sur l'institution elle-même :

L'accueil de la création "in situ", et la rencontre des artistes avec le public, doivent être l'occasion de lancer un débat sur la création et sur la façon de montrer l'art contemporain. Le musée peut ainsi devenir un lieu de

⁸⁹ C'est la manière dont Alexia Fabre, conservatrice en chef, qualifie la programmation des événements de parole au Musée (entretien, 23 octobre 2018).

réflexion, d'échange et de rencontre sur l'art contemporain et les enjeux et problématiques qu'il soulève. (MAC VAL, 1998, p. 21)

Cette intention réflexive de l'événement de parole ouvre tout un chantier sur la manière dont la parole théorique est travaillée en performance dans les exemples. Il faudra voir comment elle est mobilisée par l'institution pour mettre en évidence ses positions et pour définir ses intentions dans une sorte de critique institutionnelle de l'intérieur⁹⁰. En planifiant leur programmation, le Service des publics du MAC VAL adresse une série d'invitations à des artistes qui donnent en exemple par le biais de la performance des modèles d'expériences de la pensée à partir de l'art et de la visite au musée.

Il deviendra clair que, dans les conférences-performances programmées comme événements de parole au musée, la parole théorique montre davantage des conditions de possibilité d'existence de la théorie au musée et ses potentiels politiques qu'elle ne produit effectivement les circonstances concrètes d'un échange qui distribuerait démocratiquement la parole théorique au public dans le cadre de discussions ou d'échanges. L'analyse s'ouvrira alors sur la philosophie pragmatiste de John Dewey, dont la pensée précise le sens de ce qu'est un événement, une occasion d'expérience, quelque chose qui s'insère dans la vie quotidienne, qui entraîne un engagement de l'ordre de la pensée et qui contribue ainsi à un mouvement incessant et permanent de transformation sociale (Duff, 1990). Pris en ce sens, la performance comme événement de parole contient le potentiel d'un devenir qui n'est pas toujours passé au

⁹⁰ Dans « Disappearing acts », Alison M. Gingeras en vient à cette conclusion en comparant le travail de Thomas Hirschhorn avec la théorie et celle de la commissaire Catherine David, qui, dans le cadre de la Documenta X en 1997, a publié et programmé tellement de théoriciens que, à son avis, la théorie a fait disparaître complètement l'art sans pour autant en faire un usage critique. Selon Gingeras, au lieu de reconduire la domination de la théorie sur le monde de l'art, le travail de l'artiste permettrait de la problématiser, de susciter des réflexions sur son usage (dans Lotringer et Cohen, 2001).

public. Il est davantage la modélisation d'un élan qui invite à être poursuivi que sa réalisation concrète.

3.2 Mise en forme artistique : conférence-performance

À bien considérer, la théorie programmée dans ces événements de parole au MAC VAL implique une double mise en forme, l'une relevant de la création artistique, l'autre de la pratique curatoriale. Alors que la seconde, abordée dans la partie suivante, renseignera sur le rôle du curating dans ces formes et sur leur présence institutionnelle, la première, abordée à présent, vise à comprendre comment la parole théorique est travaillée dans ces œuvres. En mobilisant la performance et la conférence-performance comme des catégories repères, il appert que la mise en forme artistique est ici caractérisée par une oscillation entre une mise en évidence de la parole théorique (notamment dans ses dimensions corporelles et langagières) et un agir de la parole qui impacte le milieu qui l'accueille, que ce soit en se détournant de son pouvoir communicationnel ou au contraire en en faisant délibérément usage.

Le point d'ancrage premier de la mise en forme artistique de la théorie dans ces cas est la performance, qui se définit généralement dans le champ des arts visuels comme un ensemble de pratiques faisant d'une action réalisée par le corps vivant de l'artiste une œuvre d'art. Délaissant partiellement ou complètement la création d'un objet matériel, la performance émerge dans le contexte de dématérialisation de l'œuvre d'art à la fin des années 1960. Il s'agissait alors d'attribuer un caractère artistique, soit à l'idée derrière l'œuvre, ce qui a donné lieu à l'art conceptuel, soit à l'action de

la création, ce qui a engendré la performance ⁹¹. « Je devais sortir le nu de la toile » (cité dans Taylor, 2016, p. 45), résume Carolee Schneemann, cette pionnière qui a été inspirée par la gestualité de l'*action painting* de Jackson Pollock. Art vivant des artistes visuels, la performance est un processus créateur présenté comme une œuvre composant avec diverses pratiques de l'art et de la vie réelle ⁹².

Définir la performance n'est pas une chose aisée ⁹³. Une tension paradigmatique entre une mise à distance esthétique et une inscription dans le réel serait toutefois l'un de ses principaux enjeux caractéristiques. D'un côté, la performance déplace les codes et les habitudes sociales dans un cadre esthétique pour les mettre en évidence ou les dénoncer. Par exemple, pour Amelia Jones (2005), plusieurs performances des années 1960 et 1970 se comprennent comme la reproduction exagérée des violences que le social exerce sur le corps des femmes, ce qui permet à la fois d'exprimer la violence subie et de mettre en place le point de départ d'une démarche de résistance.

⁹¹ C'est ce que soutiennent Lucy R. Lippard et John Chandler, dans l'article « The Dematerialization of Art » publié dans *Art International* (1968).

⁹² RoseLee Goldberg, dans l'ouvrage *Performance art: from futurism to the present* (1988), retrace toutefois une histoire de la performance plus ancienne encore. Remontant au futurisme, au dadaïsme et au surréalisme, elle théorise la performance comme un art d'avant-garde dont l'intérêt est d'ébranler les codes et les habitudes du monde de l'art, de ses institutions et de ses acteurs, en permettant de « tester de nouvelles idées » (1988, p. 8, ma traduction). Dans un ouvrage portant sur le sujet, David Zerbib va dans le même sens lorsqu'il écrit que la performance est une forme artistique qui agit dans la marge, « qui se nie en tant qu'art » (Zerbib, dans Cuir et Mangion, 2013, p. 183) puisqu'elle résiste aux codes et aux catégories esthétiques. Ce caractère anti-establishment rend très difficile sa définition.

⁹³ Même si la performance ne se définit pas facilement, au fil du temps, il s'est néanmoins développé une sorte de vocabulaire de la performance, un ensemble de codes souvent repris. Une très grande place est accordée à des gestes violents, par exemple, ce que des artistes comme Chris Burden et Marina Abramović ont contribué à développer. L'endurance est aussi travaillée par plusieurs, comme l'artiste Tehching Hsieh qui a passé une année complète dans les rues de New York sans entrer à l'intérieur. Souvent, l'art de la performance consiste à activer un protocole préalablement imaginé par l'artiste, comme les filatures de Vito Acconci.

En ce sens, performer, c'est rendre quelque chose visible, soumettre un geste à un regard, faire événement d'un comportement. Qualifier une action de performance, c'est mobiliser le régime de l'attention propre à la sphère esthétique pour révéler cette action en termes de corporalité, de relations, de situations, de normes et de pouvoir. Performer, pour Hubert Besacier, c'est « mettre en forme un acte vivant », « c'est un moment de vie porté au regard d'autrui » (dans Cuir et Mangion, 2013, p. 52-53).

De l'autre côté, la performance travaille aussi le plus souvent son inscription directe dans le réel. Selon David Zerbib, le corps convoqué dans la performance est le meilleur moyen de réaliser l'ambition moderne de transformation du monde à partir de l'art parce qu'il est toujours inscrit dans le présent, dans l'action, ce qui lui octroie un pouvoir inhérent de création de nouvelles manières d'être dans le monde (Zerbib, dans Cuir et Mangion, 2013, p. 192). Cela peut se manifester comme action de transgression directe et/ou comme une proposition de nouveaux comportements à adopter.

Par ailleurs, lorsque réalisée devant public, la performance est complètement soumise à la contingence du contexte. Elle se caractérise alors par la coprésence de corps, celui de l'artiste et de spectateurs, participants ou passants pouvant obtempérer ou faire dévier, par la prise de parole ou par le geste, ce qui a été prévu par l'artiste. Sans la médiation de l'objet d'art, la performance fusionne en un seul et même événement le temps du faire, le temps de l'exposition et le temps de l'expérience qui est, dans le meilleur des cas, partagée (Zerbib, 2013, p. 189).

Dans les études générales sur l'art de la performance, la parole – déterminante dans les cas présentés – est rarement traitée à l'avant-plan. Pourtant, sa présence traverse l'histoire du médium et fait partie de ses cas les plus exemplaires, comme *Rythme 2* (1974) où Marina Abramović ingère de puissants psychotropes et raconte devant des spectateurs pendant 50 minutes ce qu'elle ressent, ou *Interior scroll* (1975) de

Carolee Schneemann, où l'artiste lit à haute voix le contenu du parchemin qu'elle retire de son vagin.

Dans les dernières années, le rôle de la parole dans la performance bénéficie toutefois d'un intérêt grandissant, et ce, grâce à l'émergence de la « conférence-performance ». Selon Daniel Ladnar (2013), le terme aurait fait son entrée dans le monde universitaire en 2000 par un commentaire de Gabriele Brandstetter, spécialiste allemande du théâtre et de la danse, sur le projet *Product of circumstances* (1998) du chorégraphe et biologiste français Xavier Le Roy. Si la définition de la conférence-performance varie d'un théoricien à l'autre, il convient de la définir de manière générale comme un travail artistique sur des formats de prises de parole publiques visant à transmettre un savoir.

Dans plusieurs cas, le format visé est celui de la conférence, ce rituel de prise de parole scientifique et d'écoute visant à communiquer des connaissances et des idées à un public. Jean-Philippe Antoine parle de la conférence comme d'une « combinaison du banal et du rituel [qui] fait [sa] puissance mais aussi [son] invisibilité critique », et rappelle qu'elle est « acceptée socialement comme allant de soi, car régulièrement distribuée dans des lieux nombreux de la société » (dans Athanassopoulos, 2018, p. 99). La conférence-performance, elle, refuse à la conférence cette transparence, cette invisibilité. Elle produit de « petites différences » (Antoine, 2009, p. 33) dans la forme canonique de la conférence (erreurs, interruptions, répétitions, difficultés techniques), pour instaurer une distance afin de se mettre en évidence elle-même dans son fonctionnement, ses codes et ses normes. Dans son livre *L'échelle 1 : 1 : pour les performances conférences et autres live*, Olivier Bosson donne quelques exemples. Boire un verre d'eau ou avoir des ennuis avec le projecteur permet de « décaper les représentations » (2011, p. 71) en mettant sur un pied d'égalité, dans une échelle 1 : 1, le spectateur et le performeur. « Ce que le discours *dit* ne peut coïncider avec ce qu'il *fait* en le disant » (2018, p. 16), croit pour sa part Vangelis Athanassopoulos.

Dans un certain sens, la conférence-performance se définit comme ce qui fait de la conférence une performance. Faire une conférence-performance, c'est donner à voir une modalité d'expérience ordinaire de la parole, la faire paraître comme incarnée, montrer le corps qui la porte, mais aussi le contexte qui la reçoit, le public qui l'entend. En donnant en exemple entre autres le travail d'Andrea Fraser, Rike Frank définit la conférence-performance comme une sorte de « *dramatisation* » (2013, p. 7) réflexive, prise dans le double sens de mise en scène et d'exagération. Ce qui est travaillé, selon elle, c'est la relation entre la subjectivité de l'artiste et les structures de savoir du monde de l'art, mais aussi la situation de production et de réception de l'œuvre. L'intérêt est de montrer les conditions communicationnelles, sociales, institutionnelles, affectives et situées de la relation esthétique en scénarisant une « conversation » (2013, p. 15) entre un artiste, un objet et un public dans un lieu.

L'opération maîtresse, caractéristique de la performance, est le cadrage : le spectateur déplace dans un régime de perception esthétique les codes de la conférence. Cette dernière se trouve mise en évidence dans tout ce qu'elle implique : les mots et les images qu'elle rassemble, la communauté éphémère qu'elle crée, l'attitude du conférencier sur laquelle elle repose, ses différents modes (la causerie, l'exercice rhétorique, l'enseignement), son autorité, son sérieux. La conférence-performance ouvre un espace de pensée portant sur la conférence qui dès lors devient forme, révélant l'ensemble de codes, d'habitudes, de modalités de communication et de rapports de pouvoir qui la constituent. C'est comme si elle rendait la conférence opaque : les discours, gestes et postures mobilisés par le conférencier pour communiquer son propos gagnent alors en visibilité et sont soumis au regard du spectateur.

Caractérisée par son hybridité, la conférence-performance ne se limite toutefois ni au champ circonscrit de l'art de la performance ni à la conférence au sens strict. Elle s'associe à d'autres disciplines comme la danse ou le théâtre et croise des discours

(personnels, artistiques, philosophiques, scientifiques) pour mobiliser de manière créative leurs manières de faire avec les corps, leurs lieux privilégiés, leur usage des images et des objets, leurs stratégies rhétoriques et leurs champs sémantiques. Pour Patricia Milder, par exemple, la conférence-performance retravaille l'enseignement, une forme ouverte mobilisant l'apprentissage pour formuler une critique institutionnelle, par exemple, avec *Art History with benefits* (2009) du collectif Bruce High Quality Foundation qui critique la complicité grandissante entre les écoles d'art avec les besoins du marché de l'art. C'est pour elle une forme de « militantisme par l'éducation » (2013, p. 14, ma traduction) dont se sont saisi plusieurs disciplines telles que les arts visuels, mais aussi la danse et le théâtre. Vangelis Athanassopoulos, pour sa part, situe la conférence-performance « entre les arts » (2018, p. 15). En se référant à des performances historiques comme *21.3* (1964) de Robert Morris ou *Hotel Palenque* (1969-1972) de Robert Smithson d'un côté et à des propositions plus actuelles mais issues de la danse comme *Véronique Doisneau* (2004) de Jérôme Bel et *Idéographie* (2011) de Noé Soulier de l'autre, il soutient que la conférence-performance rend floues les limites entre art et discours sur l'art, qu'elle résiste à la fois à se définir comme performance et à se ranger tout à fait dans l'ordre du discours.

Sauf dans quelques rares et brefs passages, la composante théorique de la conférence-performance n'attire que peu souvent d'attention, les textes portant sur ce sujet se contentant le plus souvent du terme général de « production de savoir »⁹⁴. N'empêche, ces auteurs permettent de comprendre que travailler la parole dans une conférence-performance, c'est considérer la parole en tant qu'action dans deux sens différents, comme un acte mis en exergue dans le champ de l'art, mais aussi, comme

⁹⁴ Une exception serait le texte de Jenny Dirksen qui propose une analogie entre la conférence-performance et l'essai puisqu'il s'agit dans les deux cas « d'établir des théories, de générer des hypothèses et d'interpréter des données » (2009, p. 11).

c'est le cas pour la performance en général, en tant qu'intervention qui peut produire un effet dans le contexte où elle a lieu.

Considérer la parole comme une action qui a des effets sur la réalité est une idée dérivée de la performativité du langage, un concept développé par le philosophe du langage britannique J. L. Austin dans *Quand dire, c'est faire*. Cette série de conférences, originalement parue sous le titre *How to do things with words* en 1962, développe ce qui est aujourd'hui l'un des concepts les plus convoqués en art contemporain. Austin remarque qu'il y a de ces énoncés qui ne se contentent pas de décrire le réel, mais qui sont des actes en soi, un faire qui crée des effets, qui a un impact direct sur le réel, comme un juge qui déclare un accusé « coupable », ou un prêtre qui déclare un couple « mari et femme ». Comme le souligne Yaël Kreplak, Austin constate toutefois rapidement que, en fait, tous les énoncés sont performatifs, parce qu'ils sont en soi des actes et qu'ils sont producteurs de réalité, chaque parole créant des effets. La fortune de ce concept est d'aborder le langage dans ses usages concrets, de manière contextuelle et située, non pas uniquement comme représentation du réel (dimension constative), mais aussi comme action en soi et comme quelque chose qui agit sur le réel, même si son impact peut être variable et indéterminable a priori (dimension performative). Parler de la performativité d'un acte de langage, ajoute Kreplak, relève alors de l'évaluation d'une parole non pas dans son rapport à la vérité (l'énoncé est-il vrai ou faux?) mais dans son rapport à son effectivité (réussit-il à créer un son effet?) (dans Airaud et Brignone, 2011).

David Zerbib rappelle que la question de la performativité n'avait pas été imaginée pour qualifier l'effet d'une œuvre d'art. Cette dernière pour Austin se détache des circonstances ordinaires du réel dans un « usage parasitaire » de la parole à la manière d'un acteur sur une scène. Il ne serait donc pas possible de la considérer comme un acte qui agit sur le réel. Zerbib soutient toutefois que, avec l'art contemporain, la

frontière entre l'esthétique et le réel est si souvent déstabilisée qu'il est maintenant tout à fait possible de parler du performatif de l'art (dans Airaud et Brignone, 2011).

C'est en quelque sorte la question que pose la conférence-performance. Il y a un croisement entre « performatif » et « performantiel ⁹⁵ », le premier renvoyant à l'effet d'un acte de parole, alors que le second signifiant ce qui est relatif à l'art de la performance. La conférence-performance traite aussi la parole théorique comme une action inscrite dans le réel et mise sur la possibilité que cette action agisse là où elle intervient. Elle travaille la parole en acte à partir de certains de ses formats d'expression ordinaires (conférence, visite, médiation) et vise à créer un effet en intervenant dans certains lieux et contextes. La question de la performativité de la conférence-performance dès lors se pose. Qu'est-ce que la mise en forme artistique de la parole théorique proposée dans les exemples nommés réalise en acte ? Comment cela peut-il transformer performativement le contexte où elle a lieu ?

Le pouvoir de transformation de la parole dans la conférence-performance joue sur deux plans. Il repose sur le corps et sa présence dans l'espace devant public, mais aussi sur le potentiel de communication de sens inhérent à la parole. John Cage, pionnier de la conférence-performance, se disait justement « prisonnier de la notion de communication », parce que chaque phrase « suppos[e] que le sens existe » (Cage, cité par Saladin, dans Athanassopoulos, 2018, p. 64). Rarement le performeur n'arrive en effet à se détourner complètement du pouvoir du langage à créer du sens.

⁹⁵ Plutôt que « performatif », « performantiel » est en effet de plus en plus utilisé comme épithète de l'art de la performance. Pour David Zerbib, le performantiel est « ce qui appartient empiriquement à l'événement ou à l'opération d'une performance avant toute analyse linguistique du performatif » (dans Airaud et Brignone, 2011, p. 43). Il ajoute que le performantiel « transforme en art les usages du langage », faisant directement référence ici aux performances dans lesquelles le langage est travaillé, dont la conférence-performance. Dans ce chapitre, le terme servira donc à désigner ce qui est relatif à l'art de la performance.

La conférence-performance est à comprendre depuis cette tension fondatrice de la parole entre le « discours du faire » et le « faire du discours », pour reprendre les mots d'Athanassopoulos (2018, p. 8). La parole y est pour ainsi dire deux fois déterminante. Jamais le performeur ne peut choisir entre communicabilité et communication : les deux se jouent dans chaque conférence-performance, quoique dans des degrés d'intensité variable.

Pour certains, la conférence-performance défend mieux sa pertinence quand elle est toute dédiée à la mise en évidence de la conférence comme forme. Arnaud Labelle-Rojoux soutient, dans des actes de colloque publiés par le MAC VAL, que la performance ontologiquement s'oppose à la communication :

J'ai cependant toujours vécu douloureusement l'incompréhension des spectateurs ou leur hostilité chaque fois qu'elles se manifestaient, cela au moins jusqu'en 1991, date à laquelle Félix Guattari m'a fait comprendre, lors d'une conversation après une lecture houleuse à Québec, que l'"état de non-coïncidence" d'une œuvre avec un public différencie essentiellement l'art de la communication, et que l'incompréhension, les propos vexatoires ou la franche hostilité ne sont pas la marque d'un échec mais plutôt celle d'un scandale. Au sens étymologique du terme : une chose contre laquelle on bute. (dans Ryngaert, 2007, p. 28)

Rike Frank, elle, pose un jugement qualitatif, défendant l'idée que la conférence-performance est à son meilleur lorsqu'elle « frustre son statut d'information » (2013, p. 8, ma traduction) pour mettre en évidence les conditions de production de savoir de la conférence. La parole théorique en performance viserait ici à se montrer dans sa corporalité et dans sa situation.

Pour d'autres, l'artiste gagne politiquement à faire usage du potentiel de communication directe inhérente à la conférence. Patricia Milder représente cette position, elle qui défend l'idée que les conférences-performances les plus intéressantes sont réalisées par des artistes qui veulent faire de l'enseignement un art.

Ce point de vue adhère peut-être un peu mieux aux conférences-performances plus récentes, que Milder qualifie de plus « productrices » (2011, p. 18) que celles des années 1960. Elle donne en exemple les conférences-performances de deux danseurs français, Xavier Le Roy et Jérôme Bel, qui se servent du langage pour révéler la structure sociale de leur milieu tout en maintenant le plaisir d'en faire une réception esthétique. La parole théorique en performance serait ici plutôt une occasion de communiquer des idées et des points de vue dans une proposition que l'on peut aussi considérer esthétiquement, dans le sens d'un plaisir ressenti à contempler les choix opérés par l'artiste pour faire de la conférence une unité formelle.

Les œuvres retenues pour cette analyse sont difficiles à désigner par un seul terme, mais il semble y avoir dans cette conférence-performance suffisamment d'ouverture et de pistes d'analyse probantes pour les ranger, pour les fins de l'analyse, sous cette appellation. C'est que, entre autres choses, les exemples nommés illustrent en quelque sorte ces deux positions opposées quant au pouvoir communicationnel de la parole.

« *Magister* » *mis à nu* d'Éric Duyckaerts relève de ces cas de conférences-performances où la communication est difficile. Le titre ne pourrait être plus clair à cet égard : il s'agit de « mettre à nu » la posture du conférencier, ce qu'elle implique comme gestes posés par le corps et comme jeux de langage. Sans aucun doute l'œuvre se rapprochant le plus de ce qui est aujourd'hui désigné comme « conférence-performance », le travail de Duyckaerts, en parodiant la parole théorique, met en évidence cette posture du conférencier dont il exagère les traits pour mieux montrer l'existence matérielle de la théorie, c'est-à-dire sa présence corporelle et langagière. Il montre la manière dont elle est présentée dans la conférence d'expert donnée au

musée ⁹⁶. Il pousse jusqu'à l'absurde certaines habitudes de la conférence, commençant par une longue anecdote ennuyeuse sur la préparation de sa présentation, citant sans contexte en langue étrangère, passant du coq-à-l'âne, faisant dériver son propos dans une direction qui est sans relation avec le reste, dans un vocabulaire spécialisé dont l'usage déroute plutôt qu'il n'explique. La parodie repose également sur sa gestuelle, son costume (chemise blanche, cravate, petites lunettes), les accessoires utilisés (transparent, tableau), mais aussi le ton autoritaire, les longs moments de silence et l'interaction avec le public qui, ensemble, construisent le cliché du conférencier. Le travail sur le corps et le langage concourt à faire décrocher le spectateur qui, devant une démonstration frustrante et une gestuelle ridicule, est appelé à se détourner de son contenu théorique pour considérer la conférence comme format.

Ainsi le travail de Duyckaerts se détourne de la communication d'une pensée théorique. Ce n'est pas qu'il n'y ait pas d'idée à reprendre ou de réflexions à poursuivre à partir de la citation de Wittgenstein ou de la référence explicite au métalangage de Barthes et de Lacan. On l'a vu, il y a dans ce propos une invitation à déconstruire l'idée d'un discours théorique surplombant, cernant tout en entier le réel depuis une posture extérieure. Ce que dit Duyckaerts avec ces références, c'est de mettre en doute l'« aplomb » du langage et de son sens présupposé.

Même si la conférence n'est pas complètement incompréhensible, elle tend le plus souvent vers l'élucubration. Son message est brouillé, comme s'il fallait se débarrasser du sens. La première invitation adressée aux spectateurs n'est pas

⁹⁶ La parodie n'est pas nouvelle dans la conférence-performance. En plus du travail très connu d'Andrea Fraser, le panel présenté à Berkeley par les V-Girls en 1989, *The question of Manet's Olympia: posed and skirted*, présente une parodie de la parole scientifique sur l'art qui vise particulièrement à ridiculiser la théorie critique.

d'analyser le propos présenté mais de s'amuser à se perdre dans la démonstration, à perdre l'attention sur le contenu. Tout incite à résister au pouvoir communicationnel du langage pour mettre en évidence sa communicabilité. La théorie n'est plus posée en transparence, comme véhicule d'un contenu, mais en opacité, révélant les conditions et les paramètres de sa fabrication dans le corps et la situation.

Au lieu de se contenter d'expliquer, par un jeu de citations et de références, que la théorie ne tient pas vraiment comme une autorité sur le réel, qu'elle n'a jamais l'« aplomb » qu'on lui donne, il s'engage à le réaliser en acte en parodiant la conférence dans ses modalités de fabrication, dans sa dimension chorégraphique et rhétorique (une voix, un corps, des techniques de communication, des tics de langage). C'est ainsi que Duyckaerts parvient à créer le décalage nécessaire afin de dépouiller la parole théorique de son autorité.

La théorie, déroutée en tant que contenu par le travail de la parodie, paraît comme une forme qui réalise un modèle particulier de commentaire. Comme pour répondre à la question posée par le colloque *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?*, Duyckaerts propose effectivement, en acte, une parole théorique au musée qui est réflexive quant aux conditions matérielles de son existence et quant à ses limites. Il présente une parole qui désamorce en acte son caractère spécialisé, voire scientifique, en mettant sur le même plan la phrase de Wittgenstein et un grain de sable dans un cylindre. Il la montre, peu importe son contenu ou son émetteur, comme une suite de sons et de gestes d'ailleurs souvent risibles.

L'acte, enfin, a ultimement comme potentiel de donner à penser sur la parole au musée. En empruntant à l'analyse de Rike Frank, on pourrait dire que la conférence-performance de Duyckaerts se présente comme une réflexion sur l'institution où se déroule la conférence et sur l'usage que le musée fait de la parole théorique. Son œuvre est une invitation à regarder et à réfléchir sur le type de « commentaire »

qu'est la conférence au musée et sur ce qu'en fait l'artiste. De ce point de vue, la performance suggère une certaine ouverture quant à ce qu'il peut être considéré légitime de dire – et donc de faire – dans la visite au musée. Toutes les réflexions personnelles, toutes les impressions sensibles et toutes les opinions des spectateurs deviennent légitimes, même si, au moment de la conférence, sauf pour l'artiste, elles ne peuvent émerger que de manière silencieuse. Bien sûr, rien n'indique que la proposition de l'artiste ait été interprétée de cette façon par le public présent, mais en réalisant en acte cette récusation à l'égard de l'autorité de la parole théorique dans un événement de parole prévu et programmé, il lui fait déjà une place au musée, comme un exemple de ce qui pourrait être repris à grande échelle.

Le pouvoir communicationnel de la parole mise en forme dans la conférence-performance est traité tout autrement dans *N'importe quoi, mais pas n'importe comment* de David Zerbib. L'objectif principal n'est pas de proposer un travail formel sur le corps et sur le langage qui portent la théorie, mais d'expliquer et d'exemplifier le potentiel communicationnel de la parole théorique. Son intention est d'ailleurs affirmée d'entrée de jeu dans une introduction de la performance où le philosophe déclare le caractère performantiel de sa conférence et justifie ses choix, comme si Zerbib annonçait d'emblée qu'il n'allait pas se détourner du pouvoir du langage à rendre clair, à expliciter. Il soutient d'ailleurs dans cette introduction que sa performance sera « authentiquement didactique ».

Dans la partie introductive de sa performance, pour préciser le statut de sa prise de parole, Zerbib revient sur le contexte de création de sa proposition. Il indique qu'il s'agit d'une réponse à l'invitation de l'écrivain Jérôme Game pour son cycle *Under the influence*, pour lequel ce dernier a demandé à des écrivains et des théoriciens d'interagir avec les œuvres de la collection permanente du Musée, et à passer du temps à travailler dans l'espace du Musée pour s'en imprégner. Game souhaitait que

les invités lisent le musée comme une méthode de travail de laquelle s'inspirer et à mettre en performance devant public.

Alors que Game a demandé aux littéraires de présenter des lectures performances, que l'on pourrait inscrire dans le champ de « la littérature exposée ⁹⁷ », il a demandé aux théoriciens, dont David Zerbib, de proposer des « performances théoriques », qu'il définit ainsi :

Performance théorique veut dire, quelle que soit leur provenance, travailler avec le musée comme dispositif, réfléchir en quoi le musée peut être non pas seulement un lieu de monstration, mais un lieu d'inspiration et de construction intellectuelles, et de le faire en public, ce qui suppose un geste de parole public qui ne soit pas une parole universitaire (entretien, 1^{er} novembre 2018).

La performance théorique serait une prise de parole théorique réflexive quant à sa forme, à ce qui la compose, à ce qui crée son unité, à la manière dont elle interagit avec le lieu où elle est présentée et avec les spectateurs qui en font l'expérience. La performance théorique est en quelque sorte une prise de parole théorique qui remet en question ses automatismes, qui se réinvente en empruntant à d'autres paroles présentes au musée, une parole créative inspirée par ce que les personnes, les espaces et les objets autour d'elles proposent comme manière de faire. Définie ainsi, la performance théorique serait au moins un genre de la conférence-performance, sinon simplement un terme alternatif désignant le même phénomène.

⁹⁷ L'expression est employée dans un numéro de la revue *Littérature* dirigé par Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel intitulé *La littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre* (2010) où sont explorées les modes d'appréhension de la littérature hors du livre qui se multiplient à l'époque contemporaine. Sur le même sujet, voir également *Brouhaha : les mondes du contemporain* (2016) de Lionel Ruffel et *Moderne / Contemporain : art et littérature des années 1960 à nos jours* (2019) de Pascal Mougin.

Zerbib, en introduction, prend position par rapport à ce terme. Pour lui, faire une performance théorique, c'est « essayer, dans la matière même [du] discours, d'introduire des objets qui nous font réfléchir à ces conditions de production de sens devant des formes. » Cette introduction d'objets pour accuser de la réflexivité de la prise de parole est assez littérale dans le cas de *N'importe quoi, pas n'importe comment*. Zerbib se déplace avec un chevalet, précise-t-il, à la manière du peintre qui au XIX^e siècle le transportait dans la nature pour travailler devant son objet d'étude, le paysage. De même, dans sa performance, le théoricien se met en scène en train de travailler devant les œuvres. L'objet sert au philosophe à inciter à réfléchir aux conditions de la prise de parole qu'il est en train de proposer, d'en évaluer les modalités et les potentiels démocratiques. C'est une manière de cadrer sa prise de parole pour inciter à réfléchir sur elle.

À plusieurs égards, la performance théorique de Zerbib relève très exactement de la conférence-performance telle que décrite par Jean-Philippe Antoine. Pour lui, elle est d'abord l'invention d'une « structure d'action » : « [le performeur] propose à un public un geste, un énoncé – ou une série de gestes et d'énoncés – en tant que dotés de valeur, et dans cette mesure même imitables » (Antoine, dans Athanassopoulos, 2018, p. 105). La conférence-conférence introduit toutefois de « petites différences », ce qui fait de cette structure d'action une « singularité », invitant dès lors le spectateur à apprécier ce qui est « accessible à tous et pratiqué par beaucoup [...] pour ouvrir à un espace de pensée et à une expérience de la communauté inédits, ainsi qu'à tout ce qui devrait s'ensuivre. » (2018, p. 108) De même, Zerbib élabore de façon créative une parole théorique comme une structure d'action dans le musée, composée de déplacements imitables, mais se sert du chevalet pour manifester cet effet de cadrage, pour rappeler que ce qu'il propose se défend comme une singularité à considérer. Zerbib lui aussi emprunte cette idée de guillemets attribuée à Allan Kaprow qui les utilisait pour faire la différence entre vie et « vie » : « à un certain moment, explique-il, la vie est cadrée, mise entre guillemets, citée, et c'est à la condition de cette

capacité de cadrage que du sens peut émerger, peut faire à un moment forme. » Sa performance est l'un de ces moments. La parole à partir des œuvres et de la visite au musée qu'il propose serait à mettre entre guillemets.

La performance de Zerbib repose sur une double existence de la parole théorique. D'un côté, la parole existe à titre de contenu. Dans la première partie, il se sert du langage pour expliquer sa performance, sa logique et ses intentions. Il y défend une thèse, celle d'un art contemporain marqué par un n'importe quoi qui a pour avantage démocratique d'appeler n'importe qui à prendre la parole devant les œuvres, à théoriser à partir d'elles, et à considérer cette théorie comme une forme indépendante de la forme artistique. Il fait usage du pouvoir communicationnel de la parole théorique pour donner à réfléchir le caractère démocratique de l'expérience de l'art à travers la visite au musée.

De l'autre côté, dans la deuxième partie de sa performance, cette parole théorique devant l'œuvre d'art contemporain est exemplifiée. En jouant au guide du musée (l'une de ces professions qui prolongent en parole le « n'importe quoi » de l'œuvre), en s'attardant à des œuvres spécifiques de la collection, en donnant une existence verbale et une direction à leur n'importe quoi par l'exercice d'interprétation, il fait la démonstration de la possibilité pour « n'importe qui » (dans ce cas, Zerbib lui-même), de traduire le n'importe quoi de l'art contemporain.

La réflexivité revendiquée de la parole théorique dans l'intervention de Zerbib a pour effet d'attribuer à cette parole une certaine visibilité. L'effet de cadrage porte sur les déplacements du philosophe dans l'espace, l'emprunt à la posture du guide de musée, la parole foisonnante et fluide qui prolonge chaque œuvre dans l'espace du discours. De cette parole mise entre guillemets se dégage quelque chose comme la réalisation de ce que l'œuvre peut créer comme pensée. Le « n'importe quoi » qui qualifie l'art contemporain est une puissance libératrice qui n'appartient pas qu'à l'artiste dont

l'œuvre est intégrée à la collection du Musée. Elle est à saisir par n'importe qui, ce que Zerbib fait exister dans sa propre expérience des œuvres qu'il traduit aux spectateurs dans sa visite guidée.

C'est donc que la proposition de Zerbib fait du processus de théorisation en parole à partir de l'art et de la visite au musée quelque chose qui est à la fois expliqué et réalisé en exemple. Il montre et démontre l'idée que l'œuvre d'art, par ses possibilités interprétatives, crée pour la pensée un espace de liberté, que la polysémie intrinsèque aux œuvres engendre un potentiel de liberté pour celui qui s'en saisit. Il se donne en exemple comme manière d'activer le potentiel démocratique de l'art contemporain et lui donne, grâce à la performance, une forme artistique. Loin de refuser la possibilité de la parole de communiquer, la performance de Zerbib s'en sert pour manifester en explication et en exemple le caractère démocratique de la parole théorique à partir de l'œuvre d'art et de la visite au musée. Pour Zerbib, la mise en évidence de la parole théorique que permet la performance n'a pas à se faire en se détournant de sa puissance communicationnelle ⁹⁸. L'une et l'autre coexistent et se renforcent mutuellement pour appuyer une même idée.

