

## L'ARTISTE, LA CRITIQUE ET L'ESPACE PUBLIC\*

Qu'est-ce qu'une pratique artistique engagée ? Un art en prise avec la chose publique, et, en ce sens, politique<sup>1</sup> ? Si les vocables ne manquent pas pour qualifier un art que l'on suppose moins soucieux de ses procédés formels que du monde et de ses structures politiques, économiques et sociales, cette abondance de mots, loin de suggérer des nuances dans les approches, véhicule au contraire quelques ambiguïtés.

Certains<sup>2</sup> font du caractère politique – ou engagé – d'une œuvre un critère à même de discriminer les pratiques artistiques : il y aurait, à cet aune, un art politique et un art qui ne le serait pas. Le fondement de cette dichotomie courante tient, d'une part, dans l'usage du terme de *politique* comme attribut de l'art, d'autre part, dans l'identification implicite de cette dimension politique au contenu. Loin de composer une véritable méthode opératoire à même d'identifier les différentes modalités par lesquelles toute œuvre d'art se construit dans un rapport au champ politique, cette approche ne considère comme politiques ou engagées que des œuvres se réclamant comme telles. Or, saisie dans sa structure même, toute œuvre, quelle qu'elle soit n'est jamais neutre politiquement : l'art n'est pas une activité privée, un loisir, mais une activité qui se lie au commun et entre, à ce titre, dans la sphère politique (espace public d'exposition, sphère publique du jugement...). De même, en tant qu'activité

technique économiquement organisée, il convoque une certaine organisation politique du travail et de la production. En cela, tout art est politique, voire aussi social : il n'est pas une production indifférente au dehors.

Une deuxième équivoque très en vogue est celle autour d'un « art social » terme désignant des œuvres aux prises avec le monde réel, qui modélisent des situations de rencontre dans une entreprise, la rue ou sur tout autre territoire commun ; pratiques qui revitaliseraient ou renouvelleraient les modalités d'intervention de l'artiste dans l'espace public. Les présupposés implicites cette fois reposent sur l'analogie entre socialité et portée politique – la présence ou l'intervention de l'artiste au cœur de l'espace public le dotant quasi magiquement d'un coefficient d'engagement – et, de façon corollaire, sur le caractère purement formel de cette supposée portée – à savoir une intervention dans l'espace social indifférente au contenu.

Or, un simple *locus* – en l'espèce l'espace public – ne saurait à lui seul être signifiant. Et les sens politiques induits par les œuvres se déterminent avant tout par les buts poursuivis et les moyens de production et formes mobilisées. L'esthétique relationnelle<sup>3</sup> – puisque c'est bien d'elle qu'il s'agit – joue sur la scène sociale, de ce point de vue, un rôle pour le moins ambigu : une fonction modélisatrice, pourvoyeuse de formes, volant au secours d'un politique défaillant. Il est clair qu'ainsi compris, l'art participe de la construction du consensus et consiste à pacifier les zones qui seraient encore rebelles, et à lisser – au travers notamment du *credo* de la convivialité – les points de tensions et de conflits latents... Le contraire, on en conviendra, d'une position critique.

\*. Ce texte reprend en les reformulant certaines des thèses développées dans mon ouvrage *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2008.

1. La sphère politique est comprise au sens inaugural grec de sphère publique, de ce que les hommes ont en commun et en partage par opposition à la sphère privée et intime. C'est ce sens que nous désignons dans l'expression « le politique » par distinction avec *la* politique, sens usuel et commun qui renvoie à ses modalités d'exercice et d'effectuation.

2. Nous pensons notamment à Dominique BAQUÉ, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.

3. Telle qu'elle est défendue par Nicolas BOURRIAUD dans son ouvrage éponyme : *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

### Un art critique plutôt que politique

Un art politique, engagé ou social n'est donc pas, loin s'en faut, *ipso facto* critique, au sens de contestataire, dissident, minoritaire. C'est pourquoi à ces vocables nous préférons ceux *d'art critique* et de *critique artiste*. Car on objectera à raison que le terme d'art critique a une occurrence qui va bien au-delà de la seule sphère politique : la critique peut se faire à l'encontre de la société, des mœurs, de l'art, d'un milieu quel qu'il soit... C'est pourquoi il est éclairant d'adjoindre à l'expression *d'art critique* celle de *critique artiste* qui, non seulement, clarifie la question mais permet de problématiser l'idée d'une fonction critique de l'art à l'âge contemporain.

