La communauté de singularités : réinventer le commun dans l'art participatif britannique (1997-2015)

Estelle Zhong Mengual

▶ **To cite this version:**

Estelle Zhong Mengual. La communauté de singularités : réinventer le commun dans l'art participatif britannique (1997-2015). Histoire. Institut d'études politiques de paris - Sciences Po, 2015. Français. NNT : 2015IEPP0031 . tel-03499641

HAL Id: tel-03499641
https://theses.hal.science/tel-03499641

Submitted on 21 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut d'études politiques de Paris

ECOLE DOCTORALE DE SCIENCES PO

Programme doctoral en histoire

Centre d'Histoire de Sciences Po

Doctorat d'histoire, spécialité « Histoire de l'art »

La communauté de singularités. Réinventer le commun dans l'art participatif britannique (1997-2015)

Estelle ZHONG MENGUAL

Thèse dirigée par Laurence BERTRAND DORLEAC, Professeur des Universités

Soutenue le 4 décembre 2015

Jury

Laurence BERTRAND DORLEAC	Professeur des Universités Institut d'Études Politiques de Paris
Bruno LATOUR	Professeur des Universités Institut d'Études Politiques de Paris
Carl LAVERY	Professor University of Glasgow
Pierre WAT	Professeur des Universités Université Paris I – Panthéon Sorbonne

La communauté de singularités

Réinventer le commun dans l'art participatif britannique (1997-2015)

Estelle Zhong Mengual

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Laurence Bertrand Dorléac pour son soutien inestimable durant ces trois années de thèse : je n'aurais pu m'aventurer sur ce terrain peu arpenté en France de l'art participatif, sans sa confiance initiale et renouvelée, sa bienveillance exigeante, et sa très grande disponibilité. Elle m'a fait découvrir une recherche imprégnée d'une curiosité et d'une joie de penser, qui ont été libératrices.

Je tiens ensuite à remercier Bruno Latour, Carl Lavery et Pierre Wat de m'avoir fait l'honneur d'accepter de faire partie de mon jury de thèse.

Par ailleurs, je ne peux manquer de remercier les membres du Centre d'Histoire de Sciences-Po qui a constitué pour moi un environnement de travail stimulant et chaleureux pendant ces années de doctorat.

Je remercie également Gregg Whelan, Harun Morrison, James Stenhouse et Gemma Paintin qui m'ont si bien accueillie, lors de mes premiers séjours de recherche en Angleterre, et m'ont fait découvrir des chemins artistiques que je ne soupçonnais pas encore.

Je tiens ensuite à remercier tout particulièrement François Hers pour son amitié, devenue si précieuse, et sa générosité dans nos discussions.

J'aimerais également remercier Xavier Douroux et Catia Riccaboni : leur intérêt pour mon travail m'a permis de croire en une forme de nécessité de mes recherches, ce qui a été d'une grande aide, pendant les jours plus sombres.

Merci à ma famille « adoptive », Bernard, Monique, qui ont été d'une générosité sans bornes à mon égard pendant ces trois années.

Je tiens à remercier ma mère pour sa foi en moi, et pour m'avoir transmis, petite, le goût de l'art et de l'Angleterre.

Je remercie également ma belle-mère, roc dans la tempête, et mon père, pour m'avoir appris à exiger beaucoup de moi-même.

Je tiens également à remercier mes amis pour leur soutien, leur curiosité à l'égard de mon travail, et leurs relectures avisées. Un remerciement spécial va à Sophie, dont l'amitié a éclairé ces mois d'écriture.

Merci enfin à Baptiste, avec qui j'ai pensé et discuté ce travail ; à son pouvoir de rendre la vie plus intense.

Table des matières

Introduction **8**

Partie I

Éléments d'analyse et esthétique de l'art participatif **21**

Éléments d'analyse de l'art participatif britannique **22**

I. Un défi initial : la nécessité de nouveaux outils d'analyse **22**

II. Les formes des œuvres **29**

1) La disparité formelle des oeuvres 29

La notion de projet 33

Les formes sociales 34

2) Imaginer une typologie par forme des relations 37

La conversation 40

La résolution de problèmes 50

L'aide à l'artiste 54

III. La nature de la participation **66**

1) Distinguer différentes participations artistiques 68

2) Do-it-yourself artworks & art participatif 74

3) La spécificité des compétences de l'artiste dans la coproduction 78

Esthétique de l'art participatif **83**

I. La position du participant en art participatif : enjeux esthétiques 87

1) L'intérêt comme finalité pour moi-même et l'intérêt comme finalité déterminée 87

2) Le participant actif vs. le spectateur passif 91

Les limites de la dichotomie passivité/activité 93

L'échec du modèle critique mimétique 95

3) Le participant intéressé 96

Le désintéressement intéressé du participant 97

L'intérêt du participant comme soi étendu 100

4) Inscription politique et sociologique de la notion de désintéressement 102

5) Hypothèses sur la notion de désintéressement aujourd'hui 106

II. La valeur d'usage contre le désintéressement : l'exemple de *Grizedale Arts*. 110

1) "The actual uses of daily life" 113

2) "Serviceableness" 119

III. La création sans finalité 125

1) La finalité sans fin : impression esthétique et contrainte artistique 125

2) Le rapport aux fins de l'art participatif 128

IV. Résurgences kantiennes dans la réception critique de l'art participatif 131

1) La part d'esthétique de l'art participatif : retour sur le débat critique 132

2) Une réception empreinte des thèses modernistes 135

« Le dégoût du facile » 136

Kant au service des problèmes du modernisme 140

3) Le malentendu greenbergien : le projet politique du modernisme 150

Une parenté insoupçonnée entre l'art participatif et le modernisme.....157

Partie II

La valeur sociale de l'art dans l'art participatif et la politique culturelle britanniques de 1997 à 2015 166

L'hypothèse de l'instrumentalisation 171
Les limites de l'hypothèse de l'instrumentalisation 176
Reformuler le problème avec Michel de Certeau 178
Repenser la relation entre l'art et la politique, sans la notion de domaine 183

I. Une politique culturelle au service de la politique sociale ? 189

II. De l'évaluation de l'art à la formation des valeurs 197

1) Les outils d'évaluation (cas d'étude) 198
2) Valeur sociale vs. Valeur intrinsèque de l'art 216

III. Comprendre la spécificité de l'art participatif anglais à l'aune des politiques culturelles 221

1) Le retour de la valeur esthétique 221
2) Les agences de production de l'art participatif : une resémantisation du social et de l'esthétique 224
3) Équivocité des termes vs. traduction 231

IV. Du côté des artistes 236

1) L'approche *artist-led* 236
2) Le social des artistes participatifs anglais 240
3) Équivocité et subversion invisibles 248

Partie III

Participation et communauté dans l'art participatif et la politique britanniques de 1997 à 2015 254

I. La participation 257

1) « Participation in the arts » : une expression équivoque 259

L'art participatif : une voie de démocratisation culturelle ? 262

Participation in the arts : une promotion de la participation pour elle-même 267

2) Participer en art pour mieux participer à la société : le développement de compétences d'employabilité 272

3) Participation démocratique et participation en art 283

La participation comme expression individuelle 287

Une modalité de participation appuyée sur une mutation de l'individualisme : l'individualisme de singularités 297

Expression individuelle, reconnaissance de singularités et allures du collectif en art participatif 300

Une absence : la participation comme formulation des problèmes 313

II. La communauté 316

1) La communauté, nouvel acteur social 320

Communauté et inclusion sociale 320

L'équivocité de la notion d'autonomie : la communauté et l'Etat 323

Quelle(s) communauté(s) pour l'art participatif britannique? 326

Un exemple de community-based art en Angleterre sur notre période 333

2) La communauté : nostalgie du village et tentation du local 337

L'idéal de la communauté-village dans le champ politique 338

Recréer les conditions de spontanéité des relations : de la communauté-village à la communauté comme expérience en art participatif 344

3) La communauté en art participatif britannique : la communauté deweyienne 350

Remplacer l'identité par l'activité 354
Vers le transindividuel 361

Partie IV

Une comparaison entre l'art participatif britannique 364

et les *Nouveaux commanditaires* 364

I. Le Protocole : enjeux et problèmes 369

1) Qu'est-ce qu'un protocole ? 370

2) Des problèmes communs : une comparaison de *Grizedale Arts* et des *Nouveaux commanditaires* 375

3) Des divergences significatives 379

II. Le renversement de la participation 385

1) L'inversion de la participation 385

La transformation de la figure de l'artiste 386
Le rôle caché de l'œuvre 388
La figure du médiateur 390

2) La condition d'un paradigme artistique et politique 391

3) Qu'est-ce qu'un problème ? 393

4) Proposer une individuation esthétique 404

Partie V

Une esthétique de la rencontre 407

I. Qu'est-ce qu'une rencontre individuante ? 412

1) L'expérience vécue de la rencontre individuante 412

2) L'erreur de l'esthétique : de l'individu figé au processus d'individuation 413

3) Les conditions de la rencontre individuante 417

Métastabilité : la condition essentielle de la rencontre individuante 417

Singularité : ce qui intervient dans la rencontre au niveau de l'œuvre 418

La compatibilité : une tension de forme entre les structurations métastables d'un individu et une singularité 418

4) Comment l'art nous transforme : le pouvoir de forme des singularités 419

II. Combler les besoins vs. inventer des vouloirs 423

III. Esthétique de la rencontre et art participatif 427

1) La participation comme antidote à la digestion hylémorphique 427

2) L'œuvre comme entité relationnelle 428

3) L'art participatif comme amplification des conditions de la rencontre individuante 430

4) Les différentes stratégies de mise en place de la rencontre individuante : le savoir-faire propre de l'artiste en art participatif 432

La stratégie « difficile » de l'incompatibilité 433

La stratégie « facile » de l'isomorphie 435

La stratégie de transmutation du besoin 437

5) La spécificité de l'art participatif à l'aune de l'esthétique de la rencontre 440

Conclusion 443

Bibliographie 448

Introduction

Jeremy Deller propose aux anciens mineurs d'Orgreave de participer à la reconstitution historique en costume de l'émeute de 1984 (*The Battle of Orgreave*, 2001). Pendant la seconde guerre d'Irak, Michael Rakowitz apprend à des collégiens américains les recettes de cuisine irakienne de sa mère ; sur leurs tabliers, on peut lire "*Enemy Kitchen*" (*Enemy Kitchen*, 2006). Javier Téllez organise, avec les patients de l'hôpital psychiatrique de Tijuana, la propulsion d'un homme-canon par-dessus la frontière américano-mexicaine (*One Flew Over The Void. Bala Perdida*, 2001). Thomas Hirschhorn invite les habitants du quartier de *Forest Houses*, dans le Bronx, à construire un monument en l'honneur du philosophe italien Antonio Gramsci (*Gramsci Monument*, 2013). *Lone Twin* construit avec des volontaires un voilier, à partir de 1220 objets en bois donnés par des participants (*The Boat Project*, 2011-2012). Jeanne Van Heeswijk met sur pied, avec les habitants du quartier sinistré d'Anfield à Liverpool, une boulangerie communautaire (*2 Up 2 Down/Homebaked*, 2011-2013). Un aigle empaillé au bras, Marcus Coates rencontre les résidents des HLM d'Elephant & Castle et réalise une consultation spirituelle du lieu - en qualité de chaman (*Vision Quest. A Ritual for Elephant & Castle*, 2011-2013).

Ces projets relèvent tous d'une pratique contemporaine qui apparaît au début des années 1990 : l'art participatif. Ce dernier se caractérise d'abord par une création hors-atelier : la création s'inscrit dans l'espace social. Elle se distingue ensuite par le

fait qu'elle n'est pas le fruit du travail de l'artiste *seul*, mais celui d'une *collaboration en présence* entre artiste et participants. Ces deux éléments constituent une définition minimale de l'art participatif, une définition par provision, que nous enrichirons tout au long de notre étude, à partir d'une analyse des œuvres et de leurs enjeux. Toute tentative de définition plus conséquente en amont de l'analyse courrait le risque d'unifier de façon artificielle une pratique marquée par une pluralité des formes et des modes de production, comme les exemples cités ci-dessus le rendent visible.

Aucun ouvrage à ce jour n'ayant été publié en France sur cette pratique, le terme d'art participatif consiste en une traduction littérale de l'expression anglaise *participatory art,* que l'on retrouve dans la littérature anglo-saxonne qui lui est consacrée, notamment sous la plume de Claire Bishop. Ce n'est cependant pas le seul terme à disposition pour désigner cette nouvelle manière de créer dans l'espace social : on retrouve également les termes de *socially-engaged art, community-based art, dialogic art, interventionist art, contextual art* ou encore *social practice*. Comme on peut le constater, chaque terme propose un système d'accents, valorisant à chaque fois un aspect spécifique de cette pratique. Il nous a semblé intéressant de mettre l'accent sur le dispositif de participation, en tant qu'il est le point qui met en évidence la double nature des enjeux de cette pratique : artistiques et politiques.

La participation, dispositif artistique et politique

En effet, le dispositif de participation a d'une part pour effet de reconfigurer la relation esthétique traditionnelle entre artiste, œuvre et public :

> « […] l'artiste est moins conçu comme un producteur individuel d'objets distincts que comme un collaborateur et producteur de situations ; l'œuvre d'art comme objet fini, transportable, susceptible d'être vendu, est réinventée comme projet continu ou d'une durée longue avec un début et une fin indéterminés ; le public, auparavant conçu comme regardeur ou spectateur est repositionné comme co-producteur ou participant[1] ».

Un des objectifs de notre recherche est d'évaluer les enjeux artistiques d'une telle reconfiguration. Nous inscrivons ainsi l'art participatif dans une *histoire artistique* de la participation courant sur l'ensemble du XX^{ème} siècle, afin de saisir les problèmes

[1] Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art & The Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012, p. 2. "The artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator and producer of situations; the work of art as finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term project with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a viewer or beholder is now repositioned as a co-producer or participant".

communs justifiant la mobilisation d'un tel dispositif de création ; et de comprendre la spécificité du dispositif à l'œuvre en art participatif, par comparaison avec d'autres moments ou formes artistiques (performance de l'après-guerre, Fluxus, esthétique relationnelle…)[2].

Mais nous tenterons également de comprendre les enjeux de la participation à la lumière de l'*histoire esthétique* : la participation constitue, en effet, une sorte d'acide esthétique. Elle ne dissout pas seulement la situation de réception traditionnelle : elle corrode aussi des catégories esthétiques structurelles, telles que le rapport de désintéressement à l'œuvre, ou l'absence de finalité et d'utilité d'une œuvre. Ces deux conceptions structurantes sont remises en cause par l'art participatif, dans la mesure où il semble que les œuvres y sont en un sens *au service* des individus

De telle sorte que certains questionnent la légitimité de l'art participatif à prétendre au statut d'art (et nous verrons que cette attitude est répandue jusque chez ses praticiens même). Nous dresserons ainsi une généalogie historique des catégories esthétiques qui rendent le dispositif de participation si problématique d'un point de vue esthétique, afin de mieux saisir ses enjeux, et de discerner en creux quelle conception de l'art est portée par l'art participatif.

À partir des résultats conjoints de cette enquête d'esthétique et d'histoire, nous serons en mesure de formuler une proposition esthétique qui entreprend de résoudre les problèmes que les analyses antérieures auront fait saillir : une esthétique de la rencontre individuante, qui prend appui sur les concepts du philosophe français Gilbert Simondon (1924-1989).

Nous tâcherons de répondre ainsi à ces problèmes : Que veut dire participer en art ? À quels problèmes vient répondre l'usage d'un dispositif de participation pour l'artiste ? Dans quelle histoire artistique de la participation s'inscrit l'art participatif ? Quels sont les enjeux esthétiques de la participation en art, et *a fortiori* de celle propre à l'art participatif ?

[2] C'est en partie dans cette perspective que nous proposons une comparaison suivie de l'art participatif britannique et de l'initiative française des *Nouveaux commanditaires* créée par François Hers, dont les développements sont contemporains. Cette comparaison nous permet conjointement de mettre en lumière des aspects autrement invisibles de l'art participatif britannique, et de redécouvrir les Nouveaux commanditaires sous un nouveau jour : dès lors qu'ils sont analysés dans les termes de l'art participatif.

Mais le dispositif de participation n'est pas seulement un dispositif artistique : il s'agit également d'un dispositif *politique*, devant être analysé comme tel : d'une part, parce qu'il a à voir avec *le* politique, en tant qu'il propose une certaine organisation du collectif ; d'autre part, et c'est la spécificité de notre étude, parce qu'il a à avoir avec *la* politique, dans la mesure où la participation est prise en charge dans ses acceptions et son usage par les gouvernements britanniques. Ces derniers promeuvent la participation au rang de valeur, et multiplient la mise en place de dispositifs de *participatory democracy* sur notre période (1997-2015). Avoir recours à un dispositif de création participatif acquiert, dans ce contexte, une autre dimension et signification.

C'est dans cette mesure que nous choisissons d'étudier l'art participatif britannique sur cette période précise : c'est à partir de l'arrivée du parti néo-travailliste au pouvoir, en 1997, que les notions de participation et de communauté acquièrent une prégnance dans le champ politique, créant ainsi un contexte singulier à l'art participatif qui se construit autour des *mêmes* mots d'ordre. Cet aspect va se poursuivre sur l'ensemble des mandats néo-travaillistes jusqu'en 2010, et se prolonger avec l'arrivée de David Cameron au pouvoir. Surtout, c'est à partir de 1997 que le gouvernement développe une politique culturelle d'Etat, rompant avec le *arm length's principle* introduit en 1945, qui garantissait une autonomie du secteur culturel afin d'éviter toute politisation des arts. Ce fait inédit dans l'histoire politique britannique inaugure ainsi de nouvelles formes de relation entre champ politique et pratiques artistiques contemporaines. Ce sont ces deux événements politiques qui nous ont incités à étudier l'art participatif britannique sur cette période précise. Par ailleurs, si l'art participatif britannique a émergé quelques années auparavant, il se développe véritablement à partir de la toute fin des années 1990 : deux artistes majeurs de cette pratique commencent ainsi à travailler de façon participative en 1997 (Jeremy Deller et *Lone Twin*). Cette convergence temporelle a eu pour effet de consolider le découpage historique délimitant notre enquête.

Il y aurait ainsi deux choses à distinguer. Nous nous penchons d'une part, sur *le* politique sous-jacent aux œuvres d'art participatif, que nous nous proposons d'analyser comme la tentative de réinventer de nouvelles formes du commun et de la communauté. En effet, nous faisons l'hypothèse que le processus de collaboration

entre artiste et participants fait émerger une forme d'association politique nouvelle que nous appellerons : *communauté de singularités*. Contrairement à l'art participatif américain, l'art participatif britannique a pour particularité de créer des collectifs ne reposant pas sur des critères habituels d'*appartenance identitaire* (ethniques, religieux, culturels, sexuels, géographiques…), mais reposant au départ sur des formes de prise en compte de la singularité individuelle de chacun des participants. Ils expérimentent des solutions à cette énigme contemporaine : comment penser la communauté politique autrement que fondée sur des identités partagées ? Il s'agit d'une des problématiques principales de notre recherche. Nous tâcherons ainsi d'analyser les modalités à partir desquelles l'art participatif entreprend d'expérimenter de nouvelles formes politiques.

D'autre part, nous étudions l'art participatif dans son rapport à *la* politique contemporaine. Par « politique », on entend ici le couple formé par ce que les sciences politiques anglo-saxonnes appellent *politics* et *policies* ; c'est-à-dire d'un côté le champ des compétitions électorales (ici envisagé strictement sous l'angle de ses productions doctrinales) ; de l'autre, les politiques publiques (dans leur élaboration, mise en œuvre, et évaluation). Cette distinction notionnelle entre *politics* et *policies* permet de saisir de manière fine la circulation des discours, des idées et des pratiques dans les différents lieux de la politique[3]. Nous menons ainsi une analyse historique de l'art participatif britannique en relation avec la ligne idéologique, et les politiques publiques et culturelles menées au Royaume-Uni, sous les gouvernements Blair (1997-2007), Brown (2007-2010) et Cameron (2010-2015).

Cette relation est volontiers analysée comme une instrumentalisation du premier par les seconds. Claire Bishop écrit ainsi dans l'introduction de son livre consacré à l'art participatif :

> « Une des raisons pour lesquelles j'ai écrit ce livre revient à la profonde ambivalence concernant l'instrumentalisation de l'art participatif qui s'est développé dans les politiques culturelles européennes, parallèlement au démantèlement de l'Etat Providence. Le Royaume-Uni, sous le *New Labour* (1997-2010) en particulier, s'est emparé de ce type d'art pour en faire une forme d'ingénierie sociale douce[4] ».

[3] À titre d'exemple, l'enquête montrera que les divergences doctrinales mises en avant entre Parti travailliste et Parti conservateur, – « Third Way » et « Big Society » –, contrastent avec la continuité dans les politiques publiques menées dans le domaine culturel entre les gouvernements Blair puis Brown et les gouvernements Cameron.

[4] Claire Bishop, o*p. cit*., p. 5.

Une partie importante de notre recherche consiste à interroger la pertinence de la notion d'*instrumentalisation* pour rendre compte des rapports entre art participatif et politiques culturelles et sociales. Nous proposerons ainsi une conception des relations entre pratiques artistiques et politique appuyée sur les notions de réseau et de circulation. Cette approche permet de penser des associations d'éléments hétérogènes (politiques publiques, grilles d'évaluation de *think tank*, notes de cadrage de l'*Arts Council*, lignes artistiques des agence de production, choix personnels de création des artistes…) dans un *cours d'action*, sans postuler *a priori*, en amont de l'analyse, une inféodation d'un élément par l'autre, une instrumentalisation de l'art par la politique.

Cette enquête nous amènera ainsi à reformuler le problème : est-il possible de penser des relations contemporaines entre l'art et la politique, qui ne soient pas de l'ordre de l'instrumentalisation, de l'inféodation, de la séparation ou de l'opposition ? Si tel est le cas, comment qualifier le *modus operandi* de ces relations ? Comment comprendre les conditions de création des artistes d'art participatif, dans un contexte politique où la valeur sociale de l'art, la participation, la communauté constituent autant de lignes gouvernementales ?

Il existe peu d'études d'histoire de l'art qui mettent en relation le développement d'un mouvement artistique avec les politiques culturelles et sociales qui lui sont contemporaines (exception faite des études portant sur les arts *sous régime totalitaire*). Ce faisant, les relations analysées sont pensées sous la forme de propagande, de militantisme (en cas d'adhésion des artistes à la politique en cours), de censure, et ultimement de l'instrumentalisation des arts par la politique. Notre étude constitue une enquête d'histoire de l'art portant sur les relations entre art et politique dans un *régime démocratique*. Cette approche tente d'échapper à l'interprétation issue du modernisme suivant laquelle toute relation intime entre ces deux domaines prend inévitablement la forme d'une instrumentalisation de l'art, pour mettre en lumière le jeu de relations fines qu'ils peuvent entretenir, pour se tisser sans perdre leurs enjeux et leurs puissances propres – par ce qu'on appellera des effets de subversion invisible.

"One of the motivations behind this book stems from a profound ambivalence about the instrumentalisation of participatory art as it has developed in European cultural policy in tandem with the dismantling of the welfare state. The UK context under New Labour (1997-2010) in particular embraced this type of art as a form of soft social engineering."

Choix du corpus

Notre corpus d'étude est composé d'œuvres aux apparences hétéroclites, en raison de l'hétérogénéité formelle constitutive de l'art participatif. Cependant, elles ont en commun une même conception de la participation, entendue comme *collaboration en présence dans l'espace social* : il s'agit du critère ayant présidé à la constitution de ce corpus. Nous avons ainsi écarté certaines œuvres qui relevaient d'autres dispositifs de participation et d'autres cadres d'action, telles que l'interactivité dans le cadre d'une installation, ou l'intervention de spectateurs dans le cadre d'une performance dans une galerie ou au théâtre. Il s'agit essentiellement d'œuvres réalisées par des artistes britanniques sur le territoire britannique. Certains artistes sont issus d'une tradition des arts plastiques ; d'autres davantage d'une tradition de la performance théâtrale, telle qu'elle a pu se développer en Angleterre dans les années 1970, comme nous le verrons plus loin. Nous convoquons plus d'une dizaine d'artistes dans notre étude ; ceux dont nous étudions l'œuvre de manière extensive sont Jeremy Deller (1966-), Marcus Coates (1968-), le collectif *Lone Twin* (actif depuis 1997) et Joshua Sofaer (1972-). Nous étudions aussi l'ensemble des œuvres produites par l'agence de production, *Grizedale Arts*, dirigée par Adam Sutherland et Alistair Hudson, spécialisée dans l'art participatif depuis 1999, ce qui nous amène à évoquer le travail de certains artistes de façon plus ponctuelle. Nous mettons en lumière ainsi un pan presque souterrain de l'histoire de l'art britannique, en partie occulté par le succès et la visibilité tapageuse des *Young British Artists*, tendance née au début des années 1990, mais qui s'étend jusqu'à la fin des années 2000.

Nous avons fait le choix de ne pas explorer le corpus en introduction, mais en début de première partie : l'art participatif étant peu connu en France, il nous a semblé plus judicieux de consacrer un temps spécifique à la présentation des œuvres, afin de familiariser le lecteur avec cette pratique. C'est dans cette même perspective que nous avons fait le choix d'accompagner ce travail d'un DVD, qui rassemble des extraits de projets, et des entretiens avec artistes et participants[5]. Aussi brèves que soient ces vidéos, elles permettent de percevoir quelque chose de l'atmosphère et l'énergie caractéristiques de ces projets, que les photographies parviennent difficilement à rendre.

[5] Dans la partie I, un astérisque à la suite du titre d'une œuvre indique sa présence sur le DVD.

Etat de la recherche

Si l'art participatif s'est très peu développé en France, il est l'objet, dans le monde anglo-saxon, d'enseignements universitaires spécialisés[6], d'expositions[7], d'agences de production spécialisées[8] , de prix internationaux[9]. La littérature à son sujet est principalement de source américaine, ce qui a des conséquences directes sur la teneur du débat théorique quant à cette pratique. En effet, comme nous le verrons tout au long de cette recherche, l'art participatif américain est très distinct de l'art participatif britannique, en ce qu'il se rapproche davantage des formes de l'activisme social : les termes de *socially-engaged art* et *social practice* sont ainsi préférés par les universitaires et *curators*[10]. Dans cette mesure, la littérature sur l'art participatif est principalement consacrée à une étude des processus et des effets sociaux de cette pratique, comme c'est le cas chez Nato Thompson, Shannon Jackson, Gregory Sholette ou Suzanne Lacy. L'un des commentateurs américains les plus importants de l'art participatif, Grant Kester, se distingue par son inscription de l'art participatif dans une histoire de la relation entre le regardeur et l'œuvre, telle qu'elle a été pensée à la fois par la philosophie esthétique et par les artistes des avant-gardes eux-mêmes[11]. Notre approche s'inspire beaucoup de la sienne sur ce point.

Cette appréciation essentiellement sociale se redouble d'une prégnance des questions éthiques que peut soulever l'art participatif américain, dans la mesure où il repose sur une collaboration avec des communautés souvent en situation sociale difficile : des problèmes tels que les rapports de domination entre artiste et participants, ou

---

[6] A titre d'exemple : les programmes de MFA (*Master of Fine Arts*) avec une spécialité en "*Art & Social Practice"* à Portland State University, et au California College of the Arts ; en "*Public Practice*" à Otis College of Art & Design ; en "*Contextual Practice*" à la Carnegie Mellon University de Pittsburgh.

[7] *Citizen Culture : Artists and Architects Shape Policy*, 2013-2014, Santa Monica Museum of Art ; *A Proximity of Consciousness. Art & Social Action*, 2014, The School of Art Institute of Chicago.

[8] On retiendra les agences *Creative Time* à New York, anciennement dirigée par Anne Pasternak et *Situations* à Bristol, dirigée par Claire Doherty.

[9] Nous faisons référence ici aux prix Leonore Annenberg fort Art and Social Change, décerné par l'agence Creative Time, et à la bourse Keith Haring pour l'art et l'activisme attribué par le centre d'études curatoriales (CCS) du *Bard College.*

[10] Nous sommes confrontés tout au long de cette étude à une difficulté : il n'existe pas en français d'équivalent pour le terme de *curator* appliqué à l'art participatif. En effet, le terme de *curator* peut être traduit par le terme de conservateur ou de commissaire quand il s'agit de la production d'une exposition : mais nous n'avons pas de terme pour désigner la personne en charge de la production de projets artistiques, tels que l'art participatif. Le terme de producteur, polysémique, prête à confusion. Nous faisons ainsi le choix de conserver le terme anglais et d'employer des dérivés de ce terme, comme l'adjectif « curatorial » quand cela s'avère nécessaire.

[11] Grant Kester, *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art,* Berkeley, University of California Press, 2004.

l'effectivité de l'*empowerment*, occupent ainsi une partie importante de la réflexion dans le champ.

Cette double orientation de la littérature a conduit Claire Bishop, autre figure éminente de l'histoire de l'art participatif, d'origine anglaise, à écrire en 2006 un article qui a fortement contribué à structurer le champ théorique ainsi que le champ curatorial de l'art participatif : elle déplore l'absence de critères strictement *esthétiques* présidant à l'évaluation de l'art participatif, et l'omniprésence de critères éthiques[12]. L'opposition qu'elle propose apporte à nos yeux une solution très discutable à un problème pourtant pertinent. Un des enjeux de notre travail consiste à analyser les différents sens et valeurs accordés au terme d' « esthétique » dans la littérature portant sur l'art participatif. Ce débat critique sur l'art participatif revendique de s'être émancipé des catégories traditionnelles, notamment kantiennes : nous verrons néanmoins comment celles-ci structurent pourtant de manière souterraine cette opposition entre esthétique et éthique, et plus loin l'ensemble du champ théorique.

Si nous discutons la forme de cette polarisation de l'art participatif proposée par Claire Bishop, nous sommes cependant tributaires du travail qu'elle a mené dans *Artificial Hells. Participatory Art & The Politics of Spectatorship* (2012), en établissant une généalogie historique de la participation au XX^{ème} siècle. Son propos est sans doute le plus mobilisé dans notre étude.

Aucune étude n'a été publiée à ce jour spécifiquement sur l'art participatif britannique, ni sur sa relation avec les politiques gouvernementales sur notre période.

Méthodologie

Etudier l'art participatif représente un défi méthodologique. Tout d'abord, cette pratique se prête mal à l'exercice de description en histoire de l'art, plus adapté à des formes *visuelles*, comme nous le verrons dans notre première partie ; ce qui exige d'inventer de nouvelles manières de rendre compte d'une œuvre, et cela constitue un des enjeux de notre recherche.

Par ailleurs, il existe des traces variables des projets passés, dans la mesure où ceux-ci ne sont pas toujours filmés ou même documentés. Ceci exige le croisement de différentes sources : paroles de l'artiste, analyse des historiens d'art, documentation

[12] Claire Bishop, « The Social Turn. Collaboration and Its Discontents », *Artforum*, Février 2006, p. 178-183.

des agences de production, critiques de presse, analyse des photographies. Les impressions des participants sont souvent mentionnées dans ces divers documents, mais il est très difficile d'avoir accès à une parole directe, ne serait-ce que dans la mesure où la plupart des projets ont eu lieu il y a un certain temps, sans que l'on tienne registre des participants. Notre analyse de l'art participatif ne se fonde pas ainsi sur une enquête auprès des participants, projet complémentaire à notre étude qui exigerait une méthodologie proprement sociologique. Nous avons cependant entrepris une forme d'observation participante de projets d'art participatif. D'abord, l'auteure de cette enquête a eu l'opportunité de prendre part à un projet d'art participatif qui appartient au corpus, *The Boat Project (*2011-2012), des artistes *Lone Twin*. J'ai également participé à de nombreux projets d'art participatif en Angleterre : contribué à la construction d'un module architectural dans un terrain vague dans le centre de Birmingham (*Burningham*, EXYZT, 2011) ; participé à la révélation d'un complot pétrolier international (*Oil City*, Platform, 2013) ; décortiqué les pages économiques du *Financial Times*, avec un ancien banquier engagé dans *Occupy Wall Street*, au cours d'un petit déjeuner dans un des gratte-ciels de la *City* (*Worldstrike ! A Daily Briefing*, Lewis Bassett, 2013) ; fait irruption dans l'atelier de création de jouets d'Andrea Francke pour les enfants du HLM, *Stockholm House*, à Londres (2013). J'ai enfin travaillé à l'organisation d'un festival international de performance, le *Fierce Festival*, à Birmingham, en 2011. Si ces projets ne font pas partie de notre corpus, ils ont alimenté une compréhension de cette pratique de l'intérieur : ils ont permis de faire l'expérience de la dimension affective et symbolique de la participation.

Nous nous sommes confrontés à un troisième problème méthodologique, du fait de l'ambition de mettre en regard des œuvres d'art participatif, et des documents et pratiques politiques. Ceci exige le recours à différents registres d'analyse : en effet, il nous est apparu, au cours de l'écriture, que les œuvres ne pouvaient être analysées selon un registre de discours identique à celui que l'on peut appliquer aux documents politiques. Ainsi, il nous est apparu non-pertinent de leur accorder un statut équivalent dans l'*argumentation*. Les œuvres, par la pluralité et complexité de leur signification et des effets qu'elles génèrent, ne peuvent être mobilisées strictement comme des arguments dans une démonstration. C'est donc délibérément que nous juxtaposons à un discours argumentatif, de nature plus conceptuelle, un discours

d'analyse des œuvres, plus évocateur, qui permet de faire justice à la complexité des effets et des interprétations que suscite une œuvre d'art.

Par ailleurs, notre approche se caractérise également par un recours régulier à des outils philosophiques. Notre usage de la philosophie répond à un besoin, qui a été le mieux formulé par les philosophes pragmatistes, par leur réponse à la question « où commence la pensée ? ». John Dewey (1859-1952) y répond ainsi : la pensée commence là où échouent la pulsion et l'habitude[13]. Ainsi, c'est lorsque nos manières familières de cartographier l'art échouent à rendre compte des enjeux de l'art participatif, que nous mobilisons des concepts issus du champ philosophique, à même d'éclairer des aspects autrement inintelligibles de cette pratique.

Enfin, l'aspect méthodologique le plus significatif de notre approche est sans doute notre recours constant à ce que l'on appellera une *théorie du problème*, largement inspirée de l'épistémologie pragmatiste de John Dewey[14]. Cette approche consiste à postuler que les phénomènes humains acquièrent une intelligibilité supérieure lorsque l'on choisit d'étudier leurs caractéristiques comme des solutions à un complexe de problèmes hétérogènes précis. C'est considérer l'émergence d'un concept, d'un trait formel, d'un lexique, non comme le symptôme d'une essence, mais comme la solution à des problèmes rencontrés par les acteurs. Prenons un exemple. Soit le concept d'autonomie de l'art. On peut choisir de considérer que ce concept a pour fonction de représenter une *essence* de l'art, suivant une théorie représentationnelle des idées. Ou bien l'on peut choisir de considérer que ce concept émerge comme une solution fine à un complexe de problèmes historiques rencontrés : par exemple, l'instrumentalisation croissante des puissances de l'art par la publicité et la propagande politique, comme à l'époque du modernisme. Comme nous le verrons plus loin, proclamer l'autonomie de l'art, comme le fait Clement Greenberg (1909-1994), consiste en partie à résister à l'instrumentalisation, en retirant le statut d'art aux créations visuelles publicitaires et propagandistes. De ce point de vue, le concept d'autonomie consiste en une solution à un problème, et non en une découverte d'une vérité essentielle de l'art. La valeur d'un énoncé, d'un concept, ne tient ainsi pas au fait qu'il soit vrai de tout temps, mais au fait qu'il permette effectivement de résoudre des problèmes que nous estimons importants ou pertinents. Nous appliquons ainsi

[13] Voir John Dewey, *Comment nous pensons* (1910) Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2004.
[14] Voir John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête* (1938), Paris, P.U.F., 1993.

cette théorie du problème pour comprendre les dispositifs de participation, la prégnance de l'idée de communauté dans le domaine artistique et politique, mais également pour comprendre l'histoire esthétique.

Notre première partie propose de découvrir les œuvres mêmes, présentées de manière à faire saillir les spécificités formelles de l'art participatif, et de comprendre la participation propre à cette pratique. Ceci nous permet alors d'établir une généalogie esthétique à même de rendre compte des reconfigurations que cette participation provoque, portant sur les questions de *désintéressement*, d'*utilité*, et d'*autonomie* de l'art. Cette généalogie a pour fonction de faire émerger les fondements architectoniques, dans l'histoire des idées esthétiques, à partir desquelles les pratiques participatives concrètes qui vont se manifester dans notre période, de 1997 à 2015, vont devenir intelligibles. Il s'agit d'une archéologie des soubassements esthétiques, à partir desquels on peut comprendre les jeux complexes entre politique culturelle, agences de production, choix esthétiques des artistes, politiques publiques, idéologies en présence, que nous analysons dans les deux parties suivantes, strictement consacrées à l'histoire de l'art participatif britannique.

Nos deuxième et troisième parties sont ainsi dédiées à l'étude des relations entre l'art participatif et la politique, au Royaume-Uni[15] de 1997 à 2015. Dans la deuxième partie, nous explorons le phénomène d'*évaluation de l'art* : la façon dont les normes et les procédés d'évaluation mis en place par le Département de la Culture (DCMS), l'*Arts Council* et les *think tanks* à vocation culturelle, relèvent de l'élaboration d'une *esthétique*. On essaiera de comprendre le paradoxe suivant lequel ce sont ces organismes d'abord politiques qui posent seuls dans ce contexte la question intrinsèquement esthétique de déterminer ce que l'art doit faire à la vie. Nous nous intéresserons à ses effets sur la production de l'art participatif et sur le positionnement des artistes.