Dans *Les spécialistes. Seven Corridors*, une même coexistence s'observe entre la communication d'idées et la mise en évidence de la communicabilité de la parole, mais elle s'opère cette fois sous l'influence du registre théâtral. En effet, la parole théorique y est jouée par un comédien qui, en suivant la piste qu'il entend dans son

⁹⁸ Dans le texte « Avis de brouillard sur le tournant linguistique » où Zerbib reproche à Austin de dénier le pouvoir de la parole dans l'œuvre d'art, il va dans le même sens. Il écrit : « [L]e statut particulier de l'art dans les usages du langage repose plutôt [chez Austin] sur le maintien d'une discontinuité entre l'art et "l'ordinaire". » (dans Airaud et Brignone, 2011, p. 42) Zerbib comprend la performance autrement. Pour lui, la parole s'y trouve certes cadrée dans une œuvre d'art, mais cette mise à distance, loin d'éliminer la performativité de la parole, la renforce. « En art, "l'usage parasitaire" dont parle Austin n'est au fond que l'augmentation du degré d'une force présente dans le langage ordinaire, par l'entremise éventuellement d'une décontextualisation. » (2011, p. 42)

oreillette, rend mot-à-mot ce que dit le spécialiste dans un dispositif qui à la fois communique le contenu de la parole des spécialistes recueillie comme outil de médiation de l'exposition de Morellet et fait de cette théorie un objet à voir, à entendre et à problématiser.

On l'a vu, dans *Les spécialistes*, la parole est recueillie grâce à des entretiens que la metteuse en scène a menés et qu'elle a ensuite montés avec la dramaturge Maya Boquet pour créer la piste audio. À l'aide d'une oreillette, le comédien rend très exactement la parole des spécialistes, mais aussi, dans une certaine mesure, leur ton et leur rythme. Rousset explique :

Avec Maya, on essaie de conserver le mouvement de pensée. Chaque personne a une manière assez différente d'exprimer les choses. Certains fonctionnent en énonçant le problème central et puis en montrant ce qui en découle. Certains tournent autour du sujet pour arriver à la fin à le formuler. Certains fonctionnent en énonçant une série d'exemples et de points de vue. (entretien, 19 novembre 2018)

Le jeu des comédiens communique la parole du spécialiste au spectateur comme outil de médiation pour l'exposition de Morellet. Il s'agit de mettre la parole en jeu dans un contexte, ici la visite d'exposition, et d'agir sur ce contexte, en offrant des ressources complémentaires pour comprendre l'exposition de Morellet. À la manière d'une conférence-performance, Rousset fait œuvre d'une action de communication bien ancrée dans le présent.

Or, la parole théorique est manifestement portée par un autre corps et une autre subjectivité. La metteuse en scène insiste : il ne s'agit pas de demander aux comédiens de reproduire à l'identique la voix du spécialiste, mais de l'interpréter. Les effets de distance entre la voix du spécialiste et le jeu proposé par le comédien sont délibérément exploités, pour créer des « hiatus » qui rendent visible la contribution du comédien dans l'interprétation de la parole des spécialistes. L'exemple le plus

frappant est le décalage entre l'apparence du comédien et celui du spécialiste. Un jeune archéologue – dont le nom, la profession et la photographie sont indiqués sur une affiche devant le poste d'écoute – peut être joué par une comédienne dans la soixantaine par exemple. D'autres techniques sont aussi utilisées pour accentuer la distance, comme l'usage des micros et des casques d'écoute qui instaurent un rapport intime à la voix alors que les spectateurs et les comédiens sont physiquement à distance de deux mètres dans un endroit relativement bruyant. Il y a donc ici aussi un jeu de mise en évidence de la parole théorique, en ce qu'elle est portée par des corps, des personnes, des gestes, des regards, des intonations.

À la manière d'une conférence-performance, elle choisit donc une prise de parole réelle et ordinaire, c'est-à-dire extra-esthétique, et la donne à voir et à considérer, tout en se jouant de « petites différences » pour instaurer une distance et rendre cette parole de manière incarnée, visible dans son fonctionnement, ses codes et ses normes. Comme le formule Athanassopoulos, Rousset exploite le « hiatus » entre « ce que le discours dit » et « ce qu'il fait en le disant » et, par un jeu de cadrage, lui donne une forme. La frontière entre l'art et le discours sur l'art, ou entre l'art et le réel de sa médiation, se trouve déstabilisée. Pour reprendre les mots de Rike Frank, elle propose une « dramatisation » qui cadre le rapport entre la forme artistique et sa réception par le spectateur, de même que tout ce que cette « conversation » implique, ses conditions communicationnelles, sociales et institutionnelles, ce qu'elle rend possible, ce à quoi elle appelle. Rousset fait de cette rencontre une forme à considérer.

Quand le jeu fonctionne bien, ajoute Émilie Rousset, il devient clair que la parole théorique du spécialiste est à la fois communiquée et travaillée dans son existence corporelle et langagière à travers le travail du comédien. « Quand la pensée du comédien s'imprègne, se superpose et embrasse la pensée du spécialiste avec ses points de rencontre et des divergences, on sent les deux. » (entretien, 19 novembre 2018)

Comme dispositif théâtral, l'œuvre de Rousset relève toutefois de façon moins évidente de la performance et de la conférence-performance. Il est vrai que, d'entrée de jeu, la conférence-performance n'exclut pas les autres arts. Comme l'indiquent ceux qui l'ont définie, elle se trouve « entre les arts » et emprunte à d'autres disciplines que les arts visuels, dont les arts de la scène d'ailleurs justement appelés *performing arts* en anglais. C'est le cas pour *Les spécialistes* qui est créé par une metteuse en scène et qui comporte plusieurs éléments relevant de la performance théâtrale. Comme au théâtre, le comédien crée un espace de jeu par le travail d'interprétation d'un « personnage » qui n'est pas lui-même. Par ailleurs, comme au théâtre, la représentation donne accès à une scène en différé, suggérant l'existence d'un autre temps que celui de la représentation. Dans ce cas, il s'agit du temps de l'entretien réalisé avec la metteuse en scène et le spécialiste ⁹⁹.

De l'autre côté, le dispositif entretient un rapport au temps qui le rapproche davantage de l'art de la performance. Ordinairement, contrairement au théâtre, écrit Hubert Busacrier ¹⁰⁰, « [d]ans la performance, nous ne sommes ni dans un temps fictif ni dans un temps différé. Nous sommes dans le présent, même si l'action est réitérée. » (dans Cuir et Mangion, 2013, p. 50) Ce n'est pas tout à fait le cas dans le dispositif inventé

⁹⁹ Ce temps renvoie à un travail de recherche où la metteuse en scène, grâce à des lectures ou à une simple recherche en ligne, sélectionne les spécialistes de sujets abordés par l'événement concerné qui lui semblent intéressants. Selon Rousset, la rencontre qui s'en suit et qui produit la bande audio est caractérisée par un plaisir mutuel. De son côté, elle, à titre de « novice », de « candide passionnée » (entretien, 19 novembre 2018), donne libre cours à sa curiosité, alors que le spécialiste, dans la plupart des cas, est porté par le désir de communiquer son savoir. Elle parle de cette étape comme d'une démarche personnelle où elle cherche délibérément des pistes de réflexion offrant un regard original sur l'œuvre ou l'exposition, refusant par exemple de rencontrer des critiques ou des historiens de l'art, dont la parole se trouve déjà dans le Musée.

¹⁰⁰ Dans « Performance, quelques éléments pour une définition problématique », Hubert Busacrier soutient que la différence entre performance et théâtre se trouve en effet mise à mal dans les productions contemporaines, floutant le rapport au jeu et mais aussi le rapport au temps.

par Rousset, puisque le temps de la rencontre avec la parole théorique par la metteuse en scène n'est pas celui du spectateur au comédien. Mais c'est aussi un peu le cas, puisqu'on trouve dans l'œuvre de Rousset une volonté certaine de travailler concrètement à partir du présent de la rencontre entre le performeur et le spectateur. En effet, sa proposition dépasse l'espace de la fiction et s'inscrit aussi dans l'espace-temps bien réel de la visite au musée en offrant délibérément de quoi accompagner l'exposition de Morellet.

Il y a un travail sur le temps présent de la rencontre entre le comédien et le visiteur ¹⁰¹. La « dramaturgie en étoile » (entretien, 19 novembre 2018) intervient directement dans le réel pour créer les conditions d'une promenade dans un lieu précis, pour que chaque spectateur puisse lui aussi faire ses choix, se laisser porter par ses envies de pensée dans une « circulation personnelle dans ses savoirs et ses discours ». La disposition de chaque poste pousse le spectateur à des réactions, comme les sourires et les hochements de tête. Rousset raconte que, quand le comédien quitte son poste, il arrive que des spectateurs soient tentés de lui adresser la parole pour poursuivre la discussion, même s'ils ont bien compris qu'ils ne font qu'incarner la parole de spécialistes. Pour elle, c'est la preuve que le dispositif est tellement près des conditions normales d'accès à la parole des spécialistes qu'il reproduit les modalités de la conversation telles qu'elle l'a vécue. « Il y a donc quelque chose de poreux [dans ce dispositif], comme dans la vraie vie » (entretien, 19 novembre 2018).

Dès lors, le traitement de la parole théorique dans ce dispositif agit aussi sur son milieu. Même si les comédiens travaillent la parole théorique des spécialistes dans un

¹⁰¹ Ce travail, à plusieurs égards, fait écho au temps de l'entretien entre la metteuse en scène et le spécialiste. La « dramaturgie en étoile » (entretien, 19 novembre 2018) dans l'œuvre rappelle par exemple le face-à-face de la conversation d'origine, alors que la déambulation du spectateur rappelle celle, intellectuelle, du travail de recherche de la metteuse en scène.

jeu théâtral, ils ne restent pas pris dans l'espace de la fiction. Ils entrent en relation avec le visiteur en l'accueillant dans le dispositif pour lui offrir de quoi enrichir son expérience de l'exposition de Morellet, pour lui donner à penser sur le couloir, sur les chiffres, sur d'autres cultures. Le dispositif ne fait pas que proposer une dramaturgie de la rencontre avec la théorie à partir de l'expérience de l'art. Sa présence effective à l'entrée de l'exposition de Morellet agit sur le parcours de la visite, ajoute à la découverte de l'œuvre de Morellet et sur la manière dont le public réalisera le travail de conversion de leur expérience de l'œuvre vers leur monde, leurs repères, leurs connaissances et leurs points de vue.

Au final ce sont trois œuvres dans lesquelles la théorie agit. La mise en forme artistique de la parole théorique chez Duyckaerts offre un exemple de commentaire qui déjoue l'autorité théorique. Chez Zerbib, la théorie n'est pas déjouée, mais utilisée pour démontrer et réaliser en exemple le potentiel de liberté issu de la rencontre avec les œuvres dans la visite au musée. Avec Rousset, la théorie est traitée comme un jeu rendant compte d'idées et de réflexions à la place du spécialiste tout en créant de réelles rencontres auprès du public dans leur expérience de l'œuvre de Morellet. La performance et la conférence-performance nous apprennent que mettre en forme la parole théorique en art, c'est la faire exister comme action à regarder en elle-même dans ses dimensions corporelles et langagières, mais c'est aussi la faire exister comme une action directe posée dans un contexte réel et particulier, une action dont l'effet est à considérer par lui-même et comme potentiel à s'approprier.

3.3 Mise en forme curatoriale : questions institutionnelles

Ayant découvert ces conférences-performances dans le cadre d'une résidence de recherche, j'ai regardé ces formes à partir de leur présence au Musée comme

événement de parole. Comme un réflexe, j'ai voulu examiner dans quelle mesure cette présence détermine les formes et, à l'inverse, quel serait l'effet de leur programmation sur l'institution. Un aspect m'a paru incontournable : tenter de cerner la mise en forme de la parole théorique dans ces cas requiert de considérer le travail curatorial qui a rendu possibles ces formes. Il s'agira donc, dans cette partie, de convoquer la manière dont les pratiques curatoriales ont été théorisées dans les dernières années pour comprendre comment leur programmation contribue à les faire exister comme forme et comment, ce faisant, elles servent ultimement le musée qui l'accueille.

Un effort de théorisation du travail curatorial sans précédent est mené depuis les quinze ou vingt dernières années. Depuis le tournant des années 2000, l'écriture de l'histoire de ceux qui organisent les expositions est de ce fait bien entamée, plusieurs écoles offrent maintenant des formations spécialisées et enfin certains curateurs vedettes s'emploient à théoriser leurs protocoles et leurs pratiques dans des ouvrages et des périodiques de plus en plus nombreux, et ce, surtout dans le monde anglo-saxon.

L'effort a permis de voir plus clair sur une profession qu'il semble de plus en plus difficile à distinguer de celle de l'artiste. Pour plusieurs, il ne s'agit plus de jouer le rôle d'interprète discret d'une production artistique achevée à exposer à un public, mais de travailler en collaboration avec l'artiste dans un travail pensé comme un processus de recherche et de création qui se prolonge dans l'exposition. Tout se passe comme si la profession avait entamé depuis les années 1970 un long processus visant la pleine affirmation du statut d'auteur de ses représentants. Dans son ouvrage *L'invention du curateur : mutations dans l'art contemporain*, Jérôme Glicenstein retrace les grandes lignes de cette évolution. Comme lui, faisant écho à cette mouvance historique, institutionnelle et théorique largement issue du monde anglo-saxon, je privilégierai ce terme plutôt que celui de commissaire d'exposition, pour

désigner cette fonction qui, aux dires de Glicenstein, est devenue une véritable figure de l'art contemporain.

Beaucoup de ce qui a été fait et écrit dans les dernières décennies pousse à considérer le curating comme un travail de création de formes. Historiquement, la Documenta de 1972 dirigée par Harald Szeemann marque un point important. Cette année-là, Szeemann présente une exposition si empreinte de ses propres préoccupations qu'elle fait concurrence au travail des artistes exposés, défendant un nouveau modèle de curating qui fait presque de l'exposition une œuvre d'art. Certains artistes participants, comme Robert Morris, Robert Smithson et Daniel Buren, dénoncent alors ce qu'ils identifient comme un risque d'instrumentalisation du travail des artistes. La forme artistique servirait la forme curatoriale.

Les critiques à l'égard de cette conception du curating ne se sont pas taries depuis, mais cette volonté de la profession de revendiquer sa propre voix s'imposera avec le temps, quoique à des degrés variés. Les curateurs vedettes comme Hans Ulrich Obrist, très actifs dans les centres d'art contemporain et dans les événements internationaux les plus prestigieux, sont héritiers de ce point de vue. Leur travail bénéficie souvent de plus d'attention médiatique que celui des artistes exposés.

Les artistes, écrivains et théoriciens de réputation internationale qui sont invités à agir à titre de curateur dans une institution artistique le temps d'une exposition, comme Jean-François Lyotard en 1985 au Centre Pompidou, représentent l'autre versant du même phénomène. Ces curateurs invités assument la centralité que prend leur propre subjectivité dans des expositions qui leur servent à présenter leur travail, leur pensée et leurs recherches de manière expérimentale dans un nouveau langage.

Une autre manière par laquelle les curateurs défendent leur voix est ce qu'il convient aujourd'hui de nommer « le curatorial ». Contrairement au « curating », qui désigne

les modalités techniques associées à l'organisation d'une exposition, le substantif renvoie à une théorie de la pratique curatoriale, une sorte de « philosophie du curating », comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage de Jean-Paul Martinon sur la question (2013). Le curatorial est la pensée qui émerge de la pratique curatoriale elle-même, une pensée attentive et critique quant à son travail matériel, conceptuel et politique de mise en relation des objets, des images, des artistes, des spectateurs, des contextes, des histoires et des idées. Le curatorial comme pratique ne vise pas à harmoniser ce qu'il rassemble, mais plutôt à créer des contrastes, la tension étant ce qui génère ce processus mouvant d'élaboration d'une pensée.

Distinguer le curating du curatorial donne valeur et substance théorique au curateur dont la compétence, insiste-t-on, dépasse largement la technique. Pour Irit Rogoff, le curatorial est un processus ouvert et continu de réflexion émergeant dans la mise en relation d'objets avec les personnes, ce qui crée un « champ de possibilités pour différents publics dans différents contextes culturels » (Rogoff, 2003, ma traduction), et qui essaie de rendre productive « l'ontologie de l'événement instable et incertain que constitue une exposition » (Glicenstein, 2015, p. 245). Le curatorial assume que la proposition déborde toujours des intentions curatoriales, et que le public peut s'en saisir comme il le souhaite. Pour Paul O'Neill, c'est une « accumulation d'interactions » naissant d'un travail de collaboration et de cocréation ancré dans la parole, dans l'événement, dans l'action et dans la relation avec le public. Ce travail crée une « constellation » sémantique (O'Neill, 2012, p. 57) qui dépasse complètement l'accrochage d'œuvres dans l'espace. Beatrice von Bismarck, elle, souligne que, « à l'intérieur de cette structure en forme de constellations dynamiques, le curatorial se permet d'assumer, de refléter et d'exposer les relations qui existent en matière d'adresse au public, d'économie et de subjectivation dans le champ de l'art. » Elle ajoute que « c'est à travers cela qu'il permet de visualiser des modifications potentielles, des alternatives et des changements et gagne au bout du compte sa

pertinence *esthétique* autant que politique. » (Beatrice von Bismarck, cité dans Glicenstein, 2015, p. 243, je souligne)

À en croire cette mouvance, le curating crée donc des formes où se déploie une pensée. La forme curatoriale pourrait être définie comme une extension du principe de « postproduction » que Nicolas Bourriaud propose pour qualifier le travail de ces artistes qui, depuis les années 1990, « interprète[nt], reproduis[ent], ré-expose[nt] ou utilise[nt] des œuvres réalisées par d'autres, ou des produits culturels disponibles. » (2003, p. 5) L'analogie qu'il utilise pour désigner ce travail de mise en forme artistique est celle du « DJ » : l'acte créateur de l'artiste contemporain est moins la fabrication que l'emprunt et la connexion d'éléments existants. De même, le travail curatorial crée une forme dans la mesure où il donne à voir une composition d'objets comme une entité à considérer. Ben Cranfield résume cette ambition de visibilité de la forme curatoriale :

Accordingly, one may understand "the curatorial" as an enunciative act that brings to visibility a series of practices and forms that have long been a part of exhibitionary practices of relational proximity – diverse forms of "bringing together", such as cultural programming, education and research. (2017, p. 228)

Il y a dans la proposition curatoriale quelque chose qui est donné à voir et à considérer comme une forme, une intention d'attirer l'attention sur elle, comme un ensemble de choix créant un dynamisme à problématiser, à regarder, à juger. Par ailleurs, le travail curatorial crée une forme dans la mesure où cette dynamique créée par le curateur est ouverte à son activation par un spectateur chargé de s'en saisir pour trouver un sens. La forme curatoriale est donc le résultat d'un double mouvement, à la fois centripète, l'ensemble des objets se coordonnant pour créer une proposition à considérer, et centrifuge, parce que la composition dynamique s'ouvre sur son appropriation par un public.

Et le travail curatorial aménage les conditions d'une pensée dans la mesure où il cherche à attirer l'attention sur lui, sur ce qu'il fait, sur ce qu'il rend possible. Il se cherche une visibilité pour stimuler la réflexion. S'il renvoie à une pratique professionnelle qui a longtemps été posée en transparence, cachée derrière des impératifs d'objectivité, elle se défend de plus en plus comme une forme, se tenant comme une proposition à considérer. Elle montre ses jeux de cadres, ses choix, ses stratégies d'assemblage, son rapport aux lieux, à la situation, son usage du langage, son rapport au public, etc. Le curatorial dessine le contour de tout ce qui est en formation dans la pratique curatoriale pour le donner à voir comme une unité à regarder et dans laquelle s'engager.

Ce travail curatorial ne se réduit pas au format de l'exposition. Dès le début de l'histoire des musées et des expositions au XVIII^e siècle, la médiation des expositions relève également de la pratique curatoriale. Pour Glicenstein cependant, ce n'est qu'avec l'émergence d'institutions dédiées à l'art contemporain comme les centres d'artistes, les maisons de la culture, les *Kunsthallen* et les musées d'art contemporain depuis les années 1960 que les activités de médiation autour de l'exposition gagnent véritablement en importance. Ces institutions souhaitent alors se distinguer des musées traditionnels en organisant des événements de parole qui visent moins une explication de l'exposition que l'aménagement d'espaces de débats et d'échanges permettant l'enrichissement personnel du citoyen. Ces institutions ont ainsi tenté de faire valoir leur contemporanéité en se présentant comme le lieu d'accueil d'une parole visant à saisir les grands enjeux contemporains, qu'ils soient artistiques, sociaux ou politiques. Ce qui est discuté dans ces événements de parole dépasse souvent le champ strict de l'histoire de l'art et de l'esthétique. Le philosophe espagnol Paul B. Preciado écrivait sur son blogue en 2013 : « Le musée, en tant que micro-sphère publique, permet d'établir des passerelles entre pratique artistique, mouvements sociaux et sciences humaines. » (dans Vazzoler, 2018, p. 10).

Dans une telle perspective, les événements de parole, longtemps relégués au second rôle, n'ont cessé depuis les années 1990 de prendre de l'importance. Plusieurs sont réalisés par des curateurs et des artistes, comme comme *The paraeducation department* d'Annie Fletcher et de Sarah Pierce ou *l'unitednationsplaza* d'Anton Vidokle. Leur importance n'est pas moins grande dans les événements internationaux d'art contemporain comme les biennales et les foires. Les Documentas de Catherine David (1997) et de Okwui Enwezor (2002) sont à cet égard exemplaires. Leur travail curatorial inclut un ambitieux programme de rencontres et de discussions entre artistes, curateurs et théoriciens. Avec des thèmes comme « la démocratie comme processus inachevé », « la créolité et la créolisation », l'objectif de ces « plateformes » est d'inscrire l'exposition dans le champ actuel des idées et des enjeux politiques.

Dans les dernières années, le terme « paracuratorial » a émergé pour désigner ces ensembles d'activités qu'organise le curateur contemporain qui ne sont pas directement liées à l'organisation de l'exposition. Cela inclut la programmation de ces événements de parole, mais aussi les résidences d'artistes, les publications ou même des interventions sur les médias sociaux. Le terme, proposé par Jens Hoffmann ¹⁰², est calqué sur le concept de « paratexte » de Gérard Genette, ce qui lui donne un sens quelque peu péjoratif puisqu'il sous-entend un travail qui ne devrait pas être central dans la forme curatoriale (Pethick, 2011, p. 77). Celles qui ont théorisé le paracurating dans un numéro spécial de *The exhibitionist* en 2011 ont surtout insisté sur sa capacité à rendre plus explicite la pensée qui se déploie déjà dans l'exposition. Elles soulignent le potentiel communicationnel plus grand et plus

¹⁰² Jens Hoffmann n'a pas à proprement parler écrit sur ce sujet. Il a cependant dirigé le numéro de *The exhibitionist* portant sur la question. Il a formé le néologisme dans la commande qu'il a passée à Vanessa Joan Müller, à Livia Páldi et à Emily Pethick qui, elles, définissent le terme dans leur texte.

direct de l'activité paracuratoriale. Pour elles, le paracuratorial « rend détectables les procédures curatoriales dans un cadre théorique plus critique », « active différentes lignes de pensée » (Páldi, 2011, p. 72, ma traduction), « canalise la réception d'une exposition dans une réception particulière et met en lumière son système de références » (Müller, 2011, p. 66, ma traduction), accentue « la nature événementielle du travail curatorial en montrant des manières d'aborder le savoir et l'expérience comme toujours en cours de processus », et enfin, pluralise les points de vue, « y compris la voix de l'institution » (Pethick 2011, p. 78, ma traduction). À son meilleur, les activités paracuratoriales constitueraient un espace critique prolongeant l'exposition; à son pire, elles ne seraient qu'une redite de l'exposition dans des modalités empruntées à d'autres institutions comme l'université (Müller, 2011, p. 70).

Une chose semble plutôt évidente : le « paracuratorial » se définit dans une logique assez près du « curatorial ». C'est ce que pense entre autres Paul O'Neill, qui soutient que ces activités font partie de cette « constellation » d'éléments dont la mise en relation crée une forme qui stimule cette pensée originale du « curatorial » :

The discursive aspect of curatorial work should be given parity with – rather than being perceived as contingent upon – the main event of staging exhibitions. Similarly, the work of exhibition making is not only there to legitimize the *para* work in relation to it; rather, processes are set in motion in relation to other activities, actions, and events within the curatorial. (2012, p. 57)

L'événement de parole est résolument partie intégrante de cette constellation. En le programmant, le curateur se saisit du pouvoir discursif qui lui est inhérent et aménage, au sein même de sa pratique curatoriale, un espace critique permettant de mettre en évidence le travail curatorial tout en poursuivant le mouvement de pensée initiée par l'exposition vers de nouvelles directions dans des propositions formellement adressées au public.

Au fond, comme l'a souvent fait valoir Hans Ulrich Obrist, le travail curatorial est une conversation, et l'événement de parole permet tout autant de la mettre en scène que de la poursuivre. Selon lui, le travail d'un curateur consiste à aménager les conditions favorables à un processus d'échanges ouvert et continu entre les artistes, entre les œuvres, entre les professionnels de l'art et le public, ce que mettent en évidence les nombreux entretiens qu'il a organisés dans sa carrière avec des artistes, et ce qui a été déployé dans une forme curatoriale dans des événements qu'il a imaginés au cours des années, comme la *Utopia station* à la Biennale de 2003, un espace aménagé en collaboration avec Molly Nesbit et Rirkrit Tiravanija pour accueillir une programmation riche de concerts, de performances, de conférences, de lectures et de fêtes.

L'intégration de l'événement de parole à la forme curatoriale est attestée par plusieurs auteurs, quoique de manière souvent assez critique. Simon Sheikh parle de l'émergence d'un genre en soi, qui traduit un mouvement « du discours sur l'esthétique à une esthétique du discours, ou plutôt d'une mise en scène du discours » (2008, p. 184, ma traduction). Sally Tallant, parlant d'une « programmation intégrée » dans le contexte du tournant éducatif de l'art, décrit l'émergence d'une certaine « esthétique de l'éducation » (dans O'Neill et Wilson, 2010, p. 190), où il s'agit moins de construire des conditions favorables à l'apprentissage qu'à emprunter à des modalités d'apprentissage comme la conférence pour faire de la parole un spectacle. Irit Rogoff dénonce quant à elle une « esthétique pédagogique » où le « scénario » (2008) de la conférence ou du cours est tout simplement reconduit, sans qu'il soit problématisé comme forme. Dans tous les cas, l'événement de parole emprunte à l'art sa capacité à susciter une attention exacerbée sur elle et à faire émerger une pensée. Dans l'événement de parole, le travail de mise en relation du curateur se trouve en quelque sorte joué sur scène et poursuivi.

Même si elle ne fait pas consensus, cette idée d'une forme curatoriale sert à comprendre comment les conférences-performances sont traversées, dans la création comme dans la réception, par le travail de programmation. En effet, le MAC VAL n'est pas étranger à cette mouvance. Sa structure administrative divise toujours les rôles entre le conservateur, qui s'occupe de la collection et de ses accrochages, le commissaire, qui s'occupe des expositions temporaires d'ailleurs présentées dans un espace dédié, et le Service des publics qui s'occupe de l'action culturelle, de l'accueil des groupes scolaires et de l'intégration des groupes communautaires. En pratique cependant, la responsable du Service des publics du Musée, Stéphanie Airaud, tient un rôle central dans ce Musée où la programmation culturelle est plus valorisée que dans d'autres institutions parisiennes. Pour célébrer son dixième anniversaire, le Musée a produit une publication répertoriant les événements de parole dits « artistiques » les plus importants tenus au Musée, déplorant que la « logique de programmation basée sur le partage des sensibilités est souvent peu visible du public » (Airaud et Caperan, 2015). Par ailleurs, si le rôle d'Airaud n'est pas officiellement celle d'une « curatrice » des événements de parole, elle reconnaît que le terme décrit bien son travail ou celui des collaborateurs qu'elle invite pour contribuer à la programmation de cet « art action » (entretien, 19 octobre 2018).

Dans un tel contexte, comme événement de parole, les trois interventions du MAC VAL analysées résultent d'une mise en forme artistique influencée de près ou de loin par un travail de programmation curatoriale. Celle de Duyckaerts est inscrite dans un colloque autoréflexif; celle de Zerbib, on l'a vu, fait partie d'un cycle créé par un écrivain qui souhaite ainsi redéfinir le musée comme un espace de création; et celle d'Émilie Rousset est un événement programmé comme une dramaturgie d'une certaine dimension rituelle de la visite au musée.

La forme curatoriale dans laquelle la performance de Duyckaerts est enchâssée est donc celle du colloque, que le MAC VAL organise traditionnellement tous les deux

ans. Le colloque a été pensé par l'équipe du Musée au fil des années comme un événement dont l'objectif n'est pas de soumettre au public « une réponse unique [sur les] grandes problématiques appartenant au champ de l'art contemporain » (MAC VAL, 2006, p. 34), mais de pluraliser les voix et de provoquer des débats dans une logique de dialogue. La performance de Duyckaerts a été présentée dans le cadre du premier colloque tenu au Musée, programmé par l'équipe du MAC VAL avec la participation du critique d'art indépendant et enseignant Philippe Coubetergues. *L'art peut-il se passer de commentaire(s)?* s'est déroulé sur deux jours en 2006 dans l'auditorium du Musée. Il était composé majoritairement de communications théoriques, mais ces dernières étaient toutefois ponctuées de quelques interventions artistiques, comme celle de Duyckaerts ¹⁰³.

Au MAC VAL, le colloque est conçu comme un format « au croisement de la médiation et de la création » (MAC VAL, 2014, p. 10), une occasion de rencontres entre des artistes, des historiens de l'art, des philosophes, des chercheurs des sciences humaines et le public sur un sujet précis. Ce travail de programmation de rencontres « nécessite l'agencement de voix plurielles » dans un « format juste » qui crée un « équilibre entre la théorie et l'art ». Le colloque est conçu comme une « petite biennale », un condensé en deux ou trois jours des activités artistiques et intellectuelles du Musée et de son équipe. Il s'agit en effet pour Airaud de « faire un colloque en acte », c'est-à-dire de se servir du colloque pour « exemplifier ce que l'on mène à l'échelle du musée », de « faire un bilan » des questions théoriques centrales dans les activités du Musée et « d'affirmer la singularité du lieu » (entretien, 19

¹⁰³ Avec les années, la forme s'est transformée, mettant davantage l'accent sur les performances que sur les communications théoriques, ce que reflète les changements d'intitulé, de « colloque-événement » à « colloque-festival » puis « festival-rencontre ». Par ailleurs, depuis sa première itération, le colloque a progressivement quitté l'auditorium pour investir les espaces communs du Musée et ses salles d'exposition, et a séparé la recherche de l'action culturelle, réservant la théorie à une « journée professionnelle » le vendredi.

octobre 2018). Chaque colloque met donc en forme la manière dont le musée se définit.

Ce que le travail de programmation réalise en acte avec ce colloque, c'est bien de cadrer dans un événement une constellation de prises de parole multiples et protéiformes qui sont offertes au public. Comme forme curatoriale, le colloque se fait valoir dans sa réflexivité, donnant à voir à travers les deux jours certaines modalités de commentaires, comme celle de Duyckaerts dont la présence traduit une volonté de décentrer la parole théorique, de ne pas renforcer son autorité.

À ce sujet, il faut dire que le travail curatorial ajoute à l'effet de la performance. Au milieu d'une programmation faite de ces conférences traditionnelles que Duyckaerts vise précisément à parodier, sa programmation agit en quelque sorte sur toutes les prises de parole, affectant leur sérieux. Sa performance les contamine en quelque sorte, les met en évidence, en aval ou en amont, comme pour montrer les modalités habituelles de diffusion de savoir du colloque au musée. C'est un peu comme si, en étant intégrée dans cette forme curatoriale, « *Magister* » *mis à nu* transformait toutes les prises de parole théorique en performance ¹⁰⁴. La communication théorique comme commentaire au musée gagne alors en opacité, tout comme sa programmation et ce qu'elle produit « en acte » pour ce musée qui cherche ainsi à mettre en forme son rapport à la parole.

¹⁰⁴ Jean-Philippe Antoine revient dans un texte (Athanassopoulos, 2018) sur le festival de conférence-performances qu'il a organisé au Centre Pompidou en 2009, où il fait la différence entre une œuvre d'abord présentée dans un contexte de colloque, puis dans le contexte du festival de performances. Il remarque que la seconde expérience, portée par des attentes de déconstruction des codes de la conférence, avait été reçue avec moins d'enthousiasme que celle issue d'un contexte académique. Il en déduit que ce jeu de décalage et de différence s'opère le mieux quand la conférence-performance se déroule dans un contexte ordinaire de communications scientifiques, comme c'est le cas pour ce colloque du MAC VAL.

Le cycle dans lequel la performance de Zerbib a été produite est quant à lui le résultat d'une autre mise en forme curatoriale. En effet, le MAC VAL a l'habitude de faire appel à des critiques et des écrivains pour agir à titre de curateur indépendant non pas d'expositions, mais d'événements de parole ¹⁰⁵. Le programme, un « compagnonnage critique ou poétique » selon l'expression employée par le Musée, rappelle ces invitations faites à des artistes à agir à titre de commissaire le temps d'une saison ¹⁰⁶. C'est dans ce contexte que l'écrivain Jérôme Game a programmé le cycle de performances *Under the influence*.

Ces invitations n'ont pas pour objectif de s'associer à un artiste ou un intellectuel renommé pour gagner en prestige ou pour attirer le public, puisque le Musée en fait relativement peu de cas dans ses communications et sa publicité. Il s'agit plutôt de

¹⁰⁵ Le premier compagnonnage a été réalisé par le critique d'art Jean-Marc Huitorel, membre de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) avec qui le Musée a développé un partenariat. D'autres compagnons ont depuis proposé un cycle de performances, comme Sophie Lapalu, commissaire d'exposition qui, au printemps 2014, a présenté le cycle « Que s'est-il passé ? », une série de sept « rendez-vous » en six dates où des artistes étaient invités à raconter une performance furtive réalisée sans public. Le collectif d'artistes Grand magasin, en 2013, a proposé pour sa part d'organiser *Prévisions*, un weekend de performances déléguées à des volontaires et réalisées dans le Musée. Christophe Fiat en 2015 est quant à lui intervenu dans le Musée en proposant des ateliers d'écriture et des performances pour accompagner les expositions présentées en salle, de même qu'en créant deux versions d'une création sonore intitulée *l'Audioguide universel*.

