

ETC



Le mépris

Tristan Trémeau

Numéro 80, décembre 2007, janvier–février 2008

Spectateur/Spectator

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35073ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Trémeau, T. (2007). Le mépris. *ETC*, (80), 20–23.

LE MÉPRIS

« Lorsqu'on ne participe pas, ce qui veut dire lorsqu'on ne nage pas en personne dans le flot humain, l'on craint – comme lors d'une adhésion trop tardive à un parti totalitaire – de manquer le train et d'attirer sur soi la vengeance de la collectivité. Une activité simulée est une sorte de réassurance, elle signifie qu'on est prêt à se sacrifier soi-même, on y pressent la seule garantie de la préservation de soi. »

Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1980 (1951), p. 132.

es années 1990 ont vu se développer des pratiques participatives médiatisées par des installations qui représentaient de façon mimétique des conditions de vie quotidienne – qu'elles fussent celles de l'artiste ou de quelque lieu générique (Rirkrit Tiravanija) –, par des dispositifs dans lesquels les spectateurs provoquaient des événements picturaux en déclenchant le mécanisme approprié (Angela Bulloch), des invitations adressées aux visiteurs d'une exposition pour qu'ils partagent leurs photographies et leurs souvenirs (Dominique Gonzalez-Foerster), voire la communion empathique avec des proches, disparus ou vivants, d'un artiste (la série des *portraits* de Felix Gonzalez-Torres). Le tout était soutenu et motivé, selon Nicolas Bourriaud, le critique d'art émergent de l'époque et concepteur du label « esthétique relationnelle » qui réunit ces artistes, par une conception du spectateur comme sujet aliéné, soumis quotidiennement à la réification marchande dans ses relations aux objets et aux autres sujets, tous incapables ou amputés d'expériences autres que médiatisées par les canaux dominants de communication de masse. Au sujet qui, « tel le rat de laboratoire », est « condamné à un parcours immuable dans sa cage parsemée de morceaux de fromages » et « réduit à la condition de consommateur de temps et d'espace »¹, les dispositifs cités étaient censés administrer quelque thérapie relationnelle comme a pu l'écrire, moqueur, l'artiste Daniel Dezeuze².