Dans la troisième partie, nous essaierons de comprendre la prégnance *simultanée* des notions de participation et de communauté, dans le champ politique et dans le champ de l'art participatif britannique. Nous essaierons de proposer une

[15] L'immense majorité des artistes que nous étudions sont de nationalité anglaise. Cependant, dans la mesure où l'étude des politiques gouvernementales est une part constitutive de notre recherche, nous avons préféré employer le terme « Royaume-Uni » qui correspond au cadre politique de celles-ci.

hypothèse alternative à l'hypothèse d'un « air du temps » pour rendre compte de ce phénomène.

Dans une quatrième partie, nous mettrons en regard l'art participatif britannique avec l'initiative française des *Nouveaux commanditaires* : cette perspective comparative nous permet d'abord d'apercevoir de nouvelles spécificités de l'art participatif britannique, autrement invisibles, et ainsi de parfaire notre analyse de cette pratique. Réciproquement, les *Nouveaux commanditaires* y sont abordés sous un angle singulier : nous les étudions avec les instruments d'analyse que nous aurons élaborés pour comprendre l'art participatif, pour produire des effets d'intelligibilité nouveaux sur cette initiative.

Enfin, dans une dernière partie, nous ouvrons ce travail par la *proposition d'une esthétique*. Celle-ci est élaborée à partir des conclusions de notre enquête esthétique et historique : elle se nourrit de la manière dont on a analysé les complexes de problèmes et de solutions manifestés par ce champ de l'art contemporain. C'est une esthétique de la rencontre individuante, qui, en tant que projet de création conceptuelle, s'est autorisée un style plus spéculatif et plus affirmatif. Si celle-ci rend compte des enjeux artistiques propres à l'art participatif, elle ne s'y réduit pas, et entend proposer quelque chose comme une nouvelle boussole pour évaluer notre expérience esthétique.

Partie I

Éléments d'analyse et esthétique de l'art participatif

Éléments d'analyse de l'art participatif britannique

I. Un défi initial : la nécessité de nouveaux outils d'analyse

Étudier l'art participatif présente un défi initial. En effet, cette pratique contemporaine possède un certain nombre de traits esthétiques qui la rendent difficile à étudier, en tant qu'ils excèdent les cadres habituels : la notion d'artiste, de public, d'œuvre, de médium sont mises à mal ou plutôt reconfigurées ; ce faisant, le travail de description est rendu délicat.

The Boat Project (2011-2012) – Lone Twin

Prenons par exemple le cas du *Boat Project* des artistes *Lone Twin*. Ils se proposent de construire un voilier, selon un protocole inattendu. Entre février et août 2011, par le biais d'annonces dans les journaux, d'affiches, du bouche-à-oreilles, *Lone Twin* lance un appel à contributions : ils sont à la recherche de morceaux de bois - mais pas n'importe quel morceau de bois : "Pencil or piano – exotic as Zebrawood or as familiar as pine – we want something that's a part of you, something with a story to tell[16]".

Si vous étiez intéressés par l'annonce, deux choix se présentaient à vous : attendre le passage de *Lone Twin* dans votre ville, venant récolter les donations ; ou vous rendre au hangar à bateaux de la marina d'Emsworth durant un week-end. Si vous vous rendez au *Boat Shed*, vous êtes accueilli par Gregg Whelan et Gary Winters. Ils vous demandent de raconter l'histoire de ce morceau de bois que vous donnez. Ils écoutent, ils posent des questions. La conversation est enregistrée. Vous êtes photographié avec votre morceau de bois. Le tout est numéroté et archivé

[16] Extrait du descriptif du projet sur le site en ligne : www.theboatproject.com
Dans cette première partie, nous avons choisi de laisser en anglais les citations qui relèvent du discours des acteurs de l'art participatif, participants et des artistes : le lexique et les formulations employés constituent des indices importants pour notre enquête. En effet, ces citations se caractérisent par un effort de formulation d'expériences difficiles à conceptualiser dans un langage familier où métaphores, polysémie et formes idiomatiques jouent un rôle central. C'est dans cette mesure que nous avons estimé que toute traduction consistait en un appauvrissement. Les citations extraites de textes théoriques sont traduites.

soigneusement. Au total, on compte 1221 donations. Le voilier est ainsi fabriqué à partir d'une collection de morceaux de bois improbables : une guitare, un cintre, des crayons papier, une crosse de hockey, une cuillère, une commode, un masque…

Donations – The *Boat Project* (2011-2012), *Lone Twin*

Sandy Wells apporte une planche de son ancien petit canot, *The African Queen*, avec lequel il a navigué pendant plus de dix ans dans les années 1950 (donation 88). Michal Paderewski, un petit garçon de 7 ans, apporte un morceau de bois un peu plus grand que sa main : « This was the first time I used a hacksaw. Daddy helped but I cut it myself[17] » (donation 188). Annie Fullbrook apporte un plat en bois que lui a offert son frère en 1964 juste avant de mourir dans un accident de voiture : elle a toujours craint que ce plat ne soit simplement jeté à sa mort, elle dit aimer l'idée que ce souvenir de son frère continue à « vivre » en servant à construire ce bateau (donation 745). Caterina Declas apporte avec ses enfants, Solene et Mattis, la tête du lit pour bébé dans lequel ses quatre enfants ont tous dormi jusqu'à leur un an et demi (donation 505). Sam Buchanan, un garçon d'une dizaine d'années, apporte un bâton de sucette :« I've had it about ten minutes. It was kind of tropical[18] » (donation 405). Michael Atkin apporte une « secret money box » (donation 601):

[17] David Williams (ed.), *The Lone Twin Boat Project*, Dartington, Chiquita Books, 2012, p. 85.
[18] *Ibid*., p. 114.

> "Having been born just after the war, instilled into us as children was the whole principle of thrift. So given to me by my great aunt, I think, when I was very young, was this secret money box which still has a 1955 two-shilling piece in it. And it says on it: Thrift – not for to hide it in a hedge, nor for the train attendant, but for the glorious privilege of being independent. And I've lived by that all my life. So for me it's quite a symbolic thing[19] »

Les objets sont ensuite assemblés et coulés dans une résine, de telle façon à former des plaques de bois lisses qui recouvriront l'intérieur et l'extérieur de la coque.

Seulement, les artistes ne savent pas comment construire un bateau : ils font donc appel à un constructeur professionnel qui prend en charge la réalisation de bout en bout. Des artisans sont également mobilisés. Ils constituent de nouveaux participants au projet[20]. Parallèlement, *Lone Twin* offre à qui veut de venir aider à la construction du voilier : le hangar à bateau est ainsi ouvert tous les jours de la semaine, pendant un an.

Volontaires, février 2011 - *The Boat Project* (2011-2012), *Lone Twin*

[19] *Ibid.*, p. 139.

[20] Ce recours à la participation de constructeurs et artisans nous met sur une piste que nous suivrons tout au long de cette étude : le geste de faire participer peut-il être seulement compris comme un geste de générosité de l'artiste qui consisterait à faire de la place à un public, autrement tenu à l'écart de la création ? Nous verrons plus loin à quel point les enjeux et conséquences artistiques de ce geste sont plus complexes.

La chose se passe sans mise en scène: les différents artisans et le constructeur Mark Covell (à qui ont fait appel les artistes pour que le voilier puisse effectivement flotter), s'affairent chaque jour dans le hangar. Par un jour de pluie, vous entrez. D'après mon expérience, vous êtes accueilli aussitôt par Jesse (par exemple) qui vous demande si vous connaissez le projet, vous l'explique, vous montre les objets donnés etc. Mais votre visite a interrompu leur activité : ils étaient en train de coller les lattes constituant le fond de la coque. C'est donc tout naturellement que dix minutes plus tard, vous avez enfilé des gants bleus et vous vous retrouvez, comme les autres, à les aider à coller ces fameuses lattes ensemble.

Ce n'est donc pas à proprement parler un atelier de découverte à la construction de bateaux, présenté et organisé comme tel : vous entrez, vous filez un coup de main là où il y a besoin, vous restez, vous partez, vous revenez, vous prenez un thé, vous discutez, vous repartez. Vous pouvez faire ça tous les jours, ou bien toutes les semaines, ou bien tous les mois, comme bon vous semble, pendant un an. *Lone Twin* invente ici pour les habitants du coin un nouveau lieu où l'on peut travailler collectivement à cette réalisation rare de construire un voilier, où l'on peut simplement venir discuter un brin, ou voir comment les choses avancent. Le voilier construit est ainsi le résultat de l'effort collectif des artistes, du constructeur, des artisans et des volontaires. Le bateau a été nommé *Collective Spirit*, suite à un vote ouvert à tous.

Coque du voilier *Collective Spirit* - *The Boat Project* (2011-2013), *Lone Twin*

Le voilier *Collective Spirit – The Boat Project* (2011-2012), *Lone Twin*

Comment, dans ces conditions, mobiliser de façon pertinente les catégories disponibles d'œuvre, de médium ? Où est l'œuvre ? Est-ce le voilier ? Est-ce l'ensemble du processus ? Y-aurait-il un quelconque sens à affirmer que le médium de cette œuvre est le bois ? Par ailleurs, la place et le travail de l'artiste sont également difficiles à qualifier : bien que l'on ne définisse plus l'artiste comme celui qui crée de ses propres mains une œuvre depuis Duchamp, il n'est pas non plus possible de rabattre entièrement l'étrangeté de la position de *Lone Twin* sur les positions connues d'Andy Warhol ou Damian Hirst. Il ne s'agit pas ici d'un détournement d'objets manufacturés ou d'une désaffection de la production manuelle au profit d'un investissement dans la production d'idées : les artistes sont des agents actifs du processus matériel, accueillant les participants lors des jours de donations, écoutant leurs histoires, contribuant eux-mêmes à la construction du voilier. Comment délinéer leur rôle ? De la même façon, l'œuvre paraît se passer, dans une certaine mesure, de son pendant jusque-là inhérent : le public, remplacé par ceux qui donnent et ceux qui font.

Voici donc un aperçu du type de difficultés que soulève l'art participatif, que nous allons tâcher de déplier ici, afin de saisir une première fois les enjeux artistiques de cette pratique. Mais il s'agira conjointement de tenter de construire des perspectives ou des outils susceptibles de rendre cette pratique d'abord opaque à l'analyse, intelligible. L'enjeu est ainsi pour nous descriptif et interprétatif.

II. Les formes des œuvres

Ce temps est pensé comme un temps de découverte des œuvres, permettant d'apercevoir une première fois leur allure propre et leurs spécificités, qui seront déployées tout au long de notre recherche.

Face à la tâche de décrire cette nouvelle pratique, se pose d'emblée la question de la forme artistique de celle-ci. C'est en effet, dans l'axe de Focillon, la première catégorie pour définir et distinguer une œuvre. Bien que certaines œuvres contemporaines aient rendu la tâche ardue, l'invention du terme d' « installation » a permis de résoudre la difficulté pour un temps : il est ainsi relativement rare de ne pas pouvoir qualifier préalablement l'œuvre, ne serait-ce que par un terme aussi accommodant que celui d' « installation ». C'est pourtant le problème qui se pose dès l'abord avec l'art participatif, en raison de deux facteurs : le caractère disparate des pratiques mobilisées, et le caractère proprement inqualifiable de certaines autres.

1) La disparité formelle des oeuvres

En effet, un premier survol du corpus semble indiquer une prégnance de la forme performance qui a pour avantage, à l'instar de la notion d'installation, de posséder des délimitations suffisamment floues pour s'appliquer à des œuvres très variées dans leurs attributs. Mais cet avantage constitue par là-même ses limites : on peut douter du gain d'intelligibilité qu'apporte la mobilisation d'une telle catégorie.

*Procession** (2009) – Jeremy Deller

A l'occasion du Festival International de Manchester, Jeremy Deller organise un défilé dans les rues de la ville. Les différents groupes composant le cortège sont inhabituels et pour le moins hétéroclites : on compte parmi eux, les vendeurs sans-abris du journal *The Big Issue*, les anciens ouvriers des usines et manufactures de la région, maintenant fermées, une fanfare de cornemuses, les associations de randonnée de la région, les reines du carnaval de l'année, des bibliothèques mobiles opérant sur Manchester, les fumeurs non repentis – ils sont plus de 20 groupes au total.

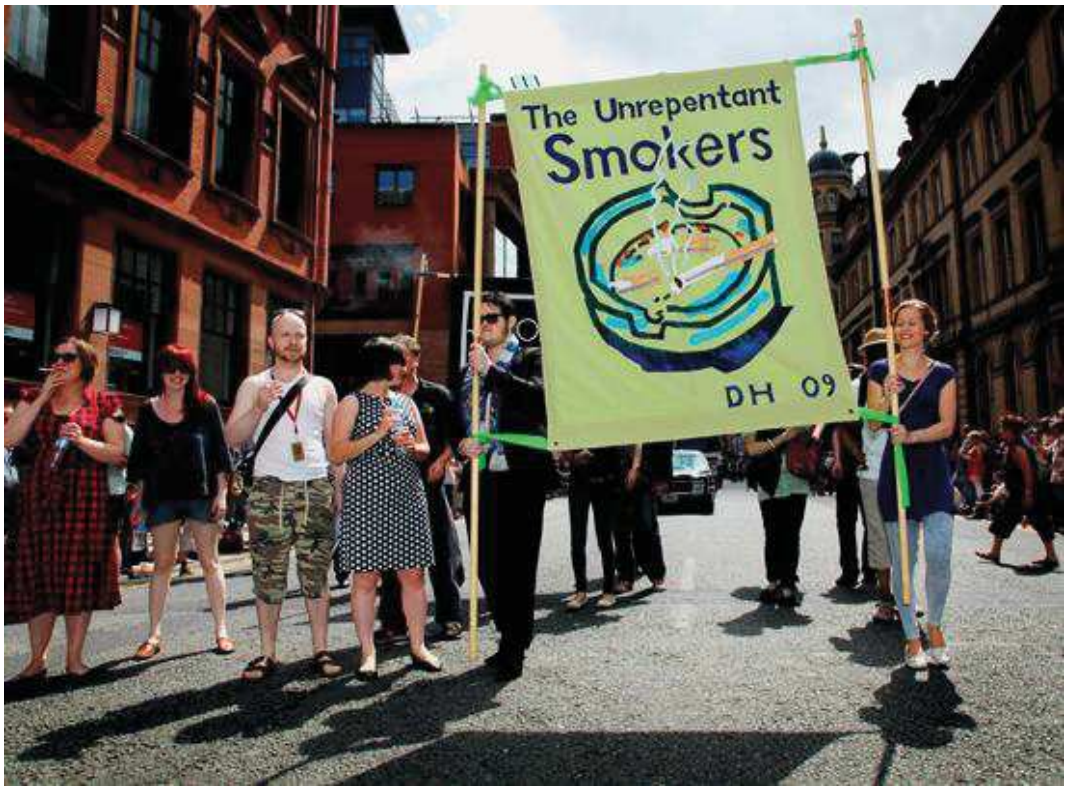
Procession (2009) - Jeremy Deller

Chacun arbore des bannières brodées par l'artisan Ed Hall qui fabriquait les bannières de protestation pour les manifestations ouvrières au début des années 1980. Un groupe d'adolescents habillés dans un style un peu gothique, un peu punk, porte ainsi une bannière où l'on peut lire « Here We Are Now. Entertain Us », phrase extraite de « Smells like Teen Spirit » de Nirvana. Le groupe de fumeurs non repentis, la cigarette aux lèvres, tend une bannière « Smoking Kills », détournant ainsi l'avertissement en une sorte de défi ironique. Chaque groupe a fabriqué ses propres costumes et décors, choisi une mise en scène ou une chorégraphie particulière. Des centaines d'enfants défilent ainsi dans des costumes faits main, sous le titre « My Favorite Thing » : chacun porte le costume de son personnage, animal ou objet préféré.

Jeremy Deller a ainsi collaboré avec différentes associations locales pendant plus d'un an pour réaliser cet événement : il voulait que le défilé présente « les gens de la ville et leurs activités », comme si la ville fabriquait elle-même sa propre représentation qu'elle se donnait ensuite à contempler. Les choix de composition du défilé effectués par Deller font émerger des groupes sociaux qui ne correspondent pas aux découpages habituels :

> « […] there are lots of contradictory elements: some are traditional, others are contemporary or even futuristic. I wanted in a way to try and make something a bit like a procession you would see on The Simpsons, a sort of social surrealist event full of bizarre, funny, wrong-seeming things[21] ».

Le regardeur sur le trottoir rit devant certains groupes, hausse un sourcil devant d'autres. L'ambiance générale est celle d'une kermesse de fin d'année - l'étrangeté et l'hétérogénéité sociale en plus : nous manquons de terme approprié pour qualifier l'événement.



*Procession (*2009) - Jeremy Deller

Cette célébration de Manchester dans « dans toute sa gloire étrange » pourrait être désignée, notamment en raison de sa dimension de spectacle dans l'espace public, comme une performance.

Mais ici la forme « performance » ne convient qu'à condition de certains ajustements : en effet, on voit ici qu'il ne s'agit pas tout à fait de performance dans le sens où pouvaient l'entendre des artistes comme Wolf Vostell ou Carole Schneeman : l'exposition du corps de l'artiste dans ses états les plus *altérés* physiquement et

[21] Ralph Rugoff (ed.), *Jeremy Deller, Joy In People*, London, Hayward Publishing, 2012, p. 166.

psychiquement[22] ne constitue plus la trame de l'œuvre[23]. Dans l'art participatif britannique, la forme performance semble plus proche de la « performance-théâtre » selon l'expression de Roselee Goldberg qu'elle évoque comme une « marge de la performance[24] ». Celle-ci constitue un des effets artistiques de l'année 1968. En effet, la révolution de mai 68 transforme l'activité culturelle et le quotidien en des domaines relevant de l'activité politique. Se fait jour en Angleterre la notion de « société du spectacle », importée depuis Paris et la pensée de Guy Debord : la pratique de la consommation et de l'abondance de flux médiatiques sont génératrices d'illusions conduisant à une aliénation politique et existentielle. Dès lors, toute une partie de la jeune création théâtrale anglaise s'attache à réorienter radicalement la fonction du théâtre : le théâtre s'inscrit dans la texture même de l'ordinaire et du quotidien et proscrit toute forme de grand spectacle, dans la perspective de déclencher une prise de conscience politique. Le contexte intellectuel et idéologique de mai 68 contribue également à diriger l'attention de la jeune création vers le public populaire et la culture populaire, d'autant que la *working-class* s'organise et devient une force politique de premier plan dans la sphère politique de l'époque[25]. Ces découvertes idéologiques entraînent un certain nombre de positions artistiques, et tout d'abord celle d'un scepticisme généralisé à l'égard des méthodes et des formes culturelles traditionnelles. Toute une partie du paysage théâtral anglais – des compagnies comme *Red Ladder* ou *Pip Simmons Theatre Group* - fait scission d'avec le théâtre institutionnalisé. Pour les artistes, cela signifie, entre autres choses, de ne plus avoir recours à des procédés typiquement théâtraux : on ne joue plus dans le bâtiment nommé « théâtre », on ne monte plus de pièces, et on en vient même à préférer le corps au texte, le texte étant perçu comme symbole d'un théâtre bourgeois. On cherche à créer des images plus qu'à dire. On peut ainsi constater que ces partis-pris artistiques liés à des problématiques internes au milieu théâtral apparaissent comme des proches parents des choix esthétiques des récentes performances des milieux new-yorkais dès la fin des années 60. Certains artistes étudiés apparaissent comme plus proches de cette

[22] Voir Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.
[23] Cette tendance de la performance est cependant toujours présente et active en Angleterre, notamment à travers une figure comme Dominic Johnson.
[24] R. Goldberg, *La performance. Du futurisme à nos jours* (1988), Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 184.
[25] Le jeune théâtre anglais faisant scission est très proche du milieu socialiste et à ce titre s'inspire également des formes utilisées dans l'agitprop.

histoire que d'autres, notamment *Lone Twin* qui effectua sa formation au *Dartington Arts College*[26], haut lieu du renouvellement de la performance théâtrale. Indépendamment des degrés divers d'affiliation, cette acception de la notion de performance regroupe davantage de traits caractéristiques des œuvres d'art participatif (intérêt pour le quotidien, la culture populaire, l'insertion dans le champ social) que l'acception propre aux arts plastiques, ne serait-ce qu'en raison de l'absence de problématiques liées au corps. Cependant, il serait erroné de déduire de cette distinction des deux acceptions de performance (arts plastiques/théâtre) que l'art participatif appartient au champ théâtral. Comme nous allons le voir plus loin, cette question de parenté et d'appartenance est beaucoup plus raffinée, et ne peut être résolue par ce point de distinction. En effet, si l'art participatif présente peu de traits communs avec l'art corporel, il en possède néanmoins un très grand nombre avec les avant-gardes artistiques proches de cette pratique, comme Fluxus notamment. On voit ici que la forme de performance n'apparaît pas comme une catégorie absolument satisfaisante pour qualifier les œuvres d'art participatif, en tant qu'elle est susceptible d'occasionner davantage de malentendus que de produire des effets d'intelligibilité. Par ailleurs, nombreuses sont les œuvres qui ne correspondent pas aux critères minimaux de définition de cette forme, comme on a pu l'apercevoir à travers l'exemple du *Boat Project*.

La notion de projet

C'est probablement en tant qu'il permet de résoudre ce problème de désignation des formes que se propage dès les années 1990, l'usage de la notion de *projet*. Comme le souligne Claire Bishop, si ce terme avait déjà été employé par les artistes conceptuels à la fin des années 1960, il désignait alors la dimension propositionnelle d'une œuvre d'art, ce que ne pointe pas son nouvel usage :

> « Un projet […] aspire à remplacer l'œuvre comme objet fini par un processus ouvert, hors atelier, social, fondé sur des recherches, susceptible d'adopter des formes changeantes dans le temps de son développement[27] ».

[26] Le Dartington Arts College, fondé en 1925 par Leonard Elmhurst, est pensé à la fois comme une école d'art et comme une expérimentation sociale. A ses débuts, le Dartington Arts College prend la forme du Dartington Estate, comprenant des cours à destination des étudiants, mais aussi des activités de ferme et de foresterie. Par la suite, l'établissement conserve sa dimension avant-gardiste, en proposant dès 1968 des cours d'art orientés vers les questions de justice sociale. Il s'agit ainsi d'une des premières écoles à former des artistes à travailler dans un contexte social.

[27] C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art & the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012, p. 194.

Le terme de projet recouvre ainsi toute une série de pratiques nouvelles dans le champ de l'art contemporain : « pratique collective, groupes activistes auto-organisés, recherche transdisciplinaire, art participatif et socialement engagé, commissariat artistique expérimental [*experimental curating*][28] ». Cette notion a ainsi pour avantage non négligeable de rendre compte conjointement de l'éclatement des formes artistiques et des mutations des modes de production : cela permet, par exemple, de rendre compte d'un projet comme *The Boat Project* dans ses différentes phases (élaboration de l'idée, donations, construction sur un temps long, navigation), plutôt que d'avoir à délimiter de façon quelque peu arbitraire un début et une fin de l'œuvre. Ce terme est ainsi utile, bien que la très grande extension du terme ne lui permette pas de produire d'effets descriptifs plus précis. En outre, elle a le mérite de fonctionner comme avertissement au spectateur ou au lecteur : si je qualifie une œuvre de projet, je ne permets pas au lecteur d'imaginer la forme précise de l'œuvre, mais je l'avertis de son caractère probablement non-conventionnel, inattendu, multiforme, créant ainsi un horizon d'attente adéquat, ce que l'usage du terme de performance ne permettait pas. Nous aurons ainsi recours abondamment à la notion de projet au cours de notre recherche[29]. Nous continuerons cependant à employer conjointement le terme d'œuvre : en effet, l'abandon de la notion d'œuvre constitue un argument régulièrement mobilisé par certains pour conclure au caractère non-artistique de cette pratique, comme si la notion d'œuvre valait pour essence de l'art. Ainsi, en attendant de déployer dans les chapitres consacrés à l'esthétique pourquoi l'art participatif constitue une pratique proprement artistique, il nous semble utile de prolonger l'usage de la notion d'œuvre, tant que la notion de projet n'aura pas acquis de valeur légitimatrice.

Les formes sociales

Mais le terme de projet seul ne parvient pas à rendre compte de la spécificité formelle de l'art participatif. En effet, ce n'est pas tant le fait que l'œuvre adopte une forme processuelle qui pose problème (nous y sommes depuis quelques décennies

[28] *Ibid.*

[29] Nous sommes conscients de l'ambigüité idéologique de ce terme, soulignée par Claire Bishop : « Although the project is introduced as a term in the 1990's to describe a more embedded and socially politically aware mode of artistic practice, it is equally a survival strategy for creative individuals under the uncertain labour conditions of neoliberalism », *Ibid.*, p. 216. Cependant ce terme nous paraît résoudre davantage de problèmes qu'il n'en pose, notamment dans le cadre de cette partie descriptive. C'est dans cette mesure que nous choisissons de le conserver.

habitués), mais le fait que l'œuvre emprunte des formes sociales. Si cela était déjà sensible dans *The Boat Project*, cela est d'autant plus explicite dans le cas du projet de Jeanne van Heeswijk à Liverpool, *2Up 2Down/Homebaked* (2011-2013).

*2 Up 2 Down/Homebaked** (2011-2013) – Jeanne van Heeswijk

Up 2 Down/Homebaked (2011-2013) - Jeanne van Heeswijk

Ce projet se fonde sur une collaboration de plus de deux ans et demi entre Jeanne van Heeswijk et les résidents du quartier d'Anfield. Il s'agit d'un quartier populaire de Liverpool, jouxtant le stade de football. Ce quartier constitue une des cibles de l'initiative du Renouveau du Marché Immobilier (*Housing Market Renewal*). Nous n'entrerons pas ici plus avant dans les détails politiques de cette initiative que nous développerons en partie III : il suffit ici de dire que celle-ci a transformé le quartier en quartier fantôme. Des rues entières ont été vidées de leurs résidents. Ces centaines de maison qui ont été rachetées à leurs habitants, dans la perspective d'une démolition, sont toujours sur pied, en état de déréliction ; les nouvelles constructions n'ont pas eu lieu ; les commerces de proximité ont fermé leurs portes. L'artiste rencontre les habitants du quartier, dont certains s'étaient constitués en association : le projet d'une boulangerie communautaire, pour remplacer l'ancienne boulangerie

disparue, émerge. Jeanne van Heeswijk, avec l'aide du collectif d'architectes URBED et d'autres designers, met sur pied le projet de rachat et transformation d'un bloc de maisons. Cette boulangerie est aujourd'hui toujours active et devenue la plateforme de nouvelles initiatives communautaires, comme nous le verrons en partie III. Elle est tenue par les résidents du quartier eux-mêmes.

L'art participatif britannique adopte cependant rarement des formes sociales aussi nettes : nous serons en mesure d'expliquer cette spécificité dans la seconde partie. Il convient cependant de noter que l'art participatif nord-américain adopte quasi systématiquement des formes sociales : dans *Project Row Houses* (1993-), considéré par beaucoup comme l'un des projets les plus réussis de ces dernières années en matière d'art participatif socialement engagé[30], Rick Lowe remet sur pied une rue abandonnée d'un quartier noir-américain pauvre de Houston, qui abrite maintenant, dans une quarantaine de maisons, de nombreux services à la communauté : galeries, jardins, échoppes locales, services sociaux, hébergement pour les jeunes filles enceintes en difficulté. En 2003, *Project Row Houses* développe même un service immobilier, destiné à trouver un logement à bas prix pour des personnes en difficulté. Cette allure de l'art participatif, indistincte de projets à caractère social, est sans doute un des points les plus caractéristiques à grande échelle de cette nouvelle pratique. C'est elle qui occupe une place centrale dans les écrits publiés sur la question, depuis Maria Lind jusqu'à Shannon Jackson, en passant par Nato Thompson ou Tom Finkelpearl[31] : si ce trait est perçu comme problématique par la critique d'art Claire Bishop, il n'occasionne pas aux Etats-Unis de débats quant à la légitimité *artistique* de l'art participatif.

Enfin, on notera que les formes des œuvres d'art participatif ont pour conséquence le fait qu'elles ne puissent pas être exposées, ou vendues. Elles sortent ainsi des deux institutions structurant le champ de l'art aujourd'hui : le Musée et le Marché de

[30] Le projet obtient notamment en 2010 le prix Leonore Annenberg pour l'art et le changement social, décerné par l'agence de production new-yorkaise, *Creative Time*.

[31] Maria Lind, Johanna Billing, Lars Nilsson (ed.), *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*, London, Black Dog Publishing, 2007 ; Shannon Jackson, *Social Works. Performing Art. Supporting Publics*, New York, Routledge, 2011 ; Nato Thompson (ed.), *Living As Form. Socially-engaged art from 1991 to 2011*, New York, Creative Time Books/MIT Press, 2012 ; Tom Finkelpearl, *What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke, Duke University Press, 2013.

l'Art[32]. Ce trait constitue une très grande singularité, lorsqu'on constate que des formes que l'on considérait jadis comme difficilement miscibles avec ces deux institutions, comme l'*outsider art* ou le *street art*, y sont aujourd'hui accueillies ou capturées, suivant le positionnement sur cette question. L'art participatif occupe ainsi cette position spécifique d'être à la fois reconnu par le monde de l'art - bénéficiant du soutien de biennales et d'organismes appartenant à ce qu'on appelera, en termes bourdieusiens, le pôle pur de l'art contemporain (la *Dia Art Foundation* a ainsi récemment soutenu le projet de Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument,* en 2014, dans le Bronx) – et situé pour partie en dehors de tout un pan du fonctionnement, notamment marchand et muséal, de l'art contemporain.

2) Imaginer une typologie par forme des relations

La difficulté à qualifier les formes des œuvres s'assortit d'une difficulté à les décrire de manière exhaustive, alors même qu'on ne peut pas les présenter *elles-mêmes*, comme on pourrait le faire d'objets. Le choix d'accompagner cette étude d'un DVD constitue une solution partielle à ce problème. Cette difficulté met en lumière une spécificité de l'art participatif au sein de la production artistique.

En effet, si certains projets comme *Procession*, adoptent une forme finale spectaculaire, la plupart des œuvres ne se proposent pas comme *spectacle pour un public*. Dans *The Boat Project*, ou *Homebaked*, la construction du voilier ou de la boulangerie est accomplie sans mise en scène, sans attention formelle à l'espace, sans place réservée pour une audience. Il n'y a aucun dispositif spectaculaire. Le projet n'est pas pensé pour être regardé, c'est-à-dire en incorporant à sa conception un point de vue potentiel sur lui. L'accent n'est pas mis sur l'aspect de mise en scène formelle de l'activité. C'est pourquoi passer les portes, ou regarder les photographies des projets d'art participatif, est souvent esthétiquement décevant au premier abord : on s'attend inconsciemment à voir une proposition visuelle travaillée, un choix de disposition spatiale, ou des traces d'une identité visuelle surgir, et l'on ne voit rien de tel -

[32] Nous verrons que certains projets d'art participatif donnent lieu à l'exposition de documentations concernant le projet, notamment dans le cas de Jeremy Deller pour *The Battle of Orgreave* au Modern Institute en 2004, ou *Procession* à la Hayward Gallery de Londres dans l'exposition *Joy in People*, 2012. Mais cela ne peut pas être assimilé à une inscription des projets dans leur réalisation, dans une institution muséale.

seulement des gens affairés ça et là. La plupart des projets d'art participatif ont ainsi cette spécificité étrange au sein du champ artistique : celle de n'être pas *faits pour être vu*s de l'extérieur. Ces projets sont davantage faits pour être vécus de l'intérieur[33].

Face à ces projets qui ne sont pas conçus pour être appréciés d'un point de vue visuel, le travail de description propre à l'historien d'art devient délicat : celui-ci ne peut plus consister en une analyse des subtilités formelles et des qualités visuelles de l'œuvre – comme il peut le faire pour l'ensemble des autres médiums plastiques, de la peinture, en passant par la vidéo, jusqu'à la performance et même l'installation. Le caractère non formel et non spectaculaire des projets d'art participatif pose dès lors un problème épistémologique : que s'agit-il de décrire ?

L'article de Claire Bishop « The Social Turn. Collaboration and its Discontents[34] » (2006) est intéressant à étudier dans cette perspective. Dans cet article, Claire Bishop affirme la nécessité de réintroduire le critère esthétique dans l'évaluation de l'art participatif, qui tendrait à se limiter selon elle à des critères éthiques. Si elle ne définit jamais ce qu'elle tend précisément par « esthétique », il est cependant possible de discerner le sens qu'elle donne à ce terme, à travers les exemples qu'elle donne d'œuvres à caractère esthétique et non esthétique. En effet, force est de constater que l'ensemble des œuvres qu'elle distingue, dans le champ de l'art participatif, comme ayant une valeur esthétique, sont des œuvres qui adoptent des formes plastiques spectaculaires, c'est-à-dire des formes faites pour être *regardées* par des spectateurs, pour être appréciées visuellement : des vidéos (*They Shoot Horses*, Phil Collins, 2004 ; *The Singing Lesson*, Arthur Zmijewski, 2001), une performance redoublée d'un documentaire vidéo (*The Battle of Orgreave**, Jeremy Deller, 2001). Elle oppose à ces projets, le travail du collectif *Oda Projesi* en Turquie, qu'elle juge sans valeur esthétique : or, leur travail consiste précisément en des projets non spectaculaires, dans lesquels l'accent n'est pas mis sur l'aspect formel : ils adoptent souvent la forme d'activités quotidiennes non destinées à des spectateurs : organisation de repas, promenades collectives… Autrement dit, il semblerait que Bishop assimile la valeur

[33] Claire Bishop propose le couple de notions, public primaire /public secondaire, pour distinguer les participants, du public venant voir ce qui se fait ou venant assister à une restitution des actions menées s'il y en a une. Cependant, la notion de public pour désigner les participants nous semble peu adéquate, en tant qu'elle tend à effacer le changement de nature de la réception produit par l'art participatif. Nous n'emploierons que très peu cette dichotomie.

[34] Claire Bishop, « The Social Turn. Collaboration and Its Discontents », *Artforum*, Février 2006, p. 178-183.

esthétique d'une œuvre à la possibilité d'évaluer celle-ci en termes formels et visuels : le fait qu'un projet ne se présente pas sous une forme faite pour être appréciée visuellement serait le signe d'une absence de valeur esthétique. Ce que nous identifions comme une difficulté épistémologique transparaît dans l'analyse de Bishop comme le symptôme d'une déficience esthétique : elle fait se recouvrir entièrement valeur esthétique et qualités de spectacularité visuelle. Un tel recouvrement est-il légitime ? Nous faisons l'hypothèse qu'il est possible de penser une qualité esthétique des œuvres à partir d'autres critères, comme la forme de la relation entre artiste et participants.

En effet, au vu de ce développement, il semble ainsi nécessaire d'inventer un mode d'analyse des projets d'art participatif qui tente de décrire non pas le rendu visuel du projet, mais qui tente de décrire ce qui constitue proprement le cœur fonctionnel d'un projet d'art participatif : la relation entre l'artiste et les participants. En effet, comme son nom l'indique, l'art *participatif* constitue la première pratique artistique qui se définit *d'abord* par la relation qu'elle instaure avec des individus. Il semble ainsi adéquat de centrer une analyse formelle sur cet aspect définitoire. Une typologie des œuvres conçue à partir de cette relation entre artiste et participants a pour avantage de ne pas seulement nous renseigner sur l'allure formelle du projet, mais sur le rôle spécifique de l'artiste, la place et le statut accordés aux participants, dimensions constitutives de la forme en art participatif.

Nous proposons ainsi d'étudier différentes formes de relations qui nous apparaissent comme récurrentes, et qui procurent un gain d'intelligibilité sur les enjeux de l'art participatif. La liste ne peut prétendre viser à l'exhaustivité : en effet, chaque œuvre invente potentiellement une nouvelle forme de relation[35]. A notre sens, c'est la relation entre artiste et participants, qui revêt en art participatif la dimension de *forme artistique*, appliquée d'habitude à l'objet ou l'installation produit par l'artiste.

Nous avons ainsi sélectionné les formes susceptibles de révéler les présupposés sous-jacents à l'art participatif, à même de le distinguer d'autres pratiques artistiques. Nous étudierons ainsi d'abord la conversation et son pendant, la narration biographique. Dans un second temps, nous nous intéresserons à la relation de service qui peut

[35] Il faudrait ainsi étudier chaque œuvre successivement pour espérer avoir une liste exhaustive – jusqu'à la prochaine œuvre.

s'installer dans certains projets entre artiste et participants. Cette relation de service peut être de l'ordre de l'aide de l'artiste à des participants, ou à l'inverse d'une aide des participants à l'artiste. Nous étudierons dans ce cadre les formes de la résolution de problèmes et du don.

La conversation

It Is What It Is. Conversations About Iraq (2009) – Jeremy Deller

Un étrange camping-car parcourt les routes du sud des Etats-Unis : il traîne dans son sillage la carcasse d'une voiture qui a explosé à Bagdad, en 2007. A bord, une équipe tout aussi inattendue : l'artiste britannique Jeremy Deller, accompagné de l'artiste irakien Esam Pasha, exilé aux Etats-Unis depuis 2005, et de Jonathan Harvey, sergent dans l'armée américaine ayant servi en Irak. Seize étapes sont prévues. Installés à un stand sommaire devant la caravane, Pasha et Harvey discutent avec tous ceux qui souhaitent s'arrêter et poser quelques questions. Sur le prospectus distribué au passant, on peut lire :

> « The RV and car will travel from New York City to Los Angeles […] offering an opportunity to discuss Iraq itself […] Feel free to ask questions or look at materials from Baghdad on the tables[36] ».