¹⁰⁶ Plusieurs ouvrages dans les dernières années ont paru sur le phénomène, dont *L'artiste commissaire* de Julie Bawin (2014) ou *The artist as curator: an anthology* (2017) dirigé par Elena Filipovic. Dans *When artists curate: contemporary art and the exhibition as medium* (2018), Alison Green résume l'enjeu principal de ce type de pratiques lorsqu'elle souligne que, en faisant de l'exposition leur médium de création, ces artistes se resaisissent de la polysémie herméneutique que produit le geste d'assemblage tel qu'il a été pratiqué dans les dernières années par les curateurs. Elle écrit : « Curating, like the reconception of those disciplines, is akin to writing: a self-reflexive, performative act of interpretation, itself open-ended and impermanent. » (2018, p. 21-22) Le curatorial offre aux artistes une autre manière, écrit Green avec Beatrice von Bismarck, de se tourner vers le public, de le faire agir et d'interagir avec lui. Jérôme Glicenstein ajoute que ce qui motive l'invitation plus spécifiquement adressée à des critiques, des journalistes ou des philosophes à agir à titre de curateurs, c'est le désir des institutions culturelles de s'octroyer une plus grande « souplesse », ces professionnels bénéficiant d'une indépendance plus grande que celle des conservateurs et des curateurs employés par les musées (2015, p. 81-84).

bénéficier d'un regard extérieur pour diversifier la programmation culturelle du Musée. Ce qui distingue le travail curatorial de Game comme compagnon critique ou poétique de celui de la responsable du Service des publics, c'est que ce premier s'autorise à intervenir directement dans la conceptualisation de la mise en forme de la parole théorique ¹⁰⁷. C'est l'avantage d'une telle collaboration : celui qui ne fait pas partie de l'équipe « propose une approche personnelle et distanciée aux publics/lecteurs » (MAC VAL, 2012, p. 30).

Dans le cas de Jérôme Game, cette liberté a été pleinement revendiquée dès le départ. Il a invité des collègues et des amis à prendre part à son projet, à réfléchir au musée comme mode d'écriture. Sur le plan pratique, le choix des invités et le protocole de création ont été discutés avec Fabre et Airaud, mais l'accompagnement dans la création de la performance a été réalisé uniquement par Game, qui a rencontré seul les participants pour discuter de la manière dont chacun pouvait s'approprier son protocole de création. Game avait en tête un projet bien déterminé :

Moi, ce que je voulais, c'est ce que cette performance théorique porte en elle un effet de pensée qui soit permis par le décadre/recadre, qu'on sente le musée comme un lieu de production et pas seulement de monstration. [...] Je ne voulais pas qu'ils accrochent un discours comme on accroche une peinture sur un mur, je voulais qu'ils captent le musée comme un lieu de production et de création. (entretien, 1^{er} novembre 2018)

¹⁰⁷ En effet, le travail de programmation d'Airaud se limite à l'invitation, qu'elle détermine selon son sujet de spécialité, la renommée et les talents d'orateur de la personne choisie. Quant au contenu, elle n'impose que très peu de contraintes aux théoriciens, « comme on n'oserait pas imposer de contraintes à un artiste invité », spécifie Airaud (entretien, 19 septembre 2018). Que ce soit sous une forme écrite ou dans le cadre d'une rencontre préparatoire, elle leur transmet une note d'intention précisant le projet du colloque, le temps de parole (entre 30 minutes et une heure, en insistant pour qu'il y ait un support visuel pour les interventions longues) et le type de public attendu à l'événement (public professionnel, public familial, etc.).

Les performances de ce cycle ne peuvent être analysées sans considérer l'immense influence de Game dans le processus de création. Ce « *Under the influence* » qu'annonce le titre du cycle inclut le protocole, reposant sur la rencontre entre un auteur, une œuvre de la collection et le musée comme dispositif. Il inclut aussi le processus d'écriture de Game avec celui, théorique et créatif, de ses invités. Il englobe également la présentation du résultat à un public. Il engage enfin le rapport des performances entre elles, considérant que leur agencement crée une forme cohérente orchestrée par Game. Ce dernier explique :

L'idée n'est pas de tout mélanger mais plutôt de ménager une scène à l'hétérogène sur laquelle fictionner, un partage du sensible selon le mot de Jacques Rancière. Rendre les pratiques et les œuvres coextensives en les agençant sur une même surface publique, un continuum où elles peuvent passer les unes dans les autres, c'est là le rôle essentiel joué par le MAC/VAL dans mon projet d'écriture. (Game, 2010, p. 3)

Pensé comme une forme, aux intersections entre art et théorie, entre les artistes, les théoriciens et le musée, ce travail curatorial produit une pensée sur la manière dont le musée peut stimuler le travail de création. Le titre du cycle vient en effet du film éponyme de John Cassavetes où un personnage, qui ne sait pas très bien ce qu'elle veut, fait de cette indétermination une « brèche » où il « en vient à se forger de nouveaux moyens d'action dont elle ignorait l'existence » (dans Pigeat, 2012b, p. 65). Avec ce cycle, Jérôme Game défend l'idée que le musée est cette brèche stimulant la création.

Pour l'écrivain aujourd'hui, il y a quelque chose de décomplexant dans l'art, quelque chose qui allège et rend puissant, joyeux même. L'art, même s'il est parfois académique (c'est comme partout), sait être très libre dans la construction de plans sans hiérarchie, où seuls le fonctionnement et les effets comptent. Je trouve que c'est une leçon. Du point de vue de l'écrivain, *Under the influence* est aussi une manière d'opportunisme, comme un coucou fait son nid dans celui d'autrui. » (dans Pigeat, 2012b, p. 65)

Assumant l'auctorialité de l'événement de parole, revendiquant l'unité du cycle, Game réalise par sa programmation une forme qui installe une certaine idée du musée : un espace de liberté où art et théorie se rencontrent dans un travail de création et de performance.

Le travail curatorial derrière la programmation du dispositif d'Émilie Rousset, en revanche, est beaucoup plus discret et exemplaire d'une programmation culturelle plus traditionnelle, puisque l'objectif de Stéphanie Airaud, la responsable du Service des Publics du MAC VAL, était de trouver une manière d'assurer la médiation de l'exposition de François Morellet jugée « très pointue », c'est-à-dire plus difficile d'accès pour le grand public. Airaud, qui avait déjà collaboré avec Rousset sur un autre projet, a donc demandé d'adapter le dispositif inventé pour la Monumenta à l'exposition de Morellet, et à discuter avec elle des spécialistes et des spécialités qui pourraient le mieux convenir à ce contexte. Il s'agissait de poursuivre le processus de pensée activé par l'exposition, de prolonger le discours de l'œuvre de Morellet dans une autre forme pour multiplier les voix et les points de vue, pour diriger l'exposition dans un axe de pensée directement concerné par notre rapport au monde, par exemple la question de l'espace architectural, des différences culturelles, de notre rapport aux nombres et de leur signification.

Le caractère théâtral de la proposition a intéressé Airaud dans la mesure où il dynamise la parole théorique, où il fait « porter un discours par un acteur », pour le rendre « captivant », où il « crée une zone de partage et d'attention très qualitatif » et ainsi « travaille l'inclusion du public, son corps, sa capacité d'écoute ». L'initiative a aussi un caractère expérimental, puisqu'il interroge « la manière dont la dramaturgie peut investir la médiation ». Pour Airaud, la collaboration a permis d'« expérimenter des manières de transmettre la parole théorique », de se mettre à distance de la médiation traditionnelle, puisque la performance n'a pas à répondre à un « besoin d'exhaustivité ». Il s'agissait de mettre en scène la visite d'une exposition comme

une occasion d'apprendre, de parfaire ses connaissances et d'entamer des réflexions, de donner forme à la visite du musée comme développement personnel et citoyen.

Pour *Les spécialistes*, l'influence curatoriale reste donc discrète. Elle repose essentiellement sur une invitation et sur la production de l'événement au musée par Airaud. Dans ce cas, le travail curatorial reste au service de la forme artistique, déléguant son pouvoir d'action au dispositif inventé par l'artiste. Il reste que l'inclusion du travail de Rousset résulte d'une intention curatoriale claire : intervenir dans la visite au musée pour produire et interroger certaines modalités d'usage de la parole théorique comme médiation au musée ou, comme le formule Airaud, se servir du théâtre pour « questionner le musée dans sa dramaturgie, dans son rapport au corps, à la parole, à l'espace-temps » (entretien, 12 novembre 2018).

D'un exemple à l'autre, il devient clair que la mise en forme de la théorie dans ces événements de parole n'est pas qu'artistique. L'intervention curatoriale y est pour quelque chose. Elle contribue à produire et à donner à voir des formes de prises de parole théoriques, certes, mais également elle les intègre à des constellations plus larges faites d'autres prises de parole qui, ensemble, dressent un portrait de ce que pourrait être la parole théorique au musée. Ultimement, c'est là où le curating dans les cas analysés exerce potentiellement sa plus grande influence : il programme les conférences-performances dans un contexte où elles deviennent des manières de concevoir et de définir la parole théorique au MAC VAL, une parole anti-autoritaire, libre, créative, accessible, mise en scène, qui a pour effet produire une certaine image du Musée.

La programmation, faut-il le rappeler, agit sur le musée. L'institution se définit par ce qui se passe entre ses murs, ce qui s'y dit et ce qui s'y fait. Le musée se produit par ses expositions et ses événements, par ce qu'il fait de sa collection, ce qu'il en dit, sur la manière dont il accueille et accompagne le public. La question de la

performativité doit donc être réinvestie à l'échelle institutionnelle. Quel effet la programmation curatoriale de ces conférences-performances a-t-elle sur l'image du musée ? Qu'est-ce que cette programmation crée comme rapport entre l'institution et le public ? Appliquées aux exemples retenus, ces deux questions, on le verra, mèneront à deux avenues politiques différentes, cette programmation réussissant beaucoup mieux à programmer des performeurs qui réalisent en acte une certaine manière de faire usage de la parole théorique au musée qu'à réellement distribuer les conditions de possibilité de réalisation de cette parole théorique au public.

Avant d'en arriver aux considérations politiques, il faut souligner l'enjeu du rapport que l'œuvre, le curating et le musée entretiennent par rapport au public. La performativité de la parole théorique est en effet une question de lien, de rapport, de relation. Poser la question de la performativité de la forme implique d'envisager ce qu'elle exerce comme influence et ce qu'elle produit comme rapport, non seulement au contexte où elle s'exprime mais aussi à ceux à qui elle s'adresse.

Le rapport entre l'art et le spectateur, on le sait, est fondé sur l'indétermination de son effet a priori. Même si l'art contemporain est de plus en plus préoccupé par ces questions, l'art en principe n'est pas tenu de s'occuper du spectateur, de prendre en charge et de déterminer les conditions de sa rencontre avec le public. L'approche est déjà différente avec le travail curatorial, et encore plus avec la programmation curatoriale de l'événement de parole. Traditionnellement il y a dans les pratiques curatoriales un certain engagement envers le public. Le curateur est pour Mieke Bal celui qui lui « pointe du doigt » quelque chose à l'autre (cité par Martinon, 2013, p. 26). Il sélectionne des éléments, il juge de ce qui est digne de lui être présenté. De plus en plus, dans la pratique curatoriale, l'adresse au public est vue comme une responsabilité. O'Neill et Wilson soutiennent que le curating doit se préoccuper de ce qu'ils identifient comme le champ culturel des œuvres :

In acceding to this expanded reading of curating, which includes exhibition-making, discursive production and self-organisation, we aim to resist the tendency to privilege (and police) the boundaries between the internal organisation of the work of art — as enacted by the artist, producer or author and the techniques concerned — and its external organisation, through different modes of distribution, reproduction and/or dissemination. In doing so, we are interested in curating as a wide-reaching category for various organisational forms, co-operative models and collaborative structures within contemporary cultural practice. The significance of curating for the current discussion is primarily as it pertains to the organisation of emerging and open-ended cultural encounter, exchange and enactment — and not the supposed authorial primacy of the curator. (O’Neill et Wilson, 2010, p. 19)

Ouvert sur ses usages culturels, le curating programme en ayant en tête son engagement actif envers le public. Pour O’Neill et Wilson, il faut que le curateur soit activement engagé dans le devenir public de ce qu’il propose, à la vie culturelle des formes artistiques.

Le travail curatorial sur la mise en forme de la parole théorique est donc, en principe, directement concerné par l’aménagement des conditions favorables à la rencontre du public à l’art au sein des institutions artistiques. Le curateur porte pour ainsi dire une partie de la responsabilité de ces institutions quant à l’adresse au public. Par la programmation, il fait de la forme artistique une conversation, dans l’idée que « l’art du curating réside dans sa capacité à saisir les potentiels inhérents à la magie des rencontres sociales et au pouvoir d’activer ces potentiels par l’organisation de manifestations culturelles collectives » (Verwoert, dans O’Neill et Wilson, 2010, p. 24, ma traduction). Il défend « une approche de l’histoire de l’art qui reconnaît la vitalité, l’historicité et l’ancrage spatio-temporel de tous les aspects de la culture » (Obrist, cité par O’Neill, 2007, p. 25, ma traduction). À ce sujet, Irit Rogoff va jusqu’à soutenir que « l’une des plus grandes contributions du monde de l’art à la culture au sens large a été l’émergence du mode conversationnel qu’il a hébergé » (dans O’Neill et Wilson, 2010, p. 43, ma traduction).

L'événement de parole est souvent un moyen privilégié pour faire valoir la responsabilité de cette conversation, parce que, justement, dans l'événement de parole, la conversation est souvent littérale. Le curateur effectue un travail de composition. Il rassemble des invités, des artistes, des œuvres, des expositions et des publics dans une configuration productrice de sens. Le public, toutefois, est souvent le maillon faible de cette chaîne conversationnelle. En effet, dans ces événements, la conversation se fait surtout entre les acteurs du monde de l'art plutôt qu'avec le public que l'on garde souvent dans l'ombre et à qui l'on ne réserve la plupart du temps que timidement quelques minutes de questions. Dans certains cas, bien sûr, la parole citoyenne est centrale, mais dans d'autres cas, l'événement donne à voir et à entendre assez passivement des réflexions sur le musée dans des formes qui sont des mises en scène de la conversation entre initiés. Par le biais du travail curatoriale d'événements de parole, les institutions dès lors se servent souvent de ces événements de parole pour se définir comme lieu privilégié où tenir cette conversation plutôt que pour la produire littéralement et de manière inclusive.

Ce problème marque l'histoire récente des pratiques curatoriales. En effet, dès les années 1990, un grand nombre d'événements de parole ont été organisés pour discuter du monde de l'art, du rôle du curateur et du rôle civique des lieux de l'art contemporain. Les nombreuses tables rondes tenues dans les institutions artistiques comme le Centre Pompidou ou alors en marge de biennales comme celle de Venise, de Johannesburg, d'Istanbul, ou encore lors de la Documenta durant cette décennie ont contribué grandement à mettre à l'avant-plan le curateur indépendant et son discours critique à propos du musée traditionnel. Ces événements lui servent alors d'espace réflexif pour redéfinir le musée traditionnel et pour penser la transformation des institutions où ils sont programmés. Paul O'Neill retrace au tournant des années 2000 un « moment foucauldien » (l'expression est de Wilson, cité par O'Neill, 2007, p. 20) où l'on souhaite saisir le pouvoir performatif de la parole réflexive dans ces événements. La programmation d'événements de parole est stratégique : laisser

entendre en ses murs une parole critique permet à l'institution artistique de se montrer progressiste, à l'écoute, engagée dans les préoccupations des acteurs du milieu, et ce, directement auprès du public. C'est l'occasion de se définir ou de se redéfinir dans un certain sens.

L'exploitation de ce pouvoir de l'événement de parole de redéfinir le musée a pris un tournant quand plusieurs de ces curateurs indépendants se sont fait embaucher comme directeurs d'institutions artistiques dédiées à l'art contemporain : Maria Hllavajova au BAK d'Utrecht, Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans au Palais de Tokyo, Catherine David au Witte the With de Rotterdam, et Charles Esche au Rooseum de Malmö. Émerge alors dans plusieurs institutions d'art contemporain de taille moyenne des pays d'Europe du Nord, des Pays-Bas et de la France ce qui a été nommé par Jonas Ekerberg un « nouvel institutionnalisme » (2006). En acceptant ces postes de direction, ces curateurs se sont dotés de moyens pour répondre à la critique qu'ils avaient eux-mêmes formulée et pour tenter de transformer ces institutions de l'intérieur.

Dans ces circonstances, les événements de parole ont été traités avec davantage de sérieux. Il s'agissait de dépasser la traditionnelle relation solitaire, contemplative et silencieuse de l'objet d'art encouragée par le *white cube*, et de redéfinir ces centres d'art contemporain comme des lieux d'engagement social, « en partie des centres communautaires, en partie des laboratoires, en partie des académies » (citée par Müller, 2011, p. 67, ma traduction), où la contribution du public est valorisée. Se décentrant de l'exposition, ces curateurs ont développé une programmation événementielle afin de mieux servir les citoyens. Il fallait créer des espaces sociaux pour saisir « les possibilités offertes par l'institution afin de comprendre l'art, la culture et la politique » (Jens Hoffmann, cité par Ekerberg 2006, p. 10, ma traduction). L'objectif de ces « nouvelles institutions » était autant d'exposer des objets que d'aménager les conditions d'un processus auquel le public était invité à prendre part

activement. Ce faisant, ces institutions ont poursuivi cette tendance à la réflexivité curatoriale en devenant le lieu d'exploration d'une critique institutionnelle de deuxième génération formulée de l'intérieur, plus positive, et inspirée de l'esthétique relationnelle ¹⁰⁸.

Même si ce « nouvel institutionnalisme » par manque de financement s'est essoufflé à la fin des années 2000 (Möntmann, 2009), il a toutefois permis à la parole dans l'espace muséal d'être mise à l'avant-plan de l'activité curatoriale. Déterminés par cette histoire, les événements de parole sont aujourd'hui omniprésents dans les institutions artistiques, surtout dans certains pays d'Europe du Nord. Beaucoup visent moins à fournir des repères esthétiques ou historiques pour interpréter des œuvres qu'à réfléchir à la relation de l'institution à son public. Ces événements attirent rarement les foules et les touristes, mais contribuent tout de même à initier des espaces de réflexion et de pensée sur des enjeux contemporains.

La performativité de ces initiatives n'est toutefois pas toujours la même. Parfois il s'agit de mettre en forme un véritable dialogue avec le public, offrant de réelles occasions d'échanger et de penser en commun. D'autres fois, il s'agit surtout de modeler une certaine image pour le musée qui les programme, généralement celle d'une institution culturellement dynamique où les milieux de l'art et de la pensée se rencontrent. Ce qui est souvent en jeu dans ces cas, c'est la capacité de la parole théorique à exprimer efficacement une certaine vision de ce que le musée devrait être

¹⁰⁸ La première ayant été formulée vingt ans plus tôt en marge de la mouvance conceptuelle par des artistes comme Michael Asher, Danier Buren et Hans Haacke. Pour Alex Farquharson (2006), cette première génération formulait une critique de l'extérieur en mettant l'accent sur la composante physique des institutions, ce qui a eu pour effet de peu influencer les institutions artistiques comme lieux discursifs. Dès lors, les curateurs impliqués dans le nouvel institutionnalisme tenteraient de corriger cette lacune.

orientation que le musée se donne et, en même temps, sa capacité à réaliser au moins en partie cette vision, du moins le temps d'un événement.

Dans les trois conférences-performances du MAC VAL traitées dans ce chapitre, c'est surtout ce dernier potentiel qui est réellement activé. Ce sont davantage des occasions de programmer des exemples de prises de parole théoriques réalisées par des performeurs afin de produire une certaine image du musée qu'une véritable mise en forme artistique et curatoriale de conversations partagées entre les artistes, les intellectuels, les spécialistes, l'équipe du musée et le public.

Les trois expriment et réalisent une idée de la parole théorique au musée. Dans « *Magister* » *mis à nu* d'Éric Duyckaerts, il est question de définir ce que le Musée considère être le rôle de la parole en ses murs ¹⁰⁹. Dans cet événement de parole, le travail curatorial a consisté à réunir les voix de théoriciens et d'artistes pour définir le MAC VAL comme un lieu dont la vocation est de faire entendre et de produire diverses paroles sur l'art, ce qui par le fait même contribue à le présenter comme autoréflexif. D'une communication à l'autre, d'une performance à l'autre, le colloque *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?* défend une conception de la parole au musée. En effet, l'avis général était que l'art peut techniquement se passer de

¹⁰⁹ Plusieurs autres colloques tenus au MAC VAL exemplifient cette réflexivité. La série de journées d'études, rassemblées sous le titre *Les questions sans réponse(s) de l'art contemporain*, les 18 novembre 2006, 10 mars et 5 mai 2007, entre autres, ciblent trois questions permettant d'envisager le musée comme un lieu producteur de discours. Ces questions, spécifie-t-on dans les actes publiés, intéresseraient à la fois les professionnels et le public : « qu'est-ce qu'un commissaire d'exposition? », « qu'est-ce qu'une collection? » et « qu'est-ce que la transdisciplinarité? ». Avec *Du dire au faire*, organisé en 2011, il s'agissait de réfléchir à la parole performative, qu'elle soit réalisée par le théoricien ou par l'artiste, comme deux manières de faire l'œuvre, dans la création ou la médiation. Dans le colloque *Participa(c)tion*, il s'agit de réfléchir aux « formes de participation et [à] la légitimité du public à agir sur le fonctionnement et la production de l'œuvre, mais également [à] celle de l'artiste et des institutions culturelles comme acteurs au sein des modes d'organisation du commun et de la vie publique. » (Airaud, 2013, p. 8)

commentaire, que mais que le commentaire est en quelque sorte inévitable au musée. « Oui, l'art peut se passer de commentaire, et il vaudrait mieux, dans certains cas », dit Philippe Sabourdin, pourtant inspecteur en arts plastiques à l'Éducation nationale. Pour la conservatrice en chef, le silence au musée est une « belle utopie [qui] n'est peut-être pas réaliste partout, ni tout le temps » (dans Coubetergues et Ryngaert, 2006, p. 42). Il faut alors s'assurer d'éviter « de faire passer le commentaire devant l'œuvre » (Coubetergues, dans Coubetergues et Ryngaert, 2006, p. 9). À ce sujet, les intervenants semblent s'accorder sur un point : le commentaire doit mettre en valeur la polysémie de l'œuvre. C'est peut-être la communication de Jehanne Dautrey qui l'exprime le mieux. Pour elle, il ne faut pas que le mot remplace l'image, qu'il « donne trop de clarté, d'explication », mais qu'œuvres et paroles « collaborent ». « Ne rien dévoiler. Augmenter le mystère. Préciser l'énigme de l'œuvre. C'est un jeu, une construction. » Le commentateur professionnel, qu'il soit guide de musée ou critique d'art, donne son avis subjectif d'une manière qui accentue la polysémie de l'œuvre et incite les autres à s'en saisir. « Le commentaire est une spéculation », c'est une démocratisation de l'œuvre par la parole. Pour activer cette polysémie, François Piron suggère quant à lui qu'il faut s'inspirer du travail des artistes sur le langage. Déplorant que le critique d'art n'assume pas « sa part artistique », il soutient qu'il devrait s'inspirer du texte d'artiste et mettre à l'avant-plan sa dimension subjective au lieu de basculer dans l'explication ou l'analyse. Ce point de vue reflète bien le rôle généralement octroyé à la parole du MAC VAL, où il s'agit moins d'expliquer les œuvres présentées dans les salles d'exposition que de faire usage d'un traitement artistique de la parole sur l'œuvre d'art comme d'un modèle sur la manière dont la prise de parole devrait se faire au Musée : une parole personnelle, plurielle, créative, respectueuse de l'œuvre, qui atteste de sa polysémie.

À l'intérieur de ce colloque, la performance de Duyckaerts se lit comme un exemple de la manière dont le musée se définit comme lieu de parole théorique. Duyckaerts réalise en performance une parole artistique ouverte, polysémique, subjective, non-

autoritaire. N'en déplaise à l'artiste, la programmation de cette conférence-performance dans le premier colloque sert au musée à réaliser en acte ce qu'il véhicule comme message : le MAC VAL est un lieu réflexif où la parole théorique ne se prend pas trop au sérieux, ne vise pas à attribuer un sens unique aux œuvres, mais à susciter des réflexions polymorphiques et polysémiques. Présentée dans ce contexte, la performance de Duyckaerts contribue à créer l'idée que le MAC VAL est un lieu d'expression démocratique de la parole théorique à partir de l'art.

Dans le cas de *N'importe quoi, pas n'importe comment* de David Zerbib programmée dans le cycle de Jérôme Game, tout semble converger vers l'idée d'un musée comme un espace de création pour tous, en pensée et en parole. En soi, le fait d'accueillir un écrivain pour lui demander de diriger une partie de la programmation culturelle est une initiative visant à sortir du cadre des activités normales du Musée et à donner une place à la création. Il s'agit de laisser quelqu'un qui n'est pas employé du Musée créer un cycle de performances, de remettre une partie de la charge curatoriale à quelqu'un qui n'est pas directement contraint par les enjeux bureaucratiques, institutionnels et politiques inhérents au Musée.

Le point de vue de Game sur sa présence au musée, on l'a vu, va dans le même sens : le musée est pour lui une « brèche » ouvrant vers de nouvelles manières d'écrire et de réfléchir dont les invités sont appelés à se saisir. Par ailleurs, son cycle permet de performer une parole créative à partir de certaines œuvres de la collection permanente du Musée, dans les salles d'exposition, ce qui met en évidence cette idée du musée comme un lieu de liberté favorisant la création.

Cette liberté est réalisée en acte par les performeurs. Les performances théoriques, pour Game, visent à créer au musée des invitations « de l'ordre de la recherche, de l'invitation à la recherche collective, à une réflexion collective, plutôt qu'une monstration, et encore moins une animation » (entretien, 1^{er} novembre 2018), ce à

quoi adhère Stéphanie Airaud à propos d'*Under the influence*. Pour elle, le MAC VAL « s'est construit avec des projets qui véhiculaient l'utopie de placer les processus de la création au cœur du musée, une manière de montrer la pensée en train de se produire » (dans Pigeat, 2012b, p. 65).

Le cycle défend une certaine manière de faire de la théorie au musée. Pour rappel, dans sa conférence, David Zerbib dit à propos du cycle :

Dans les conditions contemporaines et de l'art et de la pratique artistique, il se trouve qu'on attend aujourd'hui autre chose du rapport entre l'art et de la théorie – et l'invitation de Jérôme est à cet égard assez exemplaire – on attend que la théorie ne vienne pas surplomber la pratique, on attend que les choses travaillent ensemble et qu'elles opèrent sur un terrain commun, qu'elles produisent sur un terrain sans privilège herméneutique d'une forme sur une autre. Cela suppose une autre conception du travail de la théorie. Ça suppose un certain type d'attente de la part du public qui rejoint au fond certaines conditions démocratiques de la pensée et du rapport à la culture.

Au contraire d'une conception moderne de l'œuvre d'art, entre autres défendue par Adorno précise-t-il, selon laquelle l'œuvre d'art contiendrait un sens que la théorie viendrait révéler avec un certain retard, Zerbib remarque que le contemporain pense l'art et la théorie, l'œuvre et son interprétation, comme complémentaires et collaboratives, voire concurrentes. En ce sens, la conception curatoriale du cycle par Game produit une pensée sur le musée à partir du travail sur la théorie dans les performances : le musée se définit ainsi comme un espace de liberté favorisant la création qui émerge même de la parole théorique formulée à partir des œuvres. Le cycle de Game est une mise en réseau de différentes formes de création qui s'influencent mutuellement, définissant le musée comme un terrain d'expérimentation où la frontière entre art et théorie se brouillent. Chaque parole théorique, dès lors, constitue l'une de ces variantes qui se manifeste comme création alternative produite

à côté de l'œuvre. Il ne s'agit pas d'écraser l'œuvre, mais de manifester par le détour de la performance théorique une vie de l'œuvre inventive, libre et plurielle.

Dans le cas de *Les spécialistes. Seven corridors* et de l'initiative curatoriale qui la rend possible, le musée se définit comme un espace rituel d'accès à l'art et à la théorie. Comme pour David Zerbib et pour Jérôme Game, il s'agit de se saisir de l'institution comme un espace de liberté et de création ¹¹⁰, mais l'œuvre d'Émilie Rousset propose quelque chose de distinct : le dispositif théâtral inclut le spectateur dans son jeu, l'invitant à une déambulation spatiale et intellectuelle. Dans le dispositif, le spectateur entre dans une relation dialectique avec l'art et la théorie, circulant librement entre les postes et l'exposition de Morellet, construisant son propre parcours, se baladant entre les pensées et les formes. Il se trouve au cœur de cette superposition de propositions où l'art est toujours la condition d'émergence possible d'une expérience de la pensée.

Le dispositif théâtralise la visite muséale comme une sorte de rituel. Dans les études muséales, cette question du rituel a été traitée en profondeur par Carole Duncan qui, dans *Civilizing rituals: inside public art museums*, écrit : « I see the totality of the museum as a stage setting that prompts visitors to enact a performance of some kind, whether or not actual visitors describe it as such » (1995, p. 1-2, je souligne). Elle soutient en effet que la visite au musée est un rituel où s'expérimentent des valeurs et un certain ordre du monde au travers des expositions, où s'acquiert un savoir séculier, rationnel et objectif sur la culture, où se renforce la croyance en la capacité humaine

¹¹⁰ En entretien, Rousset a précisé à ce sujet que le fait de sortir des salles de théâtre et d'investir l'espace du musée lui a permis « d'écrire autrement, de convoquer d'autres matériaux, d'utiliser les textes différents, de penser la dramaturgie autrement que de façon linéaire et frontale. » Elle ajoute : « Le musée m'a donné en premier lieu un espace qui était un espace de liberté. Je n'ai pas eu au départ de discours critique ou analytique sur l'espace du musée. Je l'ai plutôt embrassé à bras le corps et ça a été une ouverture pour pouvoir penser et construire différemment. » (entretien, 18 novembre 2018)

de se développer, où des prises de conscience quant à sa culture et au monde sont possibles. Ceux qui performant le mieux dans le musée d'art, dès lors, sont habituellement ceux qui adhèrent à l'idéologie défendue qui, dès lors, suivent sans résistance la dramaturgie imaginée par le musée : ils composent avec ce que Duncan identifie comme ses deux vocations principales, la contemplation et l'apprentissage, selon un certain « décorum » (1995, p. 10, ma traduction), dans une expérience « liminale » (1995, p. 11, ma traduction) entre l'art et la vie permettant de mieux s'engager dans la vision du monde défendue par le musée. L'institution muséale, « la plus chère de toutes », remarque-t-elle, « fournit même des cartes pour guider les visiteurs dans l'univers qu'ils construisent » (1995, p. 8, ma traduction).

En programmant un dispositif théâtral participatif, le Musée trouve le moyen de reconduire littéralement la dramaturgie de la visite. Mais cette dramaturgie a un sens, et ce sens définit l'institution qui la programme. La déambulation prévue par le dispositif a ses limites, notamment quant à ses avenues théoriques et quant à la distribution de la parole, mais, dans *Seven Corridors*, il reste que l'on se balade entre l'art et la théorie, entre l'œuvre et le savoir, entre l'art et sa médiation dans un processus de recherche où l'art s'enrichit d'une pensée en train de se faire et où la visite au musée est une occasion de parfaire sa pensée sur le monde. Le rituel théâtralisé des *Spécialistes* sert au MAC VAL à créer dans une forme le programme d'expérience muséale qu'il vise pour le spectateur.

D'une conférence-performance à l'autre, quelque chose comme une définition du musée se réalise par les performeurs et les curateurs. Ils activent une parole théorique comme une manière de faire qui correspond à l'idée que le musée se fait de lui-même. À travers ces conférences-performances, il y a un souhait *exprimé* de distribuer la parole sans hiérarchie, en toute liberté, dans la déambulation esthétique et épistémique que représente la visite au musée. Ce souhait est aussi effectivement *réalisé*, certes, mais il l'est plus souvent à l'échelle de l'exemple par les intervenants

invités que par l'ensemble du public convié. Il y a donc dans la programmation de ces conférences-performances une promesse d'une expérience démocratique au musée qui n'est pas entièrement tenue dans la forme. Le détour vers le rapport de l'art, du travail curatorial et de l'institution artistique aura servi à éclairer l'écart qui se creuse entre ce qui est souhaité pour le public et ce que ce double travail de mise en forme conditionne effectivement pour lui. La mise en forme semble agir davantage sur l'institution et sur son image que sur le public.

3.4 Politiques de la parole théorique au musée

Dans, les œuvres présentées au MAC VAL il y a l'idée défendue et réalisée respectivement d'une parole non-autoritaire, où chacun compte pour un, d'une liberté et d'une créativité de la parole théorique, exercées à partir des œuvres de la collection, et d'un parcours rituel de pensée et d'apprentissage, permettant l'enrichissement personnel en complément de l'expérience d'une œuvre. Ce qui est déjà présent dans les œuvres construit dans le cadre de leur programmation au musée une certaine image de ce que serait la parole théorique au musée, et par là, ce que serait le musée lui-même dans le rapport qu'il souhaite que le public entretienne avec les œuvres lors de sa visite.

Décrite en ces termes, la mise en forme artistique et curatoriale ouvre vers des considérations politiques. La parole théorique, dans son existence corporelle et contextuelle, revêt un rôle politique dans l'institution dans laquelle elle se fait entendre. C'est que ce chacun-compte-pour-un, cette liberté et cet enrichissement personnel sont des valeurs liées à un certain idéal démocratique de « la vie bonne » qui sont déployées dans les œuvres et mobilisées par l'institution à travers leur programmation comme événement de parole.

Il s'agira dans cette partie d'évaluer le jeu politique qui s'organise autour de ces trois cas et leur incidence sur la vie démocratique. On verra que, comme dans les autres études de cas, il s'instaure ici une différence marquée entre une politique de l'art et une politique culturelle. La première repose sur ce qui est exprimé et réalisé par des performeurs dans l'œuvre à propos de cette parole théorique. Dans le contexte du musée, ces conférences-performances se présentent comme un modèle d'expérience de la pensée à partir de l'art et de la visite au musée détenant le potentiel d'enrichir la vie civique dans les États démocratiques. La seconde incite à interroger la forme en ce qu'elle induit politiquement comme prise de parole possible pour le public présent à l'événement. Il se trouve que, dans leur adresse au public, les formes ne redistribuent pas ce qu'elles érigent en modèle, ce qui fait que la parole théorique s'en trouve démocratiquement limitée.

L'analyse se fera à partir de la philosophie de John Dewey. C'est que, pour saisir la complexité politique de cette double mise en forme de la parole théorique au musée, il faut s'en remettre à un cadre théorique qui rassemble les politiques de l'art dans les œuvres et les politiques culturelles des institutions, qui pense dans un rapport de continuité la théorie, la création artistique et la citoyenneté. Hormis la référence directe de Zerbib à Dewey dans son introduction, ce choix ne paraît pas d'emblée évident. En effet, le pragmatisme de Dewey reste profondément ancré dans le contexte américain et offre un regard étranger sur la vie culturelle politique française, et ce, même s'il suscite un intérêt renouvelé récemment en Europe, voire une « renaissance » (Cometti et Matteucci, 2017, p. 10). Ce point de vue étranger, comme le mien lors de ma résidence au Musée, permettra de mieux mettre en relief ce qu'une philosophie plus proche des principes des politiques de la culture en France n'aurait que plus difficilement pu faire voir. La question institutionnelle qui sous-tend la présente interrogation, de même, semble au premier abord mal cadrer avec Dewey, lui qui reprochait aux musées d'isoler l'art des pratiques quotidiennes. Mais ici encore, la singularité de cette approche sera un avantage : dans le regard de Dewey,

l'institution artistique peut être perçue comme un espace où l'art et la vie démocratique se rencontrent.