La *critique artiste* a été inaugurée par le romantisme et la modernité baudelairienne. Décalquée de l'expression *critique sociale*, elle met en œuvre, au XIX<sup>e</sup> siècle, au travers de la pratique artistique et d'une esthétique de l'existence, une contestation au nouveau monde capitaliste moderne et à ses valeurs, et partage avec elle bien des points, formes et motifs. Toutes deux s'enracinent en effet dans quatre sources d'indignation principales<sup>1</sup> que leur inspire le monde bourgeois capitaliste. La *critique artiste* a consisté essentiellement, au XIX<sup>e</sup> siècle, à inventer un mode de vie bohème, que théorise et incarne Baudelaire, dans son opposition fondatrice entre l'attachement bourgeois, le patrimoine et la mobilité<sup>2</sup>. Elle porte en avant, d'une manière générale, les valeurs de grandeur de l'art et une éthique de la distinction pour contrer l'utilitarisme bourgeois.

Elle revêt toutefois des formes opposées déjà sujettes à polémique et non homogènes à la lueur desquelles il est intéressant de penser la modernité.

1. Pour ces deux types de critiques, le capitalisme est source de désenchantement et d'inauthenticité des objets, des personnes et des genres de vie associés. Il est, de même, source d'oppression – opposée aux valeurs de liberté, d'autonomie et de créativité –, source de misère et d'inégalités, et, enfin, source d'opportunisme et d'égoïsme – opposés aux liens sociaux et à la solidarité communautaire. Nous reprenons ici la typologie et les analyses établies par Luc BOLTANSKI et Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 81-90.

2. Charles BAUDELAIRE, « Le peintre de la vie moderne », dans *Au-delà du romantisme, essais sur l'art*, Paris, GF, 1998, p. 215.

té. La *critique artiste* s'incarne en effet tout aussi bien dans le romantisme d'un Théophile Gautier<sup>3</sup> que dans l'art critique défendu par Proudhon dans la personne de Courbet, artistes par ailleurs aux options radicalement opposées qui n'ont de cesse de débattre entre eux. Tous deux cependant incarnent une réaction au modèle dominant et au nivellement bourgeois : l'un sur le mode aristocratique du retrait et de la distance, l'autre sur celui démocratique inspiré par les socialistes et marxistes et qui entend placer l'art au service du progrès social... Ainsi, l'attitude des artistes *critiques* au XIX<sup>e</sup> siècle oscille entre position de retrait et attitude engagée. On a, classifie Ève Chiapello<sup>4</sup>, trois positions possibles pour l'artiste en 1848. Celle de l'art bourgeois en accord avec la société et deux autres, en opposition à la société, qui se manifestent soit dans la position de transformation active, soit dans le retrait, et qui se départagent sur la question de l'autonomie de l'art. Ces deux positions de retrait et/ou d'engagement sont en fait, remarque l'auteur, très souvent interchangeables pour un même artiste lors de son histoire. Bien qu'ils se critiquent les uns les autres, ils font ensemble chorus contre la société moderne.

Cette disjonction se prolonge dans le XX<sup>e</sup> siècle et s'exprime dans l'opposition fondatrice entre le modernisme réputé formaliste et autarcique et *l'avant-garde* réputée engagée, ce qui dérouta l'activité critique de l'art. La position de retrait et de repli peut valoir en effet à cet aune comme attitude critique – c'est d'ailleurs comme telle que la défendra Greenberg dans « Avant-garde et Kitsch<sup>5</sup> » en 1939 – et, réciproquement, la définition d'un art politique ou engagé – appelons le comme on voudra – ne saurait tenir dans une simple revendication : ne sont pas nécessairement politiques les artistes ou les institutions qui le proclament.