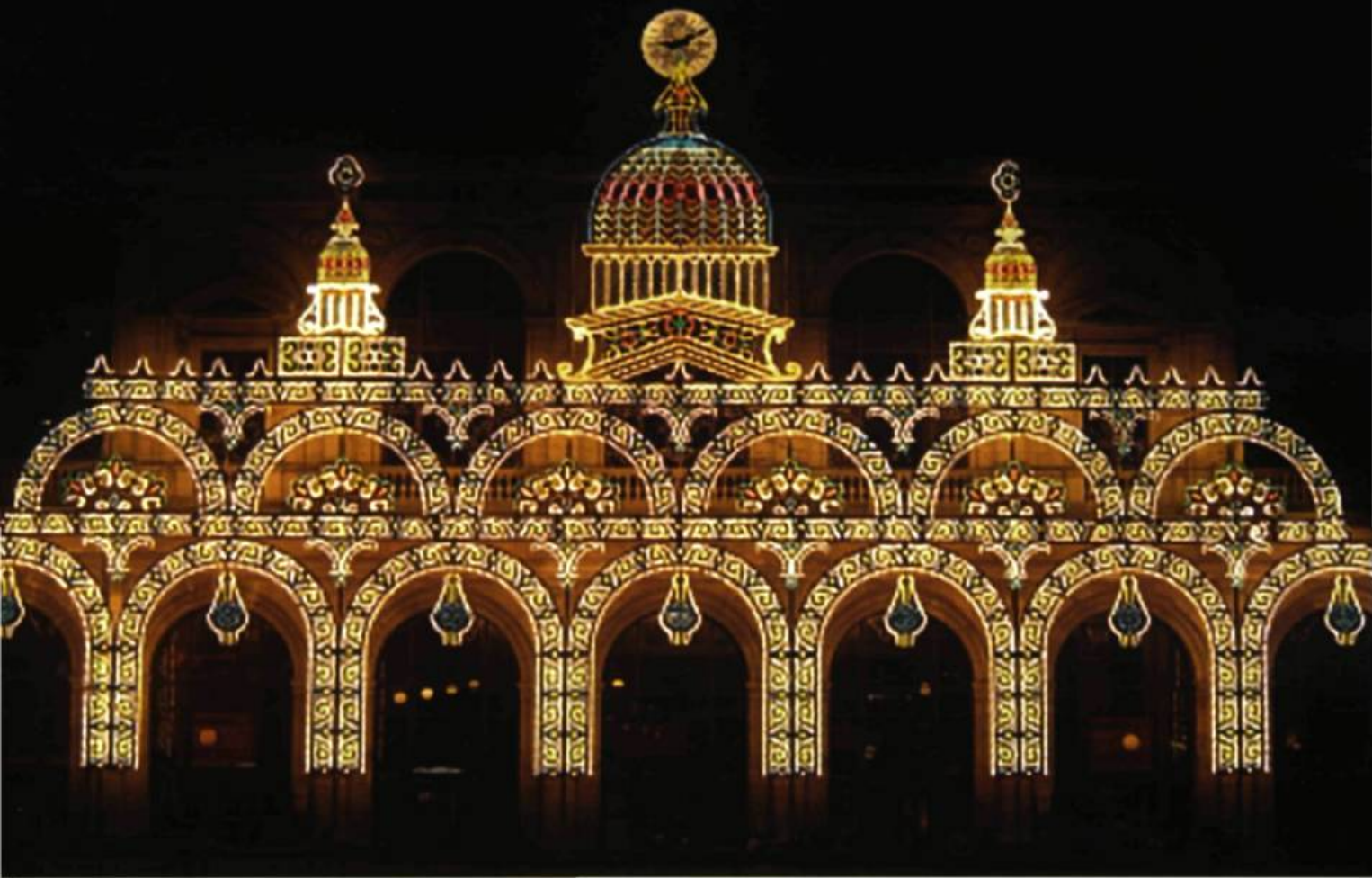
Cette mission thérapeutique s'adressait à des « micro-communautés » constituées des spectateurs intégrés dans les dispositifs, supposés vivre des expériences de restauration du lien social selon des techniques que j'ai qualifiées, avec Amar Lakel, de pastorales³ – communion, confession, tableau communautaire – afin de souligner la religiosité latente, voire explicite, de certains de ces dispositifs et des discours qui les légitimaient⁴. Ainsi définie et vue de France, cette mission reflétait l'air du temps – Jacques Chirac avait fait campagne, lors des élections présidentielles de 1995, sur le thème de la réduction de la « fracture sociale ». Elle rejoignait aussi en partie les politiques de médiation envers le public, mises en place dans les institutions d'exposition (musées, centres d'arts, Fonds régionaux d'art contemporain), qui en favorisèrent la diffusion, l'acquisition et la légitimation⁵. Une conséquence en fut un déplacement partiel de la mission de médiation de ces institutions. Il ne s'agissait pas d'opérer des médiations entre des spectateurs et des œuvres d'art (rôle de l'institution et de ses médiateurs), ni d'exposer des œuvres d'ambition pédagogique et critique, médiatrices d'elles-mêmes et des questions esthétiques en général (par exemple, les pratiques déconstructives de Daniel Buren, d'Art & Language ou du minimalisme, qui avaient fait l'objet, au cours des années 1970-80, d'une intégration institutionnelle), mais de créer des dispositifs de médiation des sujets entre eux, l'institution art et la communauté qu'il s'agissait de restaurer au nom d'une mythique totalité perdue.

Ce déplacement dénote une conception si ce n'est rédemptrice, du moins magique de l'art, auquel serait dévolu le rôle de réenchanter le monde et le quotidien des sujets aliénés, séparés

et désenchantés en temps de crise. Dans les faits, cette conception domine depuis le tournant des années 2000 les politiques publiques et les représentations de masse de l'art, ainsi que de nombreuses productions artistiques réalisées par des artistes de la génération relationnelle. Elle implique désormais moins des processus participatifs – lesquels n'ont toutefois pas disparu – que la réactivation des modèles synesthésiques des débuts de la modernité (correspondances des couleurs, sons et sensations⁶) comme le montre le développement de dispositifs technologiques de captation et d'immersion des spectateurs, et le retour de l'idéologie cinético-cybernétique (interaction, dynamogénie, conception computable du cerveau, théorie du feedback, etc.). Ainsi du *Cosmodrome* de Dominique Gonzalez-Foerster, présenté en 2003 lors de la Biennale de Lyon et cette année dans son exposition totale *Expodrome*, au musée d'art moderne de la ville de Paris. Ce « light show » simule les sensations optiques, tactiles et sonores d'un voyage imaginaire programmé dans l'espace tout en assignant les spectateurs à une position contemplative. Ainsi de la *Dream House* de La Monte Young & Marian Zazeela (1990), un environnement composé d'une lumière violette (mariage du chaud et du froid, propice à l'équilibre psychophysiologique, selon les préceptes thérapeutiques de certaines problématiques de la synesthésie) et d'un son de basse continu censé être propice à la méditation. On y pénétrait, après s'être déchaussé, à la fin du parcours de la Biennale de Lyon de 2005, dans le bâtiment de la Sucrière. Ainsi, lors de cette même Biennale, du *Quiet Club* de Brian Eno (2004), spectacle de projections lumineuses colorées sur des losanges suspendus accompagnées d'une musique d'ambiance, et que l'artiste présente comme un lieu semblable à une discothèque idéale « où l'on pourrait se détendre en agréable compagnie, dans un environnement sensuel, accueillant et pas trop bruyant, un environnement favorable à l'imagination créative »⁷.