Pour faire valoir l'apport de Dewey à l'analyse, il faut d'abord souligner que la valorisation de la continuité entre les activités intellectuelles, les activités artistiques et la vie quotidienne pousse l'Américain à inscrire la théorie dans le champ le plus large de la pensée. En effet, Dewey en a contre ces « grandes notions générales » (2014, p. 245) que développent les sciences humaines et la philosophie :

Elles constituent des réponses générales, de portée universelle, et englobent à ce titre tous les cas particuliers. Par conséquent, loin de soutenir l'enquête, elles lui imposent une clôture. Elle ne constituent pas des instruments à utiliser et à mettre à l'épreuve dans les cas concrets de difficultés rencontrées dans le champ social, mais des principes prêts-à-penser, à imposer à des cas particuliers afin d'en déterminer la nature. (2014, p. 246)

À la théorie, il préfère la pensée. Il conçoit cette dernière comme processus dont tous les humains font usage pour régler des problèmes. Sous sa forme développée, « réfléchi » (2004, p. 14), la pensée est un « *examen serré, prolongé, précis, d'une croyance donnée ou d'une forme hypothétique de connaissances, examen effectué à la lumière des arguments qui appuient celles-ci et des conclusions auxquelles elles aboutissent.* » (2004, p. 15, l'auteur souligne) Le processus est fait d'abord de l'identification d'un problème, d'un doute, d'incertitudes d'après une observation, ce qui fait naître une première idée ensuite approfondie par la recherche et sa mise en connexion avec d'autres connaissances applicables à d'autres situations. L'idée est ensuite mise à l'épreuve, examinée, expérimentée, pour l'adapter en vue de la résolution du doute ou du problème. Et cette résolution, dans une logique toute pragmatique, a le rôle de guider l'action.

Dans un tel schème, la théorie n'est pas pour autant abandonnée. Elle fait partie des connaissances applicables à d'autres situations mises à l'épreuve dans le processus afin de régler un problème. En effet, un certain nombre de pistes semblent être suggérées par la situation, une chose faisant penser à une autre, un problème s'inscrivant dans le sillage d'un autre. La théorie peut constituer l'une de ces pistes, mais elle n'a de sens et de pertinence que dans sa mise à l'épreuve dans l'acte de pensée, cette « *opération dans laquelle des faits présents suggèrent d'autres faits (ou vérités)* de telle sorte que l'on accorde foi aux derniers en se basant sur les premiers. » (2004, p. 19, l'auteur souligne) Aucune vérité n'est acceptée *de facto*, rien n'est définitivement arrêté, tout se prête à la réévaluation par la pensée. La théorie est une hypothèse admise à l'essai dans la pensée à partir d'une situation donnée. Sa vérification dans une situation la transforme en connaissance qui pourra ensuite être mobilisée dans une autre situation où l'acte de penser la mettra de nouveau à l'épreuve.

Ce processus de pensée, qui dans la philosophie de Dewey prend aussi le nom d'« enquête », est calqué sur celui de la méthode scientifique, que le philosophe propose d'étendre aux problèmes et aux circonstances les plus triviales de la vie humaine, incluant les questions morales qui régissent l'idéal comportemental de la vie démocratique. Pour lui, cette dernière accuse un retard par rapport à l'avancement de la science parce qu'elle n'a pas profité de la méthode scientifique, qui pourtant offre une manière efficace de penser pour affronter les problèmes sociaux et moraux contemporains. Dans la vie démocratique,

[d]es désirs contradictoires s'affrontent et des biens apparents sont en concurrence. On a besoin de trouver la bonne ligne de conduite, le bon bien. L'enquête est donc requise : observation des détails, de la configuration de la situation, analyse de ses différentes composantes, clarification de ce qui est obscur, mise de côté des traits les plus récurrents ou les plus évidents, projection des conséquences des différents modes d'action qui apparaissent, adoption d'une décision qui servira d'hypothèse

provisoire jusqu'à ce que les conséquences que l'on attendait et pour lesquelles elle avait été choisie soient comparées avec les conséquences réelles... (2014, p. 220)

La théorie, incluse dans un processus de pensée, concerne donc directement la vie démocratique parce qu'elle vise l'amélioration de la vie sociale. Or, cette visée améliorative sous-tend la question des valeurs, c'est-à-dire ce qui donne l'orientation vers le « bon bien ». Un mélange s'opère entre la connaissance et les valeurs, ce qui est certainement l'un des points les plus controversés de sa pensée. Sans entrer dans les débats philosophiques entourant cette question (Cometti et Matteucci, 2017), il convient de retenir pour l'analyse l'engagement de la pensée dans la vie démocratique. La pensée offre le nécessaire au développement de possibilités pratiques permettant l'amélioration de la vie citoyenne dans les États démocratiques.

Cet engagement dépend de l'interaction du penseur dans ce processus avec les circonstances particulières de son environnement. La pensée n'est pas la mise en opération d'une série de méthodes intellectuelles prédéterminées, immuables et objectives. Elle ne se réalise pas dans une position surplombante sur le réel. Chez Dewey, penser ne se fait pas par-delà l'expérience. Elle est elle-même une expérience, une pratique de la relation composant avec une hétérogénéité irréductible de composantes toujours en interaction dynamique au sein d'une situation. Qualifiée d'expérience, ce concept déterminant dans la philosophie de Dewey, la pensée se définit comme un processus radicalement inclusif, intégrant une dimension intellectuelle, rationnelle, physique, corporelle, subjective, sensible et affective d'une part, mais aussi, d'autre part, comme une orientation morale, fondée sur des valeurs déterminant la cible du bien. La véritable intelligence, soutient Dewey, se mesure à la connexion de la pensée au milieu ambiant dans lequel elle s'élabore.

Dewey définit le concept d'expérience comme « l'interaction de l'être vivant et de son environnement » (2010, p. 80). Le concept est double : il désigne à la fois

l'expérience, c'est-à-dire le flux quotidien de la vie humaine, et *une expérience*, un moment distinct qui « va jusqu'au bout de sa réalisation » (2010, p. 80) et donc provoque des transformations. Ce moment d'intensité de l'expérience est ce qui exprime le mieux la manière dont Dewey envisage la pensée dans sa dimension la plus politique :

L'expérience, lorsqu'elle atteint le degré auquel elle *est* véritablement expérience, est une forme de vitalité plus intense. Au lieu de signifier l'enfermement dans nos propres sentiments et sensations, elle signifie un commerce actif et alerte avec le monde. À son plus haut degré, elle est synonyme d'interpénétration totale du soi avec le monde des objets et des événements. Au lieu de signifier l'abandon au caprice et au désordre, elle fournit l'unique manifestation d'une stabilité qui n'est pas stagnation mais mouvement rythmé et évolution. [L]'expérience est l'accomplissement d'un organisme dans ses luttes et ses réalisations dans un monde d'objets [...]. (2010, p. 55)

L'expérience de la pensée, dans sa version la plus achevée, la plus engagée, est donc ce qui interagit avec toutes les composantes d'une situation dans une perspective qui vise à l'amélioration de la vie citoyenne.

À plusieurs égards, les performeurs s'adonnent à ces expériences de la pensée et les mettent en évidence dans une forme artistique et curatoriale. La parole théorique sert ici à traduire ces expériences dans le langage et donc à les transmettre au public. Duyckaerts, par exemple, livre une performance d'une expérience de la pensée « mise à nue » à partir d'un problème posé par le titre de l'événement : *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?* Ce que traduit sa parole théorique dans ce contexte, c'est une manière de penser la parole au musée démise de ses prétentions et insérée parmi tant d'autres. Son expérience émerge à partir de l'évaluation de la théorie de Wittgenstein, de Barthes et de Lacan, dont il s'empare pour amorcer un processus de pensée cherchant à répondre au problème du commentaire. Il remet en question la hiérarchie des avis sur l'art et active la possibilité de considérer tous les énoncés sur

un pied d'égalité, qu'ils soient philosophiques, comme l'échelle de Wittgenstein qu'il faudrait jeter, artistiques, comme la « *congédiation* du métalangage dans l'ère culturelle française », ou plus triviaux, comme le son d'un grain de sable dans un cylindre qui est discuté à la fin de la conférence. Son expérience de la pensée réévalue la théorie, reste dans le doute, aborde un problème, guide l'action, est ouverte et processuelle. De sa parole théorique, on l'a vu, se dégage une valeur : celle d'une redistribution plus égalitaire de ce qui est dit au musée.

La pensée que Duyckaerts propose en performance, c'est aussi dans une certaine mesure un contre-exemple d'expérience de la pensée. Elle tourne très justement à la parodie quand elle se présente comme vérité acceptée *de facto* et qu'elle ne s'ancre en rien dans une situation. Aline Wiame, dans un numéro de la revue *Tangence*, applique à la performance certains axes de la philosophie de Dewey. Sans parler de Duyckaerts directement, elle résume la perspective du philosophe américain sur ce point d'une manière qui correspond tout à fait au travail de l'artiste :

Lorsque nos concepts nous semblent irréconciliables avec notre expérience pratique, c'est parce que nous les avons hypertrophiés dans un excès d'intellectualisme : nous avons dégagé de notre expérience les catégories mentales qui nous étaient utiles pour agir, et nous en avons fait des entités atomisées qui seraient suffisantes en soi et par soi. (2015, p. 17)

C'est cet « excès d'intellectualisme » qui est mis en évidence, par exemple, lorsque le performeur lit un extrait hors contexte d'un livre en langage étrangère sans explicitement s'en servir pour alimenter son processus de pensée. Quand il lance une blague d'initiés, quand il fait référence à une « mode » dans le milieu intellectuel d'une certaine époque, ou quand il reprend par habitude des codes corporels, langagiers ou rhétoriques du conférencier sans qu'ils ne soient réellement utiles ou cohérents avec sa pensée, il tourne au ridicule une pensée décalée, existant par et pour elle-même, par-delà son usage. C'est le décalage entre la pensée et la situation de même que son manque d'unité par rapport aux autres composantes de son

environnement qui créent l'effet parodique. Dans la conférence-performance, seul ce qui relève de cette pensée appliquée décrite par Dewey est à prendre au sérieux. Par la parodie donc, indirectement, c'est l'expérience de la pensée telle que Dewey la décrit qui est défendue.

Cette expérience fait aussi écho à ce que propose Zerbib. Comme Duyckaerts, il procède à l'évaluation théorique de Picasso et de De Duve, entre autres, en les adaptant au contexte, à l'espace et aux œuvres, en les unifiant à des composantes de la vie réelle, comme le chevalet, la lettre d'amour ou la collecte de déchets. En circulant physiquement et intellectuellement dans le musée, Zerbib examine chaque œuvre comme une théorie qui alimenterait son processus de pensée. Il se sert par exemple de l'anamorphose pour défendre l'idée que les points de vue peuvent toujours être multiples. Il prend un néon pour expliquer que le langage, cet outil de la pensée, n'est pas transparent. Il convoque des papiers chiffonnés pour rappeler que la parole est un acte en soi.

Ce qui traverse sa performance, c'est l'exercice de cette liberté et de cette créativité formulées à partir de ce n'importe quoi de l'art contemporain. D'une étape à l'autre du parcours, il mobilise le n'importe quoi de l'art pour exercer son autonomie, sa liberté et sa créativité dans un processus de pensée. C'est lui qui tient le rôle du « n'importe qui » dans la performance. En empruntant à la posture du guide de musée, il propose des manières de se saisir dans la pensée du n'importe quoi des œuvres. Il en active la polysémie et la polyphonie, symptômes pour lui du caractère radicalement démocratique de l'art. Il fait valoir une expérience de la pensée libre qui croise et mélange dans la visite du musée la création et la réflexion. Ce faisant, sa parole théorique défend la solution qu'il propose pour guider l'action. Ce qu'il fait est à reprendre : le n'importe quoi fait écho à « la capacité de n'importe qui » de s'en saisir, idée qu'il lie d'ailleurs explicitement à Dewey dans son introduction.

Par ailleurs, la performance de Zerbib ne pourrait être plus directement concernée par la question des méthodes de pensée, l'une des plus chères à Dewey. Ce que présente Zerbib, c'est aussi une itération de la méthode de Jérôme Game, qui suggère que le musée puisse ouvrir une « brèche » permettant de reconsidérer ses manières de penser. Game invite Zerbib à créer un mode de production de pensée à partir du musée, à « ménager une scène à l'hétérogène », écrit Game, ce dont Zerbib se saisit en allant à la rencontre des œuvres de la collection du Musée à la manière du guide. Bien sûr, le « n'importe quoi » qu'il érige en mode de production théorique est bien loin de la méthode scientifique vantée par Dewey, mais une valorisation du doute, de l'incertitude, de l'essai, de la création et de la liberté est très certainement partagée.

Ce qu'offre Zerbib, c'est une expérience de la pensée « sous influence » qui est mise à l'épreuve dans sa rencontre avec les œuvres de la collection. Comme un copiste devant une toile, il les retraduit en ses propres termes et selon ses propres moyens pour alimenter un processus intégré dans son environnement, soutenant par la même occasion que la pensée peut être un travail de création produit à partir de l'art, sans que l'un détienne un « privilège herméneutique » sur l'autre.

Chez Rousset, l'expérience de la pensée est mise en scène. Ce qui s'y déploie est d'abord et avant tout la pensée des spécialistes. C'est une pensée en train de se produire dans l'échange, quelque chose de déconstruit qui est faite d'hésitations et de doutes, qui est guidée par la nécessité de répondre à une question. Cette parole théorique restituée par les comédiens est aussi constituée de références à d'autres théoriciens, comme les deux architectes qui se rapportent à Robin Evans, par exemple, pour alimenter leurs réflexions sur le couloir.

Dans l'œuvre, la pensée est expérience à travers le processus de recherche qui est repris dans l'œuvre. Le dispositif prolonge l'expérience personnelle de la metteuse en scène : elle réalise une série d'entretiens à partir de l'œuvre *in situ* de Morellet, ce qui

la mène à converser avec des spécialistes de différents champs pour ouvrir la proposition de l'exposition du MAC VAL vers d'autres univers de la pensée. Ce qui est particulier ici, c'est que ce que crée Rousset engage dans sa mise en scène un véritable étoilement dans la pensée, où rapidement l'exposition du MAC VAL conduit au plus trivial, comme le rôle du couloir, au plus exotique, comme la conception du carré pour les Mundurucus, et au plus historique, comme la fonction sociale des labyrinthes du XVIII^e siècle. L'expérience de la pensée est ici marquée par un mouvement de l'art vers notre rapport au monde.

Or, l'œuvre se distingue des autres quant au mode de transmission privilégié. C'est qu'elle met en scène son expérience de la pensée et l'offre aux visiteurs. Le spectateur navigue dans une dramaturgie selon ses envies et ses intérêts entre les postes et les pistes de réflexion planifiés par Rousset. Il est guidé, dans une certaine mesure et avec une certaine latitude, dans le sillage de cette expérience de « candide passionnée » vécue par Rousset donnant libre cours à sa curiosité et à son intérêt personnel en allant à la rencontre de spécialistes. L'expérience de la pensée dans son potentiel d'enrichissement personnel est ici « dramatisée » comme une exploration réflexive d'abord menée par Rousset, puis par le visiteur, dans un dispositif qui esquisse l'orientation d'une enquête que peut susciter le rituel de la visite au musée.

En ce sens, la proposition de Rousset relève doublement d'« un commerce actif et alerte avec le monde », où la mobilité de la pensée de la metteuse en scène est scénographiée, ancrée dans l'espace du musée et dans le temps présent de la visite pour le spectateur. Cette expérience se reconstruit dans la contingence du contexte, de la distribution de la parole dans l'espace, du jeu des comédiens, de la disponibilité des places, de la contingence du temps et des intérêts personnels du spectateur, qu'elle unifie avec ce que présente le musée.

S'il y a dans ces événements de parole des expériences de la pensée en performance, il faut reconsidérer le caractère artistique de ces événements à partir du même cadre philosophique. En fait, chez Dewey, le concept d'expérience qualifie également l'art, dans sa production comme dans sa réception. C'est d'ailleurs à partir de l'esthétique qu'il forge le concept d'expérience dans son ouvrage *L'art comme expérience*. Il y présente son esthétique qui est à l'antithèse du modèle de « l'art pour l'art ». En effet, en donnant en exemple le Parthénon, il défend la nécessité d'une théorie de l'art qui se détourne du statut esthétique de l'objet pour « considérer le tourbillon de la vie des citoyens d'Athènes [...] dont l'expérience se trouvait exprimée dans son temple » (2010, p. 31). Son esthétique pragmatiste se détache de l'esthétique continentale de tradition kantienne, alors largement prédominante, qui considère l'expérience esthétique comme désintéressée, séparée du monde. Dewey propose une philosophie de l'art moins intéressée à défendre le statut distinctif des œuvres qu'à ancrer l'art exactement là où il ancre la théorie : dans les conditions ordinaires de la vie des individus, parce que c'est là où il concourt à l'accomplissement supérieur de la vie humaine et à la puissance pratique d'agir.

L'expérience esthétique de Dewey désigne autant la production d'une œuvre d'art que sa réception. L'expression renvoie par ailleurs autant à l'expérience initiée par des œuvres reconnues comme telles que n'importe quelle expérience ordinaire, pour autant qu'elle en remplit les conditions. Est expérience au sens fort ce qui rassemble dans une unité cohérente des composantes d'une situation pour les donner à considérer comme une proposition détenant un potentiel transformateur. Si l'on ne s'occupe pour l'instant de définir l'expérience de l'artiste qui mène à la création de l'œuvre d'art, on en arrive à une compréhension de l'œuvre d'art comme la trace d'une expérience, cette démarche active de perception qui mène à la création d'un objet. Pour Dewey, c'est l'expérience qui fait l'art :

À cause de la relation entre ce qui est fait et ce qui est éprouvé, il y a, sur le plan de la perception, un sentiment immédiat d'harmonie ou de discordance des éléments entre eux ; un sentiment de renforcement mutuel ou au contraire d'intrusion. Les conséquences de l'acte de fabrication, telles qu'elles sont ressenties, signalent si l'objet fabriqué fait progresser le projet en voie d'exécution ou bien s'il marque un tournant et une rupture par rapport à ce dernier. Dans la mesure où le développement d'une expérience est contrôlé par la référence constante à ces relations d'ordre et d'accomplissement immédiatement perçues, cette expérience devient essentiellement esthétique. [...] Il y a ainsi continuellement une contribution cumulative et réciproque entre ce qui est fait et ce qui est éprouvé. (Dewey cité par Kreplak, dans Cometti et Matteucci, 2017, p. 154-155)

On comprend que le concept d'expérience chez Dewey ait émergé de sa définition de l'expérience esthétique. Une même logique régit l'expérience de la pensée : tout individu vit dans un milieu particulier dans ses composantes physiques, sociales, culturelles, et il le fait au mieux en s'engageant dans une intégration dynamique de l'ensemble des composantes. Lorsqu'il y arrive, lorsque l'individu parvient à s'intégrer parfaitement à son environnement, lorsque cette rencontre atteint un certain niveau de complétude et de cohérence qui crée une unité, il est alors réputé faire une expérience d'ordre esthétique qui, en tant que telle, contribue à l'amélioration de ses conditions de vie.

Suivant ces paramètres, il ne semble donc pas y avoir de contradiction à faire de l'expérience de la pensée une œuvre d'art par ailleurs inscrite dans une programmation curatoriale. Pour Dewey, « l'esthétique ne peut être dissociée de l'expérience intellectuelle puisque cette dernière doit être marquée du sceau de l'esthétique pour être complète. » (2010, p. 85) C'est une manière de dessiner le contour de l'expérience, de la circonscrire dans une unité faite d'un début et d'une fin, d'un individu et d'une situation donnée. Faire de l'expérience de la pensée une œuvre d'art, c'est faire usage de la catégorie esthétique (dans ce cas, performantielle et

curatoriale) pour présenter l'expérience de la pensée comme une forme, pour la modéliser comme une manière de faire.

Pour Dewey, mettre en valeur les expériences quotidiennes comme celle de la pensée est justement le rôle de l'art. « Les œuvres, écrit-il, idéalisent des qualités présentes dans l'expérience ordinaire. » (2010, p. 42) Dans l'œuvre de l'artiste, l'expérience quotidienne est portée à la conscience de l'autre sous une forme, « incarnée dans l'objet de façon plus immédiate » (2010 : 49). Contrairement au penseur, qui « ne s'arrête pas aux solutions proposées et passe à un autre problème, utilisant la solution obtenue uniquement comme un tremplin à partir duquel il met sur pied d'autres recherches plus poussées » (2010, p. 49), l'artiste fait un arrêt sur l'expérience. Ainsi, il s'affaire moins à régler des problèmes qu'à illustrer la valeur de l'expérience, qui peut, elle, être mobilisée pour régler le problème.

Dans les exemples du MAC VAL, art et pensée sont coordonnés, l'art permettant de donner à voir et à entendre en parole la pensée en sa qualité d'expérience. En effet, par le biais de la conférence-performance et de la pratique curatoriale, dans chacune des propositions, quelque chose comme une expérience de la pensée, celle du performeur, est « mise entre guillemets » pour être considérée comme une forme. L'effet de cadrage artistique et curatoriale existe en parodie chez Duyckaerts, dont l'usage parfois ridicule des codes et des habitudes de la conférence (ses gestes, ses expressions, ses stratégies rhétoriques) met en évidence les conditions de la communicabilité du commentaire du musée justement interrogées par les organisateurs du colloque. L'effet se manifeste également chez Zerbib qui trimbale le chevalet pour attester du caractère performantiel de sa « performance théorique » commandée par Game dans un cycle visant à explorer de nouvelles manières de penser et de créer à partir du musée. Le même effet repose chez Rousset par le jeu des comédiens et ces « hiatus » qui rendent visible leur présence et leur contribution dans la transmission de la parole des spécialistes dans cette initiative curatoriale visant à

« questionner le musée dans sa dramaturgie ». Dans les trois cas, une expérience de la pensée est circonscrite dans une forme pour être portée à la conscience afin d'en dégager son potentiel transformateur.

C'est là où ces œuvres adhèrent à la politique de l'art de Dewey. L'expérience de la pensée, nous rappelle Dewey, est ce qui permet à l'individu de vivre en harmonie dans son environnement et ce qui donne une orientation à son développement. Il y a dans la pensée quelque chose d'expérimental qui permet d'affronter les changements, les incertitudes et les conflits de la vie sociale. Marquée par l'ouverture d'esprit, la concentration et la responsabilité, cette manière de penser incite chacun à évaluer librement les circonstances particulières au cœur du problème dans la vie réelle pour s'ajuster sans adhérer à quelque vérité absolue ou norme préétablie. C'est une intelligence critique qui est faite de réévaluations, d'ajustements, une enquête cognitive dont l'objectif est d'orienter nos pratiques pour s'intégrer à son environnement (Madelrieux, 2016, p. 153).

Pour Dewey, cette manière de penser est nécessaire à la vie démocratique. La pensée pour lui est la méthode par excellence de résolution de conflits de la vie sociale des citoyens dans les États démocratiques. Stéphane Madelrieux explique ce caractère démocratique de la pensée chez Dewey en imaginant son contraire :

Un État qui limite la liberté de penser et d'enquêter (y compris sur lui-même), des industries et des groupes de pression qui empêchent ou détournent la communication des résultats de l'enquête à des fins de propagande commerciale, des médias qui paralysent la formation d'hypothèses générales fixant l'attention sur des faits toujours divers et éparpillés donnés sous forme de "nouvelles" sensationnelles, des écoles qui dévalorisent l'enseignement des sciences en les réduisant à un ensemble de résultats à apprendre ou qui dévalorisent l'intelligence en la subordonnant à un travail technique, [...] toutes ces institutions sont anti-démocratiques dans la mesure où elles entravent le plein déploiement de la méthode scientifique dans l'intelligence des phénomènes sociaux. (2016, p. 181-182)

En revanche, dans les États démocratiques, le caractère expérimental de la pensée est promue en véritable mode de vie. Il implique une manière d'être en société faite d'ouverture face aux crises et aux changements, un engagement face à la délibération permanente des solutions possibles, un mode participatif à l'être ensemble où la responsabilité incombe à l'individu, mais se fait en coopération vers la construction d'un intérêt commun. Les solutions n'y sont pas données par avance comme un dogme à suivre imposé de l'extérieur, mais doivent être trouvées au gré des circonstances.

Dans les cas retenus, le rôle démocratique de l'expérience de la pensée fait l'objet d'une œuvre d'art. La mise en forme artistique et curatoriale sert à offrir un exemple de l'expérience de la pensée comme unité, un moment de cohérence où le penseur est en équilibre dans son environnement. Dans la conférence-performance, l'expérience de la pensée paraît comme un travail de mise en relation entre des éléments dans une certaine intensité, une progression « vers son propre achèvement par le biais d'une série d'incidents variés et reliés entre eux » (Dewey, 2010, p. 93), comme une « harmonie sensible » (Dewey, 2010, p. 94) à considérer : une forme. Sa mise en forme curatoriale va dans le même sens. La pensée du curatorial fonctionne aussi par mise en relation d'éléments dans le but de créer une harmonie à considérer. Cette pensée s'élabore et se pense dans la situation dans le sens large, incluant entre autres la contribution des autres manifestations artistiques. Doublement mise en forme, l'expérience de la pensée paraît comme un moment d'unité dans le processus continu d'interaction de l'individu dans son environnement, où les postures, les gestes, les choix, les mots, leur sens, les œuvres, les lieux et l'institution sont rassemblés en une forme.

Dès lors, il y a arrêt sur l'expérience de la pensée, et ses qualités démocratiques n'en paraissent que de façon plus évidente. Zerbib, on l'a vu, érige en forme à considérer le n'importe quoi de l'art et de l'interprétation, et ce, pour n'importe qui. Ce faisant, il

s'engage dans une manière de pensée créative, sans chemin préétabli, libre. C'est assurément ce qui émerge du dispositif dramaturgique d'Émilie Rousset, où la curiosité intellectuelle suscitée par la visite d'une exposition est intégrée à une mise en scène où la propre démarche d'enrichissement de Rousset est passée au spectateur appelé à déambuler parmi les paroles théoriques jouées par des comédiens dans une dramaturgie de la visite au musée marquée par la sérendipité. C'est enfin ce qui se passe aussi dans la performance de Duyckaerts dont le caractère anti-professoral du conférencier ouvre à une déhiérarchisation de la pensée.

Ces trois conférences-performances sont donc des expériences de la pensée traduites en parole, où la parole théorique au musée renvoie à une attitude expérimentale qui enrichit la vie civique. Le « problème » auquel les penseurs sont confrontés, celui du sens de l'œuvre d'art exposée dans le musée, ce que l'on peut en dire dans l'institution et ce vers quoi il mène comme réflexions sur le monde, n'apparaît pas toujours comme directement politique. Le travail de la pensée qui s'y tient tout comme la solution proposée le sont toutefois : il s'agit d'expériences de la pensée dont les paramètres, selon Dewey, permettent aux individus de vivre et de se développer dans les États démocratiques, des expériences libres, ouvertes, engagées, toujours inscrites dans la circonstance sous le mode de la délibération.

Le performeur réalise en acte cette expérience de la pensée. Par le processus de pensée, il parvient à se tenir droit sur un fond de « tensions », de « perturbations », de « désaccords » (Dewey, 2010, p. 48) propres à l'expérience humaine, qui dans le contexte sont produits par la rencontre de l'art au musée. Comme conférence-performance, l'expérience de la pensée des performeurs est activée comme un processus où l'individu est en interaction avec son environnement, où il établit un « circuit d'énergie » entre des éléments disparates ponctué par « la lutte et le conflit » (Dewey, 2010, p. 89).

C'est en ce sens que ces conférences-performances adhèrent à une politique de l'esthétique définie en termes deweyens : non pas esthétique dans le sens du champ distinct des objets d'art ou du monde de l'art, mais dans le sens d'une mise en forme d'expériences exemplaires de la pensée. Mais le performeur ou l'artiste ne réalise pas l'expérience seul : il la soumet à l'attention d'un public. Ainsi présentées, ces expériences sont à considérer et à évaluer comme manières d'affronter les problèmes auxquels les citoyens font face.

Cette avenue politique des conférences-performances est indissociable du contexte institutionnel de programmation et de présentation des œuvres. C'est l'argument que défend Dorothea von Hantelmann dans *How to do things with art* à propos des expositions d'art contemporain :

The fact that the exhibition affirms, enacts and cultivates a number of the most basic categories of a democratic society does not imply that the public sphere which the exhibition participates in producing does not exist. It also does not mean that the political bias of art is already completely determined *a priori* by this institution. Yet it is only from *within* these conditions that we can start a discussion on art's significance, and the consequences of this assertion is what the book will explore: the artwork does not *gain* a societal impact by rupturing these conventions; it is via these conventions that there already *is* a societal impact. (von Hantelmann, 2010, p. 14)

L'argument de von Hantelmann pointe vers la vie culturelle des œuvres. La conférence-performance peut bien activer pour le performeur et modéliser pour le public une attitude citoyenne dans des paramètres semblables à ce que Dewey imagine pour les citoyens dans les États démocratiques à travers l'expérience de la pensée, mais l'étude de la dimension politique de ces conférences-performances ne peut être complète sans interroger le rôle institutionnel attribué à ces œuvres à titre d'événements de parole.

Pour Dewey, l'institution ne peut se contenter dans sa programmation d'offrir des exemples d'expériences. Elle doit s'assurer d'aménager les conditions favorables pour stimuler l'expérience de chacun :

La menace sérieuse pour notre démocratie n'est pas l'existence d'États étrangers totalitaires. C'est l'existence, dans nos attitudes personnelles et dans nos institutions, de conditions semblables à celles qui ont donné une victoire à l'autorité extérieure, à la discipline, à l'uniformité, à la soumission au Chef dans les pays étrangers. Le champ de bataille est donc également ici – en nous-mêmes et dans nos institutions. (1955, p. 57)

Les institutions sont un « champ de bataille » politique. Elles doivent mettre à disposition tous les moyens nécessaires pour qu'une telle attitude émerge. Dans le cas des institutions dédiées à l'art, leur rôle est de s'assurer que l'expérience mise en forme dans l'œuvre se prolonge dans « la profondeur des réactions suscitées » (2010, p. 68). En d'autres mots, elles doivent faciliter les conversations. « Les œuvres et les réactions qui leur sont associées, ajoute-t-il, s'inscrivent dans une continuité avec les processus de la vie eux-mêmes, alors que ceux-ci finissent par atteindre une satisfaction heureuse et inattendue. » (2010, p. 68) Les institutions artistiques qui adhèrent au pragmatisme deweyen ont une responsabilité auprès du public. Elles doivent être dédiées à assurer cette continuité, à s'occuper de la vie réelle des œuvres.

Ce déplacement d'expériences formalisées en d'autres expériences possibles renvoie à une autre politique, une politique culturelle. Définie comme « complexe de conditions qui fixe les termes selon lesquels les êtres humains s'associent et vivent ensemble » (1955, p. 11), la culture est chez Dewey ce qui organise les interactions entre l'individu et son environnement. Une culture caractérise des modalités de contact, d'association et d'enrichissement d'un sujet avec ce qui l'entoure. Elle est dans les traditions, dans les coutumes, les habitudes, les croyances de la vie quotidienne, mais aussi dans « l'état de la science et du savoir; des arts, beaux-arts et arts technologiques; des amitiés et de la vie de famille; des affaires et de la finance;

des attitudes et des dispositions créées dans le va-et-vient des associations ordinaires au jour le jour » (1955, p. 11). Ainsi, la culture dépasse largement la mise en contact de l'art à un public. La culture détermine la manière dont les expériences sont menées, et les expériences forgent la culture. C'est là où se maintiennent ou se transforment des attitudes, là où la vie citoyenne se détermine en une orientation, là où la démocratie comme mode de vie se maintient, se renforce ou se fragilise. C'est le champ d'intervention politique direct de l'expérience.

Le problème que Dewey pose dans *Liberté et culture* est le rôle de la culture dans l'exercice de la liberté : comment les institutions créent-elles les conditions nécessaires à la poursuite de l'idéal démocratique de la liberté ? Entre l'imposition autoritaire de comportements et le laisser-faire donnant libre cours à la rigidité des habitudes, l'institution doit trouver le moyen d'intervenir dans le champ culturel pour susciter certains types d'expériences, celles qui encouragent l'expérimentation et l'exercice de la liberté.

Chez Dewey, la politique esthétique va de pair avec cette politique culturelle, ce qui explique pourquoi il n'insiste pas sur leur distinction. L'expérience ne tient jamais en elle-même. Elle n'a véritablement de sens que si elle en suscite d'autres. Le dessin d'un contour de l'expérience comme une forme esthétique s'inscrit toujours dans un environnement, une culture, où cette forme est remobilisée à d'autres fins. Politique artistique et politique culturelle ne sont pas ici en tension, mais en relation de complémentarité. D'une part, il faut créer une unité à partir de composantes de la vie humaine pour problématiser une situation, que cette unité se constitue à partir d'une expérience de la pensée ou d'une expérience esthétique, ou les deux, comme c'est le cas dans les conférences-performances étudiées. D'autre part, cette unité n'a de sens que si elle est effectivement mobilisée dans une autre expérience. L'institution culturelle, elle, s'occupe du passage de l'un à l'autre. Son but est d'aménager les

conditions favorables à ce passage, travaillant à l'élaboration d'un continuum d'expériences visant à l'enrichissement de la vie démocratique.

La philosophie de Dewey peut servir de guide pour interroger la seconde politique inhérente aux conférences-performances, celle, culturelle, que le MAC VAL leur fait jouer. En effet, avec Dewey, on peut soumettre leur programmation à titre de « dispositifs » culturels au Musée à toute une série de questions :

Quels sont les effets de tels dispositifs social, économique ou politique, et quel effet a-t-il sur les dispositions de ceux qui en sont les acteurs ? Ce dispositif est-il favorable à l'épanouissement ? Jusqu'à quel point ? Est-il favorable à l'épanouissement de quelques-uns au détriment des autres ou bien de façon homogène et équitable ? Le potentiel ainsi libéré est-il utilisé de façon cohérente, de façon à devenir une force, ou bien ses manifestations demeurent-elles spasmodiques ou capricieuses ? Telle forme d'organisation [...] est-elle purement esthétique, s'arrêtant à la forme et à la surface des choses, ou recherche-t-elle le sens pour l'enquête intellectuelle ? (Dewey, 2014, p. 254)

Jusqu'ici, le terme d'« expérience » n'a désigné que celle du performeur. Mais à quelle expérience cette conférence-performance donne-t-elle lieu ? Qu'est-ce que ces conférences-performances dégagent comme possibilités politiques pour le public ? Comment ces formes permettent-elles à chacun de dire et de faire au musée ? Dans un cadre institutionnel, il ne suffit pas de déclarer que les conférences-performances visent à modéliser des expériences d'une manière qui peut orienter la participation des citoyens à la vie démocratique. Il faut aussi préciser la politique culturelle qui sous-tend la programmation de ces conférences-performances, sa direction et ses paramètres.