3. Cf. notamment la préface à *Mademoiselle de Maupin* dans laquelle Gautier raille la valeur bourgeoise de l'utile.

4. Ève CHIAPELLO, *Artistes versus managers, le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié, 1998, p. 43.

5. Voir Clément GREENBERG, « Avant-garde et Kitsch » (1939), dans *Art et culture, essais critiques*, A. Hindry (trad.), Paris, Macula, 1988.

Ainsi, pour se départir de toutes confusions, il nous semble important de revenir à l'essence même du geste critique qui tient, non pas dans sa teneur déclarative et programmatique mais dans sa puissance réactive et contestataire.

Ce que l'on peut retenir du modèle de la *critique artiste* du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est que la critique est indignation, art de la riposte et du contre. Attentive au contexte, elle ne se fige pas *a priori* dans des formes pures et définitives mais tire au contraire sa force de sa capacité à les inventer et à en changer. En ce sens, le geste critique et l'esthétique qu'il implique relève moins d'un procédé formel que l'on pourrait nommer *a priori* – au sens par exemple où l'on a pu dire que l'esthétique ou la technique réaliste était par essence critique ou politique – que d'un art de la ruse, proche de ce que les grecs nommaient la *mêtis* : arme de toutes les armes, qui sous-tend toutes les autres en ce qu'elle est un savoir à tout faire.

### Le retour de l'art dans l'espace public ?

Quelles peuvent être aujourd'hui les formes artistiques à même d'incarner cet esprit critique, cet art de la ruse et du contre ?

De prime abord, on peut déjà établir deux grandes modalités d'exécution et de présentation de l'art : un art qui *représente*, qui *fabrique* (les arts plastiques) par opposition à un art qui *fait*, qui *exécute* (le spectacle vivant). Cette distinction n'est pas neutre au regard du caractère politique de l'œuvre. Ainsi que le souligne Hannah Arendt, les seconds, qu'elle appelle les *performing arts*, pour lesquels l'accomplissement consiste dans l'exécution même et non dans un produit fini qui survit à l'activité, présentent « une grande affinité avec la politique ; les artistes qui se produisent [...] ont besoin d'une audience [...], les deux ont besoin d'un espace publiquement organisé pour leur "œuvre"<sup>1</sup> ». Les *creative arts*, arts créateurs produisent, eux, quelque chose de tangible et réifient la pensée humaine dans la mesure où la chose produite possède une autonomie.

Or, c'est précisément sur cette question de l'autonomie que semble se jouer aujourd'hui le destin critique de l'art : c'est lorsque l'art y renonce en partie qu'il peut se révéler à même d'être un agent « réactif actif » et non un espace neutralisé voué à la seule représentation du monde.

De ce point de vue, les arts performatifs apparaissent comme dotés en soi d'un coefficient politique dont semblent dépourvus *a priori* les arts représentatifs. Ils sont réputés obéir à trois principaux modes opératoires : un rejet de l'interprétation (de la référentialité), la présence physique de l'artiste et la mise en avant du processus et non du produit, de l'acte de création et non de l'objet créé. Le propre d'un événement performatif est de proposer une présence commune, une immédiateté, du fait de la présence physique de l'artiste. Il procède d'une mise en avant du processus et non de l'objet créé, dans la mesure où l'exécution a lieu dans un espace-temps commun à l'artiste et au spectateur, qui lui confère une dimension publique. Cette dernière caractéristique poïétique incline le processus esthétique dans le sens d'une immédiateté de l'effet, que l'on peut retenir comme critère spécifique, ainsi que le fait remarquer Gérard Genette : « La performance recouvre toute activité humaine dont la perception est elle-même susceptible de produire et d'organiser un effet esthétique immédiat, c'est-à-dire non différé jusqu'à l'éventuel produit de cette activité<sup>2</sup>. »

C'est précisément pour cette raison que Peter Bürger<sup>3</sup> fait de la performance un critère discriminant de la distinction qu'il opère entre l'avant-garde (engagée) et la modernité (formaliste) : la performance est un art dont le matériau brut devient moment d'expression, elle est le premier pas de bascule vers une logique de l'événement.