« Créer une opportunité de conversation sur l'Irak », tel est le projet de Deller. Les artistes installent leur stand dans des villes connues pour leur climat politique conservateur, comme Houston, Memphis ou encore Kansas City. Les passants s'arrêtent, intrigués, frappés de stupeur par la carcasse de voiture sous laquelle il est écrit : "This car was destroyed by a bomb in a Baghdad marketplace on March 5, 2007". Les réactions des passants sont variées : certains posent des questions sur ce marché en question, sur la vie à Bagdad en ce moment. D'autres, en faveur de la guerre en Irak, expriment des opinions plus tranchées.

[36] Ralph Rugoff (ed.), *op. cit.*, p. 153.

It Is What It Is. Conversations About Iraq (2009) - Jeremy Deller

D'autres encore, contre la guerre en Irak, s'indignent que le projet ne prenne pas parti explicitement. Certaines conversations durent à peine quelques minutes, d'autres des heures.

L'artiste n'est pas présent. S'il voyage avec Pasha et Harvey, il ne discute pas avec les passants. En effet, il a choisi Pasha et Harvey pour leurs compétences respectives sur la question à la fois de l'Irak et de la guerre en Irak, que lui possède moins. On remarquera également le choix judicieux de faire appel à un sergent mobilisé dans l'unité PSYOP (*Psychological Operations*), l'unité en lien constant avec la population autochtone : elle est en charge d'obtenir si ce n'est une bienveillance, au moins une coopération minimale à l'égard des actions militaires américaines, et d'informer en partie la population civile à cet égard. Ainsi, si les conversations portent inévitablement sur la guerre, dans ses aspects politiques et économiques, Pasha et Harvey orientent davantage les discussions sur la vie quotidienne à Bagdad ou sur la culture irakienne. Deller souhaitait que le projet soit présenté de la façon la plus neutre possible : « It meant that the public were more likely to talk to us, because they weren't scared of being dragged into some sort of political arena ». Il y a ainsi deux niveaux de participation dans ce projet : l'artiste invitant Pasha et Harvey à porter le projet, puis Pasha et Harvey invitant les passants à converser avec eux. Claire Bishop utilise le terme de « performance déléguée[37] » (*delegated performance*) pour désigner ce procédé de remise des clés du projet par l'artiste à d'autres que lui. On retrouve ce procédé régulièrement dans des projets d'art participatif, comme *A Tour of People's Homes* (2009) de Joshua Sofaer par exemple, ou dans la plupart des projets de l'artiste américaine Suzanne Lacy, ou du collectif *Mammalian Diving Reflex*.

Cette forme de relation entre artistes et participants a été étudiée de façon approfondie par Grant Kester dans l'excellent ouvrage *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art* (2004). Selon lui, cet usage de la conversation comme relation ou procédé de participation est caractéristique de toute une frange de l'art participatif qui s'intéresse à « une facilitation créative du dialogue et de l'échange » :

> « […] les conversations deviennent partie intégrante de l'œuvre. Cette dernière est reconfigurée comme un processus actif et génératif, susceptible de nous aider à parler et imaginer au-delà des limites imposées par les identités fixes, le

[37] Claire Bishop, *Artificial Hells,* chapter 8, "Delegated Performance: Outsourcing Authenticity", p. 219-239.

> discours officiel, et ce qui est perçu comme l'inévitabilité du conflit politique partisan[38]. »

En effet, *It Is What It Is. Conversations about Iraq* met en place des conditions de conversation (dispositif de la voiture, expérience des deux interlocuteurs, rencontre des gens dans leur milieu quotidien) telles que l'on peut espérer une forme de décadrage ne réactivant pas les positions de principe, mais provoquant des argumentations, des interrogations, de la curiosité sur le pays même, excédant ainsi la représentation que l'on peut s'en faire à partir des cadrages habituels (médias).

Dans les projets d'art participatif comme *It Is What It Is*, tout le savoir-faire propre à l'artiste consiste à établir un cadre de conversation se tenant précisément à la frontière entre l'extra-ordinaire et l'ordinaire. Le rôle de l'artiste s'apparente à celui d'un facilitateur, vecteur anonyme, inventant les conditions optimales de rencontre entre les participants : celles qui permettront une forme d'intensité de la conversation, tâche ardue s'il en est. Nous verrons plus tard dans cette partie comment nous pouvons qualifier et penser la maîtrise technique propre, la *virtuosité* de l'artiste en art participatif[39].

La conversation a des conséquences non négligeables sur la tonalité de la relation entre l'artiste et les participants. Tout d'abord, Kester met en évidence la façon dont la forme conversation vient faire rupture avec les postulats modernistes d'une incommunicabilité entre l'artiste et le spectateur, et plus loin avec l'impossibilité d'une œuvre d'être totalement saisie dans ses implications par le spectateur.

> « L'un des traits significatifs de la tradition moderniste consiste en une méditation au long cours sur les ruines du discours - des œuvres d'art qui portent sur l'incapacité de l'artiste à accomplir la communion émancipatrice que l'esthétique anticipait. Pour beaucoup d'artistes modernes, le regardeur et l'œuvre d'art ne sont jamais co-présents dans l'acte de communication, et l'œuvre d'art, simultanément, parle au regardeur, et à travers le regardeur actuel à un regardeur idéal à venir[40] ».

---

[38] Grant Kester, *Conversations Pieces, Community + Communication in Modern Art,* San Diego, University of California Press, 2004, p. 8.
"Conversations become an integral part of the work itself. It is reframed as an active, generative process that can help us speak and imagine beyond the limits of fixed identities, official discourse, and the perceived inevitability of partisan political conflict".

[39] Voir « Les différentes stratégies de mise en place de la rencontre individuante », partie V.

[40] Grant Kester*, op. cit.*., p. 31.
"[…] a significant feature of the modernist tradition is an on-going meditation on the ruins of discourse – artworks that are about the artist's inability to achieve the emancipatory communion that is anticipated by the aesthetics. For many modern artists the viewer and work of art are never existentially co-present in the act of communication, and the work of art simultaneously speaks to, and "through" the actual viewer to an ideal viewer yet to be".

On se souvient de cette phrase de Barnett Newman qui illustre cette forme d'asymétrie revendiquée entre l'artiste et le public : "Harold Rosenberg challenged me to explain what one of my paintings could possibly mean to the world. My answer was that if he and others could read it properly, it would mean the end of all state capitalism and totalitarianism[41]". Selon ce modèle, le regardeur est jugé défaillant au regard de la vision portée par l'artiste ; l'incommunicabilité devient précisément ce que doit ressentir le regardeur, en vue de provoquer chez lui un bougé intérieur minimal faisant rupture avec ses modalités de compréhension façonnées par la culture industrielle capitaliste.

En choisissant la forme de la conversation, les projets d'art participatif instaurent une autre tonalité relationnelle avec le spectateur : elle est de l'ordre de l'intérêt, de la curiosité ; le spectateur n'est plus celui à qui on impose des visions incommensurables par lui, mais celui avec qui l'on parle. L'artiste n'est plus celui qui crée isolé dans son atelier et que l'on ne voit jamais, mais celui qui vient à notre rencontre dans l'espace public. Par ailleurs, la conversation introduit une forme d'acéphalité de la production, comme le met en évidence De Certeau dans *L'invention du quotidien* (1990):

> « […] les rhétoriques de la conversation ordinaire sont des pratiques transformatrices de « situations de paroles », de productions verbales où l'entrelacs des positions locutrices instaure un tissu oral sans propriétaires individuels, les créations d'une communication qui n'appartient à personne. La conversation est un effet provisoire et collectif de compétences […][42] ».

Ce n'est plus l'artiste qui vient soumettre sa vision à un public, il n'est plus l'origine absolue de l'œuvre. En choisissant la forme de la conversation, l'artiste ménage la possibilité pour l'œuvre de devenir une co-production temporaire, telle que décrite par De Certeau. Ce faisant, l'artiste met en place une participation qui ne s'apparente pas à une interaction ponctuelle avec une œuvre déjà constituée, ouverte secondairement à la participation (davantage de l'ordre de l'esthétique relationnelle). Il met en place les conditions d'une participation relevant de la collaboration, chacun contribuant à produire cet « effet provisoire et collectif de compétences ».

Enfin, on notera que la forme de la conversation est inhérente à l'ensemble des projets d'art participatif, bien que tous ne l'élisent pas comme forme privilégiée : en

---

[41] Barnett Newman, « The First Man Was an Artist » (1974), in John P. O'Neill (ed.), *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, New York, Alfred A. Knopf, 1990, p. 159.

[42] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Les arts de faire,* Paris, Gallimard, 1990, p. L-LI.

effet, la co-production implique des échanges permanents entre artiste et participants. On voit ici apparaître un nouveau savoir-faire propre à l'artiste : sorti de l'isolement créatif de l'atelier, l'artiste est celui capable de déplier le projet pour d'autres, d'en communiquer les enjeux, d'avoir une sociabilité et une disponibilité telle que la collaboration puisse être menée dans de bonnes conditions. L'art de la conversation devient une compétence propre à l'artiste participatif.

Totem (1998) – *Lone Twin*

Le projet *Totem* de *Lone Twin* met en évidence la façon dont la nécessité de communication avec les participants peut influer sur le choix de la forme de l'œuvre. Ce projet est initié par la commande simultanée de deux institutions artistiques différentes à Colchester : leur est demandé une œuvre en rapport avec la ville, peut-être quelque chose qui mette en lien les deux bâtiments. Ceux-ci se trouvent chacun à une extrémité de la ville. *Lone Twin* prend une carte de Colchester et trace une ligne droite entre les deux bâtiments. Tel sera leur trajet. Cette ligne passe par des magasins, des immeubles, des endroits non publics. Qu'à cela ne tienne. Ils s'habillent en cow-boys et transportent avec eux un très long et très lourd poteau télégraphique, qu'ils ont du mal à déplacer. Quelques jours avant leur arrivée, une mini-tornade avait eu lieu près de Colchester : le choix du poteau permet d'introduire un lien avec un événement local qui préoccupe tout le monde à ce moment-là : un passant peut facilement s'imaginer qu'il a été déraciné par cette tornade - bien que ce ne soit pas le cas. Leur trajet implique donc des interactions permanentes avec les passants intrigués dans les rues de Colchester, mais aussi dans les bâtiments privés qu'ils doivent potentiellement traverser. Beaucoup les aident, certains leur posent des questions, d'autres les regardent. Les artistes sont ainsi constamment confrontés à la question que l'on ne pose d'habitude jamais à un artiste : « Qu'est-ce que vous êtes en train de faire? ». On ne fait pas irruption dans l'atelier de l'artiste pour lui demander d'expliquer ce qu'il est en train de faire, alors qu'il est en pleine création. En tant qu'ils travaillent dans l'espace public, les artistes participatifs se retrouvent exposés à cette question à laquelle il est si difficile de répondre, tant le processus de création implique des niveaux d'action, des fins et des états de conscience complexes et différents. Il y a beaucoup de manières de répondre à cette question : « Je peins », « Je

fais de l'art », « J'établis un contraste avec la partie gauche du tableau », « J'essaie de donner forme à la notion d'absence », « Je révolutionne l'histoire de l'art ». Chaque réponse correspond à ce que l'on peut appeler un niveau du processus. Les artistes participatifs choisissent généralement une réponse de niveau 1 – le niveau littéral. « Qu'est-ce que vous faites ? » Réponse : « On essaie d'amener ce poteau jusqu'à tel endroit, en suivant une ligne droite d'ici à ici ».

> "It's also easy for people to get ; you can say « We've drawn a line on the map from there to there » and it's immediately understood. You can sum it up in a sentence when you meet people on the street. If we had said that we were meandering in search of something, that seems a bit evasive, loose and baggy[43]".

On voit ici un des traits de l'art de la conversation propre à l'artiste participatif : celui de parvenir à rendre communicable l'œuvre à faire, en la présentant sous la forme d'un *vecteur d'action* limpide, capable d'agréger des actes – sans avoir besoin d'évoquer ses significations et ses enjeux. Le choix de la forme de l'œuvre est donc déterminant, en tant que telle forme permet plus ou moins cette présentation de l'œuvre comme vecteur simple d'action. On voit ici l'intérêt de la forme proposée par *Lone Twin* dans *Totem* : vouloir rejoindre tel point contient sa propre fin, sans que l'on ait besoin de lui en adjoindre d'autres – celles de l'œuvre elle-même. Cette capacité à rendre communicable le projet comme vecteur d'action conditionne l'engagement, de l'investissement des participants dans le projet, et donc de la réalisation de l'œuvre elle-même.

*Journey To The Lower World** (2004) – Marcus Coates

Prenons par exemple le cas de Marcus Coates et de son projet *Journey to The Lower World* (2004). Marcus Coates se rend dans un HLM de Liverpool, en proie à une crise sociale lourde : l'immeuble s'apprête à être détruit, et les habitants relogés dans le cadre de la régénération du quartier. Il rencontre les habitants de l'immeuble, est invité à prendre le thé. Rose, une résidente de l'immeuble, lui prête son appartement : c'est dans son salon que Marcus Coates va mettre en place un rituel chamanique. Coiffé d'une tête de cerf et recouvert de la peau de l'animal, il va invoquer les esprits animaux et leur soumettre les questions des résidents. Une vieille dame soignée lui

[43] David Williams, Carl Lavery (ed.), *Good Luck Everybody. Lone Twin. Journeys Performances Conversations*, Aberystwyth, Perfomance Research Books, "People together doing something – An interview with *Lone Twin*, Bath (2009), p. 30.

remet un petit papier plié en quatre, au début du rituel : elle a une question pour les esprits animaux : « Est-ce que l'immeuble a un protecteur ? ». Coates allume le radio-cassette placé dans la salle de bains adjacente, et au rythme de percussions enregistrées, invoque de façon extrêmement sérieuse et appliquée les animaux les uns après les autres, imitant leurs cris, devant un public souvent médusé.

Journey To The Lower World (2004) - Marcus Coates

Ce projet possède une étrangeté radicale et des niveaux de signification multiples : on pourrait par exemple choisir de l'analyser, suivant un point de vue purement artistique, en relation avec le travail chamanique de Joseph Beuys. Cependant, il est possible de présenter son action en une phrase, au moment de la prise de contact avec les participants : « Je suis chaman et je vous propose de contacter les esprits animaux pour des conseils spirituels ». Coates parvient à rendre *communicable* son projet pour le moins exotique, de telle sorte qu'une des résidentes de l'HLM est en mesure de formuler de façon parfaitement naturelle une question pour ces esprits animaux : « Est-ce que le site est protégé par un esprit[44] ? ». L'usage approprié du terme de « protecteur » montre que l'artiste a réussi à communiquer le vecteur

[44] Question extraite de la vidéo documentant le projet, disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=FAUWVKxiG2s

d'action de son projet, et à faire accepter a minima le cadrage qu'il propose aux participants.

Journey To The Lower World (2004) - Marcus Coates

On voit ici que l'exigence de communiquer à d'autres un projet implique que l'artiste participatif doit être en mesure de découpler, dans le discours, ce qu'il *cherche* (ses intentions, aussi ouvertes soient-elles) de ce qu'il *fait* (l'action elle-même, sans ses enjeux à plus grande échelle) : la présentation simple du projet de *Lone Twin* ou de Coates se caractérise par le fait qu'elle ne fait que décrire l'action menée. Elle répond littéralement à la question : « Qu'est-ce que vous faites ? ». C'est en partie ce que pointe la dernière phrase de Gary Winters : « If we had said that we were meandering in search of something, that seems a bit evasive, loose and baggy ». L'artiste doit ainsi inventer un faire suffisamment fort (susceptible de mobiliser par lui-même) pour que le participant puisse se passer d'une explicitation de ce que cherche l'artiste à travers ce faire. Gregg Whelan de *Lone Twin* décrit ainsi l'art de la conversation de l'artiste participatif comme l'art de pouvoir *se passer* de parler d'art :

> "[…] you're not chatting about the pole in *Totem*, what kind of wood it is, the different names on it, and so on. You're talking about the fact that it's cold, or it's raining , or where have you just come from, or how long are you going to be doing this for, or I'm going to go home now. You don't really talk about art[45]"

Ainsi la clarté du vecteur du projet permettrait de participer à l'œuvre, sans avoir besoin de parler d'art en termes abstraits : l'art adviendrait *par surcroît*, et non par imposition d'un discours officiel sur une œuvre qui n'évoquerait rien et ne parviendrait pas à faire participer.

Ceci est à mettre en perspective avec une tendance à envisager certaines œuvres d'art contemporain *d'abord* via une explicitation des intentions de l'artiste : l'œuvre apparaissant hermétique dans son « faire » seul, survient la nécessité de redoubler l'œuvre par un discours sur les intentions de l'artiste, censé la rendre davantage accessible. Cette tendance se manifeste de façon empirique dans certaines visites d'expositions d'art contemporain, où le cartel explicatif dépliant les enjeux apparaît comme une planche de salut, face à une œuvre qui ne nous évoque rien.

On remarquera enfin que la forme de la conversation s'apparente souvent, dans les projets de notre corpus, à ce qui serait une sous-catégorie de cette forme : la narration biographique. En effet, ce sont souvent les expériences vécues des participants qui constituent le sujet de ces conversations. Cette forme est caractéristique de l'œuvre de *Lone Twin*, comme on a pu commencer à l'apercevoir dans le *Boat Project* qui repose sur la collection d'histoires vécues.

A Tour of People's Homes (2009) – Joshua Sofaer

C'est également le cas du projet de Joshua Sofaer, *A Tour of People's Homes* (2009). Onze habitants de Newcastle-upon-Tyne se proposent d'ouvrir leur maison : chaque hôte a conçu, en collaboration avec Joshua Sofaer, une activité à proposer aux visiteurs. Il est remarquable de constater que la majorité d'entre eux consistent en la narration d'épisodes de vie par l'hôte : Pauline Frost propose aux participants de célébrer avec elle sa guérison miraculeuse d'une maladie grave dont elle raconte les différentes étapes ; Bob Hull raconte l'histoire de la maison où il réside qui remonte au XIXème siècle ; Peter et Claire Saaremets accueillent les visiteurs à n'importe

[45] D. Williams, C. Lavery, *op. cit.*, "First conversation: Letting the World In", p. 56.

quelle heure du jour et de la nuit et racontent à la manière d'histoires d'épouvantes des aventures difficiles qui leur sont arrivées et auxquelles ils ont survécu ; Carole Luby partage sa passion pour les chevaux ; Nicola Singh invite le participant à entrer dans son armoire et lui raconte des souvenirs de son enfance.

Cette prégnance de la narration biographique comme base de l'échange entre artiste et participants ou entre participants est symptomatique d'une des spécificités majeures de l'art participatif : ce n'est souvent plus la subjectivité de l'artiste qui constitue le sujet ou la matière des œuvres, mais celle des autres. Cela n'est pas sans rappeler un des points cruciaux de l'argumentation de François Hers, pour défendre la nécessité du Protocole des Nouveaux commanditaires:

> « Ce contexte [le Protocole] offre [aux artistes] l'opportunité de s'impliquer dans les affaires du monde, d'expérimenter d'autres espaces et matériaux, de se confronter à des personnes et à des environnements qui les enrichissent au lieu de les renvoyer perpétuellement à eux-mêmes et à une histoire réduite à celle de l'art[46] ».

En art participatif, ce ne sont ainsi plus l'histoire personnelle de l'artiste ou l'histoire de l'art comme histoire agrandie de ce dernier qui sont jugées dignes de faire œuvre : ce sont les histoires des autres. Le recours à la narration biographique des participants marque ainsi un décentrement très net de la création : si l'artiste est toujours initiateur, il n'est plus cette serre intime dans laquelle apparaît et croît l'œuvre.

La récurrence de cette forme de la narration biographique sera analysée dans la partie II de notre recherche, en termes cette fois-ci politiques.

La résolution de problèmes

Estamos Aqui Para Ayudar (2007) – Joshua Sofaer

Dans *Estamos Aqui Para Ayudar* (2007), Joshua Sofaer, accompagné d'artistes madrilènes rencontrés pour l'occasion, offre ses services aux habitants : sont distribués dans les rues quantité de formulaires à renvoyer pour demander de l'aide aux artistes. 150 formulaires sont renvoyés. Après sélection, l'équipe d'artistes se propose d'accomplir un service par jour, pendant une semaine. Les services rendus prennent des formes très diverses. Le lundi, les artistes aident Jorge : celui-ci aimerait

[46] François Hers, Xavier Douroux, *L'art sans le capitalisme*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011.

rendre une paire de sandales trop petites dans un centre commercial éloigné du centre, accessible seulement en voiture et auquel il ne peut donc pas se rendre. L'équipe vient chercher les sandales à son domicile, se rend au centre commercial et choisit collectivement une nouvelle paire qu'elle ramène le soir même à Jorge. Le mercredi, c'est au tour de Magdaleno, veuf de 72 ans, d'être aidé : il a demandé de l'aide pour trouver une compagne qui le guérirait de sa solitude. Les artistes passent la journée à chercher une veuve dans les rues de Madrid, susceptible d'être intéressée. La recherche est sans succès : "Most widows we approached said they were very happy on their own and didn't want "any more complications with men". L'équipe met alors sur pied un autre projet : les femmes artistes du projet invitent Magdaleno à dîner avec elles (elles sont huit). Elles viennent ainsi le chercher à son appartement et passent la soirée avec lui, à écouter ses histoires de jeunesse. Magdaleno est ravi : "You are crazy, this is like a dream!" et insiste pour payer l'addition.

Magdaleno et ses invitées
Estamos Aqui Para Ayudar (2007) - Joshua Sofaer

Mais l'art participatif prend plus souvent la forme d'une résolution de problèmes *sociaux*. Si l'art participatif britannique adopte peu cette forme, ce que nous tâcherons d'expliciter en partie II, celle-ci est définitoire de la majorité de l'art participatif produit aujourd'hui aux Etats-Unis et ailleurs. Une catégorie a même été créée pour

ce type spécifique de projets : *issue-based projects*. Grant Kester décrit ainsi ce type de projet :

> « Ces projets sont définis à partir d'un cadre temporel posé, durant lequel ils décrivent un problème précis, et rassemblent les ressources nécessaires pour faciliter sa résolution,à travers une série d'action convergentes[47] ».

Dans *Code 33 : Emergency, Clear the Air* (1999), l'artiste américaine Suzanne Lacy organise des conversations entre les adolescents noirs de la ville d'Oakland et des policiers, afin d'apaiser la relation conflictuelle qui existe entre les deux groupes. Dans *Tamms Year Tenn*, Laurie Jo Reynolds met sur pied tout un mouvement de lobbying réclamant la fermeture de la prison Tamms C-Max dans l'Illinois. La prison Tamms est une prison dite « supermax » : tous les prisonniers sont en isolement cellulaire total (*solitary confinement*) : ils ne peuvent pas passer d'appels téléphoniques, ne participent à aucune activité collective, ne sont pas autorisés à recevoir de visite. Les prisonniers ne sortent de leur cellule que 2 à 5 fois par semaine pour faire de l'exercice dans une autre pièce fermée. Ils sont nourris via une fente dans la porte de leur cellule. Les ONG parlent de torture psychologique par privation sensorielle (*sensory deprivation*). La prison était initialement envisagée comme un « traitement de choc » pour des séjours de courte durée - or en 2008, un tiers des prisonniers est en isolement cellulaire depuis dix ans. En 2007, l'artiste Laurie Jo Reynolds rencontre ainsi les familles des détenus (notamment les mères des prisonniers déjà mobilisées), ainsi que d'anciens prisonniers. Pendant six ans, avec les familles et d'autres citoyens mobilisés, elle mène une campagne de lobbying pour la fermeture de cette prison : le collectif organise des rencontres avec le personnel politique, mobilise la presse, réussit à faire accepter qu'un échange de courriers soit mis en place avec les prisonniers. Reynolds organise par exemple un projet de photographie *Photo Requests From Solitary* (2009) : chaque prisonnier décrit l'image qu'il aimerait le plus avoir. Les demandes sont très variées : l'un demande une photographie de la maison de sa tante ; un autre, une image de lui incrustée sur un ciel bleu ; un autre encore demande une photo des fesses de la chanteuse Jennifer Lopez. Certaines demandes sont infiniment précises, comme ce prisonnier qui demande une photographie d'un cheval

[47] G. Kester, *op. cit.,* p. 98.
"[These] projects are defined in terms of a set time frame during which they first describe a specific problem and then bring together the resources necessary to facilitate its resolution through a concentrated series of actions".

par temps si froid que l'on pourrait voir sa respiration. Des artistes voyagent alors aux quatre coins du pays pour photographier les souhaits des prisonniers. En 2013, le gouverneur Pat Quinn annonce la fermeture définitive de la prison Tamms C-Max. Ce projet constitue une des réussites les plus remarquables de l'art participatif *socialement engagé*. Reynolds nomme sa pratique *legislative art* : une pratique artistique visant à transformer certaines lois et à en créer de nouvelles. L'ambition des avant-gardes de changer la vie par l'art prend ici une forme inattendue mais diablement effective.

Ce type de projets soulève très souvent la question : « Mais en quoi est-ce différent de l'activisme social ? », sous-entendu « en quoi est-ce de l'art ? ». Notre enquête s'attache à apporter différents éléments de réponse de cette question dans les pages consacrées à l'esthétique. Cependant, nous souhaiterions ici ouvrir une première fois la réflexion sur cette question, en mettant en lumière ce qu'elle révèle, plutôt que de la refermer dès l'abord. Tout d'abord, elle semble constituer le symptôme d'une croyance en une forme d'essence de l'art, à partir de laquelle il serait possible de juger de l'appartenance d'un projet à la catégorie « art ». Or, si nous retraçons l'histoire de l'avant-garde depuis le début du XXème siècle, force est de constater que celle-ci se caractérise par le recours régulier à des formes jugées unanimement non-artistiques par la critique de leur temps : ready-made, collage, performance… Ces formes qui n'avaient pas *l'air artistique* autrefois sont pourtant aujourd'hui les normes formelles à partir desquelles on juge de ce qui fait art. Est souvent objecté que la comparaison entre la réception de l'art participatif aujourd'hui et celle des avant-gardes autrefois ne fonctionne pas, dans la mesure où les avant-gardes proposaient tout de même des « œuvres ». Nous avons déjà rencontré cette objection lorsque nous présentions la notion de projet. Outre le fait que cet attachement à la notion d'œuvre manifeste une autre préconception esthétique que nous tâcherons de déplier plus avant dans cette recherche, il nous semble que cette objection est le signe d'un malaise plus profond: ce qui pose problème dans la réception des *issue-based projects*, ce n'est pas tant l'absence de forme artistique reconnaissable, que la proximité dérangeante avec l'activisme social. Les *issue-based projects* se donnent explicitement des fins sociales et ont recours pour partie à des moyens sociaux pour les atteindre : autrement dit, c'est la remise en cause du

désintéressement comme rapport à l'œuvre, et l'inféodation des problématiques artistiques au champ social qui font problème. Nous consacrerons de nombreuses pages à ce problème par la suite.

Par ailleurs, la question « En quoi est-ce de l'art ? » possède une fécondité intellectuelle relativement limitée. Elle empêche notamment de se poser cette question autrement plus fertile à notre sens, et que nous tâcherons de déployer dans cette étude : « Comment se fait-il que des artistes aujourd'hui choisissent de faire des projets proches de l'activisme social ? ». A notre sens, ce choix est symptomatique d'une mutation du projet des avant-gardes de « changer l'art et la vie ». La position de ces artistes est à comprendre par opposition à ce que l'on pourrait appeler une « politique de l'âme » des artistes, qui consisterait en ce double geste : la critique de la société actuelle[48] et la création de visions pour un lendemain qui n'arrive jamais. La citation de Barnett Newman, mentionnée plus haut, est à cet égard emblématique (si quelqu'un pouvait l'interpréter en profondeur, son tableau signifierait « la fin de tout capitalisme d'Etat et de tout totalitarisme. ») Les artistes des *issue-based projects* font ce geste très intriguant de transformer le sens de cette formule : au lieu de la comprendre dans son sens *figuré*, ils choisissent de la comprendre dans son sens *littéral*. Convaincus du pouvoir de transformation de l'art, ils le mettent en œuvre en employant l'art à des fins sociales, en vue d'améliorations concrètes et directes, rendant la vie plus vivable ou plus juste. Ce serait ainsi un contre-sens d'estimer que ces artistes feraient de l'anti-art, et troqueraient l'art contre l'activisme social : d'un certain point de vue, on pourrait affirmer à l'inverse qu'aucun artiste n'est plus convaincu de la valeur et du *pouvoir* de l'art que ces artistes-là, dans la mesure où ils estiment que l'art peut *littéralement* changer le monde.

Tous ces questionnements esthétiques seront repris, développés et amplifiés dans la suite de notre développement.

L'aide à l'artiste

Dans l'art participatif britannique, la forme de la résolution de problèmes, dominante ailleurs, est peu privilégiée par les artistes. Cette spécificité formelle peut être éclairée par une réflexion politique, comme nous le verrons en partie II. On constate même

[48] Nous étudierons plus longuement ce point à travers l'étude du paradigme critique mimétique de l'art effectuée par Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

que certains artistes britanniques adoptent une perspective très différente sur la relation qu'ils entretiennent avec les participants : ces derniers sont souvent considérés comme ceux qui viennent en aide aux artistes, et non l'inverse. On rencontre ainsi deux cas de figures. Dans un cas, l'artiste a besoin de l'aide des participants pour accomplir une action qu'il ne pourrait accomplir seul : ce cas de figure est notamment présent chez *Lone Twin*. Dans un second cas, l'artiste a recours à des *compétences* précises chez les participants, sur lesquelles se fonde le projet : l'œuvre de Jeremy Deller est à ce titre emblématique. Etudier cette inversion des rôles (les participants venant en aide à l'artiste) permettra de mettre en évidence un enjeu essentiel de l'art participatif britannique.

Spiral (2007) – *Lone Twin*

Spiral (2007) - *Lone Twin*

Chez *Lone Twin*, les artistes ne viennent aider personne : à l'inverse, ils se placent souvent dans des situations d'impuissance physique telles qu'elles appellent l'intervention de passants. Dans *Spiral* (2007), Gregg Whelan et Gary Winters ont cette fois-ci dessiné une spirale sur la carte de Londres dont le centre est le *Barbican Centre* qui leur a commandé un projet. Ils décident de suivre cette spirale sur 8 jours, suivant des contraintes analogues à *Totem* : la spirale passe par toute une série de lieux auxquels ils n'ont pas spontanément accès. Ici, ils ne transportent pas un poteau télégraphique, mais une sorte de grand chariot. Ils invitent les habitants de Londres et les passants à leur donner un objet, qu'ils ajoutent au chariot. Au bout d'une journée, le chariot est déjà lourd et difficile à manier. Dans ce projet, l'aide des participants à

l'artiste prend deux formes : celle du coup de main spontané devant la difficulté de ces deux hommes à pousser le chariot, dans les escaliers notamment et autres obstacles urbains ; celle du don imprévu des passants, ou du don préparé de ceux qui ont vu les annonces de leur performance dans les rues de Londres et qui partent à la recherche de *Lone Twin* dans le quartier de la spirale, expressément pour leur donner un objet.

Cette forme du don est centrale dans le travail de *Lone Twin* : on la retrouve dans *The Boat Project* où le voilier est entièrement construit à partir de la donation de morceaux de bois ayant une histoire, mais aussi dans l'ensemble des performances de ces artistes, souvent construites sur les histoires que leur racontent les gens qu'ils rencontrent, comme dans *To The Century** (2009) par exemple. On retrouve ce geste du don dans les avant-gardes, mais il s'agit toujours d'un don de l'artiste au public : il peut s'agir des dons de papier grand format de Feliz Gonzales-Torres ou de dons plus métaphoriques comme le don du rôle d'auteur, évoqué par Miwon Kwon dans les œuvres *'do-it-yourself'* de Fluxus[49]. Mais comme le remarque Kwon, ce don de l'artiste au spectateur recèle une ambigüité constitutive mise en évidence par Maurice Godelier, dans *L'énigme du don* (1996). En effet, le don crée une double relation entre celui qui donne et celui qui reçoit : une relation de solidarité, en raison du partage que constitue le don ; une relation de supériorité, dans la mesure où celui qui reçoit se place dans une situation de dette à l'égard de celui qui donne, dépendant de lui dans une certaine mesure, jusqu'à ce qu'il ait l'occasion de donner en retour. Ainsi Kwon remarque que la « générosité auctoriale » manifeste dans des œuvres comme les partitions de George Brecht ou Alison Knowles, ou les performances de Yoko Ono, est à double tranchant, dans la mesure où elle réaffirme la hiérarchie préexistante entre l'artiste, conforté dans sa position de supériorité, et le public. Dans le don tel qu'il est mis en œuvre chez *Lone Twin*, force est de constater que la situation est autre : dans la mesure où ce sont les participants qui donnent à l'artiste des matériaux sans lesquels il ne pourrait créer, le don garde sa dimension de solidarité, mais inverse la relation de supériorité : c'est l'artiste qui a symboliquement une dette envers chaque participant. A notre sens, ce trait est très important, dans la mesure où il

[49] Miwon Kwon, "Exchange and Reciprocity in some art of the 1960's and after", dans Anna Dezeuze (ed.), *The 'do-it-yourself' artwork. Participation from Fluxus to New Media*, Manchester University Press, 2010, p. 233.

permet d'envisager l'œuvre produite sous une toute autre lumière : celle-ci est en quelque sorte ce que les artistes choisissent de rendre à la communauté, honorant ainsi le don qui leur a été fait. Il n'est pas anodin que la plupart des performances de *Lone Twin* prennent la forme d'une restitution.

*To The Century** (2010) – *Lone Twin*

Dans *To The Century*, Gregg et Gary passent 30 jours à arpenter les rues de Davis (Californie) en vélo, à la rencontre de ses habitants : ils ne connaissent pas la ville, ils viennent d'arriver. Tous les matins, ils choisissent une direction au hasard, et la suivent, sans objectif précis. Ils rencontrent des habitants qui leur indiquent leur chemin, qui leur posent des questions, leur racontent des histoires sur la ville, sur leur vie. *Lone Twin* propose également aux habitants de partir en expédition avec eux les samedi et dimanche matins. Le soir même, ils s'installent sur une place de Davis et restituent (*to tell back*) au public présent tout ce qu'ils ont vu, tout ce qui leur a été dit, reprenant souvent les paroles mêmes des gens rencontrés.

Le voilier du *Boat Project* une fois construit est aussi restitué à la communauté, dans la mesure où celui-ci est confié à la région pour un usage par les habitants et d'autres artistes. La publication d'un ouvrage retranscrivant toutes les donations[50] va également dans ce sens. Les œuvres de *Lone Twin* sont ainsi rendues possibles par le don, et se constituent ensuite comme restitution (*to give back*) : cela confère une dimension proprement circulatoire aux œuvres, et une fonction sociale spécifique aux artistes. Les artistes sont ceux qui reçoivent, transmutent le don en quelque chose de plus grand que ce qui leur a été donné, et qui le restituent ensuite à la communauté.

On comprend ainsi cette phrase sinon énigmatique de Gregg Whelan : « I don't make people participate. They are the ones who allow *me* to participate in the world[51] ». En effet, si les gens ne se constituaient pas volontairement ou spontanément en participants et en donateurs, Gregg et Gary ne pourraient mener à bien aucune de leurs idées : ce sont bien les participants auto-constitués qui leur permettent de réaliser ces projets et de produire des effets dans le monde. Il y a ainsi une prise de risque dans le geste artistique de *Lone Twin* de concevoir des projets dont l'avènement

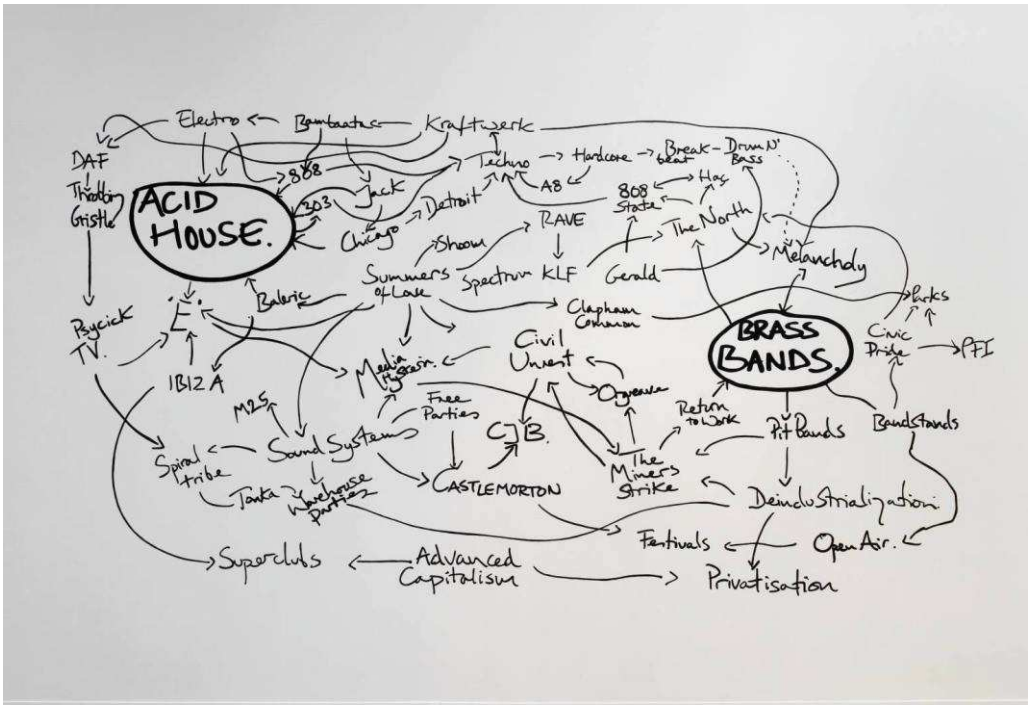
[50] Gregg Whelan, Gary Winters, *The Lone Twin Boat Project*, Dartington, Chiquita Books, 2012.
[51] Extrait de l'entretien réalisé en février 2011 avec Gregg Whelan, à Emsworth.

n'est pas garanti par un accord préalable avec un pool de participants. L'art participatif, à travers l'œuvre de *Lone Twin*, prend ici un visage singulier : loin d'être une pratique où les participants sont invités par l'artiste à pénétrer dans le monde de l'art, il apparaît comme une pratique où les gens, par leur participation même, donnent le droit à l'artiste de créer en dehors du monde de l'art et ses espaces attribués d'office (l'atelier, la galerie, etc.).