Dans les exemples analysés, l'orientation politique de la culture diffère de celle qui est proposée par Dewey. Les travaux du philosophe pragmatiste éclaireront par contraste : il s'agira d'interroger la politique culturelle du MAC VAL dans son

contexte français tout en envisageant le problème dans une perspective deweyenne. Pour ce faire, il faut commencer par rappeler que ces conférences-performances ont été programmées comme des « actions ». Ce terme d'« action culturelle », employé par les employés dans leur travail au quotidien tout comme dans les documents officiels du Musée, dont leur *Projet scientifique et culturel*¹¹¹, est lourd de sens et renvoie à une étape fondamentale de l'histoire des politiques de la culture en France. L'action culturelle regroupe l'ensemble des stratégies d'animation des œuvres par les institutions artistiques et culturelles. Son but est de « réduire l'écart entre l'œuvre et le public » (Moulinier, 2020, p. 7) en organisant leur rencontre avec un public dans le but de les rendre accessibles.

L'action culturelle est étroitement liée la création du ministère des Affaires culturelles en 1959 qui, dès le départ, est animé par la question de l'accessibilité de la culture. Il s'agit de mettre à disposition de tous les Français sans discrimination « les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France » (cité par Moulinier, 2020, p. 7). André Malraux, notamment grâce à son projet des maisons de la culture, élabore une politique culturelle misant sur la multiplication des points de rencontre avec l'art. « Pas d'apprentissage ni d'éducation progressive et construite, résumant Kerbs et Robatel, mais une mise en présence physique, intuitive et affective qui doit permettre la révélation de l'œuvre et du génie humain. » (2008, p. 5)

Cette politique française adhère à une logique de démocratisation de la culture, c'est-à-dire à « la mise à disposition des biens culturels pour l'ensemble des citoyens » (Kerbs et Robatel, 2008, p. 4). La logique implique l'égalité de tous les citoyens devant une culture perçue comme un bien commun appartenant au peuple, et comme

¹¹¹ Le *Projet scientifique et culturel* (PSC) est un document demandé par la Direction des musées de France présentant l'orientation du musée nécessaire notamment aux demandes de subventions.

un moyen de « construire une morale publique et des valeurs propices à nourrir l'identité nationale et citoyenne » (Kerbs et Robatel, 2008, p. 4). Dans son ouvrage *L'invention de la politique culturelle* (1996), Philippe Urfalino soutient que le projet est tout simplement de faire de la culture un vecteur de promotion de l'universalisme français :

Malraux a repris la conception kantienne de l'art comme une "communication universelle sans concept" pour en faire un substitut de la religion dans une société dominée par la rationalité scientifique. Le choc esthétique, sans médiation, sans pédagogie, est censé communiquer à tous, quelle que soit la condition sociale, l'universalité des expériences de l'humanité. (1996, p. 327)

La politique culturelle repose sur un postulat de puissance de l'œuvre d'art qui s'exécute d'elle-même. Il suffit donc d'aménager les conditions d'une mise en relation pour que les citoyens rencontrent l'art et ainsi prennent part au projet commun de la Nation. En effet, la culture permet de favoriser la cohésion sociale et le développement d'un sentiment d'appartenance à la Nation.

La culture désigne ici un bien commun toutefois jusqu'ici réservé à une classe de privilégiés mais qu'une série d'initiatives étatiques et institutionnelles rendra accessible à tous pour rassembler tous les citoyens autour d'un projet commun. La culture n'est pas l'ensemble des comportements déjà partagés par tous les Français, leurs idées, leurs valeurs, leurs croyances, leurs sentiments, leurs goûts, mais un monde nouveau à découvrir.

L'action culturelle est toute dédiée à cette politique. Se définissant par cette mission d'accessibilité, en opposition à l'enseignement et à l'éducation, elle est engagée dans la multiplication des points d'accès à l'art, qu'elle privilégie aux dépens d'autres stratégies, comme celles par exemple qui s'ouvrent à des définitions plus inclusives

de l'art et de la culture. L'enjeu sous-jacent est la qualité. L'action culturelle « privilégie l'excellence », ce que Pierre Moulinier conçoit comme un « paradoxe » :

Le paradoxe majeur de l'action du ministère de la Culture est qu'il vise l'accès de tous à la consommation des biens culturels tout en développant par ailleurs des pratiques visant la qualité, c'est-à-dire la production de biens réservés à une élite de connaisseurs. Le vocabulaire des pouvoirs publics privilégie en effet la création, le professionnalisme, la recherche, l'institutionnel, l'excellence et dédaigne ou sous-estime l'amateurisme, l'informel, la répétitivité, le public des non-initiés. Il crée ainsi des hiérarchies. (Moulinier, 2020, p. 14)

L'action culturelle favorise l'accès de l'art aux publics, y compris auprès de ceux qui ne fréquentent pas les musées, mais elle impose une conception de l'art et de la culture venue « d'en haut », dans une logique transitive où ce qui a été considéré comme digne de conservation et de diffusion par les spécialistes est démocratique dans le sens où l'on travaille à son accessibilité. On retrouve ici la critique bourdieusienne des musées, qui a montré « que l'absence de médiations explicatives des œuvres contribue à faire en sorte de trier les publics, entre ceux qui se sentent chez eux parce qu'ils disposent des codes de compréhension des œuvres et ceux qui se sentent exclus. » (Chaumier, dans Kerbs et Robatel, 2008, p. 34)

À son paroxysme, cette logique conduit à faire de l'art lui-même une action culturelle, ce que propose justement le MAC VAL avec ses conférences-performances qui sont en effet produites et programmées comme action culturelle. Elles relèvent de l'action culturelle dans le sens où, comme œuvres en elles-mêmes, elles participent forcément à multiplier les possibilités de contact de l'art auprès du public. Elle le sont également dans le sens où leur contenu suggère aussi la multiplication des points de contact possibles aux œuvres et du musée comme espaces de production d'une pensée multiple. Il s'agit de travailler à rendre accessible l'art en programmant des conférences-performances, ce qui permet d'attirer les visiteurs dans les lieux de la culture, de confronter le public à des œuvres, de provoquer des rencontres, ce qui

offre aux citoyens l'accès à des occasions de développement personnel et collectif. Il s'agit aussi de mettre en évidence des manières de faire au musée, de faire valoir les nombreuses possibilités d'interactions avec l'œuvre, l'art et le musée, ce qui peut être dit, ce qui peut être pensé, ce qui peut être expérimenté. Au travers de ces conférences-performances, l'accès à l'art, au musée et à ses collections est donc encouragé, mais jamais le performeur qui s'y emploie ne s'engage tout à fait dans une médiation qui enseigne l'histoire de l'art ou le sens des œuvres.

Bien sûr, les choses ont bien évolué en France depuis les belles années des maisons de la culture. Urfalino a retracé la dissolution de la politique culturelle de Malraux au travers notamment du « développement culturel » et de la « démocratie culturelle » respectivement des ministres Duhamel et Lang ¹¹², au point où aujourd'hui l'action culturelle a complexifié sa mission qui va maintenant au-delà des « fins nobles de démocratisation et d'épanouissement de personnes » (1996 : 336).

Même si, dans son *Projet scientifique et culturel*, le MAC VAL a aussi emboîté le pas en évoquant des stratégies de développement des publics, d'éducation et de pédagogie, il reste que cette politique culturelle trouve encore une résonance dans certaines pratiques du MAC VAL. La conservatrice en chef Alexia Fabre parle d'une « culture accessible à tous, mais une culture exigeante pour tous » (MAC VAL 2007, p. 2), d'un « droit à l'excellence artistique pour tous » (MAC VAL 2014 : 4). La même orientation semble être privilégiée par le Conseil départemental du Val-de-

¹¹² Urfalino marque la différence entre une politique culturelle, où les actions convergent en un ensemble cohérent de principes communs, et des politiques publiques de la culture, où il est impossible de fédérer les actions du ministère en une seule logique. Son ouvrage décrit comment l'action culturelle de la politique de Malraux a été révisée, d'abord dans la logique du développement culturel, tentant de corriger le « schisme culturel » entre les artistes et le public qui va bien au-delà du problème d'accessibilité notamment en s'ouvrant à la médiation, et ensuite par le « vitalisme culturel » de Jack Lang, reconnaissant que les exclus des établissements culturels ont leurs propres moyens d'expression culturelle qu'il faut aussi encourager.

Marne qui couvre l'essentiel des dépenses du Musée. En effet, le département, dirigé par le Parti communiste français sans interruption depuis 1976, s'est doté d'une politique culturelle visant l'accessibilité de la culture pour tous :

Le but premier du Conseil général est de destiner ce musée au public val-de-marnais, et surtout aux jeunes, et plus précisément à ceux qui n'ont habituellement accès à la culture. Un des postulats du président du Conseil général, Michel Germa, est en effet de soutenir l'accès à la culture pour tous et sa nécessité dans le cadre d'une société démocratique. La culture est une des conditions du développement personne de chaque être humain et une condition à la démocratie qui se nourrit d'une population cultivée et critique. C'est pourquoi le Conseil général souhaite offrir le meilleur au plus grand nombre, des équipement (sic) de qualité à la population dans sa totalité. » (MAC VAL, 2007, p. 26)

Il en est de même pour l'actuel Président, le Sénateur Christian Favier, qui écrit dans un dépliant célébrant les dix ans du Musée : « Pour la culture aussi, nous avons choisi l'égalité. L'égalité par le haut. L'excellence artistique pour tous. Parce que l'accès à l'imaginaire et le partage du sensible sont indispensables à l'émancipation de chacun. » (MAC VAL, 2015, p. 3) Dans son analyse du MAC VAL, Anne Hertzog parle d'un refus des employés d'en faire un « musée de banlieue » dans le sens d'un « musée social » tourné vers un « public cible » (Hertzog, 2012, p. 71). Le Musée correspond à l'image de la banlieue dans un autre sens, « en adéquation avec l'image d'une banlieue comme lieu d'exposition des avant-gardes et de la modernité artistique en opposition aux institutions centrales plus immobilistes ou conservatrices » (2012, p. 69), un peu à l'image des théâtres de banlieue généralement réputés moins traditionnels que leur équivalent parisien.

Le maître mot est la « confrontation ». Il se retrouve dans les mots d'introduction signés par le Président du Conseil général dans plusieurs des catalogues d'acquisition

qui précèdent l'ouverture du Musée ¹¹³, et apparaît dans celui de l'actuel Président qui ouvre la publication de tous les actes de colloque au MAC VAL depuis 2009. Favier y décrit le MAC VAL comme un « espace d'expression des artistes, de confrontation de la population avec l'art de son temps [qui] offre à chacun par des voies originales et inédites de construire sa compréhension du présent et sa vision de l'avenir. » La politique défendue par les dirigeants du Musée et du palier de gouvernement assurant son financement reprend à plusieurs égards la logique de l'action culturelle, son objectif d'accessibilité et son souci de qualité.

Aujourd'hui, ce qui change, c'est surtout la pression de rentabilité exercée sur les musées, qui doivent constamment justifier leur pertinence auprès des organismes subventionnaires. Pour Simon Sheikh, cette pression pousse les musées à réorienter leurs activités vers l'autoréflexion :

They are no longer taken for granted, however, and their public and political role is not just questionable, but constantly being questioned, not least by politicians and funding bodies. So art institutions are not just performing an auto-critique for themselves, but also for the art of the state, because they are subjected to questions about their legitimacy, functionality and viability by bureaucrats and politicians, as well as by distrustful popular media, in the hope of exposing the hoax of contemporary art practices. In the institution is not only the meeting place for art and its public, but also always already at the intersection between art and politics, art and economics, art and society. It is, in an expanded sense, the place where political representation and the politics of representation meet, merge, and mutate, not to mention clash, in apparently irreconcilable differences. (2006, p. 144)

¹¹³ Par exemple, Michel Germa écrit dans le catalogue de 1994 : « Le plaisir, l'émotion de la confrontation avec la création artistique, le développement des capacités d'imaginer et de conceptualiser devraient appartenir à tous, car ils participent de la démocratie. » (FDAC, 1995)

La constante révision des budgets alloués à la culture pousse les musées à jouer le jeu des représentations politiques, réorientant la programmation pour qu'elle puisse se présenter comme une institution en phase avec la population qu'elle vise à desservir. L'entreprise dépasse alors la simple question de l'accessibilité pour migrer vers une question d'image.

L'analyse de la présence institutionnelle des conférences-performances a déjà permis de montrer que le MAC VAL n'échappe pas à cette tendance. Comme le suggère Sheikh pour d'autres institutions, la programmation récente du MAC VAL semble adhérer à cette stratégie de représentation. La pression de rentabilité semble cependant moins financière que sociale ¹¹⁴. Dans les dernières années, le Musée a proposé des expositions qui mettent en évidence des enjeux sociopolitiques contemporains auxquels sont confrontés les citoyens. Quand le MAC VAL, par exemple, a décidé de réorganiser son accrochage permanent en 2018 sous le thème de l'hospitalité et d'organiser un colloque sur le sujet, il a semblé clair qu'il s'agissait de se présenter comme un endroit où réfléchir à la réalité de l'immigration, bien présente à Vitry-sur-Seine où vit une grande population immigrante de première ou de deuxième génération. Depuis longtemps, l'objectif est de faire du Musée un « miroir social » :

Chaque œuvre est ainsi le révélateur des relations entre l'art et la société. C'est donc ce sens, cette dimension critique de notre société qui me semble devoir être mise en avant, afin de faire jouer son rôle de miroir social à ce musée, afin que chacun puisse y trouver son image, y voir son histoire. (MAC VAL, 1998, p. 24)

¹¹⁴ L'influence du privé et du capitalisme néolibéral s'y fait moins sentir, ce qui semble dû à sa structure, qui est sans conseil d'administration, et à la relative importance sociale et politique accordée à la culture en France.

Cette initiative semble être une manière de se définir comme un lieu où sont abordés les enjeux qui sont au cœur des préoccupations de la population locale.

L'analyse de Sheikh prend aussi la politique de la représentation dans un autre sens, celle non seulement de la représentation de la vie des citoyens et de leurs enjeux, mais aussi de la représentation du musée lui-même. Cette « auto-critique » traverse également l'initiative de l'accrochage *Persona Grata*, en ce sens que le thème de l'hospitalité renvoie à la manière dont le Musée se perçoit, un lieu d'accueil pour tous. C'est ce que la conservatrice en chef du Musée exprimait dès 2014 dans le *Projet scientifique et culturel* :

Le musée a été créé pour le public, il est une invitation adressée à la population; la notion d'hospitalité y est donc centrale. L'accueil et l'accompagnement humains sont au cœur du projet du musée. Les publics doivent se sentir accueillis et invités à un dialogue avec les œuvres et les artistes. (MAC VAL, 2014, p. 17)

Il s'agit de répondre à la pression en orientant la programmation du Musée vers la vocation sociale qui est attendue d'elle.

C'est dans cette politique culturelle qu'il faut situer les conférences-performances tenues dans les événements de parole au MAC VAL. Leur programmation multiplie les points d'accès à l'art et les offre aux citoyens comme une action culturelle qui est déjà en soi de l'art. Ce faisant, le Musée programme des événements qui font valoir sa vocation institutionnelle et produit l'image d'un musée où chacun trouve à dire et à faire, et où, comme les performeurs, chacun peut faire des expériences de la pensée.

Dès lors, l'action culturelle sert à représenter le Musée d'une certaine façon. Pour la conservatrice en chef Alexia Fabre, « l'action culturelle [...] doit refléter cette volonté d'ouverture et de diversification du public » (MAC VAL, 1998, p. 46) qui anime le Musée. Elle doit accentuer l'idée que l'institution tout comme l'art qu'il

présente sont « ouvert[s] à l'appropriation de tous » (MAC VAL 2014, p. 17). Fabre insiste : le Musée ne souhaite pas « imposer un regard, des outils et une façon de pratiquer, [mais] proposer des sens, d'ouvrir au débat et aux interrogations. » (MAC VAL, 2014, p. 17) Programmation artistique et programmation culturelle au Musée sont pensées ensemble, parce qu'il s'agit dans les deux cas « de faire se répondre et s'articuler ces différents regards qui augmentent le sens et la portée des œuvres. » (MAC VAL, 2014, p. 5)

Ainsi l'invitation de ces artistes à venir performer des expériences de la pensée semble être motivée par la volonté de mettre en valeur une certaine définition du musée, un lieu qui offre de quoi produire une pensée à partir de l'art.

Parce que l'art contemporain se nourrit de l'ensemble de l'activité humaine, les visites et programmes culturels proposés aux publics empruntent des chemins de traverse en conviant des personnalités d'autres disciplines à livrer une vision décalée de la collection et des expositions. Le musée invite ainsi à suivre les interventions, qui sont autant de commentaires, prolongements, interprétations des œuvres des artistes eux-mêmes, de poètes, d'écrivains, de musiciens, de sociologues, des critiques et historiens de l'art, de scientifiques, des visites inventées qui proposent de nouvelles lectures, complétant et enrichissant ainsi le travail d'exposition du musée. Comme pour les autres invitations à produire, ces projets induisent une part de risque, celui de la nouveauté, de l'inconnu, de ce qui n'existe pas encore. Elles constituent avant tout un moyen d'inviter le public à participer à un événement unique, ainsi qu'à la réflexion et au débat. (MAC VAL, 2014, p. 15)

Cette polyphonie est mise en évidence dans sa programmation. Les conférences-performances deviennent une occasion de réitérer la manière dont le musée définit son rôle. Chaque conférence-performance sert à activer cette stratégie culturelle centrée sur une mise en accessibilité de l'art qui repose sur la forme artistique elle-même et sur sa capacité à faire du musée un lieu dédié aux réflexions diverses et aux prises de parole plurielles.

Cette conception, au fond, fait écho à la politique culturelle française associée à l'action culturelle. Considérant que « la culture peut et doit être un appui pour la construction de nouvelles formes de citoyenneté » (MAC VAL, 1998, p. 41), il s'agit « de permettre l'enrichissement personnel » tout autant que de « *tisser un lien commun* » (MAC VAL, 1998, p. 5) autour de la « confrontation » avec l'art qu'offre le Musée.

Les conférences-performances mettent en évidence des manières de penser au musée correspondant à la mission qu'il fait valoir auprès des organismes subventionnaires. À travers ce qu'elles donnent en exemple, les conférences-performances produisent l'image d'un musée où chacun détient la latitude nécessaire pour faire usage du lieu à sa façon et où chacun peut mobiliser ses ressources pour faire sa propre expérience de la pensée et ainsi enrichir sa vie civique ¹¹⁵. Les conférences-performances servent à montrer sa vocation démocratique en demandant au performeur de la réaliser en acte, comme exemple.

En interrogeant les événements de parole à partir de la philosophie de Dewey, il a été possible de reconnaître leur caractère politique : ce sont des expériences de la pensée montrées et réalisées en acte par le performeur. La double mise en forme de la parole théorique au MAC VAL s'ouvre sur la pertinence de la pensée dans la vie civique.

¹¹⁵ C'est aussi ce que suggère Jenny Dirksen qui, en théorisant la conférence-performance, émet l'hypothèse que les formes artistiques influencent de plus en plus les acteurs culturels, parce que ces derniers voient dans l'art l'avantage de l'indécidabilité du sens. En effet, cette polysémie leur permet de rencontrer leur intention de ne jamais se fixer ou s'arrêter à une seule interprétation possible. « In these terms a strictly binary view with art on the one and primary hand, and what is spoken and written about art on the other secondary hand, is dissolved in favour of a series of practices in contemporary culture-production. Culture-makers work in various modes, and this makes for diversification and discursification, rather than making any claim to final explicability and closure. In this way a form such as the lecture, which within the framework of art was originally academic, does not exclude itself from the mode of artistic reevaluation, but opens itself gratefully to it. » (2009, p. 11-12)

Comme œuvre d'art, la conférence-performance offre un modèle d'expérience nécessaire à la vie démocratique. Comme action culturelle, elle constitue une occasion supplémentaire d'aller à la rencontre de l'art, en plus de contribuer à la performativité du Musée, dans la mesure où la programmation contribue à construire l'image d'une institution où la multiplicité des points de vue des citoyens s'exercent autour des œuvres de la collection.

3.5 Expériences du public et performativité

Ainsi ces conférences-performances seraient politiques essentiellement comme représentation, soit en modélisant une expérience de la pensée, soit en créant une image du Musée comme un lieu ouvert, libre et créatif. Sauf que, dans une perspective deweyenne du moins, cette avenue n'est pas culturelle dans son sens le plus fort, dans la mesure où elle n'est pas complètement dédiée au développement et au partage d'expériences. Selon Dewey, pour remplir son rôle démocratique, l'institution culturelle devrait aménager les conditions favorables aux expériences, pas seulement celles, modélisées, de la création artistique, mais aussi celles du public. Quelles expériences les événements de parole du MAC VAL donnés en exemple produisent-ils ? Sous quelles modalités les spectateurs en font-ils l'expérience ? Comment peut-on parler de la performativité de ces conférences-performances programmées au musée ? La philosophie de Dewey ne fait pas que rappeler que la politique culturelle peut être comprise autrement qu'en termes d'action culturelle. Elle rappelle que la politique n'est pas qu'une question de représentation, mais aussi de partage d'actions, d'idées et d'effets, qu'il ne s'agit pas seulement de modéliser des expériences et de miser sur la *possibilité* qu'elles en créent de nouvelles, mais aussi de s'engager activement à les susciter et à les faire se rencontrer.

L'étude de la mise en forme curatoriale de la parole théorique au musée a déjà permis d'insister sur la responsabilité qui incombe au musée d'aménager les conditions de la rencontre de l'art à son public. La fonction du musée est de rendre l'art public et, à partir d'un texte de Jean-François Chevrier, Simon Sheikh rappelle que l'accessibilité publique d'un objet implique de l'envisager dans une logique relationnelle, comme une forme engagée dans son rapport avec d'autres objets et sujets (2008, p. 185). Le musée a une vocation relationnelle. Par sa programmation, elle produit son public.

Les études muséales ont depuis quelques décennies déjà analysé les lacunes de cette responsabilité. Par le choix des œuvres, le comportement à adopter dans ses salles, son dispositif expographique et son architecture, notamment, le musée a constitué depuis le XIX^e siècle un puissant outil de promotion et de renforcement de la culture bourgeoise, un espace pour discipliner les corps et les esprits selon une certaine conception idéale du citoyen dans une société démocratique (Sheikh 2008).

Le MAC VAL ne fait pas exception. À plusieurs égards, le volontarisme sur lequel repose son action culturelle reconduit des oublis.

[E]n matière d'action ciblée, la France adopte une position prudente, n'envisageant pas de rendre visibles des distinctions catégorielles – et surtout identitaires – qui seraient contraires aux principes de l'égalité républicaine et de la non-stigmatisation des différences. Posture très différente de celle du monde anglo-américain, qui porte une attention à la fois décomplexée et volontariste dans la conduite de ses programmes d'inclusion sociale, éducative et culturelle. (Kerbs et Robotel, 2008, p. 11)

Défendre l'égalité a pour effet de contourner la question des différences culturelles entre les groupes, de ne pas aborder de front la question des rapports de pouvoir entre les classes, entre celle qui est véritablement interpellée par l'action culturelle et celle qui ne l'est pas. Se donner soi-même l'autorité de choisir ce qui est digne d'attention

et faire de l'art un modèle de comportement citoyen sont des stratégies qui reproduisent forcément des problèmes de distribution des pouvoirs et des places.

Ces problèmes se trouvent au cœur de l'existence du MAC VAL et de son histoire. Généralement, les fondateurs et les dirigeants du département ont été naturellement portés vers les publics à gagner, alors que l'équipe du Musée, elle, voit les choses autrement. La conservatrice en chef du MAC VAL écrit à ce sujet :

Michel Germa était un ouvrier typographe qui avait été élevé avec *Les lettres françaises*, d'où venait aussi Raoul-Jean Moulin qui, lui, avait découvert l'art telle une vocation. [...] Et puis comme nous, l'équipe actuelle, venons d'une autre histoire, nous nous sommes méfiés de cette utopie. C'est compliqué d'annoncer la naissance d'une utopie, surtout quand elle a été imaginée par d'autres. Nous en avons eu conscience au début, mais n'avons pas osé mettre trop en avant les attendus politiques pour ne pas trop connoter notre propos, et pour ne pas créer de déception. Ce n'est pas parce qu'on porte une utopie qu'elle se réalise toujours ! (dans Pigeat, 2012a, p. 12)

Malgré sa localisation en banlieue, le Musée a choisi, remarque Anne Hertzog, de « romp[re] avec l'approche traditionnelle en termes de "groupes sociaux" ou de "classes sociales", qui reste volontiers mobilisée par les élus locaux. » (2012, p. 70) L'équipe du musée prône « le meilleur pour tous », ce qui plaît en général au public bourgeois parisien mais qui peut paraître moins accessible pour les résidents de Vitry-sur-Seine économiquement moins avantagés. Le musée érige la qualité comme premier critère d'évaluation de sa programmation, et ce, devant le souhait des élus du Parti communiste qui privilégient généralement une approche davantage centrée sur la réalité socioéconomique du Département. Derrière ce choix, il y a un ordonnancement des valeurs et une hiérarchisation des voix, des compétences et des manières de faire en faveur d'un groupe par rapport à d'autres.

Dans le cas des conférences-performances du MAC VAL données en exemple, le phénomène est plus accentué encore. D'abord, il l'est par la théorie qui, on l'a vu au premier chapitre, produit des inclusions et des exclusions. Ensuite, chaque modélisation présentée s'adresse à des citoyens qui, par leur présence au Musée et leur participation à l'événement, tendent à adhérer déjà, du moins au principe, au modèle de comportement représenté. Cette logique est en quelque sorte prouvée par les études statistiques de fréquentation qui confirment le manque de diversité du public au MAC VAL ¹¹⁶ tout comme celui des institutions culturelles françaises en général ¹¹⁷. Faire de l'art un modèle de comportement citoyen a pour effet de rassembler un public en accord avec les choix et les valeurs du Musée, créant des événements au fond assez consensuels.

Le problème du manque de diversité du public affecte nécessairement le caractère politique des conférences-performances au MAC VAL. Il rappelle qu'elles se réalisent auprès d'un public de volontaires dans une structure institutionnelle qui

¹¹⁶ Il existe peu de données sur la fréquentation du public du MAC VAL. Dans une enquête réalisée en 2010, on pouvait lire : « Le public du MAC/VAL se recrute essentiellement dans les catégories socioprofessionnelles supérieures, à 34,24 %. C'est la catégorie la plus représentée devant les professions intermédiaires (13,6 %), les employés (8,9 %), les intermittents du spectacle (7,53 %), les artisans commerçants et chefs d'entreprise (3,42 %) ... On constate l'absence de la catégorie ouvrière ainsi qu'une surreprésentation des catégories intellectuelles supérieures. Ainsi, malgré une politique de gratuité étendue (demandeurs d'emploi, allocataires du RSA ...), le MAC/VAL est majoritairement fréquenté par des catégories socioprofessionnelles supérieures. » (MAC VAL 2010 : 6) On y lit également : « Une grande tendance se dégage parmi les personnes interrogées : c'est un public averti et habitué à fréquenter les lieux culturels. 83,6 % déclarent fréquenter d'autres institutions culturelles ou de loisirs. » (2010, p. 7)

¹¹⁷ En France, une tradition d'enquêtes sur les « pratiques culturelles de Français, initiée par le constat initial Bourdieu, menées par le Département des études, de la prospective et des statistiques (1973, 1981, 1989, 1993), confirment à chaque fois l'échec de la démocratisation culturelle. Le public est globalement le même : éduqué, urbain, plutôt fortuné. [...] Origine sociale et niveau de diplôme se cumulent pour attester du rapport de chances à la pratique culturelle. [...] 23 % des individus n'ayant aucun diplôme déclaraient, en 2000, avoir visité un musée au cours des douze derniers mois, contre 72 % de ceux ayant un diplôme supérieur. » (Kerb et Robatel, 2008, p. 10)

converge vers un public financièrement privilégié, éduqué, déjà sensible à l'art. Elles sont présentées auprès de personnes généralement habituées à fréquenter les musées.

Il ne semble pas approprié de s'arrêter davantage à ce problème, parce qu'il dépasse largement ces conférences-performances et le Musée à l'étude, mais aussi parce que le Service des publics du MAC VAL, loin de s'arrêter à l'action culturelle artistique, travaille également activement auprès d'autres publics dans d'autres types d'événements que ceux couverts par cette étude. En effet, toute une partie de l'équipe œuvre auprès des groupes scolaires du département dans une logique d'accompagnement avec l'éducation nationale et les associations de quartiers, alors qu'une autre est dédiée au « champ social ¹¹⁸ ». Il s'agit alors de travailler avec des associations locales, qui servent souvent d'intermédiaires entre le Musée et ce public, pour tisser du lien par des invitations généralement sensibles à l'autorité que peut représenter l'institution et aux exclusions qu'elle peut produire.

Il semble davantage intéressant de s'en tenir à la question de la mise en forme de la théorie, la présente analyse portant moins sur le MAC VAL lui-même que sur les considérations politiques entourant le double statut octroyé à ces conférences-performance, à la fois œuvre et action culturelle. En principe, leur programmation au musée active leur potentiel démocratique : elles peuvent créer les conditions pour susciter auprès du public une expérience de la pensée. À travers son intervention au colloque, par exemple, Duyckaerts incite à réfléchir aux conditions de la parole, à ses codes, à ses habitudes, à les réinvestir et à les transformer au besoin. Par la

¹¹⁸ La *Charte d'accueil des publics du champ social* du Ministère de la culture et des communications, dont le MAC VAL est signataire, définit ainsi les publics du champ social : « Ce sont les personnes qui ne s'autorisent pas à fréquenter les institutions culturelles car elles se trouvent en situation d'exclusion ou de vulnérabilité sociale ou économique; elles peuvent être notamment dans un parcours de réinsertion sociale ou professionnelle après avoir été exclues du système scolaire ou professionnel. Nombre d'entre elles subissent la barrière de la langue, ou/et sont en situation d'illettrisme. »

conférence-performance, il vise à « réactiver un regard spectateur prisonnier des passivités habituelles » (Antoine, dans Athanassopoulos, 2018, p. 106). En accueillant la conférence-performance de Duyckaerts, le MAC VAL s'en prend à la transitivité de la prise de parole théorique au musée. La performance se lit dès lors comme une invitation à s'interroger sur le musée et sur ce qui s'y dit : il programme l'ironie pour déstabiliser l'autorité de ceux qui ont droit de parole au musée et pour ouvrir vers d'autres prises de parole possibles.

Ce qui est offert au public dans *N'importe quoi, pas n'importe comment*, c'est une promenade, à la fois physique et sémantique, entre l'art et la théorie. Zerbib parcourt les espaces du musée dédiés à la collection permanente et offre un commentaire sur certaines œuvres. « Il nous [fait] passer d'un endroit à l'autre du musée et d'un endroit à l'autre de notre tête », comme Game le formule en présentant la performance théorique. Ce qui est souhaité, c'est que, comme le philosophe dans l'espace du musée, le public soit aussi « sous influence », que le travail théorique à partir des œuvres se poursuit au-delà de la performance dans une expérience de la pensée du spectateur.

Le public est plus actif et plus mobile dans *Les spécialistes. Seven Corridors* qui offre des occasions de se déplacer entre les expertises de manière à accompagner l'expérience de l'œuvre de Morellet. D'un spectateur à l'autre, l'expérience peut varier au gré des rencontres avec des fragments théoriques livrés par les comédiens. Elles peuvent porter sur les mathématiques, sur l'architecture, sur la géométrie, selon le déplacement de chacun et la disponibilité des places. Il faut dire toutefois que l'expérience est surtout *jouée* (dans le sens de l'anglais *enact*). Le spectateur est en effet invité à activer en silence un dispositif qui scénographie la pensée dans un environnement contrôlé où tout est largement prévu d'avance. Il doit consentir à des règles préalables et se conformer à un contrat d'usage, sans véritablement prendre

part à la conversation. L'œuvre crée moins un laboratoire d'expérimentation qu'un parcours contrôlé.

Il n'y a pas à dire, les trois œuvres créent des possibles pour la pensée. L'incitation à des expériences de la pensée pour le public correspond à ce que défend entre autres Simon Sheikh (2008), qui souhaite que les événements de parole ne soient pas des espaces de production de connaissances mais des espaces de réflexion libres, indisciplinés, utopiques, créatifs, favorables au développement de contre-publics. C'est aussi ce que défend Nina Möntmann, qui imagine une éducation muséale incarnant une radicale « liberté de pensée » (2006, p. 9, ma traduction). La parole théorique engage dans les trois cas quelque chose comme une autonomie, une liberté, une créativité, une égalité et une possibilité d'enrichissement à reprendre pour soi dans ses propres expériences de la pensée.

Mais voilà. Si les conférences-performances offrent au public un contenu qui célèbre les valeurs démocratiques, si elles sont l'occasion de mener sa propre expérience de la pensée, cette expérience du public ne détient pas vraiment une place centrale dans la forme elle-même. La diversité des expériences possibles et de la liberté de parole est suggérée dans une logique représentative, presque encapsulée dans une œuvre d'art, portée par le performeur, plutôt que concrètement aménagée dans la forme de l'événement. Dans les conférences-performances du MAC VAL, il y a peut-être une ouverture vers une liberté de pensée et vers une occasion d'enrichissement possible pour chacun, mais il serait exagéré de parler de formes à l'intérieur desquelles chacun compte pour un. Si l'expérience du public a lieu, elle se fait en retrait, en silence, sans qu'il y ait une véritable ouverture au partage.

À titre d'œuvre d'art, cela ne pose pas vraiment problème. Les artistes invités doivent pouvoir présenter ce qu'ils souhaitent sans pour autant se charger des responsabilités des institutions démocratiques s'ils ne le souhaitent pas. C'est aussi ce que prévoit

Dewey pour les formes artistiques. En tant qu'événement de parole et du point de vue de l'« action culturelle », toutefois, la présentation d'exemples d'expériences de la pensée est une stratégie qui semble manquer quelque peu d'ambition. Ce n'est pas parce qu'une conférence-performance réalise une expérience de la pensée qu'elle suscite une expérience en retour. La politique culturelle à laquelle adhèrent ces interventions repose sur la notion de contact et l'idée de confrontation, ce qui n'exige pas un véritable engagement quant à l'inclusion du caractère public des expériences de la pensée performées comme action culturelle au Musée. Un contenu est tout simplement à saisir à la manière d'une œuvre d'art, c'est-à-dire depuis une liberté interprétative. Cette politique culturelle régie par un « être avec » les grandes œuvres de la culture garde à l'état de virtualité les modalités de relation de l'art et du Musée avec le public.