La force politique ou critique de la performance tient donc de ce qu'elle définit une opposition au régime représentatif propre aux arts créatifs : elle a une capacité à s'injecter dans le cours des choses, à plonger dans l'espace-temps réel et à s'incarner dans le quotidien, quand la re-

1. Hannah ARENDT, « Qu'est-ce que la liberté ? », dans *La crise de la culture* (1954), P. Lévy et A. Faure (trad.), Paris, Gallimard, 1972, p. 199-200.

2. Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art, immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 66.

3. Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1974.

présentation consiste précisément dans une mise à distance des choses. Le *happening* d'Allan Kaprow et les réflexions que celui-ci développe autour de sa pratique<sup>1</sup> témoignent très clairement de ce souci : inscrire l'art dans une expérience au cœur du réel. C'est en cela que l'art-performance des années soixante (*happening*, performances, *events*, festivals Fluxus...) perpétue le modèle de la critique artiste.

Mais toute performance en soi ne coïncide pas par essence avec un geste critique. Elle peut reconduire les écueils relatifs à la représentation.

Un des deux dangers tient en effet dans ce qu'Adorno nomme la réification<sup>2</sup>, à savoir un art qui dans la tentation de se fondre dans la vie se chosifie, perd son coefficient d'art et participe au mouvement de son autodestruction, dont le *happening* selon Adorno serait l'aboutissement. Au prétexte de sa portée critique, la performance devient alors un agent corrupteur de l'art lui-même.

C'est, à sa manière, ce que repère Naomi Klein<sup>3</sup> dans des mouvements activistes de forte inspiration situationniste, tels que *Reclaim the street*, le *subvertising* à Londres, ou la *culture jamming* sur la côte ouest nord-américaine : l'art devient un outil politique pratique, à la fois beau, dynamique et fonctionnel. L'investissement de l'espace public vise ici essentiellement une réappropriation de celui-ci par un envahissement savamment organisé. Dans quelle mesure un tel art ne s'avère-t-il pas simplement séduisant et au fond, tellement inséré et intégré dans le contexte marchand qu'il conteste, qu'il en devient indiscernable ?

C'est également le reproche que l'on peut faire au positionnement de *La biennale de Paris*, qui revendique l'idée d'un art à « faible coefficient de visibilité artistique<sup>4</sup> » ou encore d'un « art invi-

suel » disparaissant pour mieux réapparaître et agir dans un autre champ de l'activité humaine (culturelle, économique, politique...). Un tel programme – qui témoigne au passage d'un certain désamour de l'art<sup>5</sup> –, repose selon nous sur un double présupposé fallacieux. D'une part, il oppose très artificiellement et schématiquement l'art compris comme espace de représentation à son dehors compris comme espace d'action<sup>6</sup> – plutôt que de le penser en termes de performatif – et reconduit la confusion habituelle déjà relevée à propos de l'esthétique relationnelle selon laquelle un art dans l'espace public est public en son principe. D'autre part, il sépare de façon exclusive esthétique et politique, semblant affirmer qu'une pratique inscrite dans le champ de l'art ne peut être structurellement politique<sup>7</sup>. Une telle conception semble faire fi de la figure du spectateur, figure esthétique et perpétuelle oubliée de la réflexion sur la puissance critique de l'art.

Le second danger, à l'opposé, tient dans une dérive spectaculaire ou tout du moins scénique de la performance : quand celle-ci reconduit, parfois malgré elle, les codes propres au spectacle vivant,

sein de notre contemporanéité, ses évolutions politiques, économiques et idéologiques. En agissant dans la vie réelle avec les usages qui lui sont rattachés, elle cherche à identifier l'art avec de nouveaux critères qui rejettent l'artiste comme protagoniste exclusif de ses influences. D'une façon générale, elle affirme son refus de participer aux différentes règles régissant le monde convenu de l'art. En pratiquant le mélange des genres, la porosité des frontières et la redistribution des rôles, la Biennale de Paris fait apparaître l'art, là où l'on ne l'attend pas. »

<<http://biennaledeparis.org/>>, page consultée le 3 janvier 2012.