Pour Jeremy Deller, la participation des autres revêt également une dimension libératrice : elle ne lui permet pas seulement de mener ses projets à bien, elle lui permet, elle l'autorise à devenir effectivement l'artiste qu'il souhaitait devenir. C'est dans cette mesure que l'on peut dire que les participants lui viennent en aide, et non l'inverse. C'est ce qu'il explique à propos de son premier projet participatif, *Acid Brass* (1997).

*Acid Brass** (1997) - Jeremy Deller

Dans ce projet, Deller propose à une fanfare de cuivres professionnelle d'ajouter à leur répertoire des morceaux de musique *Acid House*. Les musiciens sont, au départ, incrédules voire hostiles : l'aspect répétitif de cette musique, son imaginaire déjanté associé à la consommation de drogues, semble indiquer que cette musique n'est pas un matériau convenable pour une fanfare en costume bleu et or. Mais après le premier concert, les musiciens se disent emballés par l'idée : en lieu et place d'un public relativement âgé et somnolant, ils ont à présent face à eux, un public plus jeune, que cette musique met en transe : les gens dansent pendant des heures, crient, applaudissent à tout rompre. Une première pour cette fanfare. Pour l'artiste, cette rencontre entre la fanfare de cuivre et la musique *Acid House* constitue une incarnation de l'histoire de l'Angleterre au XX^{ème} siècle, la fanfare de cuivres étant emblématique de la culture ouvrière industrielle, la musique *Acid House* du passage à une société post-industrielle dans les années 1980.



The History of the World (1998) - Jeremy Deller

Pour Deller, le fait que cette fanfare de cuivres accepte de le suivre dans cette aventure constitue un tournant dans sa carrière d'artiste :

> "I was terrified of ringing up the bandleader of the Williams Fairey Band to ask if he would do this. I thought it would take a lot of convincing and explaining – but he agreed immediately. He just said 'All right, we'll do it. We'll do it once and see how it goes' which is exactly the attitude you want […] This experience taught me a lot about working with the public. I realized that I didn't have to make objects anymore. I could just do these sort of events, make things happen, work with people and enjoy it. I could do these messy, free-ranging, open-ended projects, and that freed me up from thinking about being an artist in a traditional sense. I had been liberated by a brass band[52]".

On aurait tendance à considérer la participation à un projet artistique comme une chance pour les participants : Deller met en évidence ici le fait que c'est en réalité une chance, et même plus, une *libération* pour l'artiste. Des gens acceptent de participer à un projet qu'il leur soumet. En effet, on voit dans cet extrait à quel point la participation des autres ouvre pour Deller la possibilité d'imaginer quelque chose en dehors du seul mode de création jugé légitime pour un artiste : « I realized that I didn't have to make objects anymore ». L'enthousiasme de la fanfare à réaliser son

[52] Ralph Rugoff (éd.), *Jeremy Deller. Joy in People*, London, Southbank Centre/Hayward Publishing, 2012, p. 66.

idée lui a permis d'imaginer qu'être artiste pouvait signifier autre chose que faire des objets : il pouvait par exemple « faire que les choses arrivent » (*to make things happen*) et non pas faire des choses.

Acid Brass (1997) - Jeremy Deller

Les modèles de l'artiste en cours ne convenaient pas à Deller. Ce qu'on constate ici, c'est à quel point l'art participatif constitue une solution à des problèmes intrinsèquement artistiques : ici, une forme d'insatisfaction des artistes à l'égard des formes et pratiques que l'on attend d'eux en tant qu'artistes. On peut distinguer ici une certaine filiation avec les avant-gardes qui ont en commun une extrême sensibilité à la norme - là où d'autres voient « une essence de l'art », ils voient un ensemble de pratiques et conventions imposées. D'une certaine façon, ce n'est pas l'artiste qui vient initier un processus d'*empowerment* chez les participants, qui vient développer les pouvoirs et capacités de ceux-ci, comme cela est souvent dit à propos de l'art participatif américain : ce sont les participants qui développent les pouvoirs de l'artiste.

Chez Deller, ce trait est particulièrement net, dans la mesure où il se présente comme dépourvu de compétences techniques : il est dans cette mesure contraint de demander à d'autres s'ils veulent bien mettre leurs compétences au service de la

création d'une œuvre. Ici, on ne peut pas parler de don au sens littéral, comme dans le cas du *Boat Project* par exemple : il s'agit davantage d'un *prêt de compétences*. C'est le cas dans *Acid Brass**, et dans *Procession** où Deller recrute les compétences des participants pour construire les dispositifs du défilé. C'est aussi vrai pour *The Battle of Orgreave** (2001).

*The Battle of Orgreave** (2001) – Jeremy Deller

Deller souhaite reconstituer un des événements sociaux emblématiques de l'époque Thatcher : l'émeute entre mineurs et forces de l'ordre qui a eu lieu à Orgreave, en 1984, soit seize ans auparavant. Cette émeute constitue un des affrontements les plus violents de la période Thatcher : il opposa plus de 5000 mineurs en grève à environ 8000 policiers de la garde montée. Le démantèlement des piquets de grève par la police et l'arrestation et la condamnation d'une centaine d'ouvriers mit un coup d'arrêt majeur au mouvement ouvrier. Cet épisode constitue un des conflits non résolus de l'histoire sociale anglaise : les ouvriers furent dépeints par les médias comme des fauteurs de trouble violents, menaçant l'ordre social, ce qui eut pour effet de creuser la fracture sociale entre la classe ouvrière et le reste de la société. Par ailleurs, en pleine ère thatchérienne, la presse désignait les mineurs comme provocateurs et ainsi responsables de l'émeute. Cette thèse était soutenue par une inversion volontaire des séquences filmées au montage dans les images télévisées : la charge menée par la police montée était en effet placée *après* la colère ouvrière[53]. La BBC n'a officiellement toujours pas reconnu cette manipulation des séquences, bien que celle-ci ait été confirmée par le rapport de l'*Independent Police Complaints Commission,* ouvert en 2012 et rendu public en juin 2015[54].

---

[53] C. Bishop, *Artificial Hells,* p. 34.

[54] Une enquête de l'*Independent Police Complaints Commission* a été ouverte en 2012: "In its report, finally published last month, the IPCC found "support for the allegation" that three senior police officers in command at Orgreave had "made up an untrue account exaggerating the degree of violence (in particular missile throwing)" from miners to justify their use of force and the charges of riot. The report said one of these most senior officers had his statement typed and witnessed by another officer who led a team of detectives which, the IPCC said, dictated those identical opening paragraphs of junior officers' statements. The report says the BBC had indeed reversed footage in its news broadcast that night, an accusation the BBC has never officially accepted, dans David Conn, "We were fed lies about the violence at Orgreave. Now we need to tell the truth", dans The Guardian, 22 juillet 2015, disponible en ligne : http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/jul/22/orgreave-truth-police-miners-strike

The Battle of Orgreave (2001) - Jeremy Deller

Bien que *The Battle of Orgreave* ait donné lieu à un documentaire du même nom[55], incluant extraits de la reconstitution et interviews des mineurs, la reconstitution n'est pas réalisée *en vue* de ce tournage : elle est pensée comme un événement à vivre en temps réel par les spectateurs présents ce jour-là

Pour reconstituer cette émeute, Jeremy Deller fait appel aux mineurs qui ont été acteurs de l'événement originel de 1984. Cependant, pour mettre en scène cette reconstitution, Deller est parfaitement incompétent : il choisit ainsi de confier la mise en scène de cet affrontement à plus de vingt *re-enactment societies*, des clubs de reconstitution historique, capables de gérer la logistique de la reconstitution. Les membres de ces clubs, à force de pratique dominicale, sont, en effet, passés maîtres dans la reconstitution des batailles napoléoniennes, de la guerre des Roses et des invasions romaines : ce sont eux qui incarneront les policiers et une partie des ouvriers. La reconstitution est orchestrée par Howard Giles, le directeur d'une des plus importantes associations de reconstitution historique, *EventPlan*.

On notera que la participation de ces clubs à la reconstitution d'Orgreave n'est pas seulement instrumentale : elle produit également un effet de sens. En effet, dans la

[55] *The Battle of Orgreave* (2001), documentaire réalisé par Mike Figgis, produit par Artangel et Channel 4.

mesure où l'émeute d'Orgreave est rejouée par des spécialistes des grandes guerres de l'histoire anglaise, celle-ci voit discrètement son statut se transformer. En effet, lorsque l'on regarde les archives de la BBC de 1984, l'évènement est désigné tantôt sous le terme de « clash », tantôt sous le terme de « riot ». La reconstitution a pour conséquence de changer la nature même de l'évènement : l'émeute se retrouve canonisée « Battle of Orgreave », dans la droite lignée de « The Battle of Hastings », entrant ainsi dans l'histoire légitime de l'Angleterre. Deller publie ainsi l'ouvrage sur *The Battle of Orgreave* sous le nom *The English Civil War Part II*[56], ce qui confère une portée idéologique forte à l'événement[57].

The Battle of Orgreave (2001) - Jeremy Deller

La portée de l'événement est ainsi complètement transformée, et par rebond, celle de la période tout entière. En effet, un affrontement n'est *bataille* que dans le cadre spécifique d'une *guerre*. Renommer l'émeute d'Orgreave, la bataille d'Orgreave induit ainsi de relire les années Thatcher (1979-1990) non plus comme un état de « tensions sociales », mais comme un état de *guerre*, entre mineurs et gouvernement. Il est intéressant de remarquer que l'émeute d'Orgreave est maintenant désignée *par les*

[56] Jeremy Deller, *The English Civil War, Part II*, London, Artangel, 2002.
[57] Significativement, l'affrontement d'Orgreave est répertorié sur *Wikipedia* sous le nom « Battle of Orgreave ».

médias sous le terme de « Battle of Orgreave[58] » ; c'est également sous ce terme qu'elle figure sur l'encyclopédie en ligne *Wikipedia* : l'art est venu transformer la réalité politique de l'événement.

Ainsi, chez Deller, les participants se définissent par leurs compétences à faire des choses que Deller ne sait pas faire : ce faisant, ce sont eux qui rendent possible la réalisation des idées de Deller, et ainsi ce sont eux qui transforment un homme qui a de bonnes idées en un homme qui est un artiste. On voit ici que la tendance que l'on aurait spontanément à qualifier les participants de non-artistes est ici peu pertinente, dans la mesure où elle met l'accent sur ce qu'ils ne sont pas, comme s'ils étaient déficients par rapport à l'artiste : cette dénomination tend ainsi à réinstaurer malgré elle une forme de relation hiérarchique systématique, dont on vient de voir ici les limites. Nommer les participants non-artistes omet ce faisant de mettre l'accent sur ce qu'ils sont effectivement, et le rôle qu'ils jouent : dans le cas de Deller, ils sont le pôle de compétences, et sont la condition même pour qu'il y ait avènement d'une œuvre dans le monde et ainsi pour qu'il y ait art. On arrive ainsi à ce paradoxe étonnant : chez Deller, si l'artiste est la condition de l'art du point de vue de la légitimité institutionnelle, les participants sont eux la condition de l'art du point de vue de la création.

Cette réflexion occasionne un nouveau décentrement dans l'analyse des œuvres participatives, volontiers centrées sur la figure de l'artiste : s'il continue d'être un pôle configurateur, il n'est néanmoins plus le seul pôle dispensateur de bienfaits. L'art participatif ne consiste ainsi pas seulement en une ouverture du processus artistique à d'autres, privilège normalement réservé à l'artiste. Il consiste également en une ouverture de *toutes* les pratiques sociales imaginables comme *matière* de création artistique, et terrain sur lequel l'artiste ne pouvait s'aventurer, faute d'avoir plusieurs vies : il peut aujourd'hui le faire grâce à l'aide des participants, à leur appui, à leur don de compétences. De ce point de vue, la participation n'est pas un don généreux des artistes à un public, à qui l'on voudrait faire de la place, mais une réinvention de la création même, dont l'artiste est le premier bénéficiaire. La participation ouvre la

[58] Voir par exemple David Conn, "Tell us the truth about the battle of Orgreave" dans The Guardian, 14 novembre 2014, disponible en ligne : http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/nov/14/battle-orgreave-policing-1984-85-miners-strike-britain-ipcc

possibilité pour l'artiste de créer à partir du matériau qu'est le monde des pratiques humaines dans toute son ampleur : ce faisant, l'artiste et surtout l'œuvre bénéficie de toutes les compétences et virtuosités des acteurs de ces pratiques (fanfare, sociétés de reconstitution historique par exemple), ouvrant des chemins de création infiniment enrichis.

III. La nature de la participation

Ce premier tour d'horizon de l'art participatif nous a permis d'apercevoir quels pouvaient être les dispositifs de participation mis en place par les artistes, et à quel point ceux-ci sont variés. Malgré la diversité des approches, nous pouvons ainsi livrer une définition provisoire de la participation dans l'art participatif, à partir des œuvres analysées précédemment. Cette définition rassemble trois critères.

Le premier critère de participation serait l'activité *extériorisée* dans le monde, par opposition à l'activité *intérieure*. L'activité intérieure caractériserait le lecteur, le spectateur théâtral ou pictural traditionnel, qui sont très actifs cognitivement dans l'interprétation des signes et affectivement via l'empathie, l'identification, la catharsis, mais dont l'activité ne produit pas d'effets tangibles dans le monde, dans le temps où elle a lieu. L'activité est, si l'on veut, intérieure. C'est dans cette mesure que l'on ne peut pas affirmer sans ambages que tout art est a priori participatif : tout art est participatif, si l'on entend participatif dans un sens très large de mobilisation intérieure, intellectuelle et/ou affective, du destinataire. En revanche, très peu d'art est participatif si l'on entend participation comme activité extériorisée. L'activité extériorisée prend la forme d'une production d'effets concrets, c'est-à-dire que d'autres peuvent voir, sentir, mesurer, manipuler. Cette activité extériorisée constitue le projet même ; elle permet, le cas échéant, la production matérielle d'un objet. Elle est redoublée d'une activité intérieure similaire à celle du spectateur traditionnel. Nous sentons bien ici que la distinction entre ces deux types d'activités est quelque peu maladroite, mais elle nous permet d'éviter la dichotomie classique et problématique entre une supposée *passivité* du spectateur classique opposée à une *activité* du participant. Nous reviendrons sur cette dichotomie plus loin pour en montrer précisément les limites. On a vu se dégager, à travers nos analyses, différentes modalités de cette activité extériorisée : le travail manuel, l'expression individuelle, la mobilisation activiste, la soumission de problèmes à un artiste, le don d'objets, d'informations, d'histoires, de compétences. On pourrait ajouter le don d'énergie et de temps qui sont sous-jacents à l'ensemble des modalités de participation, présents à divers degrés dans des projets courts comme *Spiral* de *Lone Twin* qui dure huit jours, ou dans des projets à la réalisation plus longue comme *The Battle of Orgreave** de Jeremy Deller. Il s'agit de préciser, pour s'approcher le plus

possible d'une définition fonctionnelle, que l'activité extériorisée du participant constitue en art participatif une condition *sine qua non* de la réalisation du projet.
C'est dans cette mesure que l'on pourrait synthétiser la participation en art participatif comme *co-production* de l'œuvre - à condition de ne pas entendre co-production dans un sens métaphorique, à l'instar de l'usage qu'en fait la théorie de la réception littéraire quand elle pense le lecteur comme co-producteur du texte.
La participation relève ainsi dans la très grande majorité des cas d'un travail de *collaboration en présence* avec l'artiste lui-même, présent aux différentes étapes de réalisation[59], impliquant une *relation* incarnée avec l'artiste. Dans cette mesure, l'on pourrait parler d'art collaboratif ou coopératif, mais la connotation négative en langue française de ces deux notions nous incite à ne pas chercher à populariser de telles expressions, pourtant plus justes sémantiquement : la collaboration évoque inexorablement l'Occupation allemande, et la coopération, le fait de céder aux pressions policières ou judiciaires. Nous avons réussi ainsi à isoler provisoirement trois caractéristiques de la participation en art participatif : activité extériorisée, co-production, collaboration avec l'artiste.

Nous sommes maintenant en mesure de distinguer la spécificité de la participation en art participatif, d'autres formes de participation artistique sur le courant du XXème et XXIème siècle. En effet, au sein du spectre très étendu des modalités de réception en art, la participation propre à l'art participatif ne se distingue pas seulement de la *contemplation*, mais de toute une série d'autres dispositifs pour autant également participatifs. Le vertige sémantique induit par un des termes centraux de notre recherche (la participation) s'ouvre ici et ne se refermera qu'à la fin de notre travail. Afin d'éviter les redondances, nous nommerons dans cette partie la participation propre à l'art participatif, sous la formule synthétique de *participation collaborative*. Celle-ci comprend les trois caractéristiques mentionnés plus haut (activité extériorisée, co-production, collaboration). Nous proposons ici de distinguer la participation collaborative de trois autres formes dominantes de participation artistique.

[59] Le projet *It Is What It Is. Conversations about Iraq* de Jeremy Deller constitue un des rares projets où les participants secondaires (les passants) n'ont pas affaire avec l'artiste directement. En revanche, les participants primaires (Esam Pasha et Jonathan Harvey) sont eux en relation directe avec l'artiste.

1) Distinguer différentes participations artistiques

Tout d'abord, la participation collaborative est à distinguer de la mobilisation d'un *public* dans un cadre *spectaculaire* (théâtre, performance). En effet, dans le cadre d'une performance, même dans une performance émancipée du « quatrième mur », d'un dispositif frontal instituant une frontière symbolique entre les acteurs et le public, le caractère ponctuel du spectacle implique une participation des spectateurs de l'ordre de l'intervention limitée et non une collaboration artistique. Prenons l'exemple d'une performance de Jean-Jacques Lebel, *Pour conjurer l'esprit de catastrophe* (1962) : la performance consiste en une sorte de flux continu d'actions qui se passent autour du public placé au centre de la pièce. La disposition marque bien une tentative de rupture d'avec les codes conventionnels du spectacle. Un groupe de jazz joue en continu, tandis qu'Erro projette des images érotiques sur l'estomac de Johanna Lawrenson, que Lebel, une télévision en carton sur la tête, discourt sur la révolution permanente. Plus loin, Tetsumi Kudo brandit une sculpture de phallus géant, deux autres artistes (Jacques Gabriel et François Dufrêne) conversent dans un langage volontairement incompréhensible etc…Les actions se succèdent, créant probablement chez les membres du public l'hilarité, la terreur, l'inquiétude, la gêne, l'excitation. On imagine bien que certains puissent se mettre à danser ou à s'exprimer à haute voix. Il y a ici indéniablement une forme de participation du public entendue comme inclusion physique des spectateurs dans l'œuvre, comme tentative de provoquer chez eux des réactions sensorielles et sensuelles, comme ouverture à la possibilité pour eux d'intervenir physiquement ou verbalement dans la performance : on pourrait parler dans une certaine mesure d'invite à l'activité extériorisée. Lebel insiste dans ses écrits sur le fait qu'il n'envisage pas de séparation entre l'artiste et le public, laquelle recouvre pour lui une autre séparation inexistante entre l'art et la vie. Il n'envisage pas, en effet, de séparation *symbolique* entre l'artiste et le public. Mais les dispositifs de participation dans *Pour conjurer l'esprit de catastrophe* ne vont pas jusqu'à faire basculer le public jusque du côté de l'artiste, c'est-à-dire de la *production effective* des actions du spectacle. Bishop écrit ainsi :

> « Lebel soutient que chaque personne présente lors d'un Happening, quelle soit sur scène ou dans le public, participait à à un expérience mythique produite

> collectivement. L'artiste est un dispositif au travers duquel "les désirs, les espoirs, les langages et les impulsions se mêlent en un voix collective" [...][60] ».

On voit ici que Lebel parle d'expérience collectivement produite dans un sens *figuré* : comme le produit de tous les désirs collectifs dont l'artiste s'est fait le passeur, le transmutateur. S'il y a éventuellement activité extériorisée des participants, il n'y a pas de co-production ou de collaboration au sens *strict*. Les caractéristiques de la participation chez Lebel - inclusion physique remplaçant le rapport frontal, co-présence des artistes et du public, invitation à des réactions spontanées, possibilité d'intervenir de façon ponctuelle dans l'action menée par l'artiste – sont valables pour la très grande majorité des œuvres issues du champ de la performance. Ainsi la proximité formelle de l'art participatif et de la performance aurait pu laisser penser que la participation collaborative était issue de cette pratique. Les deux pratiques partagent, en effet, de nombreux traits : rejet de la notion d'œuvre comme œuvre close, contextualisation de l'œuvre, sortie de la galerie, présence physique de l'artiste. Dans cette mesure, l'art participatif est un héritier des bouleversements catégoriels opérés par la performance, et institués durablement à partir des années 1950. Cependant, si elles partagent le « trait participatif », force est de constater qu'elles ne font pas appel aux mêmes formes de participation. On voit ici la limite qu'il y aurait à estimer que l'histoire de la performance seule pourrait se constituer en généalogie de l'art participatif, contrairement à ce que tend à mettre en scène Claire Bishop dans *Artificial Hells*.

Par ailleurs, la participation collaborative qui caractérise l'art participatif se distingue de l'*interactivité ponctuelle* avec une œuvre *déjà* constituée, dans un environnement *artistique*. Comme nous avons commencé à l'analyser en introduction, c'est dans cette mesure que l'art participatif se distingue de l'esthétique relationnelle, telle qu'elle est fondée par Nicolas Bourriaud, distinction qui nous a été confirmée par l'auteur dans un entretien privé. En effet, la définition de l'art relationnel semble dans un premier temps manifester une très grande proximité avec l'art participatif : « un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social,

---

[60] C. Bishop, *Artificial Hells*, p. 98.
"Lebel maintains that everyone present at a Happening, be they on stage or in the audience, was a participant in a collectively produced mythic experience. The artist is a dispositif through which people's 'desires and hopes and languages and impulses merge into one collective voice' […]".

plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et *privé*[61] ». Mais plusieurs indices marquent déjà une divergence : la mention de la sphère des interactions humaines comme « horizon théorique », c'est-à-dire tenue toujours néanmoins à distance, constitue une différence majeure d'avec l'art participatif. Un projet d'art participatif se construit, s'accomplit *par* des interactions humaines, qui ne sont dès lors plus une « sphère » ou un « contexte » convoqué de façon plus ou moins allusive dans les œuvres, mais le ciment même du projet. Cette première dissonance est confirmée lorsque Bourriaud redéfinit la notion de formes relationnelles comme une « agglomération d'individus autour d'objets artistiques en situation », à propos de la fête organisée par Philippe Parreno au Consortium de Dijon, en 1995. Déjà la définition ici semble écarter toute confusion avec l'art participatif et semble, dans son caractère plus descriptif et moins théorique, s'accorder davantage aux formes des œuvres décrites par Bourriaud : le café d'Angela Bulloch installé dans un centre d'art où les chaises jouent de la musique du groupe *Kraftwerk* dès que quelqu'un s'y assoit (1995), l'installation par Rirkrit Tiravanija d'un espace de relaxation pour les artistes exposant au Consortium (Surfaces de réparation, 1994)… Au vu de la typologie des œuvres qu'il établit, force est de constater que, si le lexique est très proche de celui de l'art participatif – « rencontres », « collaborations » - il ne désigne en aucun cas le même type de relation entre l'artiste et les participants, et ainsi le même type de participation. Le terme de collaboration, par exemple, est ici employé pour désigner les œuvres de Dominique Gonzalez-Foerster et Maurizio Cattelan qui reposent sur une mise en valeur de la relation de l'artiste avec son galeriste : Gonzalez-Foerster lie son histoire biographique à celle de sa galeriste par le biais d'une mise en scène d'objets évocateurs de l'enfance de cette dernière, Esther Schipper, explorant « le contrat tacite qui lie le/la galeriste à son artiste[62] » ; Cattelan dessine à Emmanuel Perrotin un costume de lapin phallique qu'il est contraint de porter pendant toute la durée d'une exposition - on ne sait pas trop ici jusqu'à quel point on peut parler ici de collaboration, et non de *saisie* de la vie et du corps du galeriste comme nouveau sujet et nouvelle matière de l'artiste. On voit ici à travers cette œuvre de Gonzalez-Foerster ce que signifie prendre pour horizon théorique la sphère des interactions humaines : *représenter* une relation humaine entre des personnes données. Dans

[61] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 2001.
[62] *Ibid*., p. 34.

l'ensemble, il apparaît clairement à la lecture de la typologie des œuvres que la participation dans l'esthétique relationnelle s'apparente à une subversion, plus ou moins marquée selon les œuvres, du rapport œuvre/spectateur dans l'espace institutionnel, qu'il soit celui du musée ou celui de la galerie : opposée elle aussi à une contemplation des œuvres, la participation de l'esthétique relationnelle propose au public d'entrer en interaction physique avec une œuvre (toucher, prendre, s'installer dans), celle-ci pouvant occasionner des échanges ponctuels avec d'autres membres du public. Etant donné le très grand nombre d'œuvres ayant trait à l'espace de la galerie, à la figure du galeriste (on ajoutera aux œuvres susmentionnées le travail de Sam Samore ou Angus Fairhurst), il semble que la participation constitue un dispositif de transgression des codes institutionnels de la galerie (codes d'exposition, de relation entre artiste et galeriste, de comportement admis etc), et non une co-production et collaboration par le biais d'une activité extériorisée du participant. On remarquera qu'à l'instar de la forme spectacle, le contexte muséal induit majoritairement un rapport ponctuel aux œuvres : la visite d'exposition – à la différence d'œuvres participatives qui proposent un autre rapport au temps : le temps long (*The Battle of Orgreave*), la disponibilité (*The Boat Project*). Ce faisant, comme pour la forme spectacle, le contexte muséal induit en grande partie le fait que la participation prenne la forme d'une interaction ou d'une intervention isolée.

Il faut enfin distinguer la participation collaborative d'un troisième type de participation : l'utilisation de personnes comme médium ou matériau d'une œuvre. Cette participation se caractérise par le recrutement par l'artiste d'individus dont les corps sont employés dans des actions habituellement accomplies par des objets. Le plus souvent, ces corps viennent remplacer des éléments traditionnels de la création artistique : c'est le cas dans l'*Anthropométrie de l'époque bleue* (1960) d'Yves Klein qui utilise le corps de jeunes femmes nues comme instrument pictural ; c'est aussi le cas dans les performances plus anciennes d'Oscar Bony en Argentine, comme The *Worker's Family*. En 1968, dans le cadre de l'exposition *Experiencias 68* à l'Instituto di Tella, Bony paye une famille d'ouvriers (mari, femme et enfant) pour qu'elle s'expose « comme une sculpture » sur un piédestal, 8 heures par jour. La famille lit, mange, ses

membres parlent entre eux (mais pas aux visiteurs), le père fume[63]. Sur le cartel, on peut lire « Luis Ricardo Rodríguez, un plâtrier professionnel, gagne deux fois plus que son salaire habituel, en étant exposé avec sa femme et son fils ». On peut parler dans ce cas d'une mobilisation des participants comme médium ou matériau, dans la mesure où ils viennent remplacer le médium attendu sur un piédestal (sculpture) et le matériau attendu pour une sculpture (bronze, argile etc.). Mais on voit bien ici que le recrutement de participants comme médium ou matériau est caractérisé par une autre dimension : dans la mesure où les participants viennent investir la place traditionnellement occupée par un objet, on pourrait parler d'une forme de réification des participants. Cette réification se caractérise précisément par une réduction des individus à une présence corporelle statique : ils adoptent cet attribut des choses de ne pas manifester leur intériorité aux autres, de ne pas entrer explicitement en communication avec eux, de ne pas se mettre de leur propre chef en mouvement. A l'instar des pochoirs humains d'Yves Klein et de la sculpture d'Oscar Bony, les sculptures vivantes de Pi Lind (1968) ne s'adressent pas au public, et restent relativement figées dans une pose unique. Aujourd'hui, c'est sans doute l'Espagnol Santiago Serra qui est l'artiste le plus emblématique de ce type de participation : dans *250 cm Line Tattoed on 6 Paid People* (1999), à la Havane, il recrute comme à son habitude, via une agence d'intérim, 6 jeunes garçons qui ont accepté de se faire tatouer une ligne dans le dos pour la performance : Serra les place côte à côte, de dos, formant ainsi une ligne continue. Ici encore, les participants font office de corps-médium et non d'individus à part entière.

Ce type de participation dans le contexte actuel n'a absolument pas la même portée politique que la participation collaborative : elle se développe notamment dans le contexte sud-américain, et semble inscrite dans le cadre des inégalités sociales dramatiques caractéristiques de ces économies, où l'exploitation des travailleurs

[63] Le jeune garçon qui trouvait cela particulièrement difficile de rester assis pendant 8 heures d'affilée sautait régulièrement du piédestal pour courir dans l'exposition : selon les historiens, ce fait n'était pas souhaité par l'artiste. C'est néanmoins l'un des aspects les plus frappants de l'œuvre : l'impatience enfantine réactive et inverse l'imaginaire galatéen de la sculpture douée d'une vie propre. Mais il est aussi le point par lequel l'emprisonnement social de ces individus mis en évidence par l'artiste (par la création de ce dispositif très contraignant et exposant la famille au jugement constant des autres visiteurs issus de classes sociales plus élevées) est rendu le plus sensible : en effet, la descente du piédestal n'apparaît pas au visiteur comme une simple sortie, mais comme une véritable échappée, une effraction. Les excursions de l'enfant inventent des tensions entre autonomie et instrumentalisation, libération et emprisonnement, docilité et insoumission, qui enrichissent la portée symbolique de l'œuvre.

pauvres par des multinationales du Nord est un problème prégnant. Par ailleurs, elle se caractérise par la production d'effets de malaise ou de gêne chez le spectateur, en raison de la dimension volontaire de réification des individus – tonalité de réception très différente des effets de la participation collaborative.

Il nous semble problématique d'envisager la participation propre à la performance comme acception minimale de la participation à travers l'histoire de l'art du XXème siècle, comme le propose Claire Bishop dans son ouvrage dédié à une histoire de la participation depuis les futuristes jusqu'à l'art participatif actuel :

> « Ce livre est donc organisé autour d'une définition de la participation dans laquelle les gens constituent le médium et le matériau artistique central, à la manière du théâtre et de la performance[64]. »

Cette définition est particulièrement intrigante : il y a une tentative d'introduire dans le théâtre et la performance, deux éléments issus des arts plastiques (médium, matériau) qui sont en tout points étrangers à la tradition théâtrale : on ne dit pas des acteurs qu'ils sont le médium d'une pièce et encore moins le matériau. Pourquoi avoir fait ce choix de définition minimale, qui plus est, appuyée sur une collusion peu respectueuse des traditions artistiques? A notre sens, cette formulation est symptomatique d'une résistance plus ou moins consciente à assumer jusqu'au bout l'un des bouleversements esthétiques que provoque l'art participatif : celui d'ébranler la position de l'artiste comme unique producteur de l'œuvre. En effet, choisir d'attribuer aux participants le statut de médium ou matériau, c'est en même temps refuser de leur attribuer un autre statut : celui de co-producteur. Les catégories esthétiques traditionnelles sont ainsi maintenues, dans la mesure où la catégorie d'artiste n'est pas modifiée par cette nouvelle donne qu'est la participation. Ainsi, bien que Bishop parle de nombreux projets dans lesquels les participants sont effectivement *co-producteurs* (*The Battle of Orgreave** de Deller, notamment), elle privilégie le terme seul de *collaboration*, prolongeant ainsi l'ambigüité quant au statut des participants (la collaboration n'impliquant pas nécessairement co-production).

---

[64] C. Bishop, *Artificial Hells*, p. 2.
« This book is therefore organised around a definition of participation in which people constitute the central artistic medium and material, in the manner of theatre and performance. »

Ainsi, les différentes pratiques participatives qui ponctuent l'histoire de l'art du XXème siècle depuis les cabarets futuristes ne recouvrent pas les mêmes dispositifs de participation : leur attribut commun et distinctif parmi le reste des œuvres d'art – la participation - tend à oblitérer la polymorphie de cette dernière. La participation en art participatif britannique prend une forme très particulière qui ne peut être rabattue point par point sur d'autres manifestations antérieures ou contemporaines de la participation en histoire de l'art, ou réduite à une résurgence formelle. Si elle est particulière, ce n'est pas qu'elle est supérieure, mais prise dans une histoire singulière : une histoire singulière des formes artistiques (un certain infléchissement du projet des avant-gardes dans le contexte britannique des années 1990-2000), et une histoire singulière politique et culturelle que nous étudierons en partie II et III.
Par ailleurs, nous avons vu que la différence de formes recouvrait systématiquement une différence d'enjeux artistiques et politiques : la définition de la nature de la participation en art participatif britannique constitue ainsi un outil-clé pour notre étude des enjeux esthétiques et politiques de cette pratique.

2) Do-it-yourself artworks & art participatif

Définir la participation en art participatif nous a permis d'isoler la spécificité de celle-ci par rapport à celles mises en place dans la performance ou l'esthétique relationnelle : cela nous permet également de mettre au jour des parentés avec d'autres moments ou pratiques artistiques. La parenté qui nous semble la plus pertinente est celle de l'art participatif avec les *do-it-yourself artworks* de Fluxus.
Cette dénomination est proposée par Anna Dezeuze pour désigner l'ensemble des œuvres Fluxus qui prennent la forme d'instructions ou de partition d'événements (*event scores*). L'instruction lapidaire d'Alison Knowles « Make a salad » (1962), ou de Yoko Ono dans *Painting to Hammer A Nail* (1964) en sont de bons exemples. On se rappelera également des *Exercises* (1961) de George Brecht :

> "Arrange to observe a sign indicating direction of travel / Travel in the indicated direction / Travel in another direction".
>
> "Consider an object / Call what is not the object 'other' / Exercise: Add to the object, from the 'other', another object, to form a new object and a new 'other' / Repeat until there is no more 'other' / Exercise: Take a part from the object

> and add it to the 'other', to form a new object and a new 'other' / Repeat until there is no more object"
>
> "Turn on a radio / At the first sound, turn it off[65]."

La parenté n'est pas évidente à première vue : les œuvres prennent la forme d'injonctions au spectateur (usage systématique de l'impératif) et l'artiste est le plus souvent absent de l'œuvre, il ne fait que livrer ses instructions. Mais la parenté que nous essayons ici de mettre en évidence n'est pas une parenté dans la forme des œuvres de l'art participatif et de Fluxus, mais une parenté dans le type spécifique de participation mis en place. De ce point de vue précis, force est de constater une très grande similarité : d'une part, la participation du spectateur relève, à l'instar de l'art participatif, de l'activité extériorisée, ce que met en évidence le verbe « do » dans l'expression « do-it-yourself ». Comme on peut le voir à partir des exemples cités, il s'agit la plupart du temps d'une activité impliquant une manipulation d'objets par le participant, aussi simple soit-elle, ou encore un déplacement de celui-ci dans l'espace. Par ailleurs, bien que l'artiste ne soit pas physiquement présent quand le visiteur tombe nez à nez avec *Painting to Hammer A Nail* à l'Indica Gallery en 1966, on peut parler de co-production. En effet, à la différence des instructions de l'art conceptuel qui valent pour elles-mêmes, les instructions Fluxus n'ont de valeur qu'en tant qu'elles sont effectivement suivies par quelqu'un : leur valeur est une valeur d'usage. C'est ce qui permet de parler de co-production par le participant et l'artiste, dans la mesure où l'œuvre n'est pas considérée comme accomplie, comme déjà faite, en amont de l'intervention du participant qui ne ferait dès lors qu'interagir avec elle, à la manière des œuvres de l'esthétique relationnelle. Dans les *do-it-yourself artworks*, ce n'est que la participation effective du visiteur qui accomplit l'œuvre, autrement non parvenue à l'existence : « For me, an object does not exist outside people's contact with it[66] », écrit ainsi Brecht. S'appuyant sur la formulation de Yoko Ono qui assimile l'instruction à un « espoir », Anna Dezeuze qualifie ainsi le statut particulier des œuvres *do-it-yourself* :

> « "Plutôt que des objets finis, les œuvres d'art *do-it-yourself* sont des points de départs, des déclencheurs, une première étape vers des actions et expériences à

[65] L'ensemble des instructions de George Brecht est disponible sur le site internet « Fluxus & Happenings », http://members.chello.nl/j.seegers1/flux_files/brecht_performances.html
[66] George Brecht, « Interview with Henry Martin » (1967), dans Henry Martin (ed.), *An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire,* Milan, Multhipla Edizioni, 1978, p. 78.