Outre ces dispositifs d'évasion de type contemplatif et méditatif, qui entendent proposer aux sujets des pansements spirituels kitsch tout en les plombant physiquement, le retour des modèles cybernétiques a favorisé le développement d'œuvres plus dynamogènes pour les spectateurs, au sens de leur mise en mouvement physique stimulé par le spectacle du mouvement. C'est le cas des spectaculaires toboggans, créés par Carsten Holler pour le vaste hall des turbines de la Tate Modern à Londres (*Site test*, 2006). Ici, le festif, le ludique et l'esthétique techno-participative prennent le dessus, mais cette tendance cohabite sans problème avec celle de la passivité immersive. Ces deux tendances, en plus de la forme relationnelle peu technologique, cohabitent enfin avec une dernière, celle des environnements post-Pop qui combinent des signes (visuels, sonores) issus des industries culturelles de masse, de répertoires réifiés du modernisme et du design. Ces cohabitations sont facilitées par les parcours de Gonzalez-Foerster, Holler et Pierre Huyghe (dont *L'expédition scintillante, comédie musicale en trois actes*, de 2002, participe de l'esthétique de l'évasion contemplative⁸) et par l'évolution théorique et commissariale de Bourriaud vers la valorisation de grands mixes culturels (son livre *Postproduction*, en 2001, et l'exposition Playlist au Palais de Tokyo, en 2004), comme de paradigmes contemplatifs, immersifs et festifs (Biennale de Lyon 2005, Nuit Blanche parisienne 2006).

La valorisation de ces tendances reflète l'évolution utilitaire et instrumentale des politiques de l'art dans l'espace public à des fins d'organisation des loisirs, de célébration du lien social, de promotion et de réenchantement de villes. C'est ainsi qu'à Lille, les édiles et élites locales sont très heureux d'avoir parié sur l'art comme force communicationnelle, la ville ayant gagné en notoriété grâce à l'effervescence artistico-festive de l'année 2004⁹. Aucune des tendances artistiques évoquées ici ne manquait à l'appel : néo-



Pop festif du pot de fleurs monumental de Kusama près de la gare Euralille, et de l'exposition *Flower Power* au Palais Rameau, réenchantement rose de la verrière de la gare Lille Flandre, par le designer Patrick Jouin, etc. Tout devait concourir, comme l'avaient fait savoir les organisateurs par voie de communiqué de presse, à ce que les habitants ne reconnaissent pas leur ville, à ce qu'ils deviennent spectateurs de leur quotidien réenchanté. Vue de France, cette situation, qui est prise pour modèle par des villes aspirant à devenir capitales européennes de la culture ou important le concept de la Nuit Blanche (Bruxelles, Rome, Shanghai, Madrid, Montréal, Toronto, Naples, Tel-Aviv, Riga et même Gaza), est l'héritière d'une conception « mobilisatrice et payante » de la culture « en temps de crise », prônée par Jack Lang dès 1983 car, selon lui, « seule l'idée de culture a commencé de s'imposer comme possibilité de résoudre globalement les problèmes de l'humanité entière »¹⁰. Comme l'analyse François Cusset, cette conception « vitaliste » de la culture, elle-même héritière d'André Malraux, est synonyme, dans les faits, d'une « formidable industrialisation de la culture »¹¹ et d'un alignement, tant des opérateurs culturels (publics comme privés) que des produits proposés, sur les impératifs économiques de rentabilité financière et symbolique. Les Nuit Blanche ou la Fête des lumières à Lyon s'inscrivent ainsi dans l'évidente continuité, pour ce qui concerne les arts plastiques, des diverses fêtes consacrées à la musique, au cinéma ou au livre depuis les années 1980.