5. Au point d'ailleurs qu'il convient de se demander ce qui retient encore ses sectateurs dans le giron de l'art et quelle est la motivation qui préside à cette inscription et désignation en tant que biennale qui les identifie (malgré eux ?) institutionnellement.

6. « Nous n'avons aucune preuve sérieuse que l'art est dépendant de l'objet d'art. Pour cette raison, nous pouvons supposer le contraire. La Biennale de Paris favorise des pratiques invisuelles. L'invisuel est visible, mais pas en tant qu'art. » <<http://biennaledeparis.org/>>, page consultée le 3 janvier 2012.

7. « La Biennale de Paris défend un art qui n'obéit à aucun des critères attendus de l'art : créatif, spectaculaire, esthétique, émotionnel, affectif... »

<<http://biennaledeparis.org/>>, page consultée le 3 janvier 2012.

1. Notamment dans *L'art et la vie confondus*, J. Donguy (trad.), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

2. « Que peut prétendre faire un art pareil aux choses, quelle utopie pourrait-il façonner ? » Theodor Adorno, cité par David ZERBIB, « L'art est déclaré ! L'art-performance, entre utopie et jeu de langage », dans Dominique CHATEAU, Claire LEMAN (dir.), *Représentation et Modernité*, Paris, Les Publications de la Sorbonne, 2003, p. 110.

3. Naomi KLEIN, *No logo*, Paris, Actes Sud, 2001, p. 472.

4. « La Biennale de Paris n'a jamais recours aux objets d'art qui sont trop aliénés aux lois du marketing. Elle n'obéit à aucun cadre régulateur qui l'entraverait dans ses actions au

tant du point de vue de la production que de la réception par le spectateur. Les qualités propres à l'acte performatif se perdent alors, la performance se codifiant en un nouveau langage. S'affirme alors le sens de la performance entendue comme spectacle, qui privatise l'acte public que l'acte performatif était présumé apporter. Dès lors en effet que l'acte performatif s'expose dans un langage, il redevient un médium, un véhicule : quelque chose qui tient pour autre chose. Quand la valeur du performatif, ainsi que le montre Austin<sup>1</sup>, est précisément d'annuler la dimension référentielle : le performatif est un fait déclaratif de lui-même. Ainsi, quand la performance devient langage, elle habite de nouveau la sphère de la représentation, réinvestit le champ du déclaratif et reconduit alors exactement la même structure de réception que celle qui est liée à l'objet.

### Est-ce que l'art agit ?

Il reste encore à savoir ce qu'est *agir* en art : la définition d'un art critique en dépend. Nous rencontrons ici la question de la dimension pratique de l'art et l'éternel reproche de son inefficacité.

Selon en effet une certaine conception – que l'on se permettra de qualifier de bourgeoise –, l'art appartient au seul domaine de la représentation. De nature poïétique, il est de l'ordre de la formalisation sensible des choses – états, idées, émotions... Sa vocation pratique, défendue par les avant-gardes et visant à en faire un agent actif du processus historique, introduirait, de ce point de vue, une perversion, en inféodant l'art et en instrumentalisant la création à des buts qui lui sont exogènes. Cette thèse<sup>2</sup>, qui a largement participé au discrédit dont l'art politique a fait l'objet dans la postmodernité<sup>3</sup>, n'est pas seulement réac-

tionnaire, elle est également malhonnête en ce qu'elle ne fait aucune distinction entre la « praxis artistique » et la praxis sociale. Cette confusion est aussi au cœur de certaines pratiques « militantes », comme celle évoquée précédemment qui tentent d'éliminer le filtre de l'art pour interagir directement avec le corps social.