> venir. En ce sens, ils fonctionnent comme des outils, des objets qui impliquent toujours une activité, un processus[67] ».

De ce point de vue, l'artiste ne fait qu'initier la possibilité d'une action qui n'est actualisée et donc accomplie que par la participation du spectateur : c'est dans cette mesure que le terme de coproduction semble pouvoir s'appliquer.

On notera par ailleurs que la tonalité de la relation entre l'artiste et le participant dans les do-it-yourself artworks de Fluxus est très similaire à celle de l'art participatif. En effet, dans les deux cas, l'œuvre ne peut advenir que par le biais d'un contrat tacite entre l'artiste et le participant, reposant sur le consentement et la bienveillance de ce dernier à l'égard de la proposition faite par l'artiste :

> « Les œuvres d'art *do-it-yourself* reposent sur un contrat de confiance tacite entre l'artiste et le regardeur, et entre les participants eux-mêmes.[68] »

Cette tonalité relationnelle est à comprendre par opposition aux tonalités dominantes de la participation, dans ces années-là, mais aussi aujourd'hui dans des œuvres comme celles des artistes Santiago Serra ou Arthur Zmijevski : la participation peut, en effet, être un dispositif particulièrement efficace pour créer des relations à l'opposé de celles mises en place dans Fluxus ou l'art participatif : des relations inconfortables, voire aliénantes avec les participants. Anna Dezeuze décrit ainsi les trois options laissées aux participants dans les performances de body art de Gina Pane, Chris Burden, Vito Acconci et Abramovic/Ulay :

> « [...] partir, être contraint à une complicité du fait de regarder des actions à l'égard desquelles ils peuvent se sentir aliénés, ou se soumettre à une identification masochiste avec le performeur[69] ».

A notre sens, cette préférence marquée pour une relation de confiance et bienveillance, par contraste avec un usage provocant de la participation, constitue un trait décisif, justifiant leur filiation et distinguant de façon décisive ces deux

---

[67] Anna Dezeuze, « Do-It-Yourself Artworks : A User's Guide » dans Jonathan Harris (ed.), *Dead History, Live Art? Spectacle, subjectivity and Subversion in Visual Culture since the 1960's*, Liverpool, Liverpool University Press + Tate Liverpool, 2007, p. 199.
"Rather than finished objects, do-it-yourself artworks are starting points, triggers, a first stage towards future actions and experiences. In this sense, do-it-yourself act as tools, objects which always imply an activity, a process".

[68] *Ibid.*, p. 201.
« […] do-it-yourself artworks rely on a tacit contract of trust between the artist and the viewer, and between the participants themselves».

[69] *Ibid.*
« […] to leave, to be forced into complicity by watching actions from which they may feel alienated, or to submit to a masochistic identification with the performer ».

mouvements du reste des expériences participatives sur le XX^{ème} siècle. Ce ne sont pas seulement les aspects formels qui justifient des filiations artistiques, mais des attitudes envers les êtres en présence. Ce sont aussi des tonalités de relation aux êtres qui unissent des pratiques entre elles et forment des filiations - ce qui peut expliquer la familiarité spontanée que l'on peut éprouver pour certains mouvements, et la distance éprouvée à l'égard de certains autres.

Ainsi, la participation caractéristique des œuvres *do-it-yourself* de Fluxus semble être bien plus proche de l'art participatif, que les formes participatives que l'on associe spontanément à l'art participatif, comme la performance spectaculaire ou l'esthétique relationnelle.
Cependant, force est de constater que si l'on peut parler de co-production, on ne peut pas parler de *collaboration* entre l'artiste et le participant, autrement que dans un sens métaphorique : l'absence physique de l'artiste ou d'une figure de substitut induit le fait qu'il n'y a de relation entre l'artiste et le participant que symbolique. Il n'y a pas de *relation incarnée*, c'est-à-dire pas de dialogue, pas de travail en commun entre l'artiste et le participant. Il s'agit d'une élaboration successive de l'œuvre par l'un puis par l'autre, et non d'une élaboration collective, avec ce que cela implique en termes de communication entre les deux partis. Ce serait ainsi une spécificité de l'art participatif d'allier à la co-production, la collaboration, entendue comme relation incarnée sur une durée plus ou moins longue entre l'artiste et les participants.

Cette comparaison entre la participation chez Fluxus et en art participatif met au jour une question importante : en effet, bien qu'il soit justifié dans les deux cas de parler de co-production, le participant ne se voit attribuer ni dans un cas ni dans l'autre le statut d'artiste. Autrement dit, si lui aussi participe à la création d'une œuvre, il ne se voit pas attribué le nom conventionnel que l'on donne à ceux qui créent des œuvres. Bien sûr, on pourrait expliquer un tel phénomène en termes de fonctionnement du monde de l'art fondé sur les noms des artistes, empêchant toute signature collective et encore davantage quand elle a lieu avec des non-artistes. Mais ce prisme d'explication n'est pas le plus fécond. A notre sens, ce phénomène s'explique de façon plus majoritaire par l'histoire de l'art elle-même, et plus précisément l'évolution de la notion d'art elle-même. En effet, dans l'art participatif, comme dans Fluxus, le

titre d'artiste n'est plus considéré par les artistes eux-mêmes comme un titre qui rehausserait le statut ontologique des participants : ce serait même inverser la logique initiée par Brecht de promotion de « la réalité non-artistique » que de ramener de force dans l'art ceux qui n'y appartiennent pas. Il faut sortir de l'art, de ses catégories, de ses codes : l'artiste participatif ne propose pas aux participants de faire de l'art, comme si cela le conviait au privilège d'une activité supérieure en noblesse. Le terme n'est même quasiment jamais mobilisé, il lui propose de faire quelque chose, une action : il y aurait dans ce contexte une incongruité à nommer artistes les participants.

Nous poursuivrons cette réflexion à propos de l'art participatif, en troisième partie, en mettant en évidence le malentendu qu'il y a à considérer l'art participatif comme des ateliers de pratique artistique, de l'ordre d'une démocratisation culturelle, comme le font les politiques culturelles gouvernementales à partir de 1997.

3) La spécificité des compétences de l'artiste dans la coproduction

S'il y a bien co-production entre artiste et participants, ce serait forcer inutilement le trait que d'affirmer qu'il s'agit d'une production à parts égales. La répartition de la production ne se fait pas en fonction de critères d'égalité, mais en fonction des compétences de chacun : nous avons déjà pu l'apercevoir en étudiant notamment *Acid Brass** ou *It Is What It Is* de Jeremy Deller. Pour autant, il ne s'agirait pas de conclure à partir de ces œuvres que les compétences de l'artiste se réduisent à celles d'un grand organisateur : des compétences logistiques et relationnelles essentiellement. Nous faisons l'hypothèse que l'artiste participatif fait montre de compétences proprement *artistiques*, lors de la création d'un projet. En effet, dans l'art participatif britannique, l'artiste est systématiquement l'initiateur du projet, ce qui le distingue très nettement de l'action des Nouveaux commanditaires en France, où ce sont les citoyens qui se constituent en point de départ de l'œuvre. Dans cette mesure, il est celui qui choisit *la matière* avec laquelle il veut travailler. Nous introduisons ici le terme de matière – jusqu'ici absent de notre analyse. En effet, nous souhaiterions ici proposer de considérer la conversation, la construction de voilier, la reconstitution historique etc., non pas seulement comme des activités proposées par l'artiste, mais

comme les *matières* propres de l'art participatif, comme d'autres manipulent du bronze ou du fusain. Ce choix n'est pas gratuit : il permet de mettre en évidence ce qui relève précisément de *l'acte artistique* en art participatif, autrement rendu invisible par les outils d'analyse habituels. Il s'agit donc d'un choix épistémologique. Nous faisons l'hypothèse que l'acte artistique en art participatif consiste en une maîtrise des *formes implicites* des matières inhabituelles mobilisées (conversation, narration, don, bricolage…).

Le concept de forme implicite est proposé par le philosophe Gilbert Simondon au début de *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (1964). Il se constitue comme un dépassement du schème de prise de forme traditionnel depuis Aristote, dit hylémorphique : dans ce modèle de prise de forme, la matière est considérée comme strictement dépourvue de forme, et passive. Si l'on prend pour exemple le moulage d'une brique, l'argile est considérée comme la matière adoptant passivement la forme que lui donne le moule. Simondon remet en cause ce caractère informe et passif de la matière : selon lui, la matière possède en elle ce qu'il appelle des formes implicites. Si nous reprenons l'exemple de la brique, la forme implicite de la matière argile serait les propriétés colloïdales des molécules d'argile : c'est seulement parce que l'argile possède cette forme implicite, qu'elle peut combler le moule et garder la forme brique acquise à la cuisson. Moulez un volume d'eau, moulez un volume de gravier, vous n'aurez pas de brique : ces matières ne possèdent pas les formes implicites nécessaires. La matière, par ses formes implicites mêmes, ouvre certaines possibilités plastiques, et en referment d'autres. Ainsi l'art propre au charpentier, par exemple, est de choisir le type de bois dont les formes implicites vont permettre, et faciliter l'avènement des formes qu'il recherche :

> « La fabrication d'un arc, par exemple, n'impose pas une forme (courbe en tension élastique) à une matière informe : c'est la matière même, le bois choisi, qui possède la forme implicite de la souplesse, qui permet la courbure, et de l'élasticité, qui permet la tension. Ainsi, une matière, un type de bois possédant à un haut degré ces formes implicites sera choisi pour fabriquer un arc, le bois d'if étant traditionnellement adéquat en Europe du Nord. Certains bois sont quant à eux inaptes à produire des arcs, comme le bois de pin […][70] ».

On peut élargir sans trop de difficultés cette maîtrise des formes implicites du charpentier au travail de l'artiste traditionnel, qui choisit par exemple la peinture à

[70] Morizot, *op. cit.*, p. 127.

huile pour ses propriétés lumineuses, l'aquarelle pour ses effets de transparence, le pastel pour la vivacité de ses couleurs.

Nous proposons de l'étendre ici au travail de l'artiste en art participatif, qui choisit les matières conversation, reconstitution, construction etc., en raison de leurs formes implicites latentes, et porteuses de conséquences formelles décisives[71] : il s'agirait là de sa compétence artistique propre. A la différence de chaque compétence artisanale locale, celle-ci s'exerce sur des matières non destinées *a priori* à la prise de forme. Il y a donc un art spécifique de l'artiste participatif, qui consiste à anticiper, à imaginer, et entrevoir des formes implicites dans les matières que personne n'a considérées comme mobilisables pour la prise de forme jusque-là. Il peut être considéré, dans cette mesure, comme un explorateur des formes implicites des matières non-artistiques, dont la *terra incognita* est l'ensemble bigarré des activités humaines : de la fanfare à la construction de voilier, en passant par la reconstitution historique et l'exploration urbaine.

Nous avons déjà identifié quelques-unes de ces formes implicites au cours de nos analyses précédentes. La parole conjointement collective et acéphale peut être envisagée comme une forme implicite de la conversation, permettant à l'artiste de ménager la possibilité que le projet soit de l'ordre de la co-production. La dette serait une forme implicite du don, permettant aux artistes qui reçoivent ce don, de détourner la hiérarchie encombrante entre artiste et participants quand il s'agit de travailler ensemble. La coopération serait une forme implicite de la construction d'un objet aussi énorme et complexe qu'un voilier, permettant à *Lone Twin* d'engendrer de façon spontanée et non directive le travail en commun. L'aura historique serait une forme implicite de la reconstitution, permettant à Deller de conférer à l'émeute d'Orgreave une portée politique et symbolique qu'on ne lui reconnaissait pas jusque là. Le fait de se perdre serait une forme implicite de l'exploration urbaine, permettant à *Lone Twin* d'avoir de bonnes raisons d'aller parler aux gens qu'ils rencontrent.

[71] Les formes implicites se distinguent de ce qu'on peut appeler communément les qualités d'un matériau : les qualités résultent souvent du choix que l'élaboration technique fait des formes implicites. Par exemple, la perméabilité ou non d'un bois est une qualité qui dépend souvent du respect d'une des formes implicites du matériau : les veines du bois. Les formes implicites sont inhérentes, ne peuvent s'acquérir ou se perdre, contrairement aux qualités. Ainsi le charpentier, ayant tel projet de construction en tête, sélectionne le bois dont les formes implicites convergent vers la forme de l'objet à construire.

Les formes implicites de ces matières ouvrent ainsi des conditions favorables à l'instauration d'une participation de l'ordre de la co-production et de la collaboration. Cette maîtrise des formes implicites est une compétence propre, qui exige d'entrevoir depuis l'amont les prolongements lointains des lignes de force de la création, ouvertes et fermées par telle ou telle forme implicite de chaque matière. Admettons par exemple qu'un artiste choisisse comme matière la pratique photographique, c'est-à-dire qu'il propose aux participants de faire des photographies : par son dispositif même (*un* œil derrière *un* objectif), la pratique photographique a pour forme implicite le regard *individuel*. Cette forme implicite ouvre une participation de l'ordre de l'addition des réalisations individuelles, mais ferme une participation qui se voudrait davantage de l'ordre de la co-production entendue comme construction collective.

On pourrait objecter que l'artiste, contrairement au charpentier, ne possède pas de fins définies, comptées, fixes : comment pourrait-il dans cette mesure choisir les matières en fonction de leurs formes implicites, lui permettant d'atteindre au mieux ses fins ? S'il paraît, en effet, non pertinent de comparer le régime des fins de l'artiste et celui du charpentier, un artiste s'aventure toujours dans un projet avec des fins, bien que celles-ci soient multiples, mouvantes, non formulables en partie, bien qu'elles évoluent au cours du projet, soient susceptibles de disparaître et d'être remplacées par d'autres à son insu. Par ailleurs, l'artiste participatif doit très tôt proposer des objectifs explicites aux participants, il doit leur déplier en partie son projet, ce qui le rend probablement à même d'être plus conscient qu'un autre artiste des fins de son œuvre. Parmi ces fins, il est probable que celles concernant la participation soient en partie conscientisées : un artiste, à défaut de savoir précisément quel type de participation il veut mettre positivement en place, sait quel type de participation il ne veut pas mettre en place. Ce faisant, l'identification des formes implicites, si elle ne se fait pas de façon positive, s'effectue *a minima* de façon négative : « Cette matière ne convient pas ». C'est dans cette mesure qu'il paraît raisonnable de postuler que l'artiste choisit en partie les matières de la conversation, du don, du bricolage etc., *en connaissance de cause*, manifestant une maîtrise des formes implicites de ces matières, adaptées à ses fins minimales.

Concevoir les activités proposées par l'artiste comme matières permet ainsi de mettre en évidence ses compétences propres, autrement invisibles lorsque l'on emploie les outils d'analyse habituels. On notera que les matières choisies par les artistes

participatifs possèdent souvent des formes implicites permettant la mise en place d'une participation collaborative. Il y a donc un savoir-faire technique propre à l'artiste en art participatif qui ne se réduit pas à ses compétences relationnelles, bien que celles-ci soient déterminantes. Les compétences artistiques de ce dernier relèvent de l'identification en pionnier, dans des matières sans longue tradition artistique, de formes implicites ouvrant des chemins de création favorables à ses ambitions.

Esthétique de l'art participatif

Ces premiers éléments d'analyse de l'art participatif ont permis de mettre en lumière à quel point l'art participatif remettait en cause les catégories traditionnelles esthétiques, issues notamment de la tradition moderniste, pour désigner et analyser l'art : la notion de spectateur se dédouble, devenant participant ou audience secondaire ; l'œuvre s'apparente à un projet dont les contours sont difficiles à délimiter ; l'artiste, s'il est toujours auteur, n'est plus l'unique producteur des œuvres ; la création, de processus intime devient processus social, constamment informé, infléchi par d'autres que l'artiste. De la même façon, le grand pilier esthétique que constitue l'autonomie de l'art est mis en question : les œuvres semblent parfois mises *au service* des gens, dans un tissage des dimensions sociales, politiques, et instrumentales de la pratique.

Nous faisons l'hypothèse que la réception mitigée de l'art participatif en France tient en grande partie à ce bouleversement esthétique que provoque cette pratique : le fait que l'on ne puisse pas l'analyser à partir des catégories habituelles est souvent interprété comme un signe de son caractère non-artistique. Si plus rien ne ressemble à une œuvre, comment peut-on encore parler d'art ? Un *topos* récurrent dans le monde de l'art français semble par ailleurs réserver l'art participatif à des initiatives socio-culturelles, c'est-à-dire de résolution de problèmes sociaux par le biais d'activités culturelles. Cette approche le relègue dans le pôle impur du champ de l'art contemporain. Ces réactions ne révèlent pas tant une déficience esthétique effective de l'art participatif, qu'elles ne révèlent les préconceptions esthétiques partagées sur l'art : juger une pratique non-artistique, c'est en même temps affirmer une certaine conception de l'art. Autrement dit, l'art participatif, par son effraction des codes esthétiques, transforme tout un chacun en *sujet esthétique* : mis face à cette pratique, chacun se retrouve à se demander « qu'est-ce que l'art ? », « qu'est-ce qu'une œuvre ? », alors que l'on croyait que ces questions avaient été rendues caduques par le relativisme et le pluralisme induits par l'évolution de l'art contemporain. Il semblerait plutôt que la confrontation avec un art contemporain toujours plus déconcertant du point de vue esthétique est à l'origine d'une sorte de retour aux concepts esthétiques

historiques, comme points d'ancrage rendant seuls possibles l'évaluation. Il apparaît dans cette mesure d'autant plus urgent de parvenir à identifier ces préconceptions et à montrer la dimension historique et ainsi contingente de celles-ci. Ce faisant, nous tâcherons d'éclairer le débat critique structurant le champ de l'art participatif, résumé ici par Grant Kester :

> « Il n'est pas habituel ces dernières années d'entendre les critiques d'art déplorer le manqué de critères proprement "esthétiques" mobilisés pour évaluer les différentes formes d'art engagé, participatif, *community-based* […] Une telle position prend pour présupposé le fait qu'il existe dans le monde de l'art un ensemble clairement défini et entendu de critères esthétiques pour évaluer les œuvres conventionnelles (en comparaison duquel l'analyse simplement éthique de la pratique serait déficiente). Si la critique contemporaine est clairement gouvernée par un ensemble de conventions données et identifiables, la relation entre ces conventions et l'esthétique est au mieux tangentielle[72] ».

On entrevoit ici la façon dont l'opposition entre dimension esthétique et éthique de l'art participatif, qui structure ce débat, consiste en une reformulation du débat plus frontal : « mais est-ce vraiment de l'art ? ».

Mais ce n'est pas seulement en tant qu'elle nous permet de *déconstruire* l'idée répandue selon laquelle cette pratique n'appartiendrait pas au champ artistique que cette archéologie de nos conceptions de l'art nous paraît incontournable : si nous ne mettons pas au jour la façon dont les concepts esthétiques traditionnels informent la façon que nous avons de nous rapporter à l'art participatif, ceux-ci s'infiltrent, dans notre dos, dans le discours[73] : ils empêchent la création de nouvelles formulations des problèmes, l'invention de nouveaux concepts à même de rendre pleinement intelligibles les enjeux propres de cette pratique - ce que nous tenterons de faire à la fin de cette partie. Il s'agira ainsi également de *construire* une nouvelle esthétique à même de produire un gain d'intelligibilité, au lieu de sans cesse mesurer l'écart entre les concepts établis et cette nouvelle pratique.

---

[72] G. Kester, « The Vicissitudes of Aesthetics », dans *Public Art Scotland* (PAR + RS), 2012. Nous soulignons. "It is not uncommon in recent years for mainstream art critics to decry the lack of any properly "aesthetic" criteria for the evaluation of various forms of engaged, participatory and community-based art practice […] this position assumes that there exists in the mainstream art world *a clearly defined and agreed upon set of "aesthetic" criteria for the evaluation of conventional artworks* (against which the merely ethical analysis of artistic practice can be found wanting). While contemporary criticism is clearly governed by a recognizable set of conventions, the relationship of these conventions to the aesthetic is tangential at best".

[73] Nous analyserons dans cette perspective la controverse théorique qui a eu lieu en 2006 entre les deux universitaires majeurs du champ de l'art participatif, Claire Bishop et Grant Kester comme symptôme de la résurgence d'impensés esthétiques kantiens : sont rejoués sans cesse les mêmes couples d'opposition (ici esthétique vs. éthique) conduisant à la construction d'une situation conceptuelle aporétique.

Du point de vue de la méthode, l'enquête qui vient a pour fonction de faire émerger les fondements architectoniques, dans l'histoire des idées esthétiques, à partir desquelles les pratiques qui vont se manifester dans notre période (1997-2015), peuvent devenir intelligibles. C'est une sorte d'archéologie des soubassements esthétiques à partir desquels on peut entreprendre l'analyse historique circonstanciée des jeux complexes entre politiques culturelles, évaluation des projets par les *think tank*, structuration esthétique des artistes, et choix de création.

Pour ce faire, nous porterons notre attention sur le moment philosophique sans doute le plus déterminant dans l'invention de l'art comme autonome : le moment kantien et les concepts développés dans la *Critique de la faculté de juger* (1790). A partir de cette étude, nous serons en mesure d'étayer l'hypothèse selon laquelle l'art participatif, loin de rompre définitivement avec l'esthétique comme il pourrait être conclu à première vue, s'empare des problèmes philosophiques spécifiques à ce domaine.

Pour ce faire, nous nous intéresserons aux deux concepts qui nous semblent déterminants pour rendre compte de la spécificité de l'art participatif : le *désintéressement* et la *finalité*. Ces deux concepts sont au fondement de l'idée d'autonomie de l'art, et constituent les catégories esthétiques clés pour comprendre à la fois les enjeux de l'art participatif et la teneur de sa réception critique. L'étude de l'élaboration de ces deux concepts nous permettra d'analyser la spécificité du positionnement du participant et de l'artiste en art participatif. Nous étudierons également la reprise et la transformation de ces concepts par le modernisme, notamment à travers les écrits de Clement Greenberg, en montrant comment cet infléchissement des concepts kantiens structure aujourd'hui les préconceptions esthétiques qui nous paraissent les plus « naturelles ».

D'un point de vue méthodologique, ce chapitre se propose d'aborder l'esthétique par le prisme de la *théorie du problème*, présentée en introduction : dans cette mesure, nous envisagerons les concepts esthétiques des différentes époques que nous traverserons, non comme des énoncés représentant effectivement l'essence d'une chose (théorie représentationnelle), mais comme des solutions à des problèmes spécifiques rencontrés par les auteurs. Dans le cadre d'une théorie du problème, l'évolution des concepts ne s'apparente pas à une invalidation des essences précédentes par de nouvelles essences, mais constitue un signe que les problèmes traités varient d'un

penseur à un autre, d'une époque à une autre, justifiant ainsi que l'art soit une première fois défini selon telle ligne de force, puis redéfini autrement : ces définitions constituent autant de solutions différentes à des problèmes différents. Aucune ne peut être ainsi estimée comme caduque a priori : c'est en déterminant le problème auquel une définition vient répondre que l'on peut estimer sa pertinence, au regard du problème que nous essayons nous-mêmes de traiter. Dans le cadre d'une théorie du problème, il apparaît que chaque pratique artistique, amenant avec elle un certain nombre de nouveaux enjeux, nécessite en partie la création de nouveaux concepts esthétiques, qui sont autant de solutions aux problèmes spécifiques qu'elle fait apparaître.

Cette approche contourne de l'argument du commun dénominateur, propre à l'esthétique analytique. Cet argument pourrait être résumé de la façon suivante : pour qu'une thèse sur l'art soit valide, il est nécessaire qu'elle s'applique à toutes les formes d'art. Cet argument est employé par les philosophes dits autonomistes dans le champ de l'esthétique analytique. Or, notre entreprise dans ce chapitre est double : si nous prétendons soutenir certaines thèses esthétiques valant pour l'ensemble de la production artistique, nous tâcherons également de construire des concepts permettant de rendre compte de la spécificité de l'esthétique de l'art participatif. Nous estimons, en effet, que chaque pratique artistique invente sa propre esthétique, c'est-à-dire ses propres modalités de réception et critères d'évaluation, tout en partageant certains éléments avec les esthétiques d'autres pratiques, selon ce que l'on pourrait figurer comme un diagramme de Venn. Nous choisissons ici d'envisager l'idée « art » comme un concept ouvert, selon l'expression de Morris Weitz, et non comme une essence déterminée :

> « Un concept est ouvert si ses conditions d'application peuvent être amendées ou corrigées ; c'est-à-dire si on peut imaginer ou établir une situation ou un cas qui ferait appel à quelque espèce de décision de notre part, en vue soit d'étendre l'usage du concept de façon à le couvrir, soit de clore le concept ou d'en inventer un nouveau pour traiter le nouveau cas et sa nouvelle propriété[74] ».

Il s'agit maintenant de découvrir l'esthétique propre de l'art participatif à partir de l'étude des reconfigurations qu'elle opère dans les esthétiques traditionnelles.

---

[74] Morris Weitz, « The Role of Theory in Aesthetics » (1956), dans *The Journal of Aesthetics and Criticism*, XV, 1956, p. 27-35, traduit dans Danielle Lories (ed.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1999, p. 27-40.

I. La position du participant en art participatif : enjeux esthétiques

Pour comprendre la spécificité de la position du participant dans l'art participatif, nous faisons l'hypothèse qu'il est nécessaire de passer par une étude de la notion de désintéressement qui fonde le rapport de l'individu à l'œuvre dans l'esthétique classique.

La notion de désintéressement joue un rôle crucial dans la construction de l'art comme domaine autonome à partir du 18ème siècle. En effet, elle ouvre dans un premier temps la voie à la distinction de l'art des autres domaines de l'expérience, en tant qu'elle constitue une disposition sensible spécifique (Shaftesbury). Dans un second temps, le désintéressement est pensé comme le concept-clé à partir duquel le jugement de goût, et ainsi l'art, se distingue de tous les autres types de jugement et domaines, et notamment de la morale (Kant).

Il s'agit pour nous de saisir, derrière la récurrence du mot, la spécificité de sens de chaque concept : à quel problème vient répondre le concept de désintéressement chez ces deux auteurs ? Quel est ainsi le concept auquel il s'oppose dans chaque cas ? En d'autres termes, que faut-il entendre par *intérêt* dans les deux cas ?

Surtout, dans quelle mesure l'analyse de cette dichotomie désintéressement/intérêt peut-elle nous renseigner sur la spécificité de la position du participant dans l'art participatif ?

1) L'intérêt comme finalité pour moi-même et l'intérêt comme finalité déterminée

Chez Shaftesbury, le beau et le bien sont dépendants : « Ce qui est beau est harmonieux et proportionné : ce qui est harmonieux et proportionné est vrai ; et ce qui est du même coup et beau et vrai est, par conséquent, agréable et bon[75] ».

Dans les *Caractères* (1711), Shaftesbury identifie le désintéressement comme position opposée à l'intérêt égoïste (*self-interest*) qui s'identifie à un amour excessif de soi. Ici, le

[75] Shaftesbury, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions and Times*, vol. III, p. 183, dans W. Benda, G. Hemmerich (eds.), *Shaftesbury, Standard Edition, Complete Works, Selected and Posthumous Writings*, *in English with German Translation*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1981.

concept de désintéressement peut être interprété comme une réponse à la récente construction de la morale hobbesienne selon laquelle « les bonnes actions visent plutôt les résultats et l'intérêt privé que la pratique du bien pour lui-même[76] ». La notion de désintéressement correspond à l'attitude morale la plus haute. En revanche, dans les *Moralistes* (1709), ce concept acquiert une résonance esthétique. La beauté naturelle requiert, pour qu'il soit possible d'en jouir, une disposition sensible spécifique, le désintéressement. Cette disposition relève d'une « conversion du regard ». Il s'agit d'aimer le beau pour lui-même, contre l'intérêt et la passion. Ici l'intérêt est à entendre comme volonté de domination, d'appropriation et de maîtrise :

> « Imagine donc […] que pris par la beauté de l'océan, que tu vois là-bas à distance, il te viendrait à l'idée de chercher à le dominer, et, comme un certain grand amiral, d'être maître de la mer, cette fantaisie ne serait-elle pas un peu absurde ?[77] ».

Ainsi le désintéressement correspond au fait de considérer un objet pour lui-même, et non en tant qu'objet disponible à l'instrumentalisation pour des fins qui nous bénéficieraient. Le désintéressement peut être ainsi défini comme l'aptitude à distinguer des objets détachés de toutes fins personnelles. Dans cette mesure, le désintéressement comme disposition esthétique constitue une sorte de propédeutique au discernement moral : capable d'appréhender des objets artistiques pour eux-mêmes, je serai ensuite capable de distinguer dans les actions humaines, le bien, l'admirable, l'aimable et de le distinguer du laid, du vil, du méprisable. Esthétique et morale sont ainsi deux domaines liés par cette attitude commune de désintéressement.

Dans ce contexte, l'intérêt recouvre l'avantage égoïste. Etre dans une situation d'intérêt face à un objet artistique reviendrait à le considérer comme moyen en vue d'une fin qui m'est propre, c'est-à-dire qui ne bénéficie qu'à moi-même. Avoir un intérêt dans un objet artistique, c'est considérer que cet objet *m'est utile*. Shaftesbury met, en effet, l'accent sur l'intérêt comme fins *personnelles*. Le désintéressement ne correspond pas ainsi à l'absence de finalité en soi de l'œuvre mais à l'absence de fins pour moi-même. Dans cette mesure, la notion de désintéressement chez Shaftesbury

---

[76] Shaftesbury, *Characteristicks*, Volume II, "An Inquiry Concerning Value and Merit. The Moralists. A Philosophical Rhapsody", dans W. Benda, G. Emmerich, *op. cit*., p. 112.
[77] Shaftesbury, *op. cit*., II, p. 396.

ne se superpose pas strictement à la notion d'*utilité*, seulement à une notion d'*usage pour soi-même*.

Dans *Critique de la faculté de juger* (1790), Kant radicalise davantage la notion de désintéressement dans son contexte esthétique. Dans un premier temps, la conceptualisation de ce terme est extrêmement similaire à celle de Shaftesbury. En effet, Kant a pour ambition de définir la spécificité du jugement esthétique. Cette entreprise vient répondre à ce qu'il nomme l'Antinomie du goût : l'opposition qui règne alors en esthétique entre partisans d'une approche rationaliste de la réception artistique et partisans d'une approche relativiste empirique (Hume). S'il n'est pas convaincu par le relativisme empirique, en tant qu'il conçoit toute émotion esthétique comme impartageable et toute conversation sur le beau impossible, l'argument de la rationalité du jugement esthétique ne lui semble pas rendre compte de la spécificité de la réception esthétique. Kant procède alors en distinguant méthodiquement le jugement de goût de tous les autres types de jugement : jugement de connaissance, jugement moral, jugement d'agrément, jugement relatif à l'utilité ou jugement technique. La distinction qui nous intéresse d'abord ici est celle qui concerne le jugement de goût par rapport au jugement d'agrément : comment distinguer le jugement de goût – face à une œuvre d'art – et le jugement d'agrément – face à un objet qui plaît ? Ces deux jugements, très proches en apparence lorsqu'ils sont exprimés par un locuteur (« c'est beau »/ « ça me plaît ») se distinguent précisément par la position de désintérêt ou d'intérêt du locuteur, chez Shaftesbury comme chez Kant (qui a lu ce dernier). Shaftesbury conçoit l'agrément comme un intérêt égoïste pour son bien-être propre, caractérisé comme plaisir sensuel et *impartageable* : puisque tel objet me plaît en tant qu'il satisfait un désir qui m'est propre, ce plaisir ne peut être tout à fait ressenti de la même façon par un autre qui serait mû par ses propres désirs ne coïncidant pas nécessairement avec les miens. De la même façon chez Kant, si les deux jugements, de goût et d'agrément, se caractérisent tous deux par leur dimension subjective (par opposition au jugement de connaissance ou au jugement moral), ils se distinguent radicalement du point de vue de l'intérêt, pour des raisons similaires à celles énoncées par Shaftesbury : le jugement d'agrément relève de la satisfaction d'un désir tandis que le jugement esthétique relève d'une contemplation sans intention.

Mais dans un second temps, Kant introduit une nuance à la notion de désintéressement, qui la détache de la conceptualisation de Shaftesbury. En effet, à l'issue de sa distinction du jugement de goût par rapport au jugement d'agrément, Kant est en mesure d'affirmer que le jugement esthétique se définit comme un jugement subjectif et désintéressé. Ces deux caractéristiques vont servir alors d'étalon pour mesurer la spécificité du jugement de goût à l'égard de deux autres types de jugement : le jugement moral et le jugement d'utilité. On a vu chez Shaftesbury à quel point le jugement moral et le jugement esthétique avaient partie liée en tant que tous les deux requéraient cette attitude singulière de désintéressement. Kant rompt, lui, cette parenté entre esthétique et morale, procédant ainsi à une des étapes décisives de l'autonomisation de l'art : l'art sort définitivement de la sphère d'une des activités humaines fondamentales, la morale. En effet, le jugement moral est strictement distinct du jugement esthétique, en tant que l'on juge toujours un acte par rapport à une fin qui prend la forme d'un principe moral : le Bien, la Vertu, la Justice etc.

Dans cette mesure, le jugement moral n'est pas subjectif, mais objectif : il s'élabore à partir d'un concept ou catégorie connu et universel à partir duquel telle action peut être jugée : il s'agit d'un jugement déterminant (par opposition au jugement réfléchissant). De plus, le jugement moral n'est pas désintéressé, mais intéressé : le principe moral convoqué fonctionnant comme fin à atteindre, le jugement devient nécessairement intéressé dans la mesure où il fonctionne comme moyen pour cette fin[78]. Il ne s'agit pas d'entendre ici intéressé dans son sens commun, ce qui crée quelque dissonance avec l'idée de jugement *moral*, mais de l'entendre strictement comme le fait de rapporter le concept de l'objet jugé à un concept de fin. Nous sommes maintenant en mesure de saisir la spécificité du concept de désintéressement chez Kant. Le jugement moral est dit intéressé, alors qu'il se propose une fin sous la forme d'un principe moral, c'est-à-dire une fin autre que mes intérêts propres.

Dans cette mesure, le désintéressement chez Kant ne se caractérise pas seulement comme absence de *finalité égoïste* (comme c'était le cas chez Shaftesbury), mais comme absence de *finalité en soi. L'intérêt correspond donc à toute finalité déterminée quelle que soit sa nature.* Là où Shaftesbury instaurait le désintéressement comme réponse à l'instrumentalisation morale dessinée par Hobbes, Kant oppose le désintéressement à

[78] Le même raisonnement est appliqué pour distinguer le jugement de goût du jugement d'utilité : ce dernier est intéressé parce que l'objet est jugé est en fonction de sa capacité à être un moyen efficace en vue d'une fin déterminée a priori.

toute forme d'instrumentalisation, c'est-à-dire à tout rapport moyens/fins, et ce indépendamment de la nature de ces fins. Dans cette mesure, ce n'est qu'à partir de Kant que l'on peut déduire du *désintéressement* comme *attitude du spectateur*, l'absence de finalité : c'est ainsi Kant qui fait advenir *l'inutilité* comme *caractéristique de l'œuvre* - entendre comme absence totale de finalité.

Dans quelle mesure cette analyse du concept esthétique de désintéressement et son opposé, l'intérêt, peut-elle nous permettre de mieux comprendre la spécificité de la position du spectateur en art participatif ?

Au regard de la littérature consacrée à cette pratique, force est de constater que très peu d'analyse de la réception à partir de concepts esthétiques a été entreprise. Les propos sur la réception se focalisent sur le passage de la position traditionnelle de spectateur à la position nouvelle de participant. Nous faisons l'hypothèse que ce changement de statut du récepteur est perçu comme une invalidation a priori de toute analyse esthétique de la réception et de tout concept qui en est issu, dans la mesure où celle-ci est construite autour du modèle de réception de la contemplation. Dans cette mesure, il apparaît naturel que la dichotomie la plus présente pour penser la spécificité de la position du participant soit l'opposition entre passivité et activité. Nous analyserons celle-ci avant de voir si notre réflexion sur le désintéressement peut permettre d'éclairer davantage la spécificité de la position du participant en art participatif.

2) Le participant actif vs. le spectateur passif

L'analyse de la réception en art participatif repose sur une critique de la position de réception traditionnelle, la contemplation, jugée passive à l'opposition de l'activité propre au participant. Si cette opposition est si chargée du point de vue des valeurs, c'est que le terme de participation est investi d'un sens politique par les artistes, et ainsi les deux attitudes de passivité et activité. A la position de passivité est, en effet, associée la pratique de la consommation et la figure du dominé social ; à la position d'activité, celle d'engagement politique et de citoyen critique. Selon Claire Bishop, cette construction de la position de spectateur comme négative est pour beaucoup

issue de la lecture de Guy Debord et de sa conceptualisation de la notion de « spectacle » :

> « Le spectacle – comme relation sociale entre individus médiatisé par des images – est à la fois apaisante et source de divisions, nous unissant seulement en nous séparant.
>
> *Le spectacle est par définition exempt d'activité humaine – impossible à examiner ou corriger. C'est l'opposé du dialogue […] C'est le soleil qui ne se couche jamais sur l'empire de la passivité moderne.*
>
> Si le spectacle désigne un mode de passivité et de subjugation qui arrête la pensée et empêche chacun de déterminer sa réalité, c'est précisément comme une injonction à l'activité que Debord prône la construction de situations[79] ».