Dans le même temps, les arts plastiques sont entrés dans un processus de normalisation du fait de l'industrialisation croissante des institutions d'exposition. Les « formats » des œuvres s'adaptent même à cette évolution, comme le critiquait dès 1990 Rosalind Krauss¹² et comme le saluait le créateur et directeur artistique de la Biennale de Lyon, Thierry Raspail, lors d'un colloque à Beaubourg en 2002¹³. Ceci implique une conception quantitative de la valeur qualitative d'une œuvre au regard de ses dimensions, de ses coûts de production et de son prix¹⁴. Ainsi, de la même façon que des villes parient sur l'art pour mieux se positionner du

point de vue de la concurrence internationale (attirer des entreprises, des capitaux, des nouveaux habitants, des touristes, etc.), les nombreux musées et biennales éclos ces vingt dernières années dans le monde font-ils la promotion de leur valeur en affichant des dimensions et des quantités pour se distinguer des autres, et favorisent-ils tous (villes, musées, biennales) la production, l'acquisition et/ou la diffusion de produits culturels et de dispositifs artistiques à la mesure de leur ambition industrielle.

De nouveau, un déplacement conséquent s'est opéré. Si le discours de médiation des sujets entre eux, appelés à se restaurer dans leurs rapports à la/leur communauté est toujours présent dans les opérations de promotion de manifestations telles les différentes Nuit Blanche ou Lille 2004, ces dernières ne sont portées que par des aspirations économiques et participent du contrôle de plus en plus renforcé de nos sociétés, ceci étant facilité par la religiosité, la dimension fusionnelle et émotive de ces dispositifs¹⁵. Cette célébration de la communauté passe désormais par le biais de la célébration spectaculaire de ce qui serait commun à l'ensemble des sujets – la consommation de marchandises et de signes industriels destinés à la masse – et de ce qui constituerait leurs communes aspirations esthétiques : s'identifier à des entités optimistes rose bonbon, se projeter dans des images et des situations féériques, être émerveillé et stimulé par des dispositifs dynamogènes et vertigineux. Les aspirations néo-néo-avant-gardistes – l'émancipation, même micro-micro-utopique, des sujets aliénés par la société du Spectacle –, exprimées par Bourriaud dans *Esthétique relationnelle*, semblent totalement dépassées, voire oubliées au profit d'une participation active des artistes à l'uniformisation industrielle de l'art et des affects esthétiques qu'ils distribuent.

Il en découle une Disneylandisation des espaces publics et de l'art, synonyme d'un simulacre de métabolisation bienveillante, optimiste et festive des sentiments et conditions de vie indésirables¹⁶. Les spectateurs sont considérés comme des clients, des consommateurs passifs ou participatifs d'expériences programmées susceptibles ponctuellement de remédier à leur déprime, à



Dominique Gonzales-Foerster, *Cosmodrome*, Biennale de Lyon 2003.

leur sentiment de perte de sens et de lien social. Soit, si l'on se souvient du portrait que Bourriaud faisait du sujet « lambda », la consommation d'expériences esthétiques réifiées comme remède à la réification, plus triste encore, des rapports sociaux dans le quotidien laborieux et domestique. On reconnaît là une conception marketing de l'expérience qui soutient le développement de technologies de sublimation médiatisée de la consommation (le réenchancement de la consommation grâce au marketing interactif) grâce à des stratégies d'emprise émotionnelle que partagent les dispositifs de contrôle des citoyens mis en place dans les Nuit Blanche et autres fêtes¹⁷. Soit ce que critiquaient et combattaient les avant-gardes (la réification, le kitsch et l'esthétisation du politique) et, au moment où paraissait *La société du Spectacle* de Debord, certaines néo-avant-gardes qui voyaient déjà l'art dominant (l'art cinétique et le Nouveau Réalisme) refléter l'idéologie technoparticipative et célébratrice de la société de consommation et des loisirs¹⁸. C'est ainsi qu'en 1967, Dezeuze écrivait, ironique : « baignant dans le "culturel", (l'artiste) administrera des théâtres de marionnettes et des "centres de sensibilité" (...) Et comment ne pas enfourcher les chevaux de cet étourdissant carrousel : responsabilité sociale, action sur la culture populaire, pédagogie triomphante du vates, soi-disant accoucheur des masses, fier enfin de voir coïncider en lui l'appel intérieur avec l'exercice d'une fonction heureuse ? »¹⁹