Or, le concept d'action ne saurait s'entendre bien évidemment de la même manière en art : ce ne sont pas sur les mêmes modalités, formes, buts et enjeux, que s'appuient l'artiste, le citoyen, le militant ou encore le travailleur. Et il n'est pas certain que l'efficacité d'un art « politique » doive se confondre avec une théorie de l'impact et du choc propre à l'action militante. Car l'évaluation de la portée de l'art politique selon son retentissement – les événements, le cours du monde, l'arrêt d'une guerre – revient à concevoir l'efficacité en termes quantitatifs et avalise ainsi l'entrée de l'œuvre dans le marché des biens symboliques productifs.

Mais, plus encore, elle assimile la portée politique de l'œuvre à son *effet social*, lequel, selon Adorno, est toujours indirect et de seconde main, et pas nécessairement provoqué par les œuvres intrinsèquement. « On peut douter, explique Adorno, que les œuvres d'art interviennent effectivement dans la politique ; lorsque cela se produit, c'est le plus souvent de façon périphérique<sup>4</sup> ». Ainsi,

le degré d'intervention pratique des œuvres n'est d'ailleurs pas déterminé par elles, mais beaucoup plus par le moment historique. Les comédies de Beaumarchais ne furent certainement pas engagées de la même façon que celles de Brecht ou de Sartre, mais elles eurent bien, en réalité, quelque effet politique, car leur contenu concret s'harmonisait avec un courant historique qui s'en trouva flatté et ravi. L'effet social de l'art, effet de seconde main, est apparemment paradoxal. Ce qu'on attribue en lui à la spontanéité dépend à son tour de la tendance sociale globale<sup>5</sup>.

1. John L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire* (1962), G. Lane (trad.), Paris, Seuil, 1991.

2. C'est celle notamment de Jean CLAIR dans *La responsabilité de l'artiste*, Paris, Gallimard, 1997.

3. Ainsi, peut-on lire : « si novateurs et bouleversants que soient les photomontages de John Heartfield, ils n'ont jamais arrêté l'avènement du nazisme, dont ils avaient pourtant fait leur cible principale au cœur même de la classe ouvrière. Si puissant soit le Guernica de Picasso, emblème de toutes les œuvres anti-impérialistes, il n'a pu empêcher le

triomphe sans équivoque du franquisme espagnol. » D. BAQUÉ, *Pour un nouvel art politique*, op. cit., p. 4.

4. Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique* (1970), M. Jimenez (trad.), Paris, Klincksieck, 1995, p. 334.

5. *Idem*.

Les exemples sont légions qui donnent raison à Adorno. Rappelons l'impact d'un film comme *Indigènes* (2006) qui appela une reconnaissance par le gouvernement des combattants nord-africains, ou encore, le très beau film de Philippe Lioret, *Welcome* (2009), qui suscita une polémique avec Eric Besson, ministre de l'immigration et de l'identité nationale ; oeuvres de nature très différentes dont il n'est pas certain qu'elles soient intrinsèquement politiques ou critiques... Faut-il en conclure au caractère aléatoire, et par là même vain, du geste critique si son effet, *in fine*, ne dépend pas de lui ?

### Adresse

Non, car à l'effet social, on peut adjoindre un *effet esthétique*, qui rattache l'activité critique de l'art, non pas au réel, mais à l'expérience esthétique. Car c'est là l'ultime reproche que l'on pourrait adresser aux thèses mesurant l'impact de l'œuvre au cours des choses : elles semblent en effet oublier qu'un tableau s'adresse avant tout à un *spectateur* et non pas à un *public*, foule indifférenciée, et que sur ce plan, aucun Guernica ne cherche à arrêter une guerre.

Penser l'œuvre dans son rapport au spectateur revient à privilégier un axe relationnel en lieu et place d'une approche en termes de contenu. L'effet critique fondamental de l'art réside précisément dans la nature et la forme de l'expérience qu'il est susceptible d'instaurer avec le spectateur ; ce que Sartre résume magistralement en remarquant qu'« il arrive à La Bruyère de parler des paysans mais il ne *leur* parle pas<sup>1</sup> ». De ce point de vue, des œuvres aux formes, « contenus » ou thématiques similaires peuvent revêtir des enjeux totalement opposés, car l'essentiel tient dans *l'Adresse*, dans la manière dont le spectateur sera mobilisé, mis en mouvement, interpellé par l'œuvre. C'est la raison pour laquelle *in fine* nous ne croyons pas aux vertus critiques d'un art « disparaissant » : son éclipse coïncide avec celle du spectateur, figure pivot de l'acte critique.