Comme nous l'analyserons plus longuement plus tard, cette valence différentielle instaurée entre les positions de spectateur et de participant repose sur une analogie plus ou moins maîtrisée entre la situation de réception d'une œuvre d'art et la situation de domination sociale : le spectateur passif correspond au citoyen soumis, l'artiste au pouvoir en place. Dans ce cadre, la participation n'est pas seulement un moyen en vue d'une libération du système de domination, elle est auto-libératrice, libératrice en elle-même, en tant qu'elle rompt par son avènement même, indépendamment de son objet, l'inactivité coupable ou subie du spectateur/citoyen et ainsi sa soumission. Cette interprétation est très souvent reconduite par la littérature sur l'art participatif, de façon plus ou moins consciente. Nous procédons ici à une lecture symptomale[80] : nous soulignons en gras les termes connotant négativement le modèle traditionnel de réception, et ainsi valorisant par retour la participation :

> « Je voudrais simplement remarquer ici le caractère interactif des projets que j'ai décrits plus haut. Ils remplacent **le style artistique conventionnel de la « banque »** - dans lequel l'artiste dépose un contenu expressif dans un objet matériel, qui peut être ensuite retiré par le regardeur – par un processus de dialogue et de collaboration […] L'œuvre comme objet matériel […] est produit entièrement par l'artiste et **seulement ensuite** offert au regardeur. En

---

[79] Claire Bishop (éd.), *Participation. An Anthology*, London, Whitechapel Gallery/MIT Press, 2006, introduction, p. 12. La deuxième citation, ici en italique, est de Debord lui-même.
"The spectacle – as a social relationship between people mediated by images – is pacifying and divisive, uniting us only through our separation from one another: […]
The spectacle is by definition immune from human activity, inaccessible to any projected review or correction. It is the opposite of dialogue […] It is the sun that never sets on the empire of modern passivity.
If spectacle denotes a mode of passivity and subjugation that arrests thought and prevents determination of one's reality, then it is precisely as an injunction to activity that Debord advocated the construction of situations[79]".

[80] Voir Jean-Marie Vincent, « La lecture symptomale chez Althusser », dans *Multitudes*, « Sur Althusser », Décembre 1993 : http://www.multitudes.net/La-lecture-symptomale-chez/

> conséquence, la réaction du regardeur n'a **pas d'effet direct réciproque** sur la constitution de l'œuvre. De plus, l'objet matériel est fondamentalement **fixe**. A l'inverse, les projets dialogiques se développent par le biais d'un processus d'interaction performative[81]. »

La description ici des deux modèles de réception construit deux pôles de valeur selon une hiérarchie instaurée par le vocabulaire employé pour décrire le modèle traditionnel.

Les limites de la dichotomie passivité/activité

Si nous avons souhaité mobiliser l'esthétique classique pour comprendre la position du participant en art participatif, c'est que le couple de concepts mobilisé de façon majoritaire pour la comprendre, passivité/activité, nous paraît indigent. En effet, l'usage qui peut en être fait est principalement évaluatif. D'une part, la dimension évaluative de ces concepts repose sur une conception de la participation comme valeur en soi, ce qui n'est pas sans poser question. D'autre part, ces vertus analytiques de ce couple de concepts sont restreintes, par manque de consistance conceptuelle des termes de passivité et d'activité : comment définir l'un et l'autre terme ? Quels sont les critères d'une attitude passive ou active ? La tentative de Claire Bishop d'enrichir ces termes est symptomatique de leur sous-détermination. En effet, suivant l'interprétation que Walter Benjamin fait de Brecht dans « The Author as Producer[82] », elle évoque la construction dramatique chez Brecht comme une solution à la passivité du spectateur de théâtre : la narration fondée sur des principes non réalistes de montage et de juxtaposition permet au spectateur de sortir de l'identification avec les personnages, état subi car induit comme mécaniquement par une narration réaliste. En mettant en évidence l'illusion théâtrale, le spectateur est alors placé dans une position active entendue comme réflexivité critique face à ce qui lui est présenté. Pour Benjamin, le modèle brechtien de réception correspond à un idéal d'activation du spectateur, permettant de transformer des consommateurs en

---

[81] Kester, *op. cit.,* p. 10.
"Here I simply want to note the interactive character of the projects I have described above. They replace the **conventional "banking" style of art** […] – in which the artist deposits an expressive content into a physical object, to be withdrawn later by the viewer – with a process of dialogue and collaboration […] The object-based artwork […] is produced entirely by the artist and **only subsequently** offered to the viewer. As a result, the viewer's response has **no immediate reciprocal effect** on the constitution of the work. Further, the physical object remains essentially **static.** Dialogical projects, in contrast, unfold through a process of performative interaction".

[82] Walter Benjamin, « The Author as Producer » (1966), dans Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, London, Verso, 1998.

producteurs, des spectateurs en collaborateurs. On voit ici la façon dont ce modèle de réception repose encore une fois sur une analogie avec la situation sociale : la sortie de l'illusion théâtrale correspond à la sortie de l'aveuglement politique concernant les superstructures invisibles qui gouvernent notre action ; la réflexivité critique du spectateur à la prise de conscience politique.

On notera à quel point, dans le cas brechtien, comme dans le cas de l'art participatif, les enjeux esthétiques sont toujours déjà politiques : les modèles de réception sont pensés simultanément comme modèles politiques. La réception de l'œuvre d'art semble fonctionner comme propédeutique à l'action politique, de la même façon qu'elle constituait une propédeutique à l'action morale chez Shaftesbury. Nous poursuivrons plus loin cette réflexion sur la dimension politique des théories esthétiques.

Mais revenons à l'étude de notre dichotomie passivité/activité. Selon le modèle brechtien, la passivité correspondrait au fait de ne pas posséder les règles du jeu et par là-même de subir le jeu tel qu'il est imposé. L'activité correspondrait ainsi à la maîtrise de ces règles qui ouvre la possibilité de ne pas adhérer, de juger *en connaissance de cause*. Mais cette acception conceptuelle du couple passivité/activité ne semble pas être celle mobilisée de façon préférentielle par les artistes et les universitaires :

> « Au vu des critères actuels, beaucoup soutiendraient l'idée que le modèle brechtien offre une forme de *spectatorship* relativement passive, puisqu'elle repose sur la provocation de prises de consciences rendues possibles par la distance de la pensée critique[83].»

En effet, il semble que la compréhension dominante des termes de passivité et d'activité soit dans son sens le plus littéral : l'activité correspond ainsi à l'engagement physique. La réflexivité brechtienne, en tant qu'elle est intellectuelle, relève ainsi de la passivité. Il peut sembler étonnant qu'après les théories de la réception littéraire élaborées par Eco ou Barthes, l'on considère l'activité intellectuelle comme réception passive. Il nous est alors apparu que l'engagement physique était associé, dans le discours des artistes, à tout un réseau de valeurs, dont la façon la plus efficace de rendre compte est l'expression colloquiale : mettre la main à la pâte, mettre les mains dans le cambouis, se salir les mains etc. Gregg Whelan de *Lone Twin* décrit sa

---

[83] C. Bishop, *Participation. An Anthology*, *op. cit.*, p. 11.
"By today's standards, many would argue that the Brechtian model offers a relatively passive mode of spectatorship, since it relies on raising consciousness through the distance of critical *thinking*"

pratique, suivant une opposition entre engagement physique dans le monde et retrait intellectuel, qui nous renseigne, par rebond, sur la façon dont il peut évaluer la participation :

> « I think it's to do with wanting to live and work in the world, as opposed to working in a close studio and investigating an abstract notion – or something we think about society[84] ».

Il y a ainsi une valorisation de celui qui s'implique physiquement dans une activité, par opposition à celui qui s'impliquerait intellectuellement. Cette valorisation semble ainsi se construire en opposition à la figure de « celui qui pense mais n'agit pas ». Nous faisons l'hypothèse que cette sémantisation est pensée comme une solution à l'échec de l'activation politique par les modèles de la réflexivité critique, tel qu'il est décrit par Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé.*

L'échec du modèle critique mimétique

En effet, sous le nom de « modèle critique mimétique », Rancière analyse le modèle traditionnel de réception engagée, qui serait proche du modèle brechtien, tel que nous l'avons décrit tout à l'heure. Ce modèle fonctionne sur la croyance en la possibilité d'une prise de conscience politique chez le spectateur, provoquée par l'œuvre telle qu'elle a été voulue par l'artiste. L'exemple paradigmatique donné par Rancière est l'œuvre de Martha Rosler, intitulée *Bringing the War Home* (1969-1972), montage photographique qui juxtapose des images d'intérieurs américains cossus à des images de la guerre du Vietnam. Le montage constitue une forme privilégiée de ce type d'engagement artistique : la juxtaposition sur une même surface d'éléments hétérogènes voire antagonistes provoque une prise de conscience : « Le dispositif critique visait ainsi un double effet : une prise de conscience de la réalité cachée et un sentiment de culpabilité à l'égard de la réalité déniée[85] ». On retrouve un procédé analogue dans le théâtre brechtien. Selon Rancière, les limites de ce modèle se situent dans l'absence « de transmission calculable entre choc artistique sensible, prise de conscience intellectuelle et mobilisation politique […]. On ne passe pas de la vision d'un spectacle à une compréhension du monde et d'une compréhension intellectuelle à une décision d'action[86] ».

---

[84] D. Williams, C. Lavery, *op. cit.*, "First conversation. Letting the World In", p. 59.
[85] J. Rancière*., Le spectateur émancipé,* Paris, La Fabrique, 2008, p. 33.
[86] *Ibid.,* p. 74.

A la lumière de la critique du modèle critique mimétique par Rancière, nous sommes mieux à même de comprendre cette sémantisation et valorisation de l'activité comme implication physique. Celui qui prend conscience n'agit pas forcément. Ainsi le spectateur mobilisé lors d'un contexte artistique ne devient pas nécessairement un citoyen plus engagé. Le modèle de l'activité en art participatif se propose comme une solution à l'échec de ce modèle de réception, et remet ainsi en cause son point-clé : la conscience. La conscience ne suffit pas. Si elle ne suffit pas à provoquer l'engagement durable du spectateur, c'est peut-être alors qu'il faut passer d'un modèle du changement *intérieur* à un modèle du changement *manifeste*, qui saute par-dessus la conscience : mettre la main à la pâte, c'est parier sur le fait que le *faire du participant* dans le cadre du projet artistique se transformera plus naturellement en *faire du citoyen* dans le cadre social, dans la mesure où ce glissement d'un règne à l'autre n'exige pas de changement de nature de l'activité (contrairement au modèle critique mimétique où une réflexion devait se transmuter en action). Le modèle de l'activité parie en quelque sorte sur *l'habitude* (et non plus sur la conscience) comme moteur de transmutation de l'esthétique en politique. Nous reviendrons sur ce point plus tard dans la partie consacrée aux Nouveaux Commanditaires.

Le modèle de réception dit « actif » du participant en art participatif constitue ainsi une solution au modèle de réception esthétique fondé sur une prise de conscience détachée de toute nécessité de passer à l'action sur le plan social et politique. Le modèle de réception active de l'art participatif ne possède ainsi pas seulement sa figure repoussoir (celui qui pense mais n'agit pas), mais également une figure emblématique : l'activiste. L'analyse des différents modèles de réception esthétique nous montre que cette figure de l'activiste est à comprendre d'abord comme une figure esthétique. En effet, l'activiste constitue la figure-modèle du participant en art participatif dans le cadre d'un modèle de réception construit à partir de problèmes appartenant à l'histoire esthétique. Le participant en art participatif aurait une dimension activiste, non pas en tant que le projet se propose des fins sociales et politiques, mais en tant qu'il se positionne par rapport à l'aporie de la réception esthétique que constitue le paradigme de la conscience critique.

3) Le participant intéressé

Cette caractérisation de la position du participant comme activité menant vers l'incorporation d'habitudes peut être encore davantage raffinée grâce au concept esthétique étudié plus haut de désintéressement. En effet, à l'engagement dans une activité est corrélée nécessairement la poursuite de fins : j'agis toujours en vue de quelque chose. Dès lors, le participant actif est intéressé au sens kantien : il se propose des fins déterminées.

Cette réinjection des fins donc de l'intérêt en art constitue un des enjeux majeurs de l'art participatif. La valeur d'un projet tient, en effet, en partie au fait qu'elle soit d'intérêt pour les participants, par opposition à la posture traditionnelle de réception établie par Kant : l'œuvre n'est pas pour moi, a lieu sans moi, n'a pas besoin de moi, son existence ne m'importe pas (selon la perspective de la participation active de l'art participatif).

Il convient dès l'abord de distinguer deux définitions d'intérêt : l'intérêt comme avantage différentiel (qu'est-ce que ça me rapporte ?) et l'intérêt comme force motrice incitant à la participation (ça m'intéresse). Nous manierons successivement ces deux acceptions.

Le désintéressement intéressé du participant

L'on pourrait estimer au premier abord qu'aucun concept esthétique, le désintéressement pas plus qu'un autre, n'est aujourd'hui valide pour décrire la pratique de l'art participatif, tant celui-ci excède les catégories traditionnelles. Néanmoins, celle-ci, comme toute invention, n'émerge pas *ex nihilo*, mais bien *à partir,* parfois *contre* la conception de l'art traditionnelle : ses structures sont ainsi à penser comme des infléchissements du matériau commun traditionnel que constituent les catégories esthétiques.

En art participatif, le participant peut être dit intéressé, en tant qu'il poursuit des fins, comme n'importe qui se mettant en activité. Mais à la différence d'autres types d'activités, les fins poursuivies ne sont pas majoritairement les siennes propres, mais celles du projet, c'est-à-dire celles proposées en grande partie par l'artiste. Quand Thomas Hirschhorn arrive en 2013 dans la cité de *Forest Houses* dans le Southeast Bronx, les habitants acceptent les fins qu'il leur propose, qui sont a priori extérieures à eux : construire un monument à Antonio Gramsci.

Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument* (2013)

On entend ici par fins extérieures, deux choses : d'une part, que les fins ne sont pas formulées par les participants ; d'autre part, que celles-ci ne peuvent pas être estimées a priori avantageuses pour eux (intérêt au sens 1). Au départ du projet de Hirschhorn, on peut douter du fait que les habitants parviennent à estimer les bénéfices qu'ils pourraient tirer d'une participation à un tel projet : ils n'ont jamais entendu parler ni de l'artiste ni du philosophe, et sont probablement plus dans un rapport d'étrangeté à la proposition que dans un rapport d'anticipation calculée. Par ailleurs, ce projet ne rapportant aucun bénéfice pécuniaire significatif, on ne peut pas postuler non plus que les habitants accueillent le projet du *Gramsci Monument* par intérêt financier. On peut ainsi estimer que les participants acceptent ici de poursuivre les fins proposées par l'artiste, sans pouvoir déterminer en quoi celles-ci peuvent leur bénéficier directement, toujours selon l'acception d'intérêt comme avantage différentiel. Cette distinction entre intéressement entendu comme poursuite de finalités pour soi-même et intéressement comme poursuite de finalités proposées par un autre et ainsi extérieures à soi peut être éclairée par la conceptualisation du désintéressément chez Shaftesbury. Ce dernier conçoit, en effet, l'attitude de désintéressement du spectateur comme absence de finalité pour lui-même, de finalité égoïste. Le concept de fin égoïste peut s'entendre de deux façons : d'une part, comme fin visant à l'accroissement de l'appropriation (accumulation, maîtrise, sujétion, possession) ; d'autre part, comme fin principalement caractérisée par le fait

que j'en suis le seul bénéficiaire. Le participant serait ainsi intéressé au sens kantien, dans la mesure où il est pris dans une activité engageant des fins, mais désintéressé au sens shaftesburyien, dans la mesure où ces fins ne sont pas égoïstes. On arrive ainsi à une première caractérisation de la position du participant comme *désintéressement intéressé*. Ce détour par Shaftesbury nous a ainsi permis de raffiner quel type d'intérêt était réinjecté dans la pratique d'art participatif et de ne pas céder à une compréhension hâtive de celui-ci : les participants ne s'engagent pas parce qu'ils estiment qu'ils ont quelque chose à y gagner, selon l'acception de l'intérêt comme avantage différentiel, mais parce qu'ils sont intéressés.

Néanmoins, il nous semble qu'il serait nécessaire de raffiner la caractérisation des fins en art participatif, au-delà de la distinction égoïste/non-égoïste. Cette dernière, bien que fonctionnelle, moralise inutilement la position du participant : le participant est caractérisé comme avant tout altruiste dans la mesure où il n'agit pas dans la perspective de bénéficier d'un avantage différentiel. Cette approche de la position du participant pose le problème de la régression infinie de l'égoïsme : il est très difficile de prouver (et de convaincre) qu'une position est désintéressée.

> « Les tenants d'une première tradition de pensée parleraient dans ce contexte d'une « absence de souci de soi », mais cette notion crée plus de problèmes qu'elle n'en résout, car la recherche du désintéressement « véritable » est une mission vouée à l'échec. Elle échoue inévitablement non parce que nous ne sommes pas des anges […], mais parce que les critères définitoires du désintéressement authentique sont toujours évasifs, comme on le verra[87] ».

Est-ce qu'une position véritablement désintéressée exige que je n'en tire pour moi-même absolument aucun bénéfice ? Une telle position existe-t-elle et est-elle-même souhaitable ? C'est le problème classique de l'analyse du plus pur sacrifice comme étant en partie égoïste, dans la mesure où il satisfait le sentiment d'être indispensable, supérieur etc. Ainsi caractériser l'intérêt du participant selon la distinction shaftesburyienne égoïste/non égoïste apparaît comme une étape nécessaire mais non suffisante dans la caractérisation de la position esthétique du participant.

En effet, cette caractérisation dans la lignée de Shaftesbury répond au sens premier d'intérêt comme avantage différentiel, mais ne prend pas en compte le sens second d'intérêt comme force motrice. Dans cette mesure, elle ne nous permet pas de

[87] Daniel Dennett, *Théorie évolutionniste de la liberté*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 203.

comprendre la dimension de la réception, sans doute la plus digne d'investigation : qu'est-ce qui *intéresse* un participant dans le projet, l'incitant à s'engager ? Qu'est-ce qui le meut ? Quel intérêt trouve-t-il à participer ?

L'intérêt du participant comme soi étendu

Dans la mesure où nous avons vu qu'il était difficile de définir une position comme désintéressée, nous pourrions être tentés de revenir sur nos propos précédents et d'expliquer dans un premier temps l'intérêt (comme force motrice) du participant, par le fait qu'il parvient à déceler des intérêts (au sens 1) mêmes minimes pour lui-même ou bien qu'il parie sur leur émergence à terme, de sorte qu'il s'engage dans le projet. Un autre chemin nous semble plus fécond. Il consiste, non pas à faire table rase de ce qui a été dit précédemment, mais à y introduire une nuance. En effet, dans la conception de Shaftesbury de l'intérêt égoïste, le moi correspond à ma personne stricte, qui s'oppose au reste du monde. C'est sur cette conception du moi que repose la distinction traditionnelle entre altruisme et égoïsme, distinction aporétique comme nous l'avons vu, dans la mesure où toute action altruiste pourrait être interprétée comme en partie égoïste. Nous faisons l'hypothèse qu'il s'agit de repenser cette conceptualisation du moi pour dépasser cette aporie et construire une notion fonctionnelle d'intérêt comme force motrice. Le philosophe Daniel C. Dennett propose ainsi une nouvelle conception du moi qui transforme la frontière imperméable entre moi et le reste du monde, en frontière poreuse :

> « […] tout soi tenu pour un bénéficiaire ultime peut être en principe indéfiniment distribué. Je puis me soucier d'autrui ou d'une structure sociale plus vaste, par exemple ; rien ne m'oblige à m'enfermer dans un moi qui s'oppose à un nous […] Mieux vaut penser à la capacité humaine de repenser son *summum bonum* comme à *la possibilité d'étendre le domaine du « soi »*. Je puis m'assigner pour tâche de penser à moi-même avant tout non seulement dans l'intérêt de mon propre corps vivant, mais dans celui de ma famille, des Chicago Bulls ou d'Oxfam…de tout ce qui me plaira ![88] ».

C'est cette conception du moi comme domaine toujours susceptible d'être étendu qui nous semble pouvoir rendre compte de l'intérêt (au sens 2) du participant. Le moi ne s'arrête pas aux limites de mon propre corps. Comme l'explique Dennett, je peux décider que ma famille, mon club de basket, une activité caritative soient du domaine du moi étendu : mon engagement affectif ou cognitif à leur égard est tel que la

[88] *Ibid.* Nous soulignons.

dichotomie moi/le reste du monde n'est plus fonctionnelle. Ils sont comme des extensions de mon moi restreint. Toute distinction moi/eux serait à cet égard non pertinente, en tant qu'elle ne permettrait pas de rendre compte, qu'elle écraserait le statut spécifique de ces objets pour moi. En tant qu'extensions du moi, ces objets se caractérisent par le fait qu'ils sont *plus grands* que moi (entendu comme moi restreint). Comment faut-il ici entendre « plus grands » ? Ce n'est pas seulement dans leur nombre, dans leur structure qu'ils sont plus grands par comparaison avec moi en tant qu'individu isolé. C'est parce que leurs fins sont plus grandes que mes fins propres, que l'on peut qualifier ces objets de plus grands que soi. Les fins de ces extensions du moi peuvent être plus grandes que mes fins en deux points distincts : elles peuvent être plus grandes en tant qu'elles peuvent être plus nombreuses (famille) ou d'un rayonnement plus vaste (club de basket) ; mais elles peuvent être plus grandes également en tant qu'elles ont peut-être plus de valeur que mes seules fins propres (famille / activité caritative). En devenant des extensions du moi, ces objets (club, famille, activité caritative par exemple) agrandissent ainsi le champ des fins que je considère comme miennes. Mais les fins de mon moi étendu ne se retrouvent pas seulement étendues, mais comme élevées : des extensions du moi - comme la famille, mes élèves, l'activité caritative, l'appartenance à une équipe sportive, le militantisme - me permettent de poursuivre des fins et de produire des effets d'une envergure existentielle que mon moi restreint ne pourrait jamais atteindre seul.

Cette reconceptualisation du moi étendu comme domaine toujours susceptible d'être étendu à d'autres entités qui agrandissent et élèvent mon champ des fins, nous permet de déterminer quel peut être l'intérêt (force motrice) d'un participant en art participatif. Nous faisons l'hypothèse que le projet artistique peut fonctionner comme extension du soi pour le participant. Les fins proposées par l'artiste ne sont pas ainsi nécessairement perçues selon un rapport d'extériorité, comme étrangères à mes fins propres. Selon l'adhésion affective ou cognitive du participant aux fins proposées par l'artiste, celui-ci peut métaboliser le projet comme extension de son moi. Il paraît important de souligner que cette extension du moi ne se produit pas par coïncidence a priori entre les fins proposées et mes fins propres. Il s'agit bien d'un élargissement des fins, et non d'une superposition : des fins que je n'aurais jamais envisagées seul me paraissent méritées d'être poursuivies. Cette conceptualisation du moi comme extensif permet de remettre en cause une tendance

de toute une branche de l'art participatif très socialement engagé (Tania Bruguera, Rick Lowe, Theaster Gates), notamment aux Etats-Unis, qui estime qu'il faut que les fins proposées par un projet artistique soient directement compatibles avec les fins des participants, pour que le projet présente un intérêt (sens 2) pour eux. Nous voyons que cette tendance repose ainsi sur une conception du soi comme restreint voire fixe, par opposition à un soi étendu susceptible d'intégrer d'autres entités à ce soi et d'agrandir le champ de ses fins. A l'opposé de cette tendance, les projets de Thomas Hirschhorn fondés sur la célébration d'un penseur (Deleuze, Bataille, Spinoza, Gramsci) semblent reposer sur cette dernière conception du soi comme étendu, distribué, en tant que les fins proposées à des participants non-intellectuels sont a priori étrangères au sens strict aux fins de leur soi restreint. Nous reviendrons sur ce point plus tard et montrerons comment le choix du type de fins (miscibles ou non miscibles avec celles du soi restreint des participants) par l'artiste est à comprendre dans le cadre du problème de la domination sociale dans la relation artiste-participants.

La convocation de la notion de désintéressement shaftesburyienne nous a permis de mettre en évidence que cet intérêt n'était pas de l'ordre de l'avantage différentiel, sans pouvoir définir cependant sa nature précise. Au terme de cette réflexion, nous sommes en mesure de comprendre avec plus de finesse en quoi consiste la position intéressée du participant en art participatif. Le participant est intéressé, c'est-à-dire mû, par le projet artistique entendu comme poursuite de fins qui agrandissent et/ou élèvent son champ d'action ; il peut considérer ces fins comme les siennes, en tant qu'elles appartiennent à son moi étendu, et non parce qu'il se les ait appropriées suivant un intérêt égoïste (Shaftesbury). C'est l'intérêt du soi étendu qui meut le participant. On pourrait ajouter que cet intérêt peut être dit désintéressé, dans la mesure où il ne présente pas d'avantage différentiel pour mon moi restreint, bien que cette nuance apporte probablement plus de confusions que d'éclaircissements.

4) L'inscription politique et sociologique de la notion de désintéressement

Il convient cependant de donner une historicité au concept de désintéressement, que nous avons jusque là simplement abordé d'un point de vue philosophique, pour

comprendre pleinement l'attachement inverse qui s'est développé chez les artistes en art participatif pour la notion d'intérêt.

Comme toute production culturelle, les catégories esthétiques s'inscrivent dans un contexte sociologique et politique précis : elles sont ainsi à comprendre, non pas seulement comme des énoncés à interroger du point de vue de leur pertinence, mais comme des solutions à des complexes de problèmes hétérogènes qui se posaient à l'époque de leur conception. Ainsi tout concept philosophique est susceptible de fonctionner comme élément d'une construction idéologique, entendue comme appareil théorique visant à résoudre un réseau de problèmes. C'est le cas du désintéressement qui appartient au cadre idéologique de la bourgeoisie : l'apparition de ce concept comme fondateur du rapport d'un spectateur à une œuvre en premier lieu, puis la défense de ce concept comme essence de notre rapport à l'art constituent des solutions au problème de l'émergence de cette nouvelle classe sociale que constitue la bourgeoisie au XVII$^{\text{Ième}}$ et XIX$^{\text{ème}}$ siècles, et le mode de vie spécifique qui lui est associé. Nous verrons quelle forme peut prendre cet attachement des classes bourgeoises à la notion de désintéressement aujourd'hui.

C'est Pierre Bourdieu qui met en évidence comment le concept de désintéressement, fondateur du rapport d'un spectateur à une œuvre, est à comprendre dans le cadre d'une lutte symbolique entre la bourgeoisie émergente et l'aristocratie en Allemagne, au XVIIIème siècle. Selon lui, l'esthétique kantienne est à comprendre comme « l'expression des intérêts sublimés de l'intelligentsia bourgeoise[89] ». Chez Kant, le goût spécifique qui repose sur le désintéressement ne s'oppose pas seulement au goût du peuple caractérisé par une prédominance du sensuel et du sensible, mais au goût de l'homme de cour caractérisé par le plaisir *civilisé*, à l'opposé du plaisir *cultivé* du bourgeois. En effet, pour l'homme de cour, l'appréciation de l'art joue toujours déjà un rôle social et mondain de l'ordre de la sociabilité, du positionnement hiérarchique, de la domination symbolique par exemple. Dans cette mesure, dans le jugement de l'homme de cour, « l'intérêt [est] joint indirectement au beau par l'inclination sociale[90] ». Par opposition, le jugement de l'homme bourgeois se caractérise comme « plaisir pur, c'est-à-dire totalement épuré de tout intérêt sensible ou sensuel en

[89] Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979, Post-scriptum « Eléments pour une critique « vulgaire » des critiques « pures », p. 575.
[90] Kant, cité par Bourdieu, *op. cit.,* p. 576.

même temps que parfaitement affranchi de tout intérêt social et mondain[91] » : c'est donc la notion de désintéressement dans le rapport du spectateur à l'œuvre qui s'avère cruciale pour distinguer le bourgeois émergent des autres classes, l'homme bourgeois se caractérisant ici par une supériorité d'ordre moral. Et Bourdieu de conclure :

> « Totalement anhistorique comme toute philosophie digne de ce nom (il n'est de *philosophia* que *perennis*) parfaitement ethnocentrique puisqu'elle ne se donne pas d'autre *datum* que l'expérience vécue d'un *homo aestheticus* qui n'est que le sujet du discours esthétique constitué en sujet universel de l'expérience artistique, l'analyse kantienne du jugement de goût trouve son principe réel dans un ensemble de principes éthiques qui sont l'universalisation des dispositions associées à une condition particulière[92]. »

Le désintéressement constitue également un motif de justification du mode d'existence bourgeois.

Selon Herbert Kuhn, c'est à partir de la fin du XVIIIème siècle que l'art devient pleinement un domaine autonome. Ceci s'accompagne d'un nouveau rapport à l'art et de l'invention d'une nouvelle fonction à ce domaine au sein de la société :

> « Les différents arts sont séparés de leur contexte vivant et pensés globalement comme une totalité disponible […] ; cette totalité, comme règle de la liberté créatrice et du plaisir désintéressé, s'oppose à l'existence d'une société dont la tâche future apparaît comme celle de stabiliser un ordre rationnel, strictement reconductible à des fins définies[93] ».

L'art se constituerait ainsi au XIX^{ème} siècle comme sphère-refuge de valeurs exilées du monde social. En effet, les révolutions industrielles induisent l'établissement d'un nouveau mode de vie économique, le capitalisme, et d'une nouvelle figure qui lui est corrélée, le bourgeois industriel ou commerçant.

Du point de vue de notre réflexion sur le désintéressement, ce mode de vie pourrait se caractériser comme la généralisation d'une rationalité instrumentale, qui transforme nature, animaux, ressources, hommes en moyens pour des fins. C'est dans cette mesure que le maintien du désintéressement, c'est-à-dire d'une considération de l'œuvre toujours déjà comme une fin et jamais comme un moyen, apparaît cruciale : l'art est défini par la classe dominante de la bourgeoise comme le

---

[91] *Ibid.*

[92] *Ibid.*, p. 577.

[93] Herbert Kuhn, « Ästhetik », in W.-H. Friedrich et W. Killy (dir.), *Das Fischer Lexicon, Literatur*, 2/1, Francfort, Fischer Buscherei, 1965, pp. 52-53, cité par Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, Editions Questions Théoriques, 2013, p. 71.

seul domaine où l'instrumentalisation, et ainsi l'intérêt (perçu comme avantage différentiel) n'a pas droit de cité.

Le désintéressement est posé comme le seul rapport à l'art légitime. Or, entre affirmer que l'attitude de désintéressement est le propre de l'expérience esthétique, et affirmer que l'attitude de désintéressement doit être le privilège de l'expérience esthétique, il n'y a qu'un pas. L'instrumentalisation du monde exige comme bonne conscience l'instauration d'un sanctuaire : l'art – seul domaine où le rapport aux objets sera désintéressé. Par ailleurs, comme déjà au XVIII[ème] siècle, à l'époque de Kant, poser le désintéressement comme rapport légitime à l'art permet de s'attribuer une certaine qualité morale, attribution loin d'être superflue en ces temps de mutations économiques et sociales où chacun devient un moyen pour une fin, susceptibles d'occasionner quelques troubles dans la vie morale. Habermas écrit ainsi :

> « L'art est alors le domaine protégé où peuvent se satisfaire, fût-ce de manière simplement illusoire, ces besoins qui sont devenus pour ainsi dire illégaux dans le processus de reproduction matérielle de l'existence au sein de la société bourgeoise […] [tels que] le bonheur dans l'expérience de communication, soustraite aux impératifs d'une rationalité orientée par rapport à des fins […][94] ».

La défense du désintéressement comme seul rapport légitime à l'art fonctionne comme « bonne conscience » du bourgeois, comme justification de son mode d'existence économique et social.

[94] Jürgen Habermas, « L'actualité de Walter Benjamin. La critique : prise de conscience ou préservation » (1972), *Revue d'esthétique. Walter Benjamin* (1981), Paris, Jean-Michel Place, 1990, p. 115.

5) Hypothèses sur la notion de désintéressement aujourd'hui

Aujourd'hui, la notion de désintéressement comme rapport du spectateur à une œuvre d'art est à analyser à l'aune d'un nouveau complexe de problèmes émergents, ceux liés à l'expansion du marché de l'art. Bien entendu, le développement de ce dernier a pour conséquence directe qu'à chaque œuvre corresponde un prix, à chaque artiste une cote. L'on pourrait argumenter que cette marchandisation des œuvres n'est susceptible que de transformer la réception du petit public de professionnels directement impliqué dans le milieu du marché de l'art. Pour eux, il serait difficile de maintenir un rapport de désintéressement à une œuvre, dans la mesure où elle serait un moyen pour une fin que serait l'investissement. On ne prendra pas la peine de commenter les affirmations de désintéressement des mécènes dominants aujourd'hui, qui ne cessent de réaffirmer à quel point leur activité artistique est absolument distincte de leur activité économique et financière. Si une telle distinction des domaines pouvait être possible au XIX^{ème} siècle, celle-ci est rendue caduque par l'hégémonie de la pratique financière et spéculative aujourd'hui sur toutes les autres formes d'activités économiques : les objets ne sont plus seulement acquisition matérielle dont le collectionneur jouit dans l'intimité de son cercle d'amis : ce sont des investissements. Par ailleurs, la santé économique des entreprises repose aujourd'hui en grande partie sur l'image de celle-ci, sur sa publicité : le mécénat artistique a directement des effets sur la prospérité des entreprises détenues par le mécène. Acquérir des œuvres d'art aujourd'hui ne peut ainsi pas être considéré comme une continuation du travail de collectionneur au XIX^{ème} siècle. Mais il est important de noter la médiatisation du marché de l'art et plus précisément de ses ventes aux enchères. C'est dans cette mesure que l'on peut estimer que la marchandisation des œuvres a un impact direct sur la réception d'une œuvre par tout un chacun. En effet, pas une vente d'œuvre à des prix faramineux qui ne soit relayée abondamment par les médias : toute vente devient historique, un record, du jamais vu etc. Certains artistes contemporains se font connaître du grand public, précisément par ce genre d'informations. De telle sorte qu'il devient extrêmement difficile pour un visiteur de ne pas associer un prix (tout du moins une aura spécifique liée aux ouïe-dires sur les prix faramineux) à une œuvre qu'il contemple dans un musée : il sait, presque malgré lui, que tel artiste dont il contemple

l'œuvre, « s'est vendu » à tel prix la semaine dernière. Cela devient une information de plus, qui figure en bonne place, au même niveau que la notice biographique de l'artiste, la date de l'œuvre etc., informations constituant le prisme de réception du spectateur. Pour les profanes, la cote de l'artiste contemporain peut être interprétée comme un critère de qualité, en tant qu'il constitue un repère appréhendable, qu'on aime à penser comme quasi-objectif, dans un milieu où le visiteur se sent de moins en moins en maîtrise des codes de réception (« qu'est-ce que c'est ? », « est-ce que c'est de l'art ? » etc.). Mais c'est aussi le cas chez les initiés, bien que l'impression laissée par le prix de vente se traduise davantage par une admiration pour l'acheteur, le nom de ce dernier fonctionnant comme validation symbolique de la qualité de l'œuvre. Dans ces conditions, est-il possible pour un visiteur d'entretenir un rapport désintéressé à une œuvre d'art, c'est-à-dire de la considérer comme fin en elle-même, lorsqu'il sait que, pour d'autres – les collectionneurs, les mécènes-, cette œuvre est considérée comme un moyen pour des fins ? Nous faisons l'hypothèse que ce dernier rapport à l'art, en tant qu'il est dominant tant financièrement (et ainsi politiquement) que médiatiquement (et ainsi majoritaire au niveau social), a ainsi infléchi *pour tous* la réception des œuvres d'art.

Il est intéressant de remarquer que cette situation, loin d'entraîner la disparition ou l'invalidation de la notion de désintéressement, a pour conséquence inattendue la revalorisation de cette attitude comme attitude esthétique. En effet, face au problème d'une généralisation de la réception intéressée caractérisée comme évaluation de l'œuvre en fonction de ses avantages différentiels, la posture de désintéressement ne s'identifie plus à sa connotation bourgeoise (comme produit historique de l'habitus bourgeois), mais à une attitude de résistance ou d'opposition.

Néanmoins, cette revalorisation du désintéressement ne peut se faire selon les lignes antérieures : vouloir remettre en place une posture de contemplation sans autre finalité devant les œuvres serait voué à l'échec, dans la mesure où celles-ci ne peuvent échapper à leur caractérisation comme bien financier. Il s'agit donc de reconstruire la notion de désintéressement à partir des données actuelles : l'œuvre, si elle est un *objet symbolique*, c'est-à-dire sujette antérieurement au paradigme de la contemplation désintéressée, est transformable en marchandise et ainsi tombe sous le coup du paradigme de l'intérêt financier. Pour en sortir, deux solutions se présentent quasi

logiquement pour échapper à la marchandisation et retrouver un rapport à l'art libéré de l'intérêt financier : cesser de produire des objets, qui est une des raisons pour lesquelles l'art participatif produit si peu d'œuvres au sens traditionnel du terme, et préfèrent les processus ; produire des objets qui ne sont pas symboliques mais utiles, c'est-à-dire à qui l'on attribue a priori une fin pour éviter que le marché de l'art ne lui attribue la sienne. C'est, en effet, parce que les objets symboliques sont construits a priori à partir d'une esthétique kantienne, c'est-à-dire sans fin attribuée, qu'ils peuvent être ainsi appropriables par des intérêts financiers. C'est dans cette mesure que l'on peut parler de perversion du désintéressement pour qualifier les rapports dominants actuels engendrés par le marché de l'art.