En tant qu'action culturelle, les conférences-performances répondent davantage aux attentes d'une certaine tradition française de la politique culturelle qu'à celle que défend Dewey. Pour ce dernier, l'expérience de la pensée ne prend véritablement son sens dans une société démocratique que si elle en suscite chez les autres. Il pense donc l'expérience comme quelque chose de partagé, tel un continuum réalisé collectivement qui permet à chacun d'ajuster ses besoins, d'organiser ses conduites, de résoudre des problèmes. La culture désigne dans cette perspective ce qui caractérise et organise ce partage, ce contact entre les individus et les choses qui permet vraiment de se faire entendre, qui engage une expérience de liberté et qui donne accès à l'enrichissement personnel et collectif. Loin d'être un ensemble d'œuvres à consommer, une transmission unidirectionnelle, la culture est chez lui ce qui suggère un jeu d'influences entre des expériences partagées. Agir culturellement, soutient Dewey, c'est s'assurer que ce qui est proposé soit repris par d'autres, que la possibilité d'expérience ne soit pas détenue par un petit nombre, mais qu'elle soit partagée, et que ce qui est proposé soit disponible à d'autres usages. « [U]ne culture n'est véritable que si elle forme cet environnement intermédiaire adaptable et

modulaire qui permet et même encourage la participation active des individus » (2011, p. 275), résume Zask. Quant à l'institution, elle doit s'engager dans ce « champ de bataille » et créer concrètement les conditions favorables à la tenue d'une conversation. Elle doit favoriser l'expérience dans son sens le plus fort, non pas une expérience de silence et de retrait, mais un moment de vitalité, d'intensité, d'action, une occasion de « commerce actif et alerte avec le monde ».

Le point névralgique est celui de l'effet de ces conférences-performances comme action culturelle sur le public. Si dans l'action culturelle le spectateur prend part au continuum d'expériences, s'il y trouve l'occasion de faire lui-même une expérience, s'il peut réellement se saisir des valeurs démocratiques défendues, alors il se trouve en position de gouverner ses actions par lui-même et pour lui-même et ainsi d'influencer le cours de la vie démocratique. Si en revanche il n'est qu'exposé à l'activité, sans pouvoir véritablement y prendre part et y contribuer, alors il se retrouve dans une position d'impuissance où il gagne peu.

Dans le cas du MAC VAL, les événements de parole peuvent donner lieu à une expérience véritablement politique si elles déclenchent chez ceux qui y assistent une expérience de la pensée, permettant de prolonger et de reprendre pour soi ce qui est offert en performance. Vu leur caractère public, il semble incontestable qu'un tel scénario *ait pu* avoir lieu quand les conférences-performances ont été présentées. Un spectateur intéressé a certainement pu y trouver là une occasion d'enquêter sur ce qui est suggéré comme manière de penser. Il a certainement pu penser à partir du point de vue des performeurs communiqués par la parole dans ces conférences-performances. Si cette avenue paraît tout à fait possible et probable, il semble toutefois difficile – voire impossible – de la vérifier, sinon que de manière spéculative.

La question qui se pose, c'est de savoir si les formes travaillent pleinement cette possibilité, si elles incluent leur caractère public, si elles sont ouvertes au partage et

aux contributions des spectateurs, si elles s'engagent vraiment à produire un continuum culturel d'expériences. Dans un ouvrage d'introduction à la pensée de John Dewey, la philosophe Joëlle Zask écrit : « Réglementer les activités produisant ces effets de manière à restaurer une situation où les individus rétablissent leurs capacités et leur pouvoir d'initiative, telle est la fonction du "public" au sens complet du terme et du gouvernement qui est son mandataire. » (2015, p. 95) Si le travail du musée est de rendre l'art public, l'action culturelle du MAC VAL remplit-elle véritablement son rôle culturel avec ces événements ? Est-ce que ces formes facilitent l'action conjointe ?

Tout semble indiquer qu'il y a dans ces mises en forme artistique et curatoriale de la parole théorique un déséquilibre entre les expériences, entre celle qui est effectivement réalisée en acte par le performeur et celle que les conférences-performances peuvent initier auprès du public. Après considération, il semble qu'elles donnent l'avantage à la politique artistique sur la politique culturelle. Au fond, c'est le vieux problème de la représentation démocratique qui se rejoue. La parole théorique s'énonce dans des paramètres qui prédéterminent largement le déroulement de l'expérience, dans une forme qui distribue les rôles et les places, et qui réserve l'agentivité au performeur sans véritablement interagir avec le public. La forme reste stable en elle-même, indépendante de ce que fait ou pense le public, indifférente presque à ce qu'elle initie comme pensée. Le spectateur, lui, doit consentir à ce qui a été préparé pour lui.

Leur lacune principale est le peu de considération à l'égard de la parole du spectateur, cet acte de langage qui traduit l'expérience de la pensée. Il faut le reconnaître, le spectateur ne fait pas vraiment partie de la conversation. La déhiérarchisation de la parole au musée, la célébration de sa liberté et sa créativité, l'insistance envers les possibilités de prolonger l'expérience muséale à des réflexions plus larges enrichissant son rapport au monde pourraient aussi se faire en acte, en distribuant la

parole entre le performeur et le public. Au MAC VAL, la parole théorique est artistique, mais elle pourrait aussi être citoyenne.

Dans *Le pouvoir des liens faibles* (2020) dirigé par Alexandre Gefen et Sandra Laugier, cette dernière décrit la démocratie justement comme une « conversation » politique à laquelle chacun peut prendre part, qu'elle définit comme une « circulation commune de la parole où personne ne serait mineur, sans voix, où chacun serait participant » (2020, p. 183)¹¹⁹. Partant justement de la théorie de l'enquête de Dewey, elle affirme que l'intelligence est le « lien faible » qui rassemble les individus dans la vie citoyenne, ce qu'il faut nourrir et renforcer pour vivre dans une démocratie saine. Par cette attention aux « liens faibles », Laugier rappelle que l'expérience de la pensée est une intelligence collective, qu'elle ne se réalise véritablement que dans l'association. La démocratie, écrit-elle, est dans son sens fort « l'exploration de la variété des connexions » (2020, p. 192). Elle « qualifie la nature de toute procédure expérimentale : esprit de découverte, libre disposition des informations, discussions ouvertes sur les hypothèses, partage des intuitions et des résultats, etc. » (2020, p. 192) Chez Dewey, il n'y a pas de démocratie sans faire une place à l'autre. La démocratie, écrit-il, « consiste dans le fait de prendre part de manière responsable, en fonction de

¹¹⁹ Joëlle Zask, dans le même ouvrage, évoque également la question de la conversation comme exemple de ce que serait le lien faible démocratique. Elle soutient que la conversation évite « les échanges objectifs et factuels d'informations ou de connaissances qui comportent des défauts d'inégalité et d'unilatéralité » (2020, p. 108). La conversation, en quelque sorte, s'oppose à l'exposé. Elle définit ainsi, à partir de Gabriel Tarde, la conversation : « Ancêtre de la correspondance, puis du journal quotidien (une "lettre publique"), la conversation, qu'elle soit ordinaire ou spécialisée, est plus que milieu de développement du sentiment social qui met les individus en contact les uns avec les autres, c'est, politiquement, le lieu de fabrique des modes de vie démocratiques et l'expérience qui permet la découverte des libertés les plus fondamentales. En elle se combinent la dimension de plaisir, de jeu, d'agrément, qui sont propres à la sociabilité, et la dimension de contre-pouvoir corrélatif du développement de la faculté critique et de celui des pratiques associatives. D'une part, loin d'être assimilable à un bavardage inoffensif, la conversation est un élément constitutif de la vie sociale : rien de ce qui est pleinement "social" n'est hermétique à la conversation. » (Zask, dans Laugier et Gefen, 2020, p. 111)

ses capacités, à la formation et à la direction des activités du groupe ». Elle « exige la libération des potentialités des membres d'un groupe en harmonie avec les intérêts et les biens communs » (Dewey, cité par Laugier, 2020, p. 192-193).

Envisager ces événements de parole à travers le prisme de la démocratie deweyenne incite à être sensible à la distribution des possibilités d'expérience et à reconnaître l'occasion de mettre en forme une expérience partagée de la pensée. Il faut souligner à cet égard la possibilité non saisie dans ces conférences-performances de faire entendre l'autre au sein même de la forme. Offrir une place à la voix de l'autre, c'est faire de la place à des types de savoirs, de discours et d'expériences qui eux aussi permettent de déplacer la théorie vers le quotidien et dans la vie vécue, c'est créer la possibilité d'expériences de la pensée partagées. Si dans le processus de pensée la théorie doit être réévaluée dans les circonstances concrètes et ordinaires de la vie, elle ne ferait que gagner dans ces événements à être croisée à des histoires et à des perspectives des spectateurs. Toutes ces personnes rassemblées dans l'événement représentent en effet une force à saisir. Elles témoignent du désir de se regrouper, de l'engagement des membres d'une communauté à se développer en commun et à enrichir leur expérience du monde. Ces rassemblements détiennent un potentiel de rencontres et d'échanges pouvant contribuer à l'invention en commun d'un futur. L'association, la sociabilité et la participation, faut-il le rappeler, sont aussi des valeurs démocratiques.

À ces formes, il manque de prêter attention au particulier, de rendre légitimes toutes les personnes présentes, de permettre à toutes les voix de se faire entendre. Programmées comme action culturelle, ces conférences-performances accèdent à un potentiel d'enrichissement de la vie démocratique qui reste cependant à plusieurs égards inexploité. Il ne s'agit pas ici de suggérer de simplement ajouter une période de question à la suite des conférences-performances, mais de préciser ce qui permettrait à ces formes d'aller au bout de leur potentiel culturel. Saisir pleinement ce

potentiel exige un certain éclatement de la forme. Cela exige de céder une partie du contrôle et prendre le risque d'échouer. Cela demande d'inventer des formes dans un certain lâcher-prise où il est possible de rester dans le silence, dans l'hésitation entre une question et une réponse, dans la vulnérabilité de ne pas savoir, de ne pas prévoir, de ne pas s'être préparé, d'être dans le malaise du doute ou celui du cliché, de la banalité. Parce que c'est dans le silence, l'inconfort et l'imprévisible que les expériences en initient d'autres, qu'elles se contaminent, se partagent. Une telle proposition ainsi appelle à l'invention de formats d'événements de parole expérimentaux, adaptables et dialogiques où l'imprévisible de la confrontation trouve sa place et où les participants contribuent à ce qui est formé dans l'événement. Ces formats pourraient agrandir le cercle de l'exemplarité. Ce qui doit être mis entre guillemets comme modèle, ce n'est peut-être pas l'expérience d'un seul performeur, mais un ensemble de modalités de rencontres entre des personnes permettant de reconnaître le potentiel de chacun d'enrichir le processus de pensée, des exemples où la théorie, aux côtés des œuvres et des récits de vie, est inscrite dans un engagement collectif dans la vie civique. La créativité dont le MAC VAL fait preuve dans ses événements de parole permet d'imaginer des formes qui iraient plus loin dans leur existence culturelle, des formes qui ne se limiteraient pas au contact et à la confrontation auprès d'un public, mais qui pourraient agir comme une fabrique de liens, comme occasion de connexion et appartenance, comme moyen de développement d'une pensée en commun dans la vie démocratique.

Les expérimentations du nouvel institutionnalisme ont ouvert un chantier dans cette direction, et ce chantier reste à poursuivre ¹²⁰. La responsabilité démocratique du

¹²⁰ Par exemple, Markus Miessen, dans « Institutional crossbenching as a form of critical production », emprunte à Edward Saïd la fonction publique de l'intellectuel comme un *outsider* pour imaginer ce que pourrait être le rôle des institutions artistiques : un facilitateur d'interactions du public « agissant en tant que producteur de formes et de formats sociaux et physiques » (dans Voorhies 2016 : p. 53, ma traduction). Pour lui, il faut que l'institution assume le risque de l'erreur, qu'elle reste sensible aux

musée pourrait se tenir dans l'invention de structures relationnelles de convivialité qui produisent un public et se présentent comme des formes co-construites (Holert, 2020), défendant l'idée que l'institution peut être productrice de formes et de formats provoquant des rencontres entre l'art, la théorie, l'institution et le public (Voories 2016 : 53). En les montrant et en les programmant dans l'espace du musée, ces formes et ces formats pourraient stimuler des réflexions intéressantes sur les manières de développer des idées en commun dans nos institutions, ce qui est l'un des grands enjeux des démocraties contemporaines (Holert 2020 : 102), en plus de permettre au musée de produire effectivement ces occasions d'échanges. L'héritage du nouvel institutionnalisme aura peut-être été de bien montrer que les événements de parole peuvent mobiliser les lieux de l'art afin d'offrir aux citoyens des occasions d'activer la double promesse de la démocratie : garantir leur autonomie mais leur permettre d'exercer un pouvoir (Ogien et Laugier, 2014, p.19).

Pour ce faire, il faut, selon Erin Manning et Brian Massumi, rester attentif au potentiel d'immanence de l'événement. À partir de leur propre expérience d'organisation d'événements au SenseLab décrite et analysée dans *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-crédation* (2018), ils offrent des pistes pour inventer des formes de rencontre ouvertes à la conversation et à la formulation d'une pensée en commun.

[P]our qu'un "événement" soit un événement, écrivent-ils, il devrait mettre en acte un processus de pensée collectif susceptible de donner lieu à de nouvelles pensées fondées dans l'interaction sur place. Il [faut] aussi

circonstances de la situation, qu'elle reste autocritique, qu'elle fasse valoir son indépendance en remettant en question ses impératifs et ses dogmes politiques et économiques, qu'elle ose un certain nomadisme en initiant des conversations sans en contrôler l'issue, mais surtout, qu'elle mobilise le public.

que le potentiel pour ce qui pourrait se produire ne soit pas d'emblée réduit à la livraison de conclusions toute faites. (2018, p. 38)

Pour eux, la « pensée en acte » nécessite la mise en place de « techniques de relations » (2018, p. 40) qui modulent les interactions entre les participants. Cela implique l'aménagement de conditions initiales qui créent un effet d'entraînement, comme demander d'apporter un objet, faire des lectures préalables ou éviter de se présenter en mentionnant son occupation professionnelle. Cela implique également l'imposition de contraintes qui permettent à l'événement d'évoluer sans pour autant se figer, comme encourager l'auto-organisation des participants ou soumettre les participants à un « speed dating conceptuel » (2018, p. 46) pour favoriser le partage des connaissances. Si leur proposition ne permet pas d'exploiter vraiment la publicité de l'événement telle qu'elle est possible au musée, les exemples donnés n'étant réalisés qu'au sein d'une communauté de chercheurs, elle démontre toutefois bien que la participation se génère moins dans l'exposition de formes achevées que dans l'aménagement de modalités relationnelles favorisant l'émergence de formes co-créées et ouvertes à l'autre.

Comme l'écrit très justement Zask, « les "formes" culturelles ne sont pas à prendre ou à laisser » (2011, p. 273). Le potentiel démocratique non saisi de ces formes, au fond, est celui de la participation. Joëlle Zask, dans *Participer : essai sur les formes démocratiques de la participation* (2011), considère qu'il n'y a véritablement participation que lorsque « les participants s'engagent dans une entreprise dont la forme et la nature n'ont pas été préalablement définies par eux-mêmes [sans quoi l'activité] ne peut être qu'une forme illusoire de participation. » (2011, p. 9) Elle détermine trois conditions nécessaires : « prendre part », qui signifie s'associer à un groupe et vivre une expérience sociale, « contribuer », qui implique la possibilité d'apporter personnellement quelque chose à ce à quoi on prend part, et enfin,

« bénéficiaire », qui renvoie à l'opportunité de retirer quelque chose pour sa propre individuation.

Or, ce qui donne un sens distinctif à la démocratie libérale, ce en quoi une société est libre, ce au nom de quoi les injonctions à participer sont officiellement faites, c'est que les individus exercent réellement une influence sur les conditions qui les affectent, qu'ils définissent leurs intérêts, qu'ils influent sur l'agenda de leur gouvernement, qu'ils contribuent à fixer les conditions de leur propre vie [...]. (2011, p. 9-10)

En ces termes, il n'est pas certain que le public participe véritablement aux conférences-performances du MAC VAL. Très certainement, le public « prend part » à l'événement dans le sens où il est invité à y assister. Mais pour que sa présence fasse autre chose que donner crédit et légitimité à l'événement, et par extension, à l'institution, il faut que l'événement soit en quelque sorte co-créé par les initiateurs et les participants, que dans l'activité « les intérêts se développent en fonction des opportunités qu'offre le groupe à chacun de ses membres et, réciproquement, l'intérêt général du groupe se précise en fonction des contributions que chaque membre apporte à sa définition. » (2011, p. 58) Les conférences-performances du MAC VAL sont loin de cette interdépendance et de cette réciprocité. La forme est prévue d'avance, sans considérer l'avis des personnes présentées, sans même faire une place à des discussions ou à des avis divergents.

De même, la contribution à l'événement y est réduite, voire nulle. On voit mal en effet en quoi ces conférences-performances, comme action culturelle, reconnaît la valeur de la contribution des spectateurs à qui on ne demande que la présence et l'attention. Pour qu'il y ait véritablement participation, soutient Zask, il faut que l'individu sente qu'il a quelque chose à apporter. À cet égard, le dispositif de Rousset semble peut-être plus sensible à la question, avec ses possibilités de déambulations et de rencontres selon les intérêts de chacun. Or, encore une fois, il ne produit pas les circonstances véritablement favorables à la contribution, le spectateur ne faisant au

final qu'activer en silence un dispositif prévu d'avance. Zask donne à ce sujet l'exemple de la conférence qui, précise-t-elle, n'est participative que si le spectateur voit son intervention être véritablement prise en compte dans le déroulement de l'événement.

Selon le modèle de participation de Zask, il ne reste donc pour le public que la possibilité d'en tirer un bénéfice. Il semble que cette possibilité soit effectivement activée dans les conférences-performances du MAC VAL, qui offrent des ressources dont un bénéficiaire peut se saisir pour requalifier son comportement et ses conduites en faveur d'une vie sociale améliorée. On l'a vu, les conférences-performances sont suffisamment ouvertes pour susciter des réflexions. Elles créent un environnement qui « oriente dans la direction d'[un] "voyage" vers l'indépendance et l'expérience vécue. » (2011, p. 249) Ici, la liberté est indéniable : chacun peut décider pour lui-même de l'orientation de son expérience.

Pour Zask, ce n'est toutefois pas suffisant. Comme action culturelle, ces conférences-performances ne font pas tout le nécessaire pour qu'il y ait véritablement activation d'expériences de participation à la vie démocratique. Elles ne se forment pas à partir de l'interaction avec le public, incluant la capacité de chacun à penser, à enquêter, à créer, dans une logique de « chacun compte pour un ». Les événements de parole ne rencontrent pas vraiment la richesse de leur caractère public, le bagage esthétique et intellectuel, les attentes et les besoins de ceux à qui ils s'adressent dans une rencontre dont l'ambition politique serait culturellement orientée.

Avec Zask, les conférence-performances paraissent dans la limite de leur potentiel démocratique. À défaut d'être pleinement participatives, les œuvres restent entières, bien sûr, mais le potentiel d'enrichissement démocratique qui se dégage de la programmation de ces mises en forme de la parole théorique comme événement de parole au musée est mis en exemple plutôt que véritablement mis en partage. Ces

événements de parole ne sont pas tout à fait culturels au sens de Dewey. Ils présentent un modèle, sans pour autant travailler activement les modalités de rencontre entre les objets et les individus sous la forme d'une création partagée, d'un continuum d'expériences, de participation collective dans une visée d'accomplissement d'un idéal. Ce qui se dégage de la stratégie du MAC VAL pour ces trois conférences-performances, c'est donc une réification par l'art du potentiel pluriel de la parole théorique au musée, une parole fixée dans une forme artistique qui ouvre moins au débat qu'à la possibilité qu'il y ait débat, qui transforme moins le musée en espace démocratique d'expériences qu'en lieu de rencontre de modélisation d'expériences qui, souhaite-t-on, en provoquera d'autres chez le public.

En fin de compte, la limite se pose en termes de performativité. On a aussi vu que le concept de J. L. Austin peut s'appliquer à la performance, en ce qu'elle réalise une action qui agit sur le réel. Dans le cas des conférences-performances du MAC VAL, c'est le performeur qui détient essentiellement le contrôle. C'est lui qui parle, qui agit, qui organise, qui intervient dans l'espace. C'est lui qui se prête à l'exercice démocratique d'une expérience de la pensée. Zerbib, d'ailleurs, dans sa performance, reconnaît que la question du « n'importe qui » est en réalité quelque peu « laissée en suspens » dans ce qu'il propose. De son propre aveu, il se concentre dans les faits sur le « quoi et le comment » des œuvres plutôt que sur le « n'importe qui » de l'interprétation. Il dit :

Picasso dit également en 1942 "on peut de toute façon écrire et peindre n'importe quoi puisqu'il y aura toujours des gens pour le comprendre", c'est-à-dire pour trouver du sens. Moi, il se trouve que je fais partie de ces gens qui sont censés trouver un sens à n'importe quoi. Il appartient à une sorte de compétence professionnelle plus ou moins reconnue... Le fait d'être assermenté, d'être invité ici, on pense que je peux peut-être trouver du sens à n'importe quoi. (*N'importe quoi, pas n'importe comment*, enregistrement en ligne, à partir de 21 min. 20 sec.)

La parole dans ces conférences-performances reste sous contrôle de son message. Elle exprime des idées sur les prises de parole expertes au musée, sur des manières de réfléchir à partir des œuvres de la collection et sur des façons d'apprendre à partir de la visite d'une exposition.

Or, cette prise de parole produit une réalité dans le musée. Elle soumet au public un ensemble de modalités d'usage qui, d'un cas à l'autre, engagent relativement peu la participation. Ce qui est produit pour le public, c'est un ensemble de corps debout ou assis, plus ou moins mobiles, réduits à l'écoute et au silence. Le rapport au public suggéré par le contenu de ses conférences-performances n'est donc pas effectivement produit dans la situation de performance, où l'on réserve finalement peu de pouvoir aux personnes qui se sont rassemblées autour d'elle. Il n'y a que la *possibilité* pour le public d'une expérience de la pensée qui pourrait avoir lieu, peut-être plus tard, dans d'autres circonstances.

La performativité revêt également un sens institutionnel. Devenu l'un des mots clés de l'art contemporain, le terme, comme le démontre Dorothea von Hantelmann, permet d'interroger les effets des formes artistiques et de leur présence au musée. L'étude de la mise en forme curatoriale de la théorie a déjà permis de montrer que la programmation de ces conférences-performances est performative en ce qu'elle produit une certaine image du Musée. Par elle, le MAC VAL fait valoir une certaine conception du musée, un lieu hôte de toutes les paroles, de toutes les pensées, de tous les publics et de leurs points de vue. Dire la manière dont on se conçoit comme musée dans les événements de parole, c'est en quelque sorte le faire dans une certaine mesure, c'est agir sur lui en le transformant par sa programmation.

La limite d'une telle démarche est peut-être le plus efficacement formulée par Alex Farquharson lorsqu'il écrit : « A [...] potential pitfall of new institutionalism's self-criticality can have the effect of making the institution [...] the focus of what it

does. » (dans Voorhies 2016, p. 114) Ce que les défenseurs de la pensée du curatorial et les tenants du nouvel institutionnalisme imaginent comme performativité est beaucoup plus ambitieux. C'est la possibilité de s'investir dans la relation avec le public, d'accorder une place à ce que les participants peuvent apporter pour produire une pensée et créer un lieu, de faire usage de leur avis, de leurs manières de penser, de leur point de vue et des perspectives culturelles qui sont les leurs pour co-créeer les événements de parole.

Comme plusieurs autres, ceux du MAC VAL qui ont été cités en exemples en disent davantage sur l'institution qu'ils ne s'engagent véritablement dans la participation du public. Limités dans leur potentiel démocratique, ils pourraient paraître performatifs dans un autre sens. Le terme a pris récemment dans les milieux militants anglo-saxons, dans la mouvance de Black Lives Matter en 2020 surtout, le sens plus péjoratif, désignant un engagement politique qui se limite à une prise de parole publique exprimant une intention d'engagement politique. Une militance performative, dans le contexte, renvoie à l'expression d'une intention qui n'est pas nécessairement associée à des actions concrètes. L'expression, prise en ce sens, permet de rappeler que dire n'est pas suffisant, qu'un engagement actif dans la vie réelle doit suivre cette prise de parole ¹²¹. Cette évolution du terme pourrait caractériser la stratégie de miser sur le double statut des conférences-performances, à la fois œuvre et action culturelle. Modéliser une expérience au musée à la manière

¹²¹ Le terme a entre autres été utilisé pour dénoncer des sorties publiques des musées et autres institutions culturelles sur les réseaux sociaux. Ce faisant, ces musées ont fait usage de la parole pour reconnaître un manque de diversité et ont exprimé une volonté d'engagement afin de lutter contre les inégalités fondées sur les préjugés raciaux, sans toutefois nécessairement mener des actions concrètes et faire des changements structureaux (Monique 2020). Plusieurs militants ont dénoncé la « performativité » de cette pratique, sous-entendant que la seule action productrice de réel ici est finalement la prise de parole en elle-même, ce qui n'est pas suffisant pour répondre de l'engagement que le musée s'est lui-même donné en prenant la parole.

d'une œuvre d'art n'est pas suffisant pour véritablement inscrire activement le Musée dans une politique culturelle au sens de Dewey. Dire, c'est peut-être faire, mais il n'est pas sûr que ce soit en faire assez.

À partir des cas exemplaires du MAC VAL, l'analyse, je l'espère, aura mis en évidence la nécessité de problématiser davantage le potentiel culturel de ces formes de prise de parole théorique au musée. Évidemment, il est plus facile d'en appeler à ces changements de l'extérieur dans une étude universitaire que de les réaliser en pratique, avec les contraintes, nombreuses, auxquelles fait face l'équipe du public du MAC VAL comme avant eux les musées impliqués dans le nouvel institutionnalisme. L'exercice critique paraît néanmoins nécessaire. D'entrée de jeu, j'ai partagé le mot d'ordre de l'équipe au début de ma résidence de recherche : « Ici, on ne fait pas de théorie ». Le Service des publics semblait plutôt mal à l'aise avec l'idée de se revendiquer d'une production théorique, le Musée se définissant davantage par la confrontation directe du public à l'art et à la parole d'artistes. J'espère que mon étude aura permis de démontrer non seulement la présence effective de la théorie dans les événements de parole du MAC VAL, mais aussi l'intérêt culturel – et donc politique – d'accueillir des mises en forme de la théorie comme action culturelle. À cet égard, la modélisation d'expériences telles qu'exemplifiées par le travail de Duyckaerts, de Zerbib et de Rousset permettent d'imaginer d'autres formats, plus participatifs, qui seraient à poursuivre et à développer. Dans un sens, les conférences-performances auront finalement accompli leur travail : mon expérience du Musée m'aura permis de faire enquête sur la parole théorique et ses usages au musée, activant dès lors une pensée et un engagement renouvelé quant à la participation de l'art et de la visite au musée à la vie civique, et ce, à un moment où elle semble plus que jamais nécessaire.

CONCLUSION

RENCONTRES

Les trois chapitres auront formé trois récits de rencontres, entre l'art et la théorie, bien sûr, mais aussi entre l'œuvre et le théoricien qui les observe, les analyse et les interprète. Un tel objet de recherche ramène constamment le sujet qui s'y engage à sa propre démarche. Devant ces œuvres qui brouillent le partage des catégories ontologiques de l'histoire de l'art, j'ai été souvent interpellé par mon objet de recherche, forcément impliqué dans l'entrelacement complexe qui le compose. J'ai dû, comme tout spectateur, activer la constellation de sens que proposent les œuvres, tout en tentant de déployer à de nouveaux frais, sous d'autres modalités, dans d'autres circonstances et pour d'autres fins de nouvelles rencontres entre art et théorie.

La difficulté principale aura été de jouer ce double jeu : d'une part, rendre compte de la manière dont la théorie est travaillée dans les œuvres, et d'autre part, s'engager en tant que chercheur dans un travail théorique à partir de ces mises en forme, poursuivre le travail sans le trahir, assumer une part de créativité tout en servant les œuvres au meilleur de leur potentialité. Il a fallu se tenir dans la tension entre des expériences artistiques et théoriques personnellement vécues et une exigence théorique visant une généralisation et une appropriation possibles.

Le parcours de recherche aura donc été marqué par une série de rencontres à trois, entre l'œuvre – d'ores et déjà faite de rencontres – le cadre théorique, et moi-même. Chaque rencontre a permis de faire fonctionner l'œuvre théoriquement. La première est en quelque sorte venue d'elle-même, les « monuments » de Thomas Hirschhorn étant incontestablement parmi les travaux récents de mise en forme de l'art contemporain les plus cités, les plus discutés, les plus critiqués. N'ayant pu faire l'expérience du *Gramsci monument* moi-même, j'ai dû m'appuyer sur des récits d'expériences rapportés par la critique d'art, sur le catalogue associé au projet et sur un documentaire réalisé sur lui. À l'évidence, Gramsci s'est aussi imposé de lui-même, et rapidement son concept de pratique a servi autant à rendre compte d'une intention manifeste de l'artiste de mettre la théorie en situation qu'à mieux comprendre les obstacles inhérents à cette pratique.

La deuxième rencontre m'a permis de raconter en quelque sorte mon déplacement en Europe, où j'ai bénéficié de plusieurs points d'accès au travail de Kader Attia grâce à plusieurs expositions. Devant ses installations, j'ai dû me sensibiliser au besoin de décoloniser l'art et la pensée. Le choix d'orienter l'appareil théorique d'analyse autour de la pensée de Michel Foucault est aussi apparu comme une évidence, quoique autrement. Certes, l'artiste convoque dans plusieurs entretiens sa pensée, mais c'est surtout l'omniprésence du philosophe et de ses concepts dans les réflexions sur la représentation des cultures extra-occidentales et sur la possibilité de sa reconfiguration dans un contexte postcolonial qui a motivé mon choix. Avec Foucault, mais aussi avec ses lecteurs Edward Saïd et Eve Kosofsky Sedgwick, s'est dégagé à partir des œuvres un travail à poursuivre, que ce soit celui d'une théorie forte qui décèle les rapports de pouvoir derrière les représentations culturelles, ou celui d'une théorie faible, qui reste au niveau du fragment et de l'hypothèse pour réinventer de nouvelles manières de penser.

La troisième rencontre s'est décidée sur une invitation. À la suite d'un concours, j'ai été reçu dans ce musée, le MAC VAL, où les événements de parole sont particulièrement portés par la création contemporaine. Un travail en centre de documentation et une série d'entretiens m'ont convaincu de retenir trois conférences-performances tenues au Musée non seulement pour explorer la mise en forme de la théorie en performance, mais aussi son travail de programmation curatoriale. C'est toutefois ma présence au Musée, dans ses murs, dans son quartier, auprès de l'équipe et de la population, qui m'a incité à en faire une lecture institutionnelle. Le troisième chapitre a été porté par une question : qu'est-ce que le musée gagne à programmer ces mises en forme de la théorie qui détiennent le double statut d'œuvre d'art et d'action culturelle ? Croiser ces conférences-performances et leur ancrage institutionnel avec la pensée de John Dewey a été plus audacieux, la politique culturelle du Musée français entrant en conflit avec le projet politique du philosophe américain. Le travail d'analyse qui a suivi m'a convaincu de faire confiance à ce rapprochement étonnant venu presque d'instinct dès les premiers jours de la résidence et confirmé par une brève mention dans la proposition de David Zerbib. J'ai en effet compris que ce rapprochement faisait directement écho à l'étrangeté de ma présence dans ce Musée, de mon regard nord-américain sur l'institution française, une sorte de distance de toute façon impossible à franchir. Son point de vue américain et sa manière d'entrelacer art, culture, théorie et politique à partir de l'exercice de la pensée dans une visée démocratique a permis de conceptualiser cette rencontre conflictuelle et de mieux comprendre la performativité de ces conférences-performances.

Dans l'exercice de la thèse, Gramsci, Foucault et Dewey ont joué un rôle déterminant, leur pensée proposant chacune une articulation entre art et théorie, une manière de les ancrer politiquement, et ce, sur un fond culturel plus ou moins directement défini. C'est ce qui m'a permis mettre en relief ce qui est véritablement mis au travail dans cette présence de la théorie dans l'art contemporain.

Si l'on trouve des exemples historiques d'œuvres dans lesquelles la théorie constitue manifestement un travail dans l'art américain des années 1960 à 1980, il m'a semblé que l'étude de ces exemples plus récents permettrait d'interroger l'actualité de cette pratique, ce qui n'avait été jusqu'ici que peu considéré. À un moment où les croisements entre art et savoir deviennent de plus en plus importants, et ce, particulièrement en Europe, j'ai jugé que ces exemples seraient une porte d'entrée pertinente pour approfondir certains enjeux de l'art contemporain.

En choisissant de travailler par études de cas, j'ai tenté d'éviter les rapprochements trop rapides avec d'autres pratiques souvent très différentes pour me concentrer sur ce que chacun déploie comme travail et comme proposition à soumettre au spectateur, et ce, sans perdre de vue l'apport de ces exemples à une compréhension plus globale des relations entre art et théorie.

L'avantage des études de cas est sa faiblesse au sens de Sedgwick. Elles permettent de rester dans le cœur du problème, dans la proximité de ses objets, comme le prévoit justement l'analyse culturelle de Mieke Bal. J'ai souhaité rendre compte en détail de ce qu'implique le travail d'un artiste sur la théorie à partir de cas spécifiques, interrogeant la démarche de création de certains artistes et la situation particulière dans laquelle chaque œuvre rencontre son public. Ce faisant, des conclusions ont été tirées sur les possibilités de mise en forme de la théorie de certains formats d'art contemporain comme l'art relationnel, l'installation et la conférence-performance, sur les modalités de rencontre entre l'art contemporain et le contexte culturel dans lequel il s'inscrit et sur les limites de la théorie lorsqu'elle se trouve ainsi travaillée. Même si les chapitres ont été écrits sous l'influence d'autres exemples d'œuvres que j'ai rapidement énumérés en introduction, cette méthodologie n'a toutefois pas permis d'appliquer explicitement les conclusions tirées à un corpus plus large.