Cette évolution suppose donc un renversement des visées émancipatrices des avant-gardes et de leurs fondements théoriques, puisque les premières critiques de la réifi-

cation, qui leur étaient contemporaines et s'inscrivaient dans la continuité des théories marxistes²⁰ (auxquelles Bourriaud fait référence dans *Formes de vie* en 1999), s'élevaient contre toute forme de religiosité et d'assimilation de l'art à la magie. Et ce, d'autant plus que ces dimensions ont toujours accompagné l'esthétisation redoutable du politique et les processus de réification des affects et des percepts dans les industries culturelles²¹. Ceci signale une faillite critique qui s'exonère en faisant prévaloir le caractère inévitable de la réification (il ne serait plus question, pour les « locataires de la culture », que de procéder à de « modestes branchements », écrit Bourriaud dans *Postproduction*), c'est-à-dire de la réduction utilitaire et marchande de tout, y compris de l'art, dans une société capitaliste présentée sans alternative. L'autoréification²², pour ne pas dire l'esprit de soumission et l'opportunisme des artistes du réenchancement n'a dès lors de com-



mune mesure que leur mépris du sujet/spectateur. Ce dernier est toujours supposé passif, incapable d'expériences (au sens d'augmentations qualitatives du savoir, d'extranéation et non d'évasion). Pire, sa perception et ses affects seraient dominés par l'évaluation quantitative (combien cela me rapporte ?) et l'identification projective (est-ce que telle œuvre métabolise de façon positive mes sentiments indésirables ?)²³. Et c'est évidemment à ce monstre qu'il s'agirait de combler, ce « citoyen lambda », ce « destinataire moyen » qu'est attribuée, bravement, la responsabilité de cette évolution. Quel panache !

TRISTAN TRÉMEAU

Docteur en histoire de l'art contemporain, **Tristan Trémeau** vit à Bruxelles et à Paris. Il enseigne l'histoire et les théories de l'art et de l'exposition à l'Université de Paris 1-Sorbonne et collabore avec l'atelier Art dans l'espace public à l'Académie royale des Beaux-arts de Bruxelles. Critique d'art, responsable des pages « Publications » du magazine international *CONTRASTE*, il écrit régulièrement pour les magazines *Art 21* (Paris), *L'art même* (Bruxelles) et *ETC* (Montréal). Il a également été le commissaire de nombreuses expositions dans des musées, centres d'art et écoles d'art. Dernier essai paru : *Fabrique(s) du lieu*, Centre d'art contemporain d'Amilly, 2007.

NOTES

- ¹ N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 9.
- ² D. Dezeuze, « Nicolas Bourriaud. Esthétique relationnelle (note de lecture) », in *Fusées*, n° 4, 2000, p. 122-123.
- ³ A. Lakel et T. Trémeau, « Le tournant pastoral de l'art contemporain », communication donnée lors du colloque *L'art contemporain et son exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou, octobre 2002 (www.mickfinch.com/links.htm).
- ⁴ Voir les fréquentes références de Bourriaud à la théorie de la reliance et du réenchantement du sociologue Michel Maffesoli (*La contemplation du monde. Figures du style communautaire*, Paris, Grasset, 1993, *Le réenchantement du monde*, Paris, La Table ronde, 2007) et la critique que j'en propose dans « Réenchantement, disenthil », *L'art même*, n° 35, 2007 (PDF téléchargeable sur le site du magazine).
- ⁵ Cf. Mon article « L'artiste médiateur », *art press*, spécial n° 22, dossier « Écosystèmes du monde de l'art », novembre 2001, p. 52-57.
- ⁶ Ces modèles synesthésiques ont été, dans le même temps, objets de réévaluations théoriques et de mises en perspective historique à l'occasion d'expositions importantes, notamment à Paris : *Aux origines de l'abstraction 1800-1914* (musée d'Orsay, 2003), *Sons et lumières* (Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 2004). Pour ce qui concerne la réévaluation du cinématisme que j'évoque ensuite, voir le catalogue de l'exposition, *L'œil moteur, art optique et cinétique, 1950-1975*, Strasbourg, Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2005.
- ⁷ Cité dans le catalogue *Expérience de la durée*, Biennale de Lyon, 2005, p. 130.
- ⁸ Il s'agit d'un voyage imaginaire en Antarctique avec neige, glace et brouillard au programme (Kunsthau de Bregenz en 2002).
- ⁹ « Nous avons gagné quinze ans de notoriété : toute l'Europe sait désormais que Lille est une ville qui compte » (Laurent Dréano, coordinateur général de Lille 2004) ; « les chefs d'entreprise de la région éprouvent cette notoriété quotidiennement et apprécient que l'on soit sorti de cette image grise » (Bruno Bonduelle, président de la chambre de commerce). Les deux citations proviennent de l'article « Lille porté par son label bien après 2004 », *Le Monde*, 9-10 septembre 2007. Le programme Lille 3000, dont le premier volet a eu lieu en 2006 (Bombayers), prend le relais tous les deux ans, histoire de réduire les risques de traumatisme post-coital des habitants et, surtout, de ceux qui ont managé ces projets (www.lille3000.com).
- ¹⁰ Jack Lang, lors des deux journées de rencontre sur « Création et développement » à la Sorbonne, février 1983, cité dans F. Cusset, *La décennie. Le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, p. 80. Ce livre est une très bonne critique du triomphe des idéologies libérales, communicationnelles et réactionnaires au cours de cette décennie.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 329.
- ¹² R. Krauss, « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », *October*, automne 1990, n° 54, p. 3-17.
- ¹³ Colloque *L'art contemporain et son exposition*, Centre Georges Pompidou, Paris, octobre 2002.
- ¹⁴ Lors de ce même colloque, Thierry Raspail évoqua quelques installations que le musée d'art contemporain de Lyon avait acquises sous sa direction et dont il mesurait l'importance au nombre de mètres cubes de stockage qu'elles nécessitaient.
- ¹⁵ Je partage sur ce point l'analyse de M. Jimenez qui affirme que de telles manifestations, « dans une société de plus en plus contrôlée et à l'instar du football » peuvent devenir « l'un des instruments privilégiés de la manipulation des masses ». Communication