Mais il semble néanmoins contradictoire d'estimer que la création d'objets utiles peut constituer une solution au problème de la généralisation du rapport instrumentalisant à l'œuvre d'art qu'instaure le marché de l'art : en fabriquant une œuvre utile, celle-ci ne devient-elle pas également un instrument pour une fin ? On retrouve ici la distinction entre art et artisanat élaborée à la Renaissance. Dans notre contexte contemporain, l'instrumentalisation propre à l'artisanat apparaît certes comme intéressée, mais pas du tout selon la même acception que l'instrumentalisation propre à la marchandisation. Dans les deux cas, l'intérêt prend la forme d'un avantage différentiel. Mais dans le premier cas, l'avantage différentiel correspond aux effets produits directement par l'objet utile lui-même. C'est la valeur d'usage de l'objet. Je peux être le seul à bénéficier de la valeur d'usage de cet objet, mais cette valeur d'usage est telle qu'elle peut être étendue à d'autres : l'objet n'est pas structuré de telle façon que je puisse être le seul à bénéficier de ses effets ; et ce qui m'est utile est probablement utile pour d'autres. A l'inverse, l'avantage différentiel, dans le cas de la réception intéressée produite par le marché de l'art, correspond à l'argent que me rapporte une activité de spéculation autour de cette œuvre, en fonction des prix du marché. L'œuvre n'a comme plus de valeur en elle-même : sa valeur est fonction de la valeur des autres œuvres sur le marché, celle-ci est instable et non durable. Pour l'acheteur, comme pour le spectateur lambda, sa contemplation renvoie toujours à autre chose qu'à elle-même : un placement financier, une somme d'argent. L'acheteur est le seul à bénéficier de l'avantage différentiel produit par la spéculation ; de façon générale, ces avantages différentiels ne concernent qu'un tout petit nombre d'individus, toujours les mêmes. Le rapport financier à l'œuvre ne laisse cependant

pas le spectateur indemne : son statut change dans la relation à l'œuvre d'art : c'est aussi en tant que sujet économique, c'est-à-dire en tant que consommateur, qu'il est présent à l'œuvre, et plus seulement en tant qu'individu sentant et connaissant. Son rapport à l'œuvre d'art devient ambigu, voire aliénante : que venons-nous contempler lorsque nous nous rendons au Palazzo Grassi ? C'est pour contrer cette perversité du désintéressement où tout un chacun est forcé à la duplicité dans son rapport à l'œuvre qu'un retour à l'art comme artisanat se fait jour.

La valeur d'usage d'un objet apparaît ainsi comme une solution à la généralisation de la valeur financière, comme valeur détruisant la consistance ontologique des œuvres et des êtres. La valeur d'usage renouvelle le rapport à l'œuvre sur un mode plus sain, plus démocratique, plus présent, plus direct. A une époque où le terme d'intérêt a tout entier été pris en hold-up sémantique par le domaine économique, la valeur d'usage permet la construction d'une nouvelle forme de relation désintéressée à l'œuvre, dans laquelle le désintéressement se définit comme absence de finalité marchande et spéculative.

II. La valeur d'usage contre le désintéressement : l'exemple de *Grizedale Arts*.

C'est la ligne artistique et politique choisie, à partir de 1999, par Adam Sutherland et Alistair Hudson pour *Grizedale Arts*, a « commissionning agency » et résidence d'artistes établie dans la forêt de Grizedale au sud du *Lake District* en Angleterre.

Vue de Lawson Park, *Grizedale Arts*

Fondée en 1977, ce lieu joua un rôle décisif dans le développement du « public art » en Angleterre. L'idée principale était d'inviter des artistes à créer des œuvres entrant en résonance avec l'environnement rural, forestier, naturel de Grizedale : l'orientation artistique principale jusqu'à l'arrivée d'Adam Sutherland était ainsi le land art, avec des créations d'artistes comme Andy Goldsworthy ou David Nash. L'originalité de ce programme était que les sculptures ne constituaient pas une sorte de parcours balisé dans la forêt, mais devaient être découvertes par hasard par le promeneur, rompant ainsi avec le mode de rencontre habituel des œuvres d'art. A partir du milieu des années 1980, les arts visuels furent de moins en moins mis à l'honneur au profit du petit théâtre qui faisait également partie de l'agence, « Theatre in the Forest ». Ce

théâtre accueillait principalement des one-man shows comiques, ainsi que des compagnies musicales et théâtrales locales. Dans les années 1990, *Grizedale Arts* cessa d'être un lieu vivant de création d'art contemporain.

En 1999, Adam Sutherland qui vient d'être nommé directeur, décide de refondre le projet de *Grizedale Arts* autour de l'art contemporain, mais selon des principes tout à fait nouveaux : il s'agit de repenser la création contemporaine dans un contexte social, contre un monde de l'art où l'art n'est fait pour et ne circule qu'entre artistes et institutions. Autrement dit l'art, en ne visant rien d'autre que lui-même, ne parle que de lui-même et ne s'adresse qu'à lui-même :

> « L'idée jadis noble de produire de l'art pour l'art s'est transformée en un « art sur l'art », maintenant perçu par beaucoup de jeunes artistes comme arrogant, impraticable et sans pertinence[95]. »

Grizedale Arts se propose donc de redonner une valeur d'usage à l'art, en transformant le spectateur en bénéficiaire intéressé : "I felt more than ever that there should be a beneficiary from art other than the artist and the art world. This idea [became] a kind a moral imperative for making art[96]".

Dès lors, les artistes invités en résidence ont pour cahier des charges de créer une œuvre qui puisse être comprise des habitants des villages autour de Grizedale (principalement Coniston). Pour Sutherland et Hudson, la notion de compréhension recouvre totalement la notion d'utilité : une œuvre d'art contemporain devient compréhensible pour un spectateur non-initié, s'il comprend quelle est son utilité au sens quasiment strict du terme : « qu'est-ce que je peux faire avec ? ».

Sutherland et Hudson suivent ici les pas de leur mentor théorique assumé, John Ruskin[97], et dans une moindre mesure de son acolyte William Morris. En effet, pour Sutherland et Hudson, l'art pour l'art s'assortit d'une nouvelle caractéristique propre au développement de l'art contemporain : l'art pour l'art prend souvent aujourd'hui la forme d'un art *sur* l'art, redoublant ainsi la dimension élitiste de cette conception. On peut penser, par exemple, à l'inflation des phénomènes de reprise, détournement, citation, hommage chez les artistes contemporains : on peut, entre autres, le constater

---

[95] Jonathan Griffin (ed.), *Grizedale Arts. Adding Complexity to Confusion*, Grizedale, Grizedale Books, 2009, p. 11.
"The once noble idea of producing art for its own sake has become "art about art", now seen by many younger artists as arrogant, unworkable and pointless".

[96] *Ibid*., p. 60.

[97] L'on notera que le village de Coniston, le plus proche de Grizedale, est la ville d'adoption de John Ruskin où il est d'ailleurs enterré. Son héritage est largement revendiqué par *Grizedale Arts*.

chez des artistes comme Simon Starling ou Tacita Dean, fascinés par le modernisme, comme l'a mis en évidence récemment Claire Bishop[98]. Par inversion symétrique, si l'on veut inventer un art pour l' « homme du commun » selon l'expression de Morris dans « L'art du peuple »[99] (1879), il s'agit de faire un art pour autre chose que lui-même, ainsi un art qui ait un usage. Ils fondent ainsi leur projet sur l'idée que la distance entre le monde de l'art et la population vient du fait que la population ne comprend pas les œuvres, car elles appartiennent à un régime distinct de tous les autres objets dans le monde : elles ne présentent aucun usage. Réformer cet aspect, c'est réformer le rapport des non-initiés à l'art et ainsi réformer la place de l'art dans le monde social.

Pour analyser de façon plus fine la compréhension spécifique d'utilité que déploie *Grizedale Arts*, il est nécessaire de revenir sur les théories de John Ruskin et William Morris à ce propos qui ont fortement influencé la façon de poser le problème de l'intéressement du spectateur, non seulement à Grizedale, mais également chez d'autres artistes anglais que nous étudierons par la suite, comme Jeremy Deller.

Les théories artistiques de John Ruskin (1819-1900) et William Morris (1834-1896) sont distinctes sur de nombreux points ; mais toutes deux constituent une réponse à un même problème, ce qui peut justifier de les étudier de concert. En effet, le problème commun qu'essaient de résoudre ces deux théories est celui de la Révolution industrielle qui se met en place dès 1850. Si elle fait de l'Angleterre la première puissance mondiale produisant plus de 50% du charbon, du fer et de la fonte mondiaux, elle est aussi à l'origine de grands bouleversements dans la société anglaise : ses paysages tant ruraux qu'urbains, ses mœurs, mais aussi ses classes sociales, avec notamment l'émergence d'une classe ouvrière pauvre, sont radicalement transformés. Philippe Saunier écrit ainsi : « A la prospérité insolente de l'aristocratie et de la bourgeoisie et à leurs luxueux quartiers résidentiels s'opposent les tentaculaires quartiers populaires miséreux et malsains (l'*East End* londonien par exemple)[100]. » Morris va jusqu'à décrire la situation contemporaine de l'Angleterre

98 Conférence au Centre Georges Pompidou, octobre 2014.

99 William Morris, « L'art du peuple » (1879), dans *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*, Paris, Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 2013.

100 Philippe Saunier, « L'exemple anglais (Ruskin, Morris). Extension du domaine de l'art », dans Neil McWilliam, Catherine Méneux, Julie Ramos, *L'art social en France. De la révolution à la Grande Guerre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 206.

comme un « état de guerre[101] ». C'est à cette situation sans précédent d'inégalités sociales, de pauvreté, de transformation des modes de production (travail à la chaîne en usine) et d'existence que viennent répondre les théories de Ruskin et Morris mettant en lumière le rôle social de l'art. Cela est particulièrement sensible chez Morris dans *L'art du peuple* qui définit le « vrai art » comme « le moyen par lequel l'homme exprime le bonheur qu'il éprouve à travailler ». On sent bien ici que la définition de l'art et de ses fonctions se constitue comme réponse au problème de l'aliénation de l'homme par le travail propre à la Révolution industrielle.

1) "The actual uses of daily life"

Ruskin et Morris opposent ainsi à l'art pour l'art typique de l'art des élites, « un art du peuple, pour le peuple[102] » qui se caractérise par sa dimension d'utilité, et ainsi par sa manifestation dans une sphère tenue habituellement éloignée de la création artistique : la vie quotidienne.

> « Mais je vous en ai dit assez, il me semble, du moins pour aujourd'hui, sur la fonction de l'art comme mémoire ; laissez-moi maintenant vous expliquer sa fonction la plus importante, parmi celles que je vous ai évoquées – sa capacité à rendre service pour les usages de la vie quotidienne [its services in the actual uses of daily life][103] ».

Ruskin entend un rapport bien précis de l'art à la vie quotidienne qui se construit sur une acception spécifique de la vie quotidienne, distincte de la façon dont peuvent la conceptualiser d'autres artistes-théoriciens ultérieurs qui construiront aussi leur pratique autour de cette notion, notamment à partir des surréalistes[104].

> « Tous les arts sont fondés sur l'agriculture manuelle, et sur les grâces, et la bonté de nourrir, d'habiller et de loger vos prochains[105] ».

---

101 W. Morris, « Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre » (1884), *op. cit*, p. 23.
102 W. Morris, "L'art du peuple", *op. cit.,* p. 95.
103 "Lecture IV. The relation of art to use" (1870), dans John Ruskin, *Lectures on art*, Gloucester, Dodo Press, 2007, p. 62.
"But I have told you enough, it seems to me, at least to-day, of the function of art in recording fact ; let me now finally […] state to you its main business of all – its services in the actual uses of daily life".
104 Voir Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, PUF, 2013.
105 John Ruskin, *op. cit.,* p. 63.
"Now, all the arts are founded on agriculture by the hand, and on the graces, and kindness of feeding, and dressing, and lodging your people."

L'une des finalités de l'art est ainsi de rehausser d'un point de vue esthétique les activités quotidiennes qui sont de l'ordre du besoin : manger, dormir, s'habiller, habiter. C'est dans cette mesure que Ruskin, comme Morris, prônent un retour à l'indistinction entre art et artisanat et que certaines époques passées, comme le Moyen-âge, d'avant la séparation des arts mécaniques et libéraux, comportent à leurs yeux un lustre particulier.

> « Il y a d'abord le besoin de la tasse et du plat […] changez les formes de ces possessions nécessaires, suivant des exigences variées, celle de boire largement et celle de boire délicatement […] et vous obtiendrez une série magnifique dans sa forme qui fera une très belle décoration[106] ».

Il s'agit de comprendre que l'esthétisation du quotidien n'est pas de l'ordre du *luxe*, mais de l'*urgence*. En effet, l'on pourrait entendre cet appel comme la volonté d'étendre aux couches les moins nanties de la société le mode de vie bourgeois qui connaît déjà un rapport esthétique aux couverts, aux meubles, à la décoration d'intérieur. Du point de vue de Ruskin et Morris, il s'agit précisément de rompre avec cette conception de l'esthétique bourgeoise de l'ordre du luxe superflu et entièrement soumise à la mode. Or, pour Ruskin et Morris, l'esthétique n'est pas séparable de la morale : l'esthétique est un moyen sensible de nous faire accéder à des valeurs nobles, telles que l'honnêteté, la sincérité, la simplicité de mœurs. Dans cette mesure, l'esthétique bourgeoise du quotidien est à condamner absolument, en tant qu'elle prône les valeurs opposées. Morris en vient, par exemple, à valoriser l'esthétique de la petite église de village, jugée aussi magnifique que le trône des Plantagenets. L'esthétisation du quotidien ne constitue pas ainsi un luxe, mais une urgence sociale, car selon les deux auteurs, elle est la condition d'un redressement moral et d'un « redressement de l'art » - les deux sont inséparables. C'est, en effet, par l'artisanat que l'on peut espérer un plus grand épanouissement général de la population, en tant que le travail artisanal se définit chez Morris notamment comme le bonheur et du travailleur et de l'utilisateur : il est le travail agréable, par opposition ici, on le sent bien, au travail industriel. Une généralisation du travail agréable et producteur de joie qu'est l'artisanat serait ainsi une victoire tant morale qu'artistique, en tant que l'art

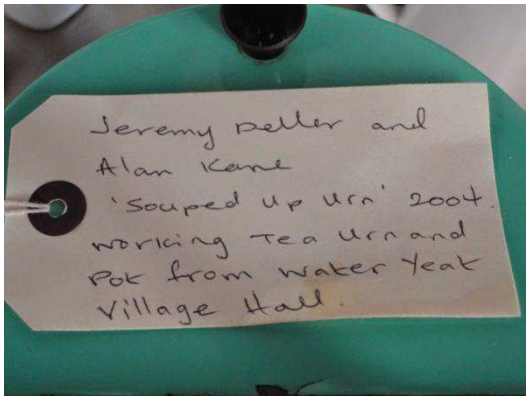
---

[106] *Ibid.*
"There is first the need of cup and platter […] modify the forms of these needful possessions according to the various requirements of drinking largely and drinking delicately […] and you have a resultant series of beautiful form and decoration".

véritable est défini par Morris comme « l'expression du bonheur que l'homme trouve dans son travail ».

Cette conception de la valeur d'usage comme transformation esthétique des activités quotidiennes de base est largement mise en avant dans les projets soutenus par *Grizedale Arts*. D'une part, l'activité artisanale est valorisée pour elle-même. On notera par exemple l'établissement d'un *Honest Shop*, épicerie communautaire où les artistes en résidence, comme les habitants du village de Coniston, peuvent vendre leurs productions : gâteaux, vaisselle décorée, peintures décoratives etc. On remarquera que l'épithète « honest » est tout droit sorti du champ lexical ruskinien de l'artisanat et marque l'alliance artistique et morale propre à ses théories. D'autre part, nombre d'œuvres créées par les artistes se situent dans cette indistinction entre art et artisanat. L'exemple le plus frappant à cet égard est probablement le projet de Jeremy Deller et Alan Kane, *Souped Up Urn* (2004). Deller et Kane commandèrent à John Dillon, un peintre professionnel de voitures, la décoration d'une « *tea urn* » et d'une théière classiques. Ils souhaitaient un motif typique de la décoration des Harley Davidson. Le résultat est un motif de flammes roses sur fond vert, typique de la culture *West Coast* américaine.

Ils offrirent ensuite la *tea urn* et la théière au village de Water Yeat, près de Grizedale, pour qu'ils en fassent bon usage dans leur salle communale.



Jeremy Deller & Alan Kane,

Souped Up Urn (2004)

La donation fut suivie par un bal country et un goûter. L'esthétique des objets contraste fortement avec l'esthétique traditionnelle que l'on pourrait s'attendre à trouver dans un petit village de la campagne anglaise.

Vue de la salle commune de Water Yeat

Le projet juxtapose, en effet, les objets les plus typiquement anglais et faisant signe vers le foyer, la tradition, avec un design étranger d'une culture radicalement distincte du raffinement anglais que suggère la tradition du thé, design qui fait lui davantage signe vers l'aventure, la traversée des grands espaces en Harley Davidson ou même la *gang culture*. L'on pourrait interpréter cette dissonance comme ironique. Mais le projet commun le plus célèbre de Deller et Kane constitue la *Folk Archive* (2005), le rassemblement à travers l'Angleterre d'objets insolites construisant la culture jugée non-noble du pays (banderoles de manifestations politiques, napperons au crochet…). Leur approche n'est pas de l'ordre de l'ironie, mais de l'ordre de l'enquête, parfois de la célébration comme lors de la procession organisée par Deller à Manchester (*Procession** – 2009). Dans cette mesure, il nous semble peu pertinent d'interpréter cette œuvre comme la volonté de tourner en ridicule cet objet quasi sacro-saint dans la culture anglaise. Au contraire, il semble que la décoration façon Harley Davidson est pensée comme l'attribution d'un nouveau cachet, comme si par analogie sélective, les propriétés de l'imaginaire Harley Davidson venaient se

superposer, s'ajouter à l'imaginaire anglais traditionnel de la *tea urn*. La dimension de *gang culture*, c'est-à-dire de culture tribale, du village anglais est ainsi mise en évidence, les réunions dans la salle communale de Water Yeats étant assimilées imaginairement via la *tea urn* aux réunions des gangs de bikers à Los Angeles. L'objet, auparavant transparent car utilisé quotidiennement depuis des générations, est rendu visible aux yeux des habitants comme un *objet-manifeste* de leur culture, de leur folklore, par le biais de ce design si caractéristique de cet objet-symbole d'une autre culture, la Harley. La tradition du thé est pointée comme activité symbolique et pas seulement comme habitude quotidienne : elle est un rituel quotidien de réactualisation de son appartenance à une certaine tribu. Une dimension de *co-appartenance* entre l'objet et les propriétaires de l'objet est rendue évidente via la décoration : la *tea urn* appartient aux habitants de ce petit village, autant qu'ils appartiennent à la *tea urn* en tant qu'elle symbolise une certaine culture, un certain quotidien, de certaines habitudes. La décoration de cet objet traditionnel anglais par des motifs de Harley Davidson caractéristiques d'une certaine *gang culture* ne transforme donc pas seulement la signification, la charge symbolique de l'objet, mais aussi la signification et la charge symbolique des événements qui se produisent autour de cet objet dans la salle communale. Les évènements dans la salle communale gagnent en *intensité symbolique* à cause de cet objet. Ce phénomène est, à nos yeux, frappant dans les photographies de l'objet *in-situ*. Cet exemple permet ainsi de voir comment l'ornementation artisanale d'un objet permet de transformer l'usage de cet objet et l'activité quotidienne qui y est liée, en transformant le rapport que l'on peut entretenir avec l'objet. Ce type de transformation n'est bien sûr pas à la lettre celle qu'avaient en tête Morris et Ruskin quand ils songeaient à un épanouissement de l'utilisateur via la décoration de l'objet : tous deux envisageaient que seule la beauté, considérée dans son sens classique, pouvait produire cette joie de l'utilisateur au quotidien. Néanmoins, force est de constater que le projet de Deller et Kane tel que nous l'avons interprété participe d'une même croyance que *le travail esthétique d'un objet usuel peut transformer en profondeur la tonalité et l'intensité de notre vie quotidienne.*

Ce qui est, par ailleurs, intéressant dans ce projet, c'est qu'il manifeste également l'opposition entre un art d'élite non-utile et un art du « peuple[107] » utile, très présente

[107] « Peuple » est ici entendu simplement comme le pôle opposé d'élites, sans autre connotation sociologique ou politique.

dans les écrits de Ruskin et Morris, et qu'il parvient à convaincre de l'absurdité d'un art inutilisable, thèse largement soutenue par Ruskin notamment.

> « Toute la vitalité de l'art dépend du fait qu'il soit plein de vérité, ou plein d'utilité ; et même plaisant, magnifique ou impressionnant, il est pourtant d'un genre inférieur, et voué à une infériorité plus profonde encore, s'il ne possède pas l'un de ses deux aspects [...][108] ».

En effet, un double quasi identique de cette *tea urn* a été fabriqué et acheté par la Tate Gallery à la *Frieze Art Fair* de 2004. Rappelons que la *tea urn* originelle a été *donnée* au village par les artistes. On peut voir à présent cet objet exposé à la Tate Gallery. Il est accompagné d'un cartel indiquant « It is not meant to be used » et d'un court film racontant l'histoire de l'objet « vivant » ou « réel ». Ce dédoublement de l'objet tel qu'il a été pensé par Deller et Kane devient la parfaite exemplification de la dichotomie entre art pour l'art, art non-utile des élites, et art utile du peuple, mise en place par Ruskin et Morris, et dans laquelle se situe idéologiquement *Grizedale Arts*.

Jeremy Deller & Alan Kane, *Souped Up Urn* (2004), Tate Modern

[108] J. Ruskin, *op. cit.*, p. 54.
"The entire vitality of art depends upon its being either full of truth, or full of use ; and that, however pleasant, wonderful or impressive it may be in itself, it must yet be of inferior kind, and tend to deeper inferiority, unless it has clearly one of these main aspects […]".

Mais cette dichotomie se double d'une hiérarchie, mise en évidence dans le projet : en effet, la muséification de la *tea urn,* qui induit le détachement de l'objet de son usage, n'est pas sans absurdité ou sans ridicule. Cet effet est produit non pas parce que nous savons que cet objet est un objet de la vie quotidienne (les avant-gardes nous ont habitués à ce changement de fonction), mais parce que nous savons qu'un double identique de cet objet *est utilisé*, *sert*, quelque part en Angleterre, dans une salle communale, via le film présenté. La confrontation de ces deux « situations » d'un même objet est ce qui produit le ridicule de l'objet exposé et la hiérarchie entre ces deux formes d'art. Le *non-utile* est mis en scène ici comme *l'inutilisable*, connotant différemment, négativement, ce concept. La construction de ce double de la *tea urn* de Water Yeat peut ainsi être interprétée comme la construction d'une prise de conscience ruskinienne ou morrisienne quant au malaise induit par la production solipsiste, *autotélique* de l'art d'élite, et à la nécessité de valoriser, par opposition, une production artistique *à l'usage de*. La valeur d'usage de l'objet est ici ce qui donne explicitement de la valeur à l'objet, dans la mesure où l'objet ayant une valeur financière (l'objet acheté par la Tate) est dévalué symboliquement par la mise en évidence de son infirmité par rapport à l'objet utilisé. Ce cas est un bon exemple de la façon dont la valeur d'usage constitue une réponse à la structuration de la réception esthétique aujourd'hui : la défense du rapport désintéressé à l'art comme seul rapport valide assorti d'une assimilation croissante de l'œuvre à sa valeur financière, permettant cette perversion du désintéressément. C'est parce que l'objet n'induit pas de rapport final avec le spectateur, parce qu'il est symbolique et non utile, qu'il peut être détourné en vue de fins financières.

2) "Serviceableness"

Nous souhaiterions maintenant étudier un point de la théorie de John Ruskin qui nous semble pouvoir éclairer une compréhension spécifique de la notion d'utilité, telle qu'elle peut être réinvestie aujourd'hui non seulement par *Grizedale Arts*, mais de façon plus générale, par l'ensemble de l'art participatif. En effet, l'artisanat n'est pas la seule dimension de réinvestissement de l'idée d'usage, elle n'est, d'ailleurs, pas dominante. La majeure partie du temps, la notion d'utilité est rattachée à la notion de *service*. Qu'une œuvre puisse être utile, c'est qu'elle puisse rendre service aux gens à

qui elle est destinée. La notion de service est également pertinente, non pas seulement pour décrire la fonction de l'œuvre, mais pour décrire la position de l'artiste à l'égard des destinataires de l'œuvre : il se place au service des participants, comme nous l'avons vu en première partie. Cette compréhension de l'utilité comme service paraît a priori reposer sur le sens commun : être utile, c'est rendre service. Mais dans le contexte britannique qui est le nôtre, et a fortiori dans le cas de *Grizedale Arts*, il paraît pertinent de formuler une hypothèse plus construite de cette omniprésence du service comme nouvelle fonction de l'art, à l'aune des théories de John Ruskin dont l'influence intellectuelle est grande en ces lieux[109], comme a pu le mettre en évidence Stuart Eagles. En effet, Ruskin affirme qu'une œuvre d'art se doit d'avoir un des aspects suivants :

> « [...] ou bien dire quelque chose de vrai, ou bien orner quelque chose d'utile [*adorn a serviceable one*]. Il en doit jamais exister seul - jamais pour lui même; il existe de manière appropriée seulement lorsqu'il est moyen de connaissance, ou grâce de l'agencement de la vie [*the grace of agency of life*][110] »

L'une des finalités de l'art est ainsi d'orner un objet qui rend service, et de contribuer par là-même à une meilleure organisation, à un meilleur déploiement (*agency*) de la vie. Nous avons vu plus haut à quel point il est central dans la théorie de Ruskin que l'art s'applique aux objets nécessaires de la vie quotidienne qui participent de nos besoins : c'est ce qui est entendu par « serviceable things ». Nous faisons l'hypothèse que s'est opéré un glissement, à partir de Ruskin, depuis l'art pensé *comme ornementation de ce qui rend service* à l'art *comme ce qui rend service*. De la même façon, la fin recherchée devient le déploiement de la vie elle-même, et non la grâce du déploiement. Ce glissement peut être compris comme une hybridation historique entre d'une part une compréhension de l'utilité issue de Ruskin qui se définit comme service ; d'autre part, une histoire des formes au XX^{ème} siècle qui s'autonomise de la production d'objets : l'œuvre devient performance, proposition (art conceptuel), instructions (Fluxus). Dès lors, il devient possible d'envisager que le service puisse devenir la forme même de l'œuvre et non être seulement l'attribut d'un objet donné, se distinguant ainsi de la conception originelle

---

[109] Voir Stuart Eagles, *After Ruskin. The Social and Political Legacies of a Victorian Prophet, 1870-1920,* Oxford, Oxford University Press, 2011.

[110] J. Ruskin, *op. cit*., p. 54. Nous soulignons.
"[…] either to state a true thing or to adorn a *serviceable* one. It must never exist alone – never for itself; it exists rightly only when it is the means of knowledge or the grace of *agency of life*".

de Ruskin du service comme ornementation d'objets quotidiens. C'est la deuxième compréhension d'utilité mise en œuvre par *Grizedale Arts*, comme par nombre d'artistes participatifs, comme nous avons pu le voir au début de cette partie. Alistair Hudson, directeur adjoint de *Grizedale Arts*, évoque, par exemple, le but poursuivi par l'organisation, en des termes qui pourraient être une reformulation contemporaine de cette « agency of life » que Ruskin pose comme finalité de l'art :

> « Etre une influence constructive à un niveau très concret […] être source de changement et aider les gens à gérer ce changement dans leur vie quotidienne[111] ».

Le projet le plus caractéristique de cette conception de l'œuvre comme service rendu par les artistes est sans doute *Seven Samurai* (2006). Ce projet a lieu dans un village rural japonais, Toge, dans la région de Tsumari, dans le cadre de la triennale du même nom.

> « Quand Adam Sutherland se rendit au Japon pour évaluer les possibilités de mener à bien le projet, il fut invité par une triennale renommée d'art rural à contribuer à leur programme. Il visita la triennale qui consistait globalement en des sculptures à grande échelle installées ici et là dans la campagne, sans réflexion préalable, de façon analogue aux envahisseurs pillant les villages de Kurosawa ; il proposa donc un projet qui était pensé comme une aide aux habitants de la région[112]. »

Contre un art qui ne bénéficie pas aux habitants concernés par cette triennale, qui ne change rien au déploiement de leur vie quotidienne, Grizedale élabore un ensemble d'interventions destiné notamment à transformer l'évènement de la triennale en opportunité pour le développement économique du village, en récession, de Toge. Un des projets proposés par les dix artistes impliqués est ainsi une *honesty box* revisitée. La *honesty box* est un objet typique de la campagne japonaise : il s'agit d'une sorte d'étal au détour d'un chemin qui propose quelques produits agricoles en surplus contre une modeste donation. Juneau Projects créa en collaboration avec les

---

[111] Jonathan Griffin (ed.), *op. cit.,* p. 186.
"To be a constructive influence on quite a practical level […] to effect change and help people manage change in their day to day lives".
[112] *Ibid*., p. 188.
"When Adam Sutherland visited Japan on a trip to research possibilities for the project, he was invited by a high profile rural art triennial to contribute to their program. He saw this triennial, which broadly consisted of large-scale sculptures dropped unthinkingly into the landscape, as analogous to Kurosawa's invading pillagers, and so proposed a project that was designed to come to the aid of the area's residents."

habitants de Toge une *honesty box* contenant des CDs de musique et d'histoire typiques de Toge et de produits agricoles ou artisanaux issus de Toge.

Juneau Projects, *Honesty Box* (2007), village de Toge, Japon

Cette nouvelle *honesty box* permit au village d'acquérir une source de revenus supplémentaires pendant tout le temps de la Triennale, le dispositif connaissant un vif succès auprès des visiteurs. L'œuvre est ici pensée comme modèle économique dans la perspective d'un développement rural. L'œuvre n'a de valeur que dans la mesure où elle permet l'amélioration effective, même minimale, du quotidien des habitants de Toge, ici sous une forme pécuniaire, mais on l'imagine aussi, sous la forme d'une reconnaissance, leur village n'étant plus simplement le décor ou le support invisible d'œuvres d'art importées le temps de la Triennale.

Le cas de *Seven Samurai* nous montre bien que l'opposition entre l'art participatif contemporain et la production d'objets vendus sur le marché de l'art ne passe pas par un refus de l'économique ou de l'argent, comme l'on serait tenté de la caricaturer : la finalité des *honesty box* est majoritairement de rapporter de l'argent au village. Il s'agit plus précisément, comme nous l'avons posé plus haut, de construire un autre type de

rapport à l'œuvre qui sorte du rapport financier et spéculatif dominant en art contemporain. L'œuvre pensée comme service met encore davantage en évidence la compréhension de la valeur de l'œuvre comme effectivité : l'œuvre « fonctionne », produit des effets positifs ou non. Sa valeur est fonction de ses effets. Cette compréhension s'oppose à celle de la valeur de l'œuvre identifiée à son prix, c'est-à-dire sans plus rien à avoir avec les effets qu'elle produit. Ainsi, le développement de la dimension utilitaire des œuvres en art participatif peut être perçu comme une autonomisation de la question de la valeur d'une œuvre depuis le marché de l'art qui a accaparé la détermination de cette question. En accaparant la question de la valeur d'une œuvre, le marché de l'art a également accaparé la détermination de l'intérêt d'une œuvre. Des projets comme ceux portés par *Grizedale Arts* se réapproprient ces deux domaines de la valeur et de l'intérêt, en réinventant une valeur d'usage de l'œuvre qui se situe idéologiquement à l'opposé de sa valeur financière : elle n'est fonction de rien d'autre que l'œuvre elle-même. Il ne s'agit pas d'affirmer que l'idée de valeur intrinsèque de l'œuvre, supplantée par la valeur financière, fait son retour via la valeur d'usage. En effet, la valeur d'usage n'est pas intrinsèque, elle est avant tout relationnelle : un objet n'a de la valeur qu'en fonction du rapport que ses usagers ont à l'objet.

Note sur l'actualité de la question de l'autonomie de l'art

On notera un paradoxe apparent : le marché de l'art qui prolonge une conception kantienne (digérée) de l'œuvre comme ne devant avoir aucune utilité, ne produit plus d'œuvres autonomes. Elles sont désautonomisées, dépendantes du monde socio-économique. Quoi de moins autonome qu'une œuvre dont la valeur est estimée en fonction du marché, change en fonction du marché ? De ce point de vue, la question de l'autonomie de l'art change de visage. En effet, la majorité des œuvres n'est de fait pas autonome, c'est-à-dire qu'elles ne répondent pas seulement à des critères internes au champ de l'art. Vouloir abolir l'autonomie de l'art, comme l'énoncent encore certains artistes, paraît ainsi, formulé comme tel, un vœu caduc. Il nous semble que la question de l'autonomie de l'art, dans le champ de l'art participatif, se dédouble ainsi en deux points : il s'agit d'abolir l'autonomie de l'art, entendue comme séparation d'avec la sphère sociale et politique ; tout en recherchant une autonomie de l'art vis-à-vis de la sphère financière. C'est dans ce double mouvement d'abolition et de

recherche d'autonomie que des projets artistiques « utiles » comme ceux de *Grizedale Arts* sont à comprendre. C'est également cette double tension qui permet de saisir la revalorisation de la position esthétique de désintéressement, en art participatif : le désintéressement entendu comme absence totale de finalité semble tout à la fois une position esthétique insuffisante pour permettre un retour de l'art dans la vie, *et,* redéfini comme absence de finalité spéculative, une solution esthétique et politique effective au problème de la recherche d'autonomie vis-à-vis de la sphère financière. L'on constate ainsi que l'un des enjeux majeurs de l'art participatif consiste à inventer de nouvelles fins et de nouvelles valeurs, en dehors de celles naturalisées par le système du marché.

III. La création sans finalité

Au début de notre enquête, nous avons fait l'hypothèse qu'il était nécessaire de mobiliser l'esthétique kantienne pour comprendre certains des enjeux esthétiques de l'art participatif. Cette hypothèse trouvait son origine en deux points : d'une part, cette esthétique avait absolument façonné notre définition de l'art et il était ainsi crucial de la ramener à la conscience pour comprendre les prismes d'interprétations de cette nouvelle pratique ; d'autre part, l'art participatif n'avait que très peu été étudié d'un point de vue esthétique, comme si son apparent hors-classement le rendait inapte à ce genre d'études : il nous semblait à cet égard pertinent de montrer non pas seulement comment les outils conceptuels esthétiques kantiens étaient mis à mal – ce qui est souvent souligné par la critique - mais également comment ils pouvaient permettre, par une série d'infléchissements, d'analyser et de construire l'esthétique propre à l'art participatif.

Cette construction de l'esthétique de l'art participatif à partir des outils kantiens nous amène à sortir du champ strict de l'esthétique et à entrer dans le champ de la philosophie de l'art : dans quelle mesure la conceptualité kantienne infléchie nous permet de produire des effets d'intelligibilité sur la *création* artistique en art participatif ?

1) La finalité sans fin : impression esthétique et contrainte artistique

Si la relation de désintéressement que le spectateur entretient à l'œuvre est de l'ordre de l'absence de finalité, une œuvre à l'origine d'un sentiment esthétique – une œuvre belle – se caractérise par sa capacité à provoquer chez le spectateur un sentiment de finalité. L'œuvre n'est pas une fin pour le spectateur, mais provoque un sentiment de finalité. Ce qui apparaît comme un paradoxe à première vue constitue probablement une des constructions conceptuelles les plus frappantes chez Kant. Elle repose sur une distinction entre l'idée de « forme de la finalité » et l'idée de « fin ».

> « […] est fin l'objet d'un concept, dans la mesure où ce concept est considéré comme la cause de cet objet (comme le fondement réel de sa possibilité) ; et la causalité d'un *concept* vis-à-vis de son *objet* est la finalité (*forma finalis*)[113] ».

[113] E. Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), Paris, Garnier-Flammarion, 2000, p. 198.

Dans le cadre du jugement esthétique, le concept à partir duquel l'objet est créé est illocalisable : il ne peut être déterminé par le spectateur, dans la mesure où le jugement esthétique est subjectif, c'est-à-dire sans concept. Tout se passe comme si l'objet apparaissait au spectateur comme l'effet d'une cause, que serait ce concept, sans que l'on puisse dire quel est ce concept. Dans cette mesure, le spectateur a seulement un sentiment de finalité (*forma finalis*), sans pouvoir déterminer une fin. L'expression « c'est beau » vient exprimer ce sentiment d'adéquation entre l'œuvre et un certain concept indéterminable, adéquation provoquant un sentiment de finalité. Une œuvre belle, une œuvre réussie donc selon les canons de l'époque, est une œuvre qui donne l'impression au spectateur de venir parfaitement combler une fin, sans qu'il puisse formuler quelle est cette fin : « La beauté est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue en celui-ci sans représentation d'une fin[114] ». Il y a finalité sans fin.