Nous sommes d'accord pour affirmer que c'est aujourd'hui dans des pratiques dites *furtives*, ou *dis-*

*crètes* que réside le potentiel critique de l'art. Aux pratiques « disparaissantes », nous préférons toutefois des formes dans lesquelles l'effacement de l'auteur pointe un transfert de la responsabilité sur le spectateur et reporte sur lui le processus d'autonomisation de l'œuvre<sup>2</sup>. Ces œuvres « faibles » ne misent pas sur un impact visible et quantifiable – et en cela inversent le rapport causal habituel – mais sur la force du spectateur à se faire acteur d'un processus, à intégrer le mouvement d'une situation qui lui est offerte. C'est là un des ressorts les plus intéressants de l'art dans l'espace public, qu'il soit *in situ*, urbain, d'intervention, furtif ou autre... Lorsqu'une chose à un moment s'offre, est abandonnée, commence alors le travail de l'œuvre, non comme reconnaissance, légitimation ou identification d'une intention artistique, mais comme confrontation à soi, enquête, curiosité... comme un moment où quelque chose s'initie. Or, c'est en effet quand l'art cesse d'être immédiatement repérable, qu'il peut commencer à être. C'est-à-dire quand quelque chose est éprouvé, ce que Richard Shusterman appelle une valeur d'usage :

Il semble bien y avoir, dit-il, quelque chose d'autonome dans la valeur de l'art, quelque chose qui fait qu'on poursuit ses fins pour elles-mêmes et non comme moyens pour d'autres fins dans d'autres pratiques. Ce quelque chose est sans doute constitué par l'expérience esthétique. Et la satisfaction immédiate et intense qu'une telle expérience procure en fait, incontestablement, une fin en soi<sup>3</sup>.

L'autonomie de l'art, ce qui fait sa spécificité ne tient pas dans ses productions matérielles, lesquelles ne représentent rien, ajoute Shusterman, tant qu'elles n'ont pas été éprouvées *par* et *dans* l'expérience esthétique.

2. Cela est vrai des oeuvres de Maurizio Cattelan, de Gianni Motti, de Matthieu Laurette ou encore de Francis Alÿs ; œuvres qui n'apparaissent pas ou ne surgissent pas d'elles-mêmes et qui n'existent que dans la mesure où elles sont *remarquées, relevées*, par le spectateur. Dans des registres très différents, *Kenneth* (1999) de Cattelan ou *El Gran Trueque* (2003) de Laurette sont sur ce point paradigmatiques.

3. Richard SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif*, C. Noille-Clauzade (trad.), Paris, Gallimard, 1992, p. 76-77.

1. Jean-Paul SARTRE, « Pour qui écrit-on ? », dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, p. 97.

Ainsi, sans les sujets de l'expérience, l'art est dépourvu de toute signification, « et les considérer comme valables indépendamment d'un sujet favorise en outre, certaines déviations, comme la réification, la chosification et le fétichisme qui empoisonnent aujourd'hui la scène de l'art<sup>1</sup> ». Mais réciproquement, les sujets de l'expérience, *sans l'art*, sont privés de signification : car seul l'art est à même de construire cette expérience dans un écart, critique, par rapport au cours ordinaire des choses.

Si l'art agit – et il le fait –, c'est précisément dans sa participation chez le sujet regardant à la constitution d'une conscience, faite de perception et d'intellection : un art – politique, critique – ne suscite pas des émotions directement politiques – indignation, révolte, prise de positions – qui relèvent, elles, du registre de la citoyenneté, mais des émotions avant tout *esthétiques* qui, dans ce qui les relie au commun, ne sont jamais neutres. En quoi sans aucun doute un art critique se détermine dans sa capacité à éveiller chez le spectateur des expériences de nature elles aussi critiques.

Aline CAILLET

1. *Idem.*