Carsten Höller, toboggans, hall des turbines de la Tate Modern, Londres. [Site test, 2006].

donnée lors d'un séminaire à l'Université de la Sapienza à Rome en mai 2006, citée par B. Stiegler et ars industrialis, *Réenchanter le monde*, Paris, 2006, p. 46.

- ¹⁶ On peut rappeler ici les propos d'un des designers de Disney en 1975 : « Ce que nous créons est un réalisme Disney, une sorte d'utopie dans la nature, dans laquelle nous déprogrammons tous les éléments négatifs, dont nous ne voulons pas et que nous reprogrammons en éléments positifs. Nous créons un monde dans lequel ils (les clients) peuvent s'échapper pour jouir, pour quelques brefs moments, dans un monde dont ils aimeraient penser qu'il puisse devenir ainsi ». Cité dans l'excellent article de Sébastien Pluot, « Mind control(ed). Fantômes télépathiques et sur-connexions technologiques : entre critique et célébration des stratégies d'emprise » (*Trouble*, n° 6, 2006), dans lequel l'auteur critique les fondements idéologiques du dispositif de célébration communautaire mis en place par Pierre Huyghe dans son film *Streamside Day* (2003), en partie inspiré par la vision conformiste de la société américaine de Disney et les stratégies d'emprise de ce dernier.
- ¹⁷ Le concept même de dispositif implique cette notion de contrôle et de programme, excluant tout usage qui ne lui serait pas intégré préalablement. Cf. G. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Rivages, 2007.
- ¹⁸ Dans ses notes pour un art participatif, Pierre Restany, auteur du manifeste du Nouveau Réalisme (1960) et qui travailla dans tous les cabinets ministériels de Jacques Chaban-Delmas (chantre de la participation), appelle au développement d'« une esthétique prospective liée aux problèmes fondamentaux de l'art total, la communication psychosensorielle et l'organisation de l'espace » (1971). On retrouve, à l'époque, les mêmes aspirations dans les théories cybernétiques du défenseur de l'art cinétique, Frank Popper.
- ¹⁹ D. Dezeuze, *Textes et notes 1967-1988*, Paris, Énsbra, 1991.
- ²⁰ La première théorisation du concept de réification est le fait de Georg Lukacs dans *Histoire et conscience de classe* en 1923 (Paris, Minuit, 1960).
- ²¹ Voir tous les écrits de Theodor Adorno à partir du *Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* (1938).
- ²² Autoréification : se considérer soi-même comme une marchandise. Cf. A. Honneth, *La réification*, Paris, Gallimard, 2006.
- ²³ Cf. E. Dem et T. Trémeau, « L'art allégé des œuvres. L'œuvre d'art, son spectateur, son aura et ses experts », *L'art même*, n° 25, Bruxelles, 4^e trimestre 2004.