Ce projet aura toutefois incité, je l'espère, à porter davantage attention aux nombreux enjeux associés à la présence de la théorie dans l'art contemporain. Elle est symptomatique d'un engagement grandissant de l'art à l'égard de ce qui a été nommé – sûrement trop rapidement – « la production et de la diffusion du savoir », et d'une volonté de contribuer à la vie intellectuelle contemporaine en proposant des idées et des espaces de réflexion, de recherche, de débats, des occasions d'élaborer de points de vue et des manières de penser auxquels chacun est invité à participer. Le commentaire de Simon Sheikh sur l'art contemporain en général pourrait bien à lui seul saisir cette orientation :

In contemporary art practices we can see a certain "permissiveness", an interdisciplinary approach where almost anything can be considered an art object in the appropriate context, and where more than ever before work has an expanded praxis, intervening in several fields other than the traditional art sphere, and as such touching upon areas as architecture and design, but also philosophy, sociology, politics, biology, science, and so on. The field of art has become a field of possibilities, of exchange and comparative analysis. It has become a field for thinking, alternativity, and can, crucially, act as a cross field, an intermediary between different fields, modes of perception and thinking, as well as between different positions and subjectivities. It thus has a very privileged, if slippery, and crucial position and potential in contemporary society. (Sheikh, 2006, p. 146-147)

Ce que ces phrases, ces livres, ces entretiens, ces paroles et ces gestes dans le corpus illustrent, c'est que la théorisation du monde et de ses problèmes se fait aussi dans et par l'art, qu'elle trouve dans l'œuvre et dans ses formats la chance de se redéployer dans de nouveaux contextes. Cet intérêt se conçoit comme un engagement de l'art envers les principaux enjeux sociopolitiques de notre temps, qui est réitéré par le biais de références à des auteurs, à des concepts et à des méthodes, par des fragments de textes et d'idées. C'est au moyen de cette présence de la théorie que ce corpus se fait valoir dans sa puissance politique.

Pourtant cette présence ne va pas de soi. Elle n'est pas l'irruption dans le champ de l'art d'un objet qui lui serait totalement étranger. L'histoire des rapports entre art contemporain et théorie, rapidement esquissée en introduction, aura servi à montrer que le terme renvoie à quelque chose qui continue de se définir. Dans ce terme, il y a beaucoup de son usage anglo-saxon dans le monde de l'art, qui désigne un corpus de textes et d'auteurs souvent célébrés pour leur clairvoyance, leur importance, leur pertinence, quoique par moments au détriment des œuvres. « Théorie » désigne parfois les discours sur l'art, parfois l'ensemble des références issues de la philosophie et des sciences humaines et sociales. La théorie est considérée par certains comme ce qui s'interprète librement pour servir la création et par d'autres comme cette autorité légitimant une vision du monde, une œuvre ou un commentaire sur une œuvre. On l'a vu, les œuvres analysées convoquent certaines de ces acceptions et les prolongent dans de nouveaux mouvements de pensée, contribuant ainsi à sa définition dans le champ de l'art.

L'usage du terme dans l'art contemporain, à plusieurs égards, suit son évolution dans la philosophie, les sciences humaines et sociales. Le terme a fait l'objet d'une redéfinition au cours du XX^e siècle, comme l'ont exemplifié les auteurs convoqués dans le cadre théorique. Si traditionnellement la théorie a pu être définie comme quelque chose d'opposé à la pratique, un ensemble de concepts et d'idées formant système, des connaissances rationnelles, neutres, vérifiées par une méthode, applicables à différents objets, universelle, fondée sur la raison, comme on parlerait de la théorie darwinienne de l'évolution, résume Horkheimer dans *Théorie traditionnelle et théorie critique*, chez Antonio Gramsci, c'est tout l'opposé. Pour ce dernier, comme pour d'autres, la théorie devient pratique, constamment mise à l'épreuve dans une unité dialectique avec les conditions sociohistoriques précises depuis lesquelles peut émerger le devenir historique de la révolution prolétarienne. Avec le poststructuralisme influencé par la *french theory*, la théorie n'est plus englobante et totalisante, mais elle prise dans le discours, fragmentée, « toujours

locale, relative à un petit domaine » (Foucault et Deleuze, 1994, p. 309). Les *cultural studies* retiennent d'elle une attitude suspicieuse, une « boîte à outils » (Foucault et Deleuze, 1994, p. 308) alimentant un processus continu et hésitant, permettant de transformer les représentations d'identités culturelles. Avec le pragmatisme américain de John Dewey, la théorie est réinscrite dans le champ plus large de la pensée, ce qui l'implique directement dans la vie démocratique. La théorie, constamment mise à l'épreuve dans l'expérience, fait partie de la vie citoyenne parce qu'elle permet de trouver des solutions aux problèmes politiques, un peu à la manière d'une expérience scientifique.

L'un des photostats de Joseph Kosuth illustre déjà l'instabilité du mot dans les années 1960. En reproduisant les différentes définitions de « theory » tirées d'un dictionnaire dans une œuvre appartenant à la série *Titled (art as idea as idea)* (1966-1968), il mettait en évidence ses contradictions en même temps qu'il faisait de l'art le terrain d'exploration de cette instabilité. Entre une étymologie qui renvoie au regard (« *looking at* ») et la représentation mentale d'un plan (« *a mental viewing, contemplation* »), entre une connaissance vérifiée (« *a formulation of apparent relationships or underlying principles of certain observed phenomena which has been verified to some degree; distinguished from hypothesis* ») et, de manière opposée, une simple hypothèse (« *popularly, a mere hypothesis* »), on voit bien dans l'œuvre que dès les années 1960 la polysémie du terme et ses usages variés servent à esquisser une autre direction pour l'art contemporain.

Toutefois, si les activités, les documents et les événements analysés relèvent de la théorie dans l'art, l'intérêt n'est pas l'exploration de la matérialité de la lettre ou des jeux de langage comme chez Kosuth. Cette présence de la théorie dans l'art contemporain relève d'un travail dont l'orientation, quoique variable, converge vers l'exposition de la théorie à des situations où elle se rend vulnérable par sa rencontre avec d'autres personnes, d'autres objets et discours, d'autres œuvres. Dans le

Gramsci monument, la théorie est située entre les personnes, au cœur d'un milieu de vie. Avec les œuvres de Kader Attia, la mise en forme installative est une œuvre-archive qui ne révèle pas seulement le fonctionnement de la théorie comme discours. Moins affirmation qu'agencement discontinu de propositions, son organisation est une invitation à un processus de théorisation au milieu d'un contexte culturel riche de tensions, facilitant une réparation décoloniale dans nos manières de penser les cultures. Au MAC VAL, la mise en forme artistique et curatoriale cadre une théorie incarnée dans les corps et dans l'institution, ce qui, dans le contexte, paraît comme une modélisation d'expériences de la pensée à partir de la visite au musée.

Dans les cas présentés, la mise en forme de la théorie dans l'art se lit comme un mouvement double, l'art trouvant dans la présence de la théorie une manière de se redéfinir et de réaffirmer son engagement politique, et la théorie trouvant dans l'art un terrain d'exploration où elle peut, du moins en principe, poursuivre le mouvement amorcé dans sa redéfinition au XX^e siècle. Le travail relève donc moins d'une confrontation que d'une collaboration entre art et théorie. D'un côté la théorie y trouve des circonstances pratiques, discursives et expérientielles où intervenir directement dans le réel des situations comme plusieurs auteurs du XX^e siècle l'ont souhaité. Par le détour d'occasions de théoriser, de l'autre côté, l'art se trouve lui aussi engagé dans un mouvement où il va à la rencontre de vies vécues. À mesure que l'art contemporain se préoccupe de théorie, une partie de la production artistique se redéfinit comme un espace politique d'accueil où la théorie rencontre un monde.

J'ai insisté sur le fait que la direction de ce travail était culturelle. Encore une fois, les auteurs principaux du cadre théorique ont permis d'attribuer une orientation à ce terme dont les usages, extrêmement variés, traversent l'histoire de l'art, sans qu'il soit systématiquement défini et problématisé. Pour Gramsci, la culture est un agent d'influence d'égale importance avec l'économie dans l'exercice du pouvoir. Elle est le terrain de la pratique, là où le pouvoir rencontre la vie quotidienne, et donc là où il

peut être repris. À travers le concept de discours, les chercheurs en *cultural studies* ont lu dans Foucault, qui n'est pas un théoricien de la culture, la même idée de la culture comme un terrain d'affrontement. Pour Dewey, enfin, la culture désigne l'interaction de l'individu dans son environnement, le mode à partir duquel se font les rencontres et les croisements entre les personnes et les choses, ce qui implique le partage d'expériences. Dans ce contexte, la culture ne désigne ni l'ensemble des œuvres incontournables à promouvoir comme patrimoine ni un ensemble de productions *kitsch* qui ne serviraient que de propagande pour l'idéologie dominante. La culture est l'environnement dans lequel la transformation politique est possible.

Je souhaite que mon analyse incite à lire la mise en forme de la théorie dans les œuvres comme une exposition au champ culturel. La culture, c'est là où les œuvres ont dirigé la théorie, assurant de cette façon que le travail de la pensée ne se réalise pas dans une position distante, surplombante et désincarnée, mais s'inscrive dans un champ d'intervention politique concret. Descendue de son piédestal, la théorie dans l'art ne se trouve pas dans un espace hors du monde et du temps où l'on peut réfléchir dans le confort de la distance. Refusant à la théorie toute position confortable, stable et incontestable, les œuvres travaillent la théorie exactement là où elle peut avoir un impact, dans les milieux de vie, au cœur du jeu des représentations, dans les corps qui les expriment et les institutions où elle rencontre son public.

À mesure que ces mises en forme de la théorie vont à la rencontre de milieux de vie, qu'elles agissent dans le jeu de représentation des rôles et des places des groupes marginalisés et qu'elles répondent au besoin de transformer des lieux en occasions de se réunir pour penser, l'art contemporain se retrouve lui-même à naviguer dans le champ culturel, gardant le statut d'œuvre d'art mais amorçant un mouvement d'ouverture et d'intervention dans les milieux de vie, dans le monde des représentations et dans les institutions culturelles. Politiquement l'avantage est grand. Après tout, la culture est le domaine d'une puissance à saisir, un champ

d'intervention qui permet d'agir sur les conflits sociaux et les inégalités, de réparer des formes de violence symbolique et d'enrichir la vie citoyenne.

Or, on l'a vu, le potentiel lié à cette exposition culturelle de la théorie n'est pas toujours pleinement saisi. C'est qu'il n'y a pas exposition sans vulnérabilité. Parfois, ce sont des enjeux éthiques d'exclusion et d'exotisation qui freinent. Parfois, c'est le contexte du milieu de l'art où il est présenté ou les exigences des œuvres à l'égard de leur interprétation. Dans d'autres cas, c'est une politique culturelle, hésitante, qui gêne le mouvement. Dans les cas présentés, on l'a vu, il y a bel et bien une exposition de l'art à la culture, mais elle est parfois timide, hésitante, comme si les œuvres se retrouvaient dans une situation paradoxale qu'elles se proposaient justement de problématiser à même la forme.

Ainsi, si dans les exemples présentés la théorie est résolument inscrite dans le champ culturel, la chose est moins claire pour la forme artistique qui l'accueille. Quel statut réserve-t-on *in fine* à l'œuvre qui opère la rencontre de la théorie à son champ culturel ? On a vu dans les exemples que la mise en forme de la théorie dans l'art contemporain active deux politiques distinctes.

Dans un sens, les œuvres s'octroient un statut similaire à celui qu'ils réservent à la théorie. Il y a volonté d'intervention dans le champ du réel pour faire une différence, et je crois que c'est là l'un des principaux axes de comparaison des œuvres données en exemple dans cette étude. Dans cette perspective, la mise en forme de la théorie adhère à une politique culturelle, dans le sens où elle joue sur sa perméabilité avec le réel, insiste sur une intervention directe auprès des personnes, dans leur milieu de vie, dans le jeu des représentations, dans la vie citoyenne et les institutions. L'art revendique une certaine proximité par rapport à ce qui porte la promesse d'une transformation politique du monde.

Dans un autre sens, les œuvres résistent à se fondre entièrement dans ce champ. L'idée d'un art qui s'inscrit dans un mode spécifique d'existence et qui appelle à un mode particulier de préhension reste présente dans les exemples étudiés. Ce qui est convoqué dans cette politique artistique, c'est le statut de l'œuvre d'art qui est revendiqué. C'est la démarche de l'artiste qui n'est pas à juger de la même manière que celle du travailleur social. C'est la possibilité de la sphère esthétique de susciter une lecture archéologique des rapports de pouvoir derrière les représentations culturelles, pour mettre en évidence ce qui n'est pas directement perceptible, pour dessiner le contour d'une réalité que l'on aurait pas su voir autrement. C'est son pouvoir d'exemplifier des expériences de pensée et de faire arrêt sur elles pour les donner en exemple comme manières de penser.

Plusieurs historiens de l'art ont relevé cette tension qui semble caractériser de l'art contemporain bien au-delà de la question de la mise en forme de la théorie. Pamela M. Lee commence son ouvrage *Forgetting the art world* sur la « menace » que constitue la culture sur le monde de l'art comme une entité autonome :

From Benjamin to Adorno, Debord to Jameson, we've been told of both the promise and the threat of this culture for a very long time indeed. This culture is such that whatever grasp we thought we had on the relative autonomy of works of art becomes increasingly tenuous, a condition exploited for reasons both progressive and reactionary. (2012, p. 2)

La défense de l'autonomie de l'œuvre d'art est de plus en plus difficile à tenir, soutient-elle, dans un monde de l'art critiquant une mondialisation à laquelle par ailleurs il contribue activement par ses biennales, ses emplois précaires, sa valorisation du pluralisme et de la créativité. L'argument est moins sociologique qu'esthétique chez Grant H. Kester. Avant de défendre un modèle alternatif d'évaluation politique de l'art prenant en compte sa capacité à impacter directement réel, il résume efficacement dans *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context* le principe qui anime l'autonomie esthétique :

[T]he work of art must refer to nothing but itself and make no concession to knowledge, experience, or interest of the reader or viewer. Sufficiently insulated from the exigencies of daily life, the work of art will provide a quasi-religious experience of undetermined freedom (in the virtual realm of aesthetic play), training us to act more responsibly in the "real" world of daily life. (2011, p. 42)

Selon ce principe, ce n'est qu'en attribuant à l'art et au travail de l'artiste une position radicalement extérieure au champ politique que l'art peut agir politiquement. Les choses changeront peu dans le monde de l'art traversé par le poststructuralisme, précise-t-il, où l'artiste – comme le théoricien d'ailleurs – tiendra le rôle de celui qui peut déconstruire les représentations pour y révéler les jeux de pouvoir sous-jacents dans une conception de la politique où toute intervention politique directe est jugée « naïve » et « complice » (2011, p. 51, ma traduction). Or, son constat va dans une autre direction : l'art contemporain, dans sa forme la plus intéressante, travaille ensemble l'autonomie et l'hétéronomie esthétiques. De même, ce qui a été nommé dans cette étude politique culturelle et politique artistique, c'est-à-dire, respectivement, ce qui est de l'ordre de l'intervention directe dans le réel et ce qui est de l'ordre de sa mise à distance pour mieux le comprendre, sont à penser non pas dans une logique d'opposition, mais de tensions, voire de collaborations.

C'est le constat qui a orienté le travail accompli dans les études de cas. Il ne s'agissait pas de placer ces politiques en concurrence et de choisir la politique qui conviendrait le mieux à l'œuvre, mais de voir comment l'œuvre compose avec les deux politiques comme deux possibles qui, loin d'être mutuellement exclusifs, sont conciliables dans un rapport au monde complexe et conflictuel. Incluse dans une forme artistique, la théorie est exposée dans son contenu en même temps qu'elle bénéficie d'une exposition, soumise à un nouveau régime d'attention où elle peut être considérée dans son fonctionnement et son contexte. Or, ce faisant, le travail expose l'art et la théorie aussi dans un autre sens : tous deux s'ouvrent – parfois difficilement – au champ

culturel, là où les personnes, les objets, les lieux, les institutions, les manières de penser et l'exercice de la vie démocratique peuvent se transformer.

En fin de parcours, il paraît clair que cette tension entre politique artistique et politique culturelle est constitutive de la forme elle-même. Envisager quelque chose comme une forme, c'est regarder une constellation, arrêter son regard sur la cohérence formée par l'assemblage d'éléments hétérogènes, s'intéresser au sens produit, y voir une proposition, quelque chose de singulier, une configuration. La forme implique le dessin d'un contour, une découpe, une silhouette, une mise en relief, une rencontre durable « qui prend » (2001, p. 19) pour Bourriaud, une formation qui se présente dans sa régularité pour Foucault, une expérience où des personnes et des objets dans des situations s'harmonisent en vue de trouver une solution à un problème pour Dewey. La forme est ce que produit l'art comme unité, un potentiel soumis au regard de l'autre.

Mais, comme le souligne Joëlle Zask, la forme n'est pas quelque chose qui est à prendre ou à laisser. Ce n'est pas une contrainte, mais une trajectoire, un mouvement vers ce qui pourra l'activer, quelque chose d'inachevé, ou plutôt quelque chose qui ne s'achève que dans sa vie culturelle. La forme est toujours à imiter, à s'approprier, à détourner, à faire soi. Elle est tournée vers les lieux, les situations et les personnes qui la feront exister dans des circonstances concrètes : un regard, un corps, une habitude, une manière de penser, un contexte, un espace-temps, une institution. Comme l'écrit Bourriaud, « l'art actuel montre qu'il n'est de forme que dans la rencontre, dans la relation dynamique qu'entretient une proposition artistique avec d'autres formations, artistiques ou non. » (2001, p. 21) La forme n'est pas que régularité, elle est aussi une dispersion offerte à d'autres formations possibles. Si elle est expérience, elle n'a d'intérêt que lorsqu'elle s'ouvre à d'autres expériences. La forme est ce qui s'ouvre à la vie quotidienne, à la vie vécue, à la considération de l'autre, aux interactions. Elle est toujours ouverte à sa transformation.

À la fois résultat et processus, issue d'un double mouvement centripète et centrifuge, la forme, prise dans une dynamique d'exposition, entretient un rapport au monde fait de distances et de rapprochements. Cette tension entre départage et partage, entre quelque chose d'œuvré et de désœuvré, constitue la politique que j'ai tenté de décrire. C'est une politique de la forme, et elle caractérise la présence de la théorie dans l'art contemporain.

L'un des points critiques de l'analyse aura été justement ce point de rencontre entre les œuvres et les spectateurs, entre des formes artistiques et les formes de vie. Le « spectateur », c'est une spectatrice, un homme en chaise roulante, un commis de bureau, un itinérant, une personne trans, un Mexicain, une francophone, une mère, un étudiant. S'il existe quelque chose comme la sphère culturelle, c'est bien le champ de rencontre entre ces formes, l'ensemble des modalités par lesquelles elles se regardent, s'influencent et se *trans-forment*. Le projet d'une politique de la forme qui a animé mon travail sur ce corpus n'est envisageable que si les formes de vie entrent en amitié avec les formes artistiques, que si elles s'ouvrent les unes aux autres.

L'étude aura engagé la forme dans son champ élargi, ce qui implique, faute de pouvoir considérer toutes les formes de vie possibles, de rester au moins attentif à ce qui est facilité par la forme artistique pour ceux qui écoutent et qui regardent. J'espère avoir montré que les formes artistiques se présentent comme des propositions ouvertes vers un possible à saisir, qu'elles sont des mains tendues vers des formes de vie. Les œuvres engagent les spectateurs dans des manières de théoriser qui sont parfois élitistes, parfois exotisantes, parfois qui suscitent la distance ou l'indifférence, parfois peu attentives à l'autre, mais qui sont aussi des potentiels à saisir, que ce soit le développement d'une pratique théorique contextualisée, la création de manières de penser décoloniales ou l'aménagement des conditions favorables à des expériences enrichies dans la vie démocratique. Au cœur des tensions associées à cette redistribution du sensible entre l'artiste et le spectateur, il me semble de plus en plus

que l'art contemporain se redéfinit comme le théâtre de rencontres entre des formes, et l'histoire de l'art comme l'analyse du jeu des expositions.

L'étude a peut-être toutefois trop insisté sur les potentiels cognitifs de la mise en forme de la théorie dans l'art contemporain, et ce, au détriment de la puissance affective de ce travail. Pourtant, à travers les exemples, il a semblé clair que la théorie était toujours affectivement chargée. Le *Gramsci monument* de Thomas Hirschhorn était certainement le plus clairement investi, en faisant de l'amour une force de communion avec la vie fournissant l'énergie nécessaire à l'engagement politique. En abordant les représentations culturelles extra-occidentales et la possibilité de leur réparation par un processus de théorisation décolonial à poursuivre dans l'individuation, Kader Attia en appelait également à un engagement profond envers les blessures de la colonisation, incluant des questions sensibles comme la responsabilité, le sentiment d'appartenance et la nécessité de construire du commun. En faisant de la mise en forme de la théorie une action culturelle, il s'agissait au MAC VAL de l'ancrer dans une adresse directe au public qui, en soi, porte un potentiel liens faibles à mobiliser.

Pour poursuivre le travail, sans doute faudrait-il aller plus loin dans cette direction. Il s'ouvre là un champ de potentialités que ces pages n'ont peut-être pas considéré à sa juste valeur. Travailler la théorie dans l'œuvre d'art engage une expérience affective qui ne peut être ignorée, surtout lorsqu'il est question du fonctionnement politique de ces formes. Les mises en forme de la théorie dans l'art contemporain se font entre des corps, des espaces et des situations traversés d'émotions et d'affects, et, si l'actualité politique nous a appris une chose, c'est bien qu'en politique la pensée ne vient jamais seule, que tout ce qui est politique est aussi vécu affectivement. Mais c'est déjà aller vers une autre direction. Il y a là quelque chose comme une autre rencontre qui se dessine entre d'autres œuvres, d'autres personnes et d'autres théories qui pourraient

elles aussi rendre compte, quoique autrement, de cette histoire des rapports entre art contemporain et théorie.

FIGURES

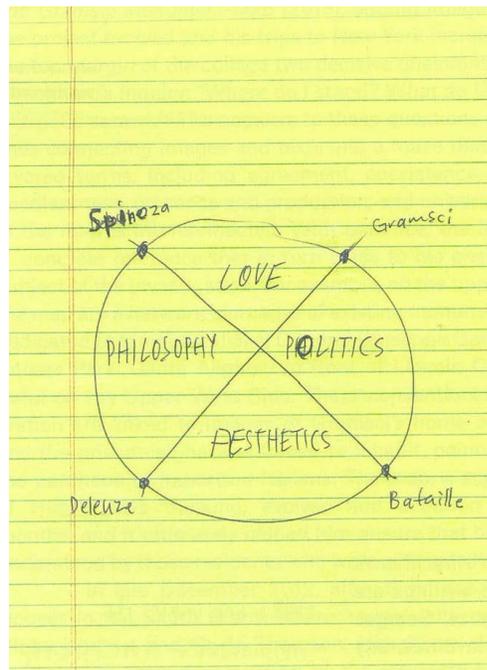


Figure 1 : Thomas Hirschhorn, *"Four Philosophers" Schema*, 2012

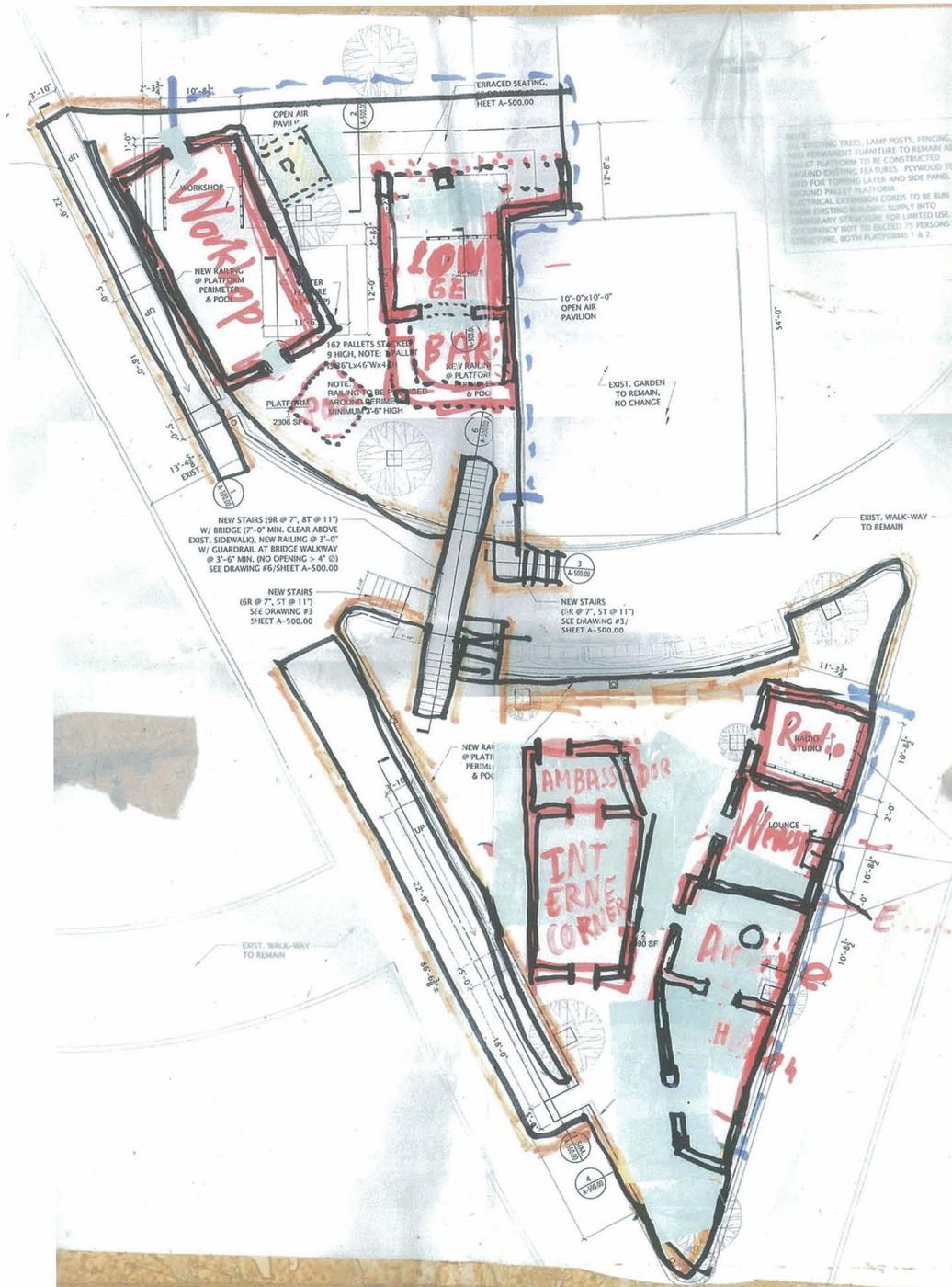


Figure 2 : Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* (plan du site), 2013



Figure 3 : Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* (vue de l'espace d'exposition), 2013



Figure 4 : Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* (vue de la bibliothèque), 2013



Figure 5 : Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* (vue du bar), 2013



Figure 6 : Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* (vue de la sculpture-piscine), 2013



Figure 7 : Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* (vue d'une banderole), 2013

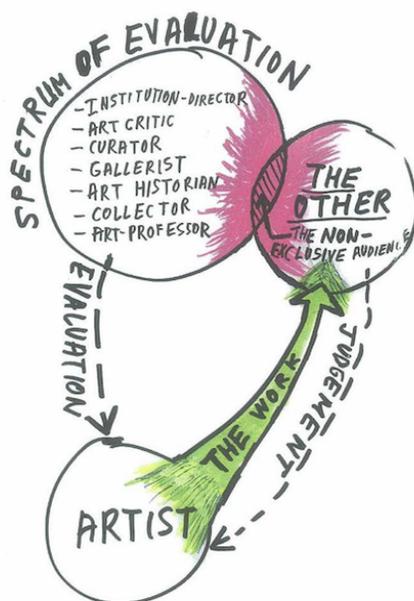


Figure 8 : Thomas Hirschhorn, *Spectrum of Evaluation*, 2008



Figure 9 : Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* (vue de la conférence quotidienne de Marcus Steinweg), 2013



Figure 10 : Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* (vue de la séance du séminaire animée par Gayatri Chakravorty Spivak), 2013



Figure 11 : Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* (vue de la pièce de théâtre jouée par les résidents), 2013



Figure 12 : Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* (vue d'un dispositif de distribution du journal), 2013



Figure 13 : Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* (vue de l'atelier de poésie animé par Fred Moten), 2013

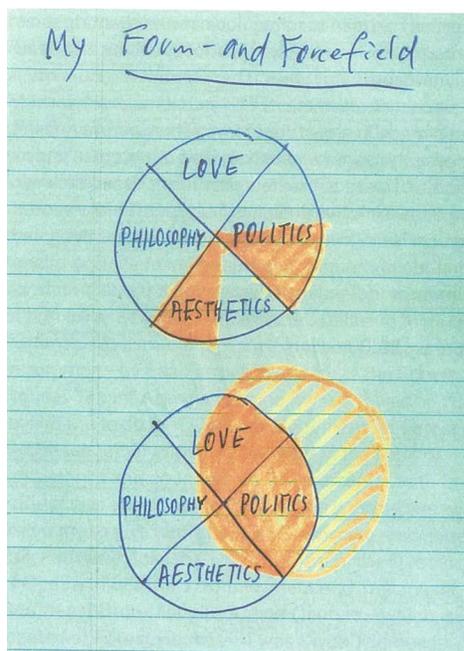


Figure 14 : Thomas Hirschhorn, *Form – and Forcefield*, 2014



Figure 15 : Kader Attia, *Narrative Vibrations* (vues d'installation de la première salle), 2017



Figure 16 : Kader Attia, *Narrative Vibrations* (vue d'installation de la deuxième salle), 2017



Figure 17 : Kader Attia, *Narrative Vibrations* (vue d'installation de la troisième salle), 2017

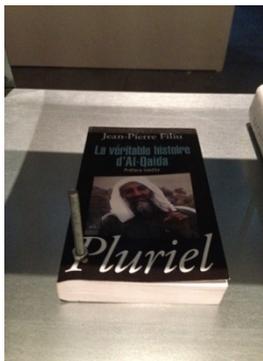


Figure 18 : Kader Attia, *The Culture of Fear: An Invention of Evil* (vues de l'œuvre présentée en 2018 dans l'exposition *L'Un et L'autre* au Palais de Tokyo à Paris), 2013

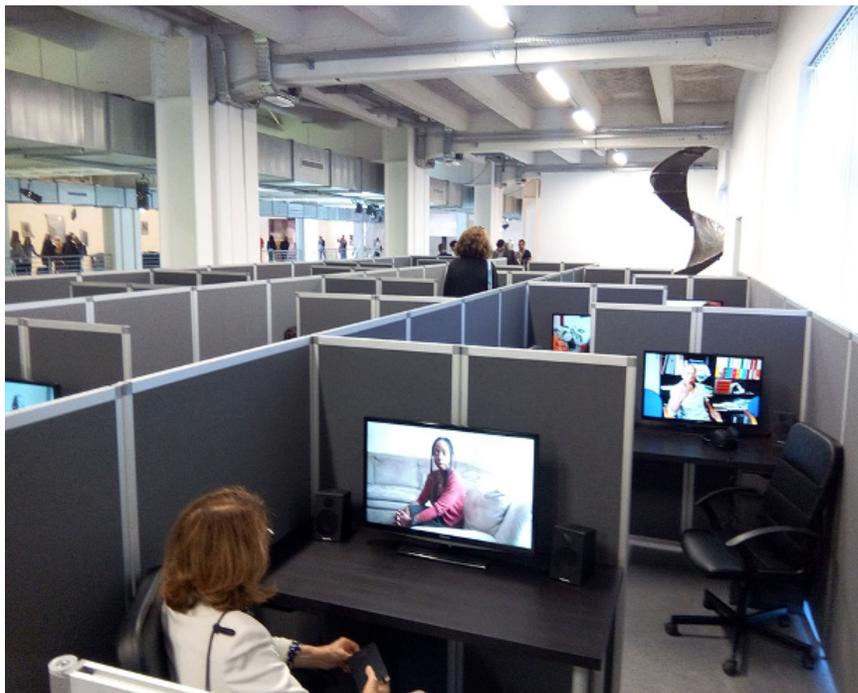


Figure 19 : Kader Attia, *Reason's Oxymoron* (vues d'installation à la Biennale de Lyon), 2015



Figure 20 : Éric Duyckaerts, « *Magister* » mis à nu (captures d'image), 2006



Figure 21 : David Zerbib, *N'importe quoi, pas n'importe comment* (captures d'image durant l'introduction), 2011



Figure 22 : David Zerbib, *N'importe quoi, pas n'importe comment* (capture d'image devant l'œuvre *Déclaration* d'Anne Bregeaut), 2011



Figure 23 : David Zerbib, *N'importe quoi, pas n'importe comment* (capture d'image devant l'œuvre *Lèche-Vitry-nes* d'Éric Hattan), 2011

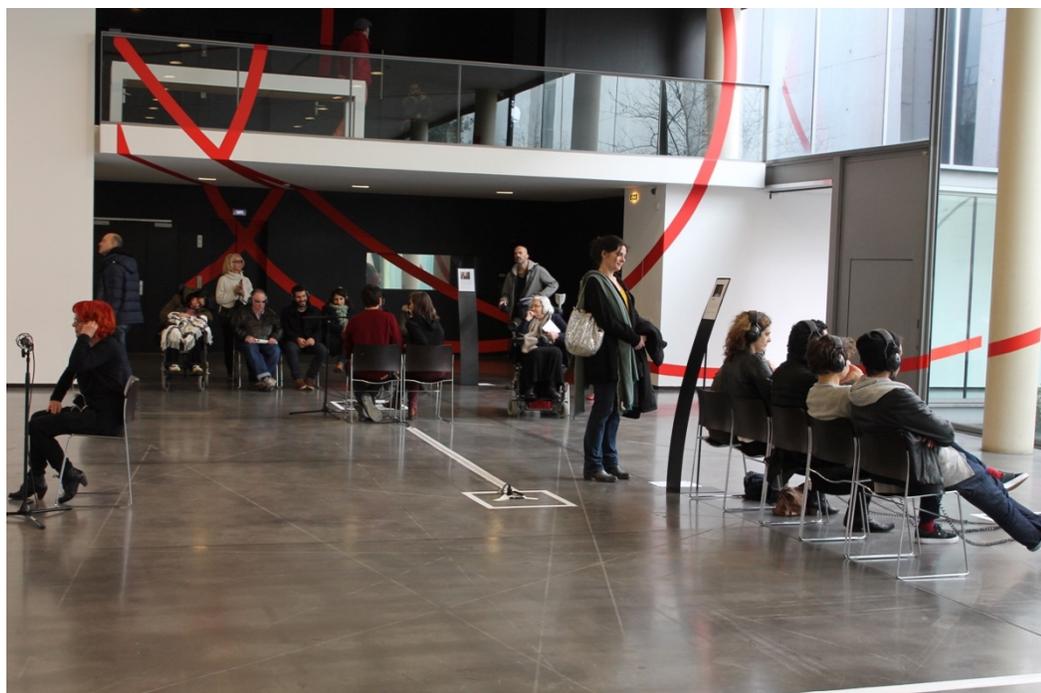


Figure 24 : Émilie Rousset, *Les spécialistes. Seven corridors* (photographies), 2016

BIBLIOGRAPHIE

- Airaud, S. (dir.) (2013). *Participa(c)tion. Colloque-événement. Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 6 au 8 décembre 2013*. Vitry-sur-Seine : Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.
- Airaud, S. et Brignone, P. (dir.) (2011). *Du dire au faire. Colloque-événement. Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 3 et 4 décembre 2011*. Vitry-sur-Seine : Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.
- Airaud, S. et Caperan, T. (2015). *2004-2015 (+1) d'art action au MAC VAL*. Vitry-sur-Seine : Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.
- Agamben, G. (2014). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (M. Rueff, trad.). Paris : Payot & Rivages.
- Antoine, J.-P. (commiss.) (2009). Un art exemplaire. La conférence-performance. *Catalogue du Nouveau Festival* [Catalogue d'exposition]. Paris : Centre Pompidou. Récupéré de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00595649>
- Assoun, P.-L. (2016). *L'École de Francfort*. Paris : Presses universitaires de France.
- Athanassopoulos, V. (dir.) (2018). *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*. Dijon : Les presses du réel.
- Athanassopoulos, E. (2016). L'art comme production de connaissance : entre théorie et pratique. *Marges*, 22, 75-86.
- Attal, P. (1993). À propos de "Il n'y a pas de métalangage". *LINX*, 28, p. 9-14.
- Attia, K. (2018). La réparation c'est la conscience de la blessure. Dans L. Cukierman, G. Dambury et F. Vergès (dir.), *Décolonisons les arts !* (p. 11-14). Paris : L'Arche.
- Attia, K. (2014). Interview between Kader Attia and Dr Bernard Mole. Dans L. Gauthier (dir.), *RepaiR*. Paris : BlackJack Editions. Récupéré de <http://kaderattia.de/2397/>

- Austin, J. L. (1970). *Quand dire, c'est faire*. (G. Lane, trad.). Paris : Seuil.
- Australian Centre for Contemporary Art (2017). *Interview: Kader Attia and Chief Curator, MCA Rachel Kent* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://acca.melbourne/exhibition/kader-attia/>
- Baatsch, H.-A. et Soutif, D. (1995). *Éric Duyckaerts* [Catalogue d'exposition]. Meymac : Abbaye Saint-André – Centre d'art contemporain. Clermont-Ferrand : FRAC Auvergne. Montpellier : FRAC Languedoc-Roussillon.
- Bal, M. (2002). *Travelling concepts in the humanities. A rough guide*. Toronto : University of Toronto Press.
- Bal, M. et Boer, I. E. (dir.) (1994). *The point of theory. Practices of cultural analysis*. New York : Continuum.
- Balibar, E. (2014). *La philosophie de Marx*. Paris : La Découverte.
- Bancel, N. et Amiraux, V. (dir.) (2010). *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*. Paris : La Découverte.
- Barrett, E. et Bold, B. (dir.) (2007). *Practices as research. Approaches to creative arts enquiry*. Londres : I. B. Tauris.
- Barthes, R. (2003[1970]). Sur la théorie. Dans *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens* (vol. III, p. 689-696). Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1997[1973]). Théorie du texte. Dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires* (p. 811-823). Paris : Encyclopaedia Universalis; A. Michel.
- Bawin, J. (2014). *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Éditions des Archives contemporaines.
- Bishop, C. (avec les dessins de D. Perjovschi) (2013). *Radical museology, or, What's contemporary in museums of contemporary art?* Londres : Koenig Books.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres, New York : Verso.
- Bishop, C. (2005). *Installation art. A critical history*. New York : Routledge.

- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October 110*, 51-79.
- Bolmain, T. (2010). Pratique archéologique, esthétique picturale et temporalité historique chez Foucault. *Sens public*. Récupéré de <http://sens-public.org/articles/720/>
- Bonin, V. (commiss.) (2018). *D'un discours qui ne serait pas du semblant / Actors, Networks, Theories* [Catalogue d'exposition]. Dijon : Les presses du réel.
- Bonin, V. (2015). *Philip Monk* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://vimeo.com/123163302>
- Bonin, V. (2013). *Conversation entre Vincent Bonin et Johanne Lamoureux, 27 novembre 2013* [Vidéo en ligne]. Récupéré de <https://vimeo.com/80640218>
- Bonn, S. (2015). *Thomas Hirschhorn. Une volonté de faire*. Paris : Macula.
- Borges, J. L. (1965). De la rigueur scientifique. Dans *L'auteur et autres textes* (p. 199). Paris : Gallimard.
- Bosson, O. (2011). *L'échelle 1 : 1. Pour les performances conférences et autres live*. Paris : Van Dieren Éditeur.
- Bourriaud, N. (2003). *Postproduction. La culture comme scénario. Comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Les presses du réel.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.
- Buchloh, H. D. B. (2001). Detritus and decrepitude: the sculpture of Thomas Hirschhorn. *Oxford Art Journal*, 24(2), 43-56.
- Buchloh, H. D. B. (2004). Thomas Hirschhorn: lay out sculpture and display diagrams. Dans H. D. B. Buchloh, A. M. Gingeras et C. Basualdo (dir.). *Thomas Hirschhorn* (p. 42-93). Londres : Phaidon.
- Butler, E. (2013). Kader Attia: the infinite library. Dans K. Attia (dir.), *Continuum of Repair: The Light of Jacob's Ladder* [Catalogue d'exposition]. Londres : Whitechapel Gallery. Récupéré de <http://kaderattia.de/kader-attia-the-infinite-library/>

- Buttigieg, J. A. (2009). Reading Gramsci now. Dans Francese, J. (dir), *Perspectives on Gramsci. Politics, Culture, and Social Theory* (p. 20 à 32). Londres : Routledge.
- Buey, F. F. (2015). *Reading Gramsci*. Chicago : Haymarket Books.
- Cacaly, S. (2004). *Dictionnaire de l'information* (2^e éd.). Paris : Arman Colin.
- Cassin, B. (dir.) (2004). *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris : Seuil; Le Robert.
- Cervulle, M. et Quemener, N. (2015). *Cultural studies. Théories et méthodes*. Paris : Armand Colin.
- Chalard-Fillandeau, A. (2015). *Les études culturelles*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- Chapman, O. B. et Sawchuk, K. (2012). Research-creation: intervention, analysis and "family resemblances". *Canadian Journal of Communication*, 37(1), 5-26.
- Cometti, J.-P. et Matteucci, G. (dir.) (2017). *Après L'art comme expérience. Esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey*. Paris : Questions théoriques.
- Compagnon, A. (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris : Seuil.
- Conseil Général du Val-de-Marne (1993). *L'action culturelle et la perception du musée. Approches de modalités d'action pour le projet du musée du Val-de-Marne*. Rédigé par Joëlle Gonthier. Fonds d'archives Raoul-Jean Moulin (MOUL.LM/005). Centre de documentation, MAC VAL, Vitry-sur-Seine.
- Coubetergues, P. et Ryngaert, M. (dir.) (2006). *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ? Colloque-événement. Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 25 et 26 mars 2006*. Vitry-sur-Seine : Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.
- Cranfield, B. (2017). Mind the gab: unfolding the proximities of the curatorial. *Performance Research*, 22(3), 118-126.

- Cuir, R. et Mangion, É. (dir.) (2013). *La performance. Vie de l'archive et actualité*. Dijon : Les presses du réel.
- Cukierman, L., Dambury, G., et Vergès, F. (dir.) (2018). *Décolonisons les arts !* Paris : L'Arche.
- Culler, J. D. (2016 [1997]). *Théorie littéraire*. (A. Birien, trad.). Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- Cusset, F. (2005 [2003]). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris : La découverte.
- Damisch, H. (1972). *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris : Seuil.
- Damisch, H., Careri, G. et Vouilloux, B. (2013). Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch. *Perspective*, 1, 11-23.
- De Certeau, M. (1993). *La culture au pluriel*. Paris : Seuil.
- Delacourt, S. (2019). *L'artiste-chercheur. Un rêve américain au prisme de Donald Judd*. Paris : Éditions B42.
- Delacourt, S., Schneller, K. et Theodoropoulou, V. (dir.) (2016). *Le chercheur et ses doubles*. Paris : Éditions B42.
- Dépelteau, F. (2000). *La démarche d'une recherche en sciences humaines de la question de départ à la communication des résultats* (nouv. éd.). Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval. Paris : De Boeck Université.
- Derlon, B., Jeudy-Ballini, M., Attia, K. et Barrada, Y. (2017). Le Maghreb en partage : entretien croisé avec Kader Attia et Yto Barrada. *Perspective*, 2, 65-80. doi:10.4000/perspective.7513
- Dewey, J. (2014[1926]). *Reconstruction en philosophie*. (P. Di Mascio, trad.). Paris : Gallimard.
- Dewey, J. (2010[1934]). *L'art comme expérience*. (J.-P. Cometti, trad.). Paris : Gallimard.

- Dewey, J. (2005[1927]). *Le public et ses problèmes*. (J. Zask, trad.). Paris : Gallimard.
- Dewey, J. (2004[1910]). *Comment nous pensons*. (O. Decroly, trad.). Paris : Les Empêcheurs de penser en rond.
- Dewey, J. (1967[1938]). *Logique. La théorie de l'enquête*. (G. Deledalle, trad.). Paris : Presses universitaires de France.
- Dewey, J. (1955[1939]). *Liberté et culture*. (P. Messiaen, trad.). Paris : Aubier.
- Dezeuze, A. (2014). *Thomas Hirschhorn. Deleuze Monument*. Londres : Afterall Books.
- Diawara, M. (2014). Kader Attia, une poétique de la réappropriation. *Littérature*, 174, 53-62.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit.
- Dirksen, J. (2009). Ars academica – the lecture between artistic and academic discourse. Dans K. Jentjens, R. Joksimović, A. Nathan-Dorn et J. Vesić (dir.), *Lecture performance* [Catalogue d'exposition] (p. 9-16). Berlin : Revolver Publishing.
- Duff, B. E. (1990). "Event" in Dewey's philosophy. *Educational Theory*, 40(4), 463-470.
- Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. New York : Routledge.
- Durand, R. (2010). Kader Attia in conversation with Régis Durand. *Nka. Journal of Contemporary African Art*, 26, 70-79.
- Ekeberg, J. (2006). *New institutionalism*. Oslo : Office for Contemporary Art Norway.
- Elkins, J. (dir.). (2009). *Artists with PhDs. On the new doctoral degree in studio art*. Washington, DC : New Academia Publishing.
- Enwezor, O. (commiss.) (2008). Archive fever: photography between history and the monument. Dans *Archive fever. Uses of the document in contemporary art*

[Catalogue d'exposition] (p. 11-51). New York : International Center of Photography.

Estep, J. (2004). Reading Hirschhorn: A problem of (his) knowledge, or Weakness as a virtue. *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, 9, 83-89.

Farquharson, A. (2006). Bureaux de change. *Frieze*, 101. Récupéré de http://www.frieze.com/issue/article/bureaux_de_change/

Feenberg, A. (2016). *Philosophie de la praxis. Marx, Lukács et l'École de Francfort* (V. Dassas et T. Weisenstein, trad.). Montréal : Lux.

Filipovic, E. (2017). *The artist as curator. An anthology*. Londres : Koenig Books.

Fonds départemental d'art contemporain. Conseil Général du Val-de-Marne (1995). *Acquisitions 1994. Exposition du 12 mai au 2 juin 1995, Hôtel du Département, Créteil*. Créteil : l'auteur.

Foster, H. (2005[1995]). Portrait de l'artiste en ethnographe. Dans *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (p. 213-247). (Y. Cantraine, F. Pierobon, D. V. Gucht, trad.). Bruxelles : La Lettre volée.

Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22.

Foster, H. (1987). Re : post (riposte). Dans B. Blistène, C. David et A. Pacquement (dir.), *L'époque, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui 1977-1987* (p. 601-604). Paris : Centre Georges Pompidou.

Foucault, M. (2001[1994]). Qu'est-ce qu'un auteur ? Dans D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange (dir.), *Dits et écrits. 1954-1988* (vol. I, p. 817-849). Paris : Gallimard.

Foucault, M. et Deleuze, G. (1994[1972]). L'intellectuel et le pouvoir. Entretien de Michel Foucault avec Gilles Deleuze. Dans D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange (dir.), *Dits et écrits. 1954-1988* (vol. II, p. 306 à 315). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1994[1976]). Le discours ne doit être pris comme ... Dans D. Defert, F. Ewald et J. Lagrange (dir.), *Dits et écrits. 1954-1988* (vol. III, p. 122-123). Paris : Gallimard.

- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- France. Ministère de la culture et de la communication (2016). *Charte d'accueil des publics du champ social*. Récupéré de <http://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Developpement-culturel/Files/Mission-Vivre-ensemble/Charte-d-accueil-des-publics-du-champ-social>
- France. Ministère de la culture et de la communication. Département des études, de la prospective et des statistiques. Donnat, O. (2008). *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*. Paris : La découverte.
- Frank, R. (2013). When form starts talking: on lecture-performances. *Afterall*, 33, 4-15.
- Game, J. (2012). Ce que l'art fait à la littérature. *Art Press* 2, 26, 5.
- Game, J. (2010). *Sous influence, ou comment j'apprends à écrire. Résidence d'écriture CRIF* [Document de projet non publié]. Saint-Ouen : Conseil régional d'Île-de-France.
- Gandhi, L. (2006). *Affective communities. Anticolonial thought, fin-de-siècle radicalism, and the politics of friendship*. Durham, NC : Duke University Press.
- Gefen, A. et Laugier, S. (dir.) (2020). *Le pouvoir des liens faibles*. Paris : CNRS Éditions.
- Glicenstein, J. (2015). *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*. Paris : Presses universitaires de France.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la relation. Poétique III*. Paris : Gallimard.
- Goldberg, R. (1988). *Performance art. From futurism to the present*. New York : H.N. Abrams.

- Graham, J., Graziano, V. et Kelly, S. (2016). The educational turn in art: rewriting the hidden curriculum. *Performance Research, A Journal of the Performing Arts*, 21, 29-35.
- Gramsci, A. (1977). *Gramsci dans le texte*. Recueil réalisé sous la direction de F. Ricci en collaboration avec J. Bramant (J. Bramant, G. Moget, A. Monjo, F. Ricci, trad.). Paris : Éditions sociales.
- Green, A. (2018). *When artists curate. Contemporary art and the exhibitions medium*. Londres : Reaktion Books.
- Gros, F. (2017 [1996]). *Michel Foucault*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Grésillon, B. (2020). *Pour une hybridation entre arts et sciences sociales*. Paris : CNRS Éditions.
- Gutting, G. (2005). *Foucault. A very short introduction*. Oxford, R.-U. : Oxford University Press.
- Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Durham, NC : Duke University Press.
- Von Hantelmann, D. (2010). *How to do things with art. The meaning of art's performativity*. Zurich : JRP | Ringier. Dijon : Les presses du réel.
- Helguera, P. (2006). Alternative time and instant audience (the public program as an alternative space). Dans S. Rand (dir.), *Playing by the rules alternative thinking/alternative spaces* (p. 22-32). New York : Apexart.
- Herzog, A. (2012). Le MAC/VAL de Vitry-sur-Seine : entre ancrage territorial et rayonnement métropolitain. Dans S. Ballester-Radet (dir.), *Le musée et ses publics*. Actes du 8^e colloque interdisciplinaire Icône-Image. Musées de Sens CEREP, 1^{er} et 2 juillet 2011 (p. 61-75). Champs-sur-Yonne : Obsidiane.
- Hirschhorn, T. (2000). *Deleuze Monument. La beauté, Avignon, 2000. Les documents* [Livre d'artiste].
- Hirschhorn, T. (2014). An electronic conversation between Thomas Hirschhorn and Jacques Rancière: presupposition of the equality of intelligences and love of the infinitude of thought. *Theory, Culture & Society*, 31(7/8), 101-110.

- Hirschhorn, T. (2015). *Gramsci monument* [Catalogue d'exposition]. New York : Dia Art Foundation. Londres : Koenig Books.
- Hlavajova, M., Winder, J. et Choi, B. (dir.) (2008). *On knowledge production. A critical reader in contemporary art*. Utrecht : BAK.
- Hoare, G. et Sperber, N. (2013). *Introduction à Antonio Gramsci*. Paris : La Découverte.
- Holert, T. (2020). Knowledge beside itself. Contemporary art's epistemic politics. Berlin : Sternberg Press.
- Holert, T. (2016). A politics of knowledge in contemporary art? *Performance Research*, 21(6), 57-62.
- Holert, T. (2009). Art in the knowledge-based polis. *e-flux Journal*, 3. Récupéré de <http://www.e-flux.com/journal/03/68537/art-in-the-knowledge-based-polis/>
- Holly, M. A. et Smith, M. (2008). *What is research in the visual arts? Obsession, archive, encounter*. Williamstown, MA : Sterling and Francine Clark Art Institute. New Haven : Yale University Press.
- hooks, b. (2000). *All About Love. New Visions*. New York : Harper & Row.
- Horkheimer, M. (1974). *Théorie traditionnelle et théorie critique*. Paris : Gallimard.
- Hurtado López, F. (2017). Universalisme ou pluriversalisme : les apports de la philosophie latino-américaine. *Tumultes*, 48(1), 39-50.
doi:10.3917/tumu.048.0039
- Huyghe, P.-D. (2017). *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux : arts, architecture, design*. Paris : Éditions B42.
- Jameson, F. (1993). On "Cultural Studies". *Social Text*, 34, 17-52.
- Johnson, K. (2013, 25 juillet). A summer place in the Bronx. *The New York Times*. Récupéré de <https://www.nytimes.com/2013/07/26/arts/design/a-visit-to-thomas-hirschhorns-gramsci-monument.html>

- Jones, A. (2001). Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale. Dans T. Warr (dir.), *Le corps de l'artiste* (p. 16-47). (D.-A. Canal, trad.). Londres : Phaidon.
- Jones, S. (2006). *Antonio Gramsci*. New York : Routledge.
- Joselit, D. (2013). *After Art*. Princeton, NJ : Princeton University Press.
- Jubas, K. (2010). Reading Antonio Gramsci as a methodologist. *International Journal of qualitative Methods*, 9(2), 224-239.
- Kelly, M. (dir.) (2014). Gramsci, Antonio (1891–1937). Dans *Encyclopedia of Aesthetics* (2^e éd.). Oxford, R.-U. : Oxford University Press. Récupéré de <https://www-oxfordreference-com.proxy.bibliotheques.ugam.ca/view/10.1093/acref/9780199747108.001.0001/acref-9780199747108-e-338>
- Kelly, M. (1999[1973]). *The Post-Partum Document*. Berkeley, CA : University of California Press.
- Kester, G. H. (2015, 29 juillet). On the relationship between theory and practice in socially engaged art. *A blade of glass*. Récupéré de <http://www.abladeofgrass.org/fertile-ground/on-the-relationship-between-theory-and-practice-in-socially-engaged-art/>
- Kester, G. H. (2011). *The one and the many. Contemporary collaborative art in a global context*. Durham, NC : Duke University Press.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces. Community and communication in modern art*. Berkeley : University of California Press.
- Kosuth, J. (1989[1969]). Art after philosophy. Dans C. Gintz, J. Laffon et A. Ascherf (dir.), *L'art conceptuel, une perspective* (p. 236-241). Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris.
- Kotz, L. (2010). *Words to be looked at. Language in 1960s art*. Cambridge, MA : The MIT Press.

- Krebs, A. et Robatel, N. (2008). *Démocratisation culturelle. L'intervention publique en débat*. Paris : La documentation française.
- Kwon, M. (2002). *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Cambridge, MA : The MIT Press.
- Lacy, S. (dir.) (1995). *Mapping the terrain. New genre public art*. Seattle : Bay Press.
- Ladnar, D. (2013). *The lecture performance. Contexts of lecturing and performing* [Thèse de doctorat non publiée]. Aberystwyth University. Récupéré de <http://cadair.aber.ac.uk/dspace/handle/2160/14051>
- Lageira, J. (2016). *L'art comme histoire. Un entrelacement de poétiques*. Paris : Éditions Mimésis.
- Laugier, S. (2003). *Faut-il encore écouter les intellectuels ?* Paris : Bayard.
- Lawlor, L. et Nale, J. (2014). *The Cambridge Foucault lexicon*. Cambridge, R.-U. : Cambridge University Press.
- Le Blanc, G. (2012). De la *French theory* à l'*American philo*. *Esprit*, 3, 62-75.
- Lee, P. M. (2012). *Forgetting the art world*. Cambridge, MA : The MIT Press.
- Lejeune, A. (sous presse). 21.3 (1964) de Robert Morris : L'iconologie et la forme au travail. Dans L. Corbel et C. Viart (dir.). *Les conférences d'artistes. Entre fiction théorique et geste artistique*. Rennes : Presses de l'université de Rennes.
- Lejeune, A. (2017). *La théorie à l'œuvre. L'art conceptuel américain*. Bruxelles : (SIC).
- Lejeune, A., Mignon, O. et Pirenne, R. (2013). *French theory and american art*. Berlin : Sternberg Press.
- Levine, C. (2015). *Forms. Whole, rhythm, hierarchy, network*. Princeton, NJ : Princeton University Press.
- Ligon, G. (2013). Thomas is a trip. *Artforum*, 52(13), 228-32.

- Lippard, L. et Chandler, J. (1968). The dematerialization of art. *Art international*, 12(2) : 31-36.
- Loubier, P. (2001). Avoir lieu, disparaître : sur quelques passages entre art et réalité. Dans P. Loubier et A.-M. Ninacs (dir.), *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances = when art becomes circumstance* (p. 19-29). Montréal : Skol.
- Loubier, P. (1997). L'idée d'installation : essai sur une constellation précaire. Dans A. Bérubé et S. Cotton (dir.), *L'installation pistes et territoires. L'installation au Québec. 1975-1995. Vingt ans de pratique et de discours* (p. 13-35). Montréal : Centre des arts actuels SKOL.
- Lotringer, S. et Cohen, S. (dir.) (2001). *French theory in America*. New York : Routledge.
- Loveless, N. S. (2012). Practice in the flesh of theory: art, research and the fine arts PhD. *Canadian Journal of Communication*, 37(1), 93-108.
- Lüdin, A. A. (réal.), Matter, F. (prod.). (2015). *Thomas Hirschhorn. Gramsci monument* [DVD]. Bâle : Soap Factory GmnH.
- Macé, M. (2016). *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard.
- Macé, M. (2011). *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard.
- Macel, C. (commiss.) (2007). *Éric Duyckaerts. Palais des glaces et de la découverte. Biennale de Venise 2007. Pavillon belge* [Catalogue d'exposition]. Blou : Monografik éditions.
- Madani, R. (2006). *Blessures au vent*. Paris : Éditions de la Différence.
- Madelrieux, S. (2016). *La philosophie de John Dewey. Repères*. Paris : VRIN.
- Maingueneau, D. (2011). Pertinence de la notion de formation discursive en analyse du discours. *Langages et société*, 135, 87-89.
- Manning, E. et Massumi, B. (2018). *Pensée en acte. Vingt propositions pour la recherche-crédation*. (A. Chrétien, trad.). Dijon : Les presses du réel.

- Maharaj, S. (2009). Know-how and no-how: stopgap notes on "method" in visual art as knowledge production. *Art & Research. A journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2(2). Récupéré de <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/maharaj.html>
- Marin, L. (1989). *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris : Usher.
- Mark G. E. (2014). *Foucault and politics. A critical introduction*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Martinon, J.-P. (dir.) (2013). *The curatorial. A philosophy of curating*. Londres : Bloomsbury Publishing.
- Mercer, K. (2015). After-flow: Kader Attia's postcolonial topologies. Dans N. Schweizer (dir.), *Kader Attia. Les blessures sont là* [Catalogue d'exposition]. Lausanne : Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Zurich : JRP | Ringier. Récupéré de <http://kaderattia.de/after-flow-kader-attias-postcolonial-topologies/>
- Mercier, C. (2018, 22 mars). « L'Un et l'Autre ». *Le passé composé. Libération*. Récupéré de https://next.liberation.fr/arts/2018/03/22/l-un-et-l-autre-le-passe-decompose_1638182
- Milder, P. (2011). Teaching as art. The contemporary lecture-performance. *PAJ. A Journal of Performance and Art*, 33(1), 13-27.
- Monique, D. (2020, 18 juin). Cultural institutions need to stop the empty gestures and performative activism — it's time to do the real work of anti-racism. *Insider*. Récupéré de <https://www.insider.com/cultural-institutions-need-to-stop-the-performative-activism-2020-6>
- Möntmann, N. (2009). The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future. Dans G. Raunig et G. Ray (dir.), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique* (p. 155-160). Londres: May Fly Books.

- Art and its institutions. Current conflicts, critique and collaborations.* Londres : Black Dog Publishing.
- Morizot, B. et Zhong Mengual, E. (2018). *Esthétique de la rencontre. Énigme de l'art contemporain.* Paris : Seuil.
- Morris, R. (1989). Words and images in modernism and postmodernism. *Critical Inquiry*, 15(2), 337-347.
- Moten, F. (2017). *Black and Blur.* Durham, NC : Duke University Press.
- Mougin, P. (2019). *Moderne / Contemporain. Art et littérature des années 1960 à nos jours.* Dijon : Les presses du réel.
- Mougin, P. (2016). Entretien Jérôme Game et Pascal Mougin : performance, poésie et narrativité. Dans *Les contemporains.e.s.* Récupéré de <https://contemporains.hypotheses.org/2031>
- Moulinier, P. (2020). *Les politiques publiques de la culture en France.* Paris : Presses universitaires de France.
- Müller, V. J. (2011). Relays. *The Exhibitionist*, 4, 66-70.
- Muños, J. E. (2014). The Event of the Poem: "the Gramsci monument". *Social Text*, 32, 119-121.
- Musée départemental d'art contemporain du Val-de-Marne Vitry-sur-Seine. Conseil Général du Val-de-Marne (2015). *Le MAC VAL a dix ans. 2005-2015.* Créteil : l'auteur.
- Musée départemental d'art contemporain du Val-de-Marne Vitry-sur-Seine. Conseil Général du Val-de-Marne. Fabre, A. (2014). *Projet scientifique et culturel du MAC/VAL. Septembre 2014.* Créteil : l'auteur.
- Musée départemental d'art contemporain du Val-de-Marne Vitry-sur-Seine. Conseil Général du Val-de-Marne (2012). *Programmation octobre 2012 – janvier 2013* [Dépliant]. Créteil : l'auteur.

- Musée départemental d'art contemporain du Val-de-Marne Vitry-sur-Seine. Conseil Général du Val-de-Marne (2010). *Enquête des publics. MAC/VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne*. Créteil : l'auteur.
- Musée départemental d'art contemporain du Val-de-Marne Vitry-sur-Seine. Conseil Général du Val-de-Marne. Fabre, A. (2007). *Projet scientifique et culturel du MAC/VAL 2007*. Créteil : l'auteur.
- Musée départemental d'art contemporain du Val-de-Marne Vitry-sur-Seine. Conseil Général du Val-de-Marne. Fabre, A. (1998). *Projet scientifique et culturel*. Créteil : l'auteur.
- Musée départemental d'art contemporain du Val-de-Marne Vitry-sur-Seine. Conseil Général du Val-de-Marne (2006). *Actions ! L'art ici et maintenant*. Numéro spécial de *L'Oeil*.
- Nelund, S. (2015). *Acts of research. Knowledge production in contemporary art between knowledge economy and critical practice* [Thèse de doctorat non publiée]. Københavns Universitet.
- Nussbaum, M. (2011). *Les émotions démocratiques. Comment former le citoyen du XXI^e siècle ?* (S. Chavel, trad.). Paris : Flammarion.
- Ogien, A. et S. Laugier. (2014) *Le principe démocratie. Enquête sur les nouvelles formes du politique*. Paris : La découverte.
- O'Neill, P. (2012). The curatorial constellation and the paracuratorial paradox. *The exhibitionist* 6 : 55-60.
- O'Neill, P. (2007). The curatorial turn: from practice to discourse. Dans J. Rugg et M. Sedgwick (dir.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance* (p. 13-28). Bristol : Intellect.
- O'Neill, P. et Wilson, M. (dir.) (2010). *Curating and the educational turn*. Londres : Open Editions.
- Páldi, L. (2011). Notes on the paracuratorial. *The Exhibitionist*, 4, 71-76.

- Paltrinieri, L. (2015). L'archive comme objet : quel modèle d'histoire pour l'archéologie ? *Les Études philosophiques*, 153(3), 353-376.
- Patail, D. et Corral, W. H. (dir.) (2005). *Theory's empire. An anthology of dissent*. New York : Columbia University Press.
- Petcock, E. (2011). The dog that barked at the elephant in the room. *The exhibitionist*, 4, 77-82.
- Pigeat, A. (2012a). Musée/Utopie. Interview d'Alexia Fabre. *Art Press* 2, 26, 10-19.
- Pigeat, A. (2012b). Under the influence, making of. Interview de Jérôme Game, Frank Lamy et Stéphanie Airaud. *Art Press* 2, 26, 65-71.
- Piotte, J.-M. (2010). *La pensée politique de Gramsci*. Montréal : Lux.
- Poinsot, M. et Vergès, F. (2019). La pensée décoloniale est peu développée dans le monde politique français et académique. *Hommes & Migrations*, 1327(4), 170-176.
- Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : A. Fayard.
- Rancière, J. (2008). Les paradoxes de l'art politique. Dans *Le spectateur émancipé* (p. 56-92). Paris : La Fabrique.
- Rebentisch, J. (2012). *Aesthetics of installation art*. Berlin : Sternberg Press.
- Redfield, M. (2015). Querying, quarrying: Mark Tansey's paintings of theory's Grand Canyon. Dans *Theory at Yale. The strange case of deconstruction in America* (p. 158-186). New York : Fordham University Press.
- Reiss, J. H. (1999). *From margin to center. The spaces of installation art*. Cambridge, MA : The MIT Press.
- Rizzo, J. (2014). Immanent utopia/utopia imminent: Thomas Hirschhorn's Gramsci monument. *The Drama Review*, 58(4), 170-176.

- Rogoff, I. (2008). Turning. *e-flux Journal*, 1. Récupéré de <http://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>
- Rogoff, I. (2006). Academy as potentiality. Dans A. Nollert, I. Rogoff, B. De Baere, Y. Dziewior, C. Esche, K. Niemann, D. Roelstraete (dir.), *A.C.A.D.E.M.Y.* (p. 13-20). Berlin : Revolver.
- Rogoff, I. (2003). From criticism to critique to criticality. Dans *Traversal texts*. Récupéré de <https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/en>
- Rosenthal, O. et Ruffel, L. (dir.) (2010). *Littérature. La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, 60.
- Ruffel, L. (2016). *Brouhaha. Les mondes du contemporain*. Paris : Verdier.
- Rugoff, R. (commiss.) (2019). Kader Attia & Ralph Rugoff in conversation. Dans *The museum of emotion* [Catalogue d'exposition] (p. 8-33). Londres : Hayward Gallery Publishing. Récupéré de <http://kaderattia.de/kader-attia-ralph-rugoff-in-conversation-2019>
- Ryngaert, M. (dir.) (2007). *Les questions sans réponse(s) de l'art contemporain. Journées d'étude. Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 2006-2007*. Vitry-sur-Seine : Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.
- Saïd, E. (2015 [1978]). *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (C. Malamoud, trad.). Paris : Seuil.
- Schjeldahl, P. (2013, 29 juillet). House philosopher. Thomas Hirschhorn and the Gramsci monument. *The New Yorker*. Récupéré de <https://www.newyorker.com/magazine/2013/07/29/house-philosopher>
- Scott, K. (2014). In conversation: Kitty Scott and Kader Attia discuss the concept of repair. Dans K. Attia, *The Repair. From occident to extra-occidental cultures* [Catalogue d'exposition] (p. 163-170). Berlin : The Greenbox. Récupéré de <http://kaderattia.de/interview-kitty-scott-and-kader-attia/>
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching feeling. Affect, pedagogy, performativity*. Durham, NC : Duke University Press.

- Sheikh, S. (2009). Objects of study or commodification of knowledge? Remarks on artistic research. *Art & Research*, 2(2). Récupéré de <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/sheikh.html>
- Sheikh, S. (2008). Talk value cultural industry and knowledge economy. Dans M. Hlavajova, J. Winder et B. Choi (dir.), *On knowledge production. A critical reader in contemporary art* (p. 182-197). Utrecht : BAK.
- Sheikh, S. (2006). The trouble with institutions, or, art and its publics. Dans N. Möntmann (dir.), *Art and its institutions. Current conflicts, critique and collaborations* (p. 42-49). Londres : Black Dog Publishing.
- Sheikh, S. (2004). Planes of immanence, or The form of ideas: notes on the (anti-) monuments of Thomas Hirschhorn. *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, 9, 90-98.
- Suchet, M. (2016). *Indiscipline !* Montréal : Note Bene.
- Sullivan, G. (2006). Research acts in art practice. *Studies in art education*, 48(1), 19-35.
- Taylor, D. (2016). *Performance*. (A. Levine, trad.). Durham, NC : Duke University Press.
- Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. Paris : La documentation française.
- Valle, L. (2015). Object lesson: Thomas Hirschhorn's *Gramsci monument*: negotiating monumentality with instability and everyday life. *Buildings & landscapes. Journal of the vernacular architecture forum*, 22(2), 18-35.
- Vazzoler, M. (2018, 7 décembre). Art et intellectuels, un mariage en théorie. *L'hebdo du quotidien de l'art*, p. 9-13.
- Vergès, F. (2018). Décolonisons les arts ! Un long, difficile et passionnant combat. Dans L. Cokierman, G. Dambury A et F. Vergès (dir.), *Décolonisons les arts !* (p. 119-137). Paris : L'Arche.

- Voorhies, J. (dir.) (2016). *What ever happened to new institutionalism*. Berlin : Sternberg Press.
- Wiame, A. (2015). *L'art comme expérience et la pragmatique du spectateur, entre performance et philosophie*. *Tangence*, 108, 13-27.
- Wickstrom, M. (2014). The infinitude of thought in precarious form: Thomas Hirschhorn's *Gramsci monument*. *Performance research*, 19(2), 4-13.
- Wilson, S. (2018). *Figurations ± 68. Le monde visuel de la French Theory*. (J. Bouniort, trad.). Dijon : Les presses du réel.
- Younes, R. (2016). *Introduction à Wittgenstein*. Paris : La découverte.
- Yúdice, G. (2003). *The expediency of culture. Uses of culture in the global era*. Dunham, NC : Duke University Press.
- Zask, J. (2015). *Introduction à John Dewey*. Paris : La découverte.
- Zask, J. (2011). *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*. Lormont : Le bord de l'eau.
- Zerbib, D. (dir.) (2015). *In octavio. Des formats dans l'art*. Dijon : Les presses du réel. Annecy : ESAAA Éditions.
- Zerbib, D. (2012). N'importe quoi, pas n'importe comment. *Art Press* 2, 26, 33-40.