Cela signifie-t-il que l'artiste, lui, est en possession de ce concept, indéterminable par le spectateur ? En effet, s'il y a sentiment de finalité devant une œuvre, il semble nécessaire de postuler l'existence d'une volonté possédant un concept et organisant la création de l'objet en fonction de ce concept. La spécificité du travail de l'artiste serait-elle un double mouvement qui consisterait à travailler à partir d'un concept déterminé, i. e. en vue d'une fin, tout en le rendant indétectable par le spectateur ? Cela ferait de l'artiste l'équivalent d'un dieu omnipotent. Kant choisit une autre conceptualisation du travail de l'artiste. La finalité ne pourrait être véritablement sans fin, si l'artiste créait son œuvre à partir d'un concept déterminé. Le concept de l'œuvre n'est ainsi détenu par personne. Le sentiment de finalité donne l'impression d'une volonté organisatrice à l'origine de l'œuvre belle, alors qu'il n'y a personne.

> « [...] est dit final un objet, un état d'esprit ou encore une action, quand bien même leur possibilité ne suppose pas nécessairement la représentation d'une fin, pour cette simple raison que leur possibilité ne peut être expliquée et comprise par nous que dans la mesure où nous admettons à leur fondement une causalité d'après des fins, c'est-à-dire une volonté qui les aurait ordonnés selon la représentation d'une certaine règle. La finalité peut donc être sans fin, dès lors que nous ne situons pas les causes de cette forme dans une volonté, mais que, néanmoins, nous ne pouvons nous rendre concevable l'explication de sa possibilité qu'en la dérivant d'une volonté[115] ».

---

[114] *Ibid.*
[115] *Ibid.*, p. 199.

Cette spécificité de l'esthétique de Kant qui caractérise l'œuvre belle comme produisant un sentiment de finalité sans fin induit ainsi une conception spécifique du travail de l'artiste, difficile à penser au premier abord : l'artiste crée sans concept, et ainsi sans finalité établie. Ceci distingue ainsi radicalement la production artistique de toutes les autres productions humaines, et également de productions que l'on pouvait estimer proches dans leur mode de fonctionnement, comme la production scientifique ou intellectuelle. Pour que le jugement esthétique soit désintéressé et sans concept :

> « […] il faut que personne, pas même l'artiste, ne puisse rendre compte intégralement de la production de cette œuvre, de l'œuvre telle qu'elle est et telle qu'elle plaît au spectateur ; il faut que personne ne puisse énoncer la règle qui a présidé à sa réalisation, c'est-à-dire à la production du beau, il faut que personne ne puisse saisir cette œuvre, son principe dans un savoir conceptuel[116] ».

L'artiste produit ainsi des effets de finalité, sans avoir d'intentions et de fins déterminées.

Cette conception de l'activité artistique innerve les représentations communes. Elle se retrouve sous un lexique spécifique qui n'est, cependant, pas directement issu du langage kantien. Certaines expressions qui traduisent la spécificité de l'activité artistique kantienne sont régulièrement mobilisées aujourd'hui dans le discours sur les œuvres et semblent (également à nos yeux) dire une vérité de la création : « l'œuvre déborde », « l'œuvre dépasse son créateur », « l'œuvre inépuisable », « l'indicible » etc. De façon plus générale, la conception kantienne de la création constitue une condition théorique de l'activité même d'interprétation des œuvres. C'est parce que personne - ni l'artiste, ni le spectateur - ne connaît le concept de l'œuvre que peut apparaître cette pratique professionnelle de l'interprétation. L'interprète (le critique ou l'historien d'art) agit comme intermédiaire entre l'œuvre irréductible et le reste du monde : une partie de son travail consiste à retrouver les concepts inconnus de tous qui ont présidé à la réalisation de l'œuvre, du moins de formuler différentes hypothèses à leurs sujets. On voit à quel point la critique kantienne contribue à construire la notion d'œuvre comme objet autonome : comme objet dont le sens ne

[116] D. Lories (ed.), *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, coll. L'atelier esthétique, 2002, p. 113.

peut être maîtrisé absolument par personne. Nous reviendrons sur ce point dans un moment, à propos des résurgences kantiennes inconscientes dans la critique de l'art participatif dans le chapitre IV de cette partie.

2) Le rapport aux fins de l'art participatif

Au premier abord, cette conception de l'œuvre comme autonome du point de vue du sens, ainsi que la conception de l'activité artistique qui lui est attachée, semblent être remises en cause de manière frontale par l'art participatif. En effet, dans la mesure où un projet d'art participatif se fait en collaboration avec une communauté donnée, il devient structurellement nécessaire que l'artiste formule la fin de son projet. Il doit rendre intelligible pour les autres l'entreprise dans laquelle ils s'engagent. La fin du projet apparaît donc comme connue de tous, et de l'artiste, et du public (*primary audience*) que constituent les participants. Non seulement la fin est énoncée, mais les moyens pour y arriver sont également révélés : très souvent, le projet est basé sur un protocole d'action, un ensemble d'instructions aux participants, constituant les moyens pour atteindre une fin. C'est par exemple le cas du *Boat Project* de *Lone Twin* : chaque personne doit apporter un morceau de bois ayant une histoire spécifique, qui, assemblé à tous les autres, permettra de construire un voilier. La substitution même de la notion d'*œuvre* par la notion de *projet* est symptomatique de ce changement de rapport au régime de la finalité : un projet se définit avant tout par sa fin. Dire qu'un projet d'art participatif n'est pas de l'art, c'est aussi exprimer cette gêne quant au caractère instrumental, technique (par opposition à artistique) du projet : où est le mystère, l'indicible de la création ?

Nous faisons l'hypothèse que cette lecture de l'art participatif n'est que partiellement pertinente. Elle a une vertu pédagogique de caractérisation par distinction, qui permet de mesurer dans un premier temps à quel point l'art participatif travaille sur toutes nos conceptions naturalisées de l'art. Néanmoins, cette lecture n'est pas juste d'un point de vue analytique.

Un projet d'art participatif avoue toujours une fin – par nécessité quasiment structurelle, comme nous l'avons dit. Mais cette fin n'est jamais celle, ou jamais la seule qui advient. En effet, postuler que la fin énoncée par l'artiste est la seule fin du

projet, ce serait postuler que tous les effets du projet sont réductibles à cette fin explicite. Cette multiplicité des fins n'est pas orchestrée par l'artiste : il n'énonce pas une fin, tout en dissimulant d'autres. La multiplicité des fins d'un projet d'art participatif est garantie par la participation, par les participants eux-mêmes : l'intervention des participants crée des fins nouvelles non anticipées ou non souhaitées par l'artiste.

Une distinction définitionnelle entre œuvre d'art et objet technique peut être ici utile pour éclairer ce rôle des participants. L'objet technique met en place des moyens optimaux pour atteindre et reproduire une fin claire et distincte. L'œuvre d'art met en place des moyens optimaux pour atteindre une nébuleuse de fins qui n'est ni claire, ni distincte, et qui en droit doit être ouverte. L'œuvre d'art est un objet qui met en place des moyens optimaux pour des fins qui *n'existent pas*. L'œuvre avoue toujours une fin, mais ce n'est jamais celle ou la seule qui advient. C'est sa bizarrerie propre, ce qui la rend indescriptible dans le champ des objets humains, qui sont toujours définis par leurs usages, i.e. leurs fins. Une œuvre d'art, si sa ou ses fins sont claires et distinctes pour l'artiste et le spectateur, devient un objet technique (ce qui n'est pas pire, ou moins noble, mais différent comme mode d'existence). Les fins d'une grande œuvre d'art sont co-construites, elles sont contradictoires, elles sont à diffusion lente, elles apparaissent avec le temps qui passe et se reconfigurent, elles dépassent et l'artiste et son public et son temps.

A la lumière de cette distinction conceptuelle entre œuvre d'art et objet technique, nous pouvons raffiner notre compréhension du rôle des participants dans un projet d'art participatif : leur intervention ne consiste pas à atteindre des fins construites et prévues par l'artiste, puisque l'artiste lui-même ne sait pas pleinement quelles sont ses fins[117]. C'est cette spécificité de la création qui fait que les participants ne sont pas des instruments au service de l'artiste. Au contraire, *l'intervention des participants crée des fins nouvelles non anticipées ou non souhaitées par l'artiste.*

Dans cette mesure, la conception kantienne d'inassignabilité de l'œuvre à un concept déterminé (et ainsi à une fin donnée) est ici conservée et infléchie par la structure participative même - alors même qu'il semblait au premier abord que c'était elle qui était à l'origine de l'assignation de l'œuvre à une fin déterminée. Nous pourrions

[117] On notera que ce point ne s'applique que très partiellement aux *issue-based projects* étudiés au début de cette partie, qui, en tant qu'ils se présentent comme résolution de problèmes localisés, ont un rapport beaucoup plus déterminé aux fins.

même avancer l'hypothèse que la participation constitue un dispositif permettant à un projet d'accéder pleinement au statut d'œuvre artistique telle que définie par l'esthétique kantienne. Cette hypothèse s'apparente à un renversement de l'idée commune selon laquelle le dispositif participatif est précisément ce qui vient remettre en cause la désignation légitime d'un projet comme œuvre artistique : remise en cause de la notion d'auteur, démantèlement du processus de création traditionnel… D'un point de vue esthétique strict, la participation garantit à un projet d'art participatif une indétermination des fins qui constitue l'une des caractéristiques majeures à la fois de l'œuvre et de la création artistiques. C'est le dispositif même qui semble menacer l'intégrité esthétique de cette pratique qui permet de conférer au projet d'art participatif le statut d'œuvre au sens kantien, et à la *collaboration entre l'artiste et le participant*, le statut de *création artistique* légitime.

On notera que de ce point de vue, l'art participatif est plus congruent avec l'esthétique kantienne que l'art moderniste, pourtant empreint de kantisme comme nous allons le voir. En effet, le modernisme rompt avec l'idée d'une inassignabilité de l'œuvre à un concept déterminé : à chaque œuvre correspond un concept, dont l'artiste est le seul détenteur, se distinguant d'un public structurellement incapable d'y accéder.

IV. Résurgences kantiennes dans la réception critique de l'art participatif

Ce travail de mise à jour des infléchissements et reformulations des concepts esthétiques par l'art participatif avait notamment pour fonction de prévenir, dans le cadre de notre recherche, l'introduction en contrebande de préconceptions esthétiques qui viendraient empêcher *l'invention* de problèmes et de concepts. La nécessité de ce travail nous est en partie apparue en raison du sentiment d'indigence du débat esthétique quant à l'art participatif, dans la littérature. En effet, soit l'esthétique est disqualifiée comme non-pertinente pour rendre compte d'une pratique aussi non conventionnelle que l'art participatif ; soit elle est mobilisée de façon normative. Dans ce deuxième cas, qui est celui qui nous intéresse ici, l'esthétique est convoquée via l'usage de sa forme adjectivale (« critère esthétique », « dimension esthétique », « qualité esthétique ») pour valoriser ou disqualifier certains projets. Cette normativité s'accompagne d'un flou conceptuel quant à ce qui est spécifiquement entendu par « esthétique » : beau, soin apporté à la forme, innovation formelle, inscription dans une histoire de l'art donnée sont autant de sens potentiels impliqués – parmi d'autres- par l'emploi de l'adjectif. Le besoin est ainsi ressenti de mobiliser ce terme pour juger de l'art participatif, sans pour autant qu'une réflexivité conceptuelle soit mise en œuvre. Tant et si bien que des impensés esthétiques kantiens viennent structurer par en-dessous le jugement sur l'art participatif, et ainsi les pôles magnétiques de la pratique (ce qui est à rechercher/ce qui est à éviter). La controverse Bishop-Kester qui a lieu en 2006 dans les pages d'*Artforum* nous semble à cet égard parfaitement symptomatique à la fois du besoin et ainsi du manque de concepts esthétiques pour qualifier cette nouvelle pratique ; et de la mobilisation non-réflexive du terme « esthétique », révélant toute une série de préconceptions sur ce qu'est le propre de l'art issues du kantisme. Nous procéderons donc ici à une lecture de l'article de Claire Bishop, « The Social Turn : Collaboration and Its Discontents » (2006), comme symptomatique d'une résurgence inconsciente des concepts kantiens dans la critique artistique contemporaine. L'identification de ces conceptions kantiennes n'est pas une fin en elle-même : nous faisons l'hypothèse que ce n'est que par leur identification qu'une manipulation de ces conceptions et ainsi qu'une invention de l'esthétique propre à l'art participatif sont possibles. Autrement, ces conceptions nous travaillent davantage que nous ne pouvons les travailler. Il nous

semble particulièrement pertinent d'analyser cette controverse dans ce cadre, en tant qu'elle a structuré la question esthétique dans le champ universitaire de l'art participatif, et reste sans cesse mobilisée comme point de référence par la littérature postérieure.

1) La part d'esthétique de l'art participatif : retour sur le débat critique

Ce débat houleux entre Claire Bishop et Grant Kester a été retenu comme la confrontation de deux positions irréconciliables quant à l'art participatif : Bishop serait la championne d'une réception majoritairement esthétique de l'art participatif, à l'opposé de Kester qui serait le défenseur d'une réception majoritairement éthique de cette pratique. Cette interprétation est fondée sur le fait que Claire Bishop critique dans son article une tendance qu'elle décèle à la fois chez Grant Kester, mais aussi chez Maria Lind par exemple, de juger les œuvres à partir de critères avant tout « éthiques » :

> « Le tournant social de l'art contemporain a généré un tournant éthique dans la critique d'art. Cela est très visible dans la très grande attention portée à la manière dont une collaboration donnée est mené. En d'autres termes, les artistes sont de plus en plus jugés à partir de leur processus de travail – à quel point proposent-ils des bons ou des mauvais modèles de collaboration ? – et de plus en plus critiqués à la moindre trace d'une exploitation potentielle qui échouerait à représenter « pleinement » leurs sujets, comme si une telle chose était possible[118] ».

Contre ce type de critique, Bishop affirme la nécessité de juger une œuvre à partir de critères dit « esthétiques ». L'opposition entre ces deux champs (éthique/esthétique) est ainsi avancée par elle. Sans jamais formuler nettement quels sont ces critères esthétiques en question, elle analyse plusieurs œuvres d'artistes contemporains (Phil Collins, Jeremy Deller, Cärsten Höller, Arthur Zmijewski) qui, selon elle, font preuve de qualités esthétiques : « Ils essaient de penser l'esthétique et le social/politique de

[118] C. Bishop, « The Social Turn. Collaboration and Its Discontents », *Artforum*, Février 2006, p. 180.
"The social turn in contemporary art has prompted an ethical turn in art criticism. This is manifest in a heightened attention to how a given collaboration is undertaken. In other words, artists are increasingly judged by their working process – the degree to which they supply good or bad models of collaboration – and criticized for any hint of potential exploitation that fails to "fully" represent their subjects, as if such a thing were possible."

façon conjointe, plutôt que de subsumer le tout dans l'éthique[119] ». Elle les résume ainsi :

Citation 1

> « Leur travail rejoint cette tradition de situations **très préparées** [*highly authored situations*] qui fusionnent avec la réalité sociale à travers des **artifices calculés avec précaution**. Cette tradition mériterait d'être écrite, en commençant peut-être par la "Saison Dada" au printemps 1921 […] Le plus remarquable de ces événements était une excursion (menée par André Breton, Tristan Tzara, Louis Aragon…) à l'église Saint-Julien-Le-Pauvre […] Dans cette excursion Dada, comme dans les œuvres mentionnées plus haut, **les relations intersubjectives n'étaient pas des fins en soi**, mais servaient plutôt à développer un nœud **plus complexe** de problèmes sur le plaisir, la visibilité, l'engagement, et les conventions de l'interaction sociale[120] ».

Afin de déterminer de façon plus fine quelle définition de l'esthétique se dessine en creux dans cet article, nous avons sélectionné, dans le cadre de notre lecture symptômale, d'autres passages de cet article, tel qu'il est repris dans *Artificial Hells*.

Citation 2

> « Je soutiendrais le fait que le **malaise, l'inconfort et la frustration** – ainsi que **la peur, la contradiction et l'absurde** – sont déterminants dans l'impact **artistique** d'une œuvre d'art[121]».

Citation 3

> « Les participants sont plus que capables d'avoir affaire à des artistes qui rejettent la modération aristotélicienne, et qui proposent **un accès plus compliqué** à la vérité sociale, aussi excentrique, extrême et irrationnelle qu'elle puisse être[122] ».

---

[119] *Ibid.*, p. 183.
"They attempt to think the aesthetic and the social/political together, rather than subsuming both within the ethical".
[120] *Ibid.*
"[…] their work joins a tradition of *highly authored* situations that fuse social reality with *carefully calculated artifice*. This tradition needs to be written, beginning, perhaps with the « Dada-Season » in the spring of 1921 […] The most salient of these events was an excursion (hosted by André Breton, Tristan Tzara, Louis Aragon, et al.) to the church of Saint Julien le Pauvre […] In this Dada excursion, as in the examples given above, *intersubjective relations weren't an end in themselves*, but rather served to unfold a more *complex* knot of concerns about pleasure, visibility, engagement and the conventions of social interaction".
[121] C. Bishop, *Artificial Hells,* p. 26. Nous soulignons.
"I would argue that *unease*, *discomfort* and *frustration* – along with *fear*, *contradiction* and *absurdity* – can be crucial to any work's *artistic* impact".
[122] *Ibid.* Nous soulignons.
"Participants are more than capable of dealing with artists who reject Aristotelian moderation in favour of providing *a more complicated access* to social truth, however eccentric, extreme or irrational this might be".

Citation 4

> « Le fait que *The Battle of Orgreave* suscite tant d'interprétations différentes, et que l'oeuvre émerge toujours comme intact, est une preuve de sa plénitude artistique : elle peut être **l'objet de jugements critiques multiples, et même de jugements contradictoires**[123] ».

Ces extraits dessinent une compréhension du terme « esthétique » spécifique. Tout d'abord, il apparaît nettement que cette dernière est synonyme du terme « artistique ». La critique par Bishop d'une évaluation des œuvres via des critères éthiques ne donne pas lieu à une réévaluation de ces mêmes œuvres via des critères dits esthétiques, mais à la présentation d'autres œuvres comme modèles de ces critères esthétiques : ne sont pas seulement remises en question les modalités du discours critique, mais les œuvres mêmes. Dire qu'il y a des œuvres plus esthétiques que d'autres revient à faire advenir comme art lesdites œuvres (Deller, Collins, Zmijewski, Höller) et à déposséder les autres œuvres de ce statut (en l'occurrence ici, Oda Projesi, Superflex, van Heeswijk, Orta). On remarque ainsi que la critique de Bishop ne vise pas seulement les spécialistes de l'art participatif et leur tendance à juger à partir de critères éthiques, mais également les modalités de création des artistes.

Cette définition de l'esthétique identifiée à l'artistique s'appuie sur des caractéristiques spécifiques : nous faisons l'hypothèse qu'elle correspond à une conception kantienne de l'art, sans que ce ne soit jamais formulé comme tel. En effet, la majeure partie des caractéristiques fonctionnent comme garanties du statut de l'œuvre comme « finalité sans fin ». Le critère de complexité de l'accès à l'œuvre, par exemple, qui revient à plusieurs reprises, dans les citations 1 et 3, ne fait sens que dans le cadre de compréhension kantienne d'une œuvre : l'accès à l'œuvre ne doit pas être évident, car l'évidence serait le symptôme du fait que le spectateur a accès au concept de l'œuvre et serait en mesure d'isoler la fin de l'œuvre. Un accès complexe à l'œuvre garantit le fait que l'œuvre reste illocalisable dans ses fins par le spectateur et qu'ainsi le jugement esthétique soit libre, subjectif et réfléchissant. Il n'y a que dans le cadre kantien qu'un critère aussi abstrait, c'est-à-dire ici sans aucun contenu positif déterminable, puisse constituer une valeur. Ce constat est également pertinent pour la citation 4 : pourquoi le nombre d'interprétations que l'on peut proposer d'une œuvre

---

[123] *Ibid.*, p. 36. Nous soulignons.
"The fact that so many views can be thrust at *The Battle of Orgreave*, and that it still emerges intact, is evidence of the work's artistic plenitude: *it can accommodate multiple critical judgments, even contradictory ones*".

serait un critère de qualité artistique ? Ce critère n'est compréhensible que dans le cadre d'une conception de l'œuvre comme finalité sans fin : le nombre d'interprétations indique le fait que les fins de l'œuvre ne sont pas déterminables ; le caractère contradictoire de ces interprétations devient dans ce cadre une marque ultime de qualité de l'œuvre. La dimension contradictoire de la réception est également mise en valeur à la citation 2. A la lumière de ce que nous venons de dire, les termes qui y sont employés ne semblent plus aussi arbitraires : des positions aussi désagréables que l'inconfort, le malaise, l'absurdité, la frustration ne sont des positions de réception valorisables que dans le cadre kantien infléchi par le modernisme, en tant qu'elles sont le symptôme de l'impossibilité du spectateur à déterminer les fins de l'œuvre et plus loin de l'artiste.

La position évaluative de Claire Bishop sur l'art participatif se fonde ainsi de façon sans doute inconsciente sur le modèle normatif kantien. Ce modèle que l'on dit communément avoir dépassé continue ainsi à façonner nos conceptions de l'art jusque dans l'évaluation des pratiques les plus contemporaines. On remarquera par ailleurs que les critères esthétiques proposés par Bishop – valorisation de la complexité, de l'inconfort du spectateur, de la multiplicité et de la contradiction des interprétations d'une œuvre – sont largement perçues comme des qualités intrinsèques de l'œuvre par le monde de l'art contemporain : les concepts kantiens ont ainsi infiltré en profondeur nos conceptions de l'art ou plutôt, ils ont contribué à *inventer* l'art, c'est-à-dire ce qu'on estime communément être de l'art aujourd'hui. C'est au regard du très grand pouvoir de ces idées qu'il nous semblait indispensable de construire l'esthétique de l'art participatif à partir d'une analyse des thèses kantiennes.

2) Une réception empreinte des thèses modernistes

Cependant, Grant Kester, qui lui répond dans *Artforum* quelques jours plus tard[124], n'interprète pas le désir de complexité de Bishop, entendu comme refus d'une accessibilité immédiate des œuvres, du point de vue de la résurgence de thèses kantiennes. Selon Kester, cette thèse est pour lui le symptôme de deux choses : d'une part, du positionnement sociologique de Bishop dans le champ ; d'autre part, d'une

[124] Grant Kester, « Another Turn », dans *Artforum*, Mai 2006.

résurgence, non pas de thèses kantiennes, mais modernistes, dans la lignée de Clement Greenberg, Clive Bell et Roger Fry. L'analyse de ces deux aspects de la critique de Kester nous permet d'avancer dans notre enquête : il nous permet de cartographier avec encore plus de précision d'où l'on parle lorsque l'on parle d'art – à partir de quelles préconceptions de l'art nous appréhendons l'art, et ainsi l'art participatif. Nous avons vu que nous parlions spontanément depuis une compréhension kantienne de l'œuvre d'art. Néanmoins, il s'agit de ne pas adopter de perspective idéaliste : Kant n'a pas à lui seul terraformé la totalité de notre rapport à l'art. Il s'agit à présent de pluraliser les faisceaux d'explication pour rendre compte de nos préconceptions de l'art – et de l'art participatif. Ce que nous allons étudier maintenant, c'est la façon dont l'approche kantienne a été infléchie, transformée, pour répondre à d'autres problèmes que ceux auxquels la théorie kantienne venait répondre : d'une part, pour répondre à un problème sociologique de distinction ; d'autre part, pour répondre à ce que le modernisme diagnostique comme un problème majeur propre à la création artistique du XXème siècle : la transformation du goût par la publicité, une réception de l'art modelée par la réception publicitaire. Par ailleurs, ces reprises et transformations des thèses de Kant sont l'indice d'un point très important dans l'enquête esthétique que nous menons : si les thèses kantiennes peuvent permettre par infléchissement de résoudre d'autres problèmes à d'autres époques, cela signifie que l'on peut formuler l'hypothèse selon laquelle il y aurait une communauté de problèmes propres à l'esthétique. Les théories esthétiques de différentes époques répondraient à des problèmes parents, constituant ainsi un phylum esthétique, une filiation de problèmes[125]. Nous tâcherons d'isoler quelle peut être cette batterie de problèmes communs aux diverses esthétiques, ce qui constitue une étape essentielle dans notre élaboration, en cours et à venir, d'une esthétique de l'art participatif.

« Le dégoût du facile »

On peut interpréter la revendication d'une complexité dans l'accès aux œuvres par Bishop comme symptomatique de deux types de positionnement sociologique spécifique.

[125] Voir la définition du concept de phylum, p. 7 de cette partie.

Tout d'abord, cela signifierait son appartenance à un champ socioprofessionnel singulier : celui des critiques et historiens d'art.

> « Ce que Bishop cherche, c'est une pratique artistique qui réaffirme et flatte continuellement une représentation d'elle-même comme critique perspicace, « décodant » et résolvant les mystères d'une vidéo donnée, d'une installation, d'une performance, d'un film, jouant à une forme de découverte de soi herméneutique, comme le petit-fils de Freud au jeu du « Fort-da[126] ».

Nous avions vu plus haut que c'était la conception kantienne de l'œuvre qui justifiait l'activité d'interprétation des œuvres : c'est parce que le concept de l'œuvre et ainsi ses fins sont inconnues, à la fois de l'artiste et du spectateur, que l'un de nos rapports à l'œuvre est d'essayer de chercher quelles sont ses fins, de formuler des hypothèses à leur endroit. Cette spécificité de l'œuvre comme appelant l'interprétation est réaffirmée en creux par Claire Bishop lorsqu'elle insiste sur la non-accessibilité immédiate des œuvres comme qualité artistique : « [Son approche] naturalise l'interprétation déconstructive comme le seul mètre-étalon convenant à l'expérience esthétique[127] ». Ce faisant, elle réaffirme aussi la nécessité des intermédiaires que sont les critiques et historiens d'art, devenus professionnels de l'interprétation des œuvres, et plus loin la validité de leurs discours. En effet, une œuvre qui s'appréhenderait sans difficulté remettrait en cause la légitimité du champ socioprofessionnel auquel elle appartient. On peut ainsi faire l'hypothèse que les professionnels du discours sur l'art sont les plus à même de conserver une conception kantienne de l'œuvre comme finalité sans fin, dans la mesure où l'enjeu n'est pas seulement théorique, mais sociologique. L'archéologie des préconceptions de l'art serait, dans cette mesure, un pré-requis nécessaire à la lecture de toute littérature universitaire sur l'art, et ce d'autant plus, dans le cas de l'étude d'une pratique transgressive du point de vue esthétique comme l'est l'art participatif, qui exige par-là même que soient mobilisées nos définitions de l'art. On comprendrait également mieux pourquoi la résistance à considérer l'art participatif comme art vient principalement du milieu universitaire.

---

[126] Grant Kester, *art. cit.*
"What Bishop seeks is an art practice that will continually reaffirm and flatter her self-perception as an acute critic, "decoding" or unraveling a given video installation, performance, or film, playing at hermeneutic self-discovery like Freud's infant grandson in a game of "fort" and "da"".

[127] *Ibid.*
"[Her approach] naturalizes deconstructive interpretation as the only appropriate metric for aesthetic experience".

Dans un second temps, les thèses esthétiques de Bishop peuvent être analysées comme le symptôme d'un autre positionnement sociologique : son appartenance à l'élite dite bourgeoise. Les thèses de Bishop correspondent, en effet, sur certains points avec le goût bourgeois, tel qu'a pu l'étudier Bourdieu dans *La distinction,* qui se caractérise par « un dégoût du facile ». Ce dernier construit une opposition entre goût pur et goût impur, l'un étant le plaisir intellectuel fondé sur une mise à distance de l'objet ; l'autre s'apparentant à un abandon à la sensation immédiate, de l'ordre du plaisir des sens. Le goût pur est le propre de la bourgeoisie ; le goût impur, de la classe populaire.

> « […] on pourrait montrer que tout le langage de l'esthétique est enfermé dans un **refus principiel du *facile*,** entendu dans tous les sens que l'éthique et l'esthétique bourgeoise donnent à ce mot ; que le « goût pur », purement négatif dans son essence, a pour principe le *dégoût* que l'on dit souvent *viscéral* (il « rend malade » et « fait vomir ») pour tout ce qui est « facile), comme on dit d'une musique ou d'un effet stylistique, mais aussi d'une femme ou de ses mœurs. Le refus de ce qui est facile au sens de simple, donc sans profondeur, et « à bon marché », puisque **le déchiffrement en est aisé et peu « coûteux » culturellement**, conduit naturellement au refus de ce qui est facile au sens éthique ou esthétique, de tout ce qui offre des **plaisirs *trop immédiatement accessibles*** et par là discrédités comme « enfantins » ou « primitifs » (par opposition aux **plaisirs différés de l'art légitime**)[128] ».

On retrouve ici les traces d'une approche kantienne de l'œuvre qui exige un déchiffrement en raison de l'impossibilité à déterminer son concept. Néanmoins, dans ce cas précis, cette conception de l'œuvre n'a plus pour fonction de résoudre le problème moral de l'instrumentalisation. Elle vient résoudre un nouveau problème : quel rapport à l'œuvre le bourgeois peut-il avoir, une fois qu'il a refusé le rapport d'édification, une fois qu'il a refusé tout rapport pédagogique ou moral, davantage présent chez les classes populaires ? Ce refus du rapport d'édification est une conséquence de l'importance de son capital culturel : il estime en savoir suffisamment pour qu'on ne vienne pas lui faire la leçon. Le bourgeois refuse ainsi de considérer une œuvre comme un maître, qui l'instruirait directement. Il souhaite des œuvres qui soient des anti-maîtres, qui ne prétendent pas lui apprendre quoi que ce soit. Il doit décider lui de ce qu'il va trouver dans une œuvre, il doit choisir ce qu'il va en comprendre. Il est à la fois celui qui lit et ce qui est lu. La conception de l'œuvre comme finalité sans fin se constitue ainsi comme réponse au problème du refus du rapport de prédication de l'œuvre spécifique aux bourgeois possédant un fort capital

[128] Pierre Bourdieu, *La distinction. op.cit.*, p. 566. Nous soulignons.

culturel. Ceci expliquerait qu'il y ait une telle naturalisation de cette approche kantienne de l'œuvre dans la mesure où elle serait caractéristique de ceux qui appartiennent et construisent le « pôle pur » de la culture, selon l'expression de Bourdieu.

On remarquera, par ailleurs, que cette récupération sociologique de l'approche kantienne de l'œuvre donne lieu à un redoublement du paradigme kantien. En effet, chez Kant, le jugement esthétique est fondé sur une considération de l'œuvre comme finalité ; par opposition à tous les autres types de jugement (technique, moral, téléologique) qui impliquent la considération d'un objet comme un moyen en vue d'une fin, en tant qu'ils sont objectifs, c'est-à-dire établis en fonction d'un concept précis et ainsi visant une fin donnée. Ici, il y a redoublement du rapport entre le spectateur et l'œuvre : le spectateur bourgeois cultivé considère l'œuvre comme finalité, mais exige également que l'œuvre le considère comme une fin :

> « Ce que refuse le goût pur, c'est bien la violence à laquelle se soumet le spectateur populaire […] il revendique le respect, cette distance qui permet de tenir à distance. Il attend de l'œuvre d'art que, finalité sans autre fin qu'elle-même, elle traite le spectateur conformément à l'impératif kantien, c'est-à-dire comme une fin et non comme un moyen[129] ».

En effet, le bourgeois cultivé ressent les œuvres qui n'appellent pas de construction interprétative de sa part comme une instrumentalisation : elles ne mobilisent pas son intellect, considéré comme la partie la plus « pure » en lui, mais d'autres facultés, comme par exemple les sens non-nobles (le goût, l'odorat, le toucher). Ce faisant, elles ne font pas appel aux qualités propres du bourgeois, sa culture et sa capacité de déchiffrement. Elles font davantage appel à ce qui est partagé, que le bourgeois considère, selon sa hiérarchie, comme ce qu'il y a de plus bas en lui, assimilé à ce qu'il y a de plus animal. Il n'est plus de mise à distance possible, l'œuvre devient *stimulus,* la réaction à ces œuvres est comme mécanique : le bourgeois ne se ressent plus sujet, mais objet de l'interaction.

> « […] [les œuvres vulgaires] suscitent le malaise et le dégoût pour les méthodes de séduction, ordinairement dénoncées comme « basses », « dégradantes », « avilissantes » qu'elles mettent en œuvre, donnant au spectateur le sentiment d'être traité comme le premier venu, qu'on peut séduire avec des charmes de pacotille, l'invitant à *régresser* vers les formes les plus primitives et les plus élémentaires du plaisir, qu'il s'agisse des satisfactions passives du goût enfantin pour les liquides doux et sucrés (qu'évoque le « sirupeux ») ou des gratifications

[129] *Ibid.*

> quasi animales du désir sexuel. On pourrait évoquer le préjugé platonicien inlassablement réaffirmé, en faveur des sens « nobles », la vue et l'ouïe, ou le privilège que Kant accorde à la *forme*, plus « pure » au détriment de la couleur et de sa séduction quasi charnelle[130] ».

Cette hiérarchie des sens et des éléments artistiques (forme vs. couleur), cette préférence pour les « plaisirs différés » et les œuvres à déchiffrer constituent ainsi des éléments centraux de l'esthétique bourgeoise cultivée. La reprise et remaniement des thèses kantiennes permettent ainsi au bourgeois de construire un rapport à l'œuvre fondé sur son capital culturel, le distinguant ainsi au sein du champ social. Enoncer le dégoût du facile et la valorisation de la complexité comme critère artistique semble ainsi parler autant, si ce n'est davantage, du positionnement sociologique du locuteur que des œuvres mobilisées dans l'argumentation. Néanmoins ce parti-pris esthétique issu du kantisme permet également de résoudre un problème légitime : celui de la transformation du rapport à l'œuvre induit par la société de consommation. De ce point de vue, la position de Bishop apparaît comme davantage pertinent, dans la mesure où le dégoût du facile constitue une solution à ce problème urgent - ce que manque la critique de Kester en la réduisant à une expression sociologique.

Kant au service des problèmes du modernisme

Le deuxième point de la critique de Grant Kester est approfondi dans un article intitulé « The Vicissitudes of Aesthetics » (2012) sur lequel nous porterons l'attention en tant qu'il expose les soubassements théoriques de la position exprimée brièvement par Kester dans son article de réponse à Bishop « Another Turn ». Dans cet article, Kester essaie de comprendre ce qui se cache derrière l'appellation « esthétique », lorsqu'est déploré le manque d'esthétique de l'art participatif (position qu'il ne partage pas). En procédant à une lecture symptomatique d'une anthologie constituée par Hal Foster, *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture* (1983), il parvient à déceler le modèle esthétique dominant qui se dessine en creux à la fois dans le discours de Foster, mais également de Claire Bishop :

> « […] (croire que la conscience que le regardeur a du monde est fondamentalement déficiente et que la tâche de l'artiste est d'améliorer ou corriger cette conscience à travers la facilitation d'une expérience cathartique de l'ordre de la rupture ou du chaos cognitif) […][131] ».

---

[130] *Ibid.*

[131] Grant Kester, "The Vicissitudes of Aesthetics", *art. cit.*

On retrouve ici des termes très proches de ceux employés par Bishop elle-même en tant que qualités artistiques, tels que « disruption » ou « derangement ». Pour qu'il y ait reconfiguration des perceptions et conceptions limitées du spectateur, il faut que celui-ci produise un effort cognitif face à l'œuvre, acte par lequel il peut dépasser ses propres limites de compréhension a priori. L'œuvre ne se donne pas immédiatement, elle se conquiert. Ce paradigme est nommé par Kester « textual paradigm », paradigme textuel : dans ce modèle de réception, le spectateur se trouve dans une situation de véritable *lecture* de l'œuvre. Il doit la déchiffrer, décoder son système sémantique propre. On retrouve ici l'idée kantienne d'inaccessibilité du concept de l'œuvre par le spectateur, associée à une nouvelle formulation du rapport du spectateur à l'œuvre, comme lecture exégétique. Selon Kester, ce paradigme textuel est devenu la définition de ce qui est appelé « esthétique » par nombre de critiques aujourd'hui. Par ailleurs, l'esthétique n'est plus la marque d'un certain positionnement réactionnaire, mais la marque d'une authentique appartenance au monde de l'art : ce passage peut probablement s'expliquer par la prolifération de nouvelles pratiques artistiques excédant les catégories traditionnelles, répondant à une nouvelle nécessité ressentie de « faire le tri », de discriminer entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas :

> « Maintenant que le paradigme textuel est solidement établi comme la norme de l'art avancé, il peut être défendu par le biais d'un appel à la qualité esthétique ostensible et intrinsèque qui serait menacée, et l'esthétique peut ainsi refaire surface comme un marqueur d'authenticité plutôt que comme conservatisme[132] ».

Or, ce modèle esthétique du paradigme textuel, aussi appelé dans d'autres textes de Kester, "semantic labor", travail sémantique, est caractéristique de la conception de l'art moderniste, telle qu'établie par des critiques d'art comme Clive Bell, Roger Fry ou Clement Greenberg. Notre compréhension de l'art aujourd'hui serait ainsi tout entière imprégnée du modernisme et constituerait un prisme dans notre réception de l'art participatif. Afin d'avancer encore davantage dans le diagnostic de nos

---

"[…] (the belief that the viewer's consciousness of the world is essentially flawed and that the artist's task is to improve or correct this flawed consciousness through the facilitation of a cathartic experience of cognitive disruption or derangement) […]".

[132] *Ibid.*

"Now that the textual paradigm is safely established as the normative condition of advanced art its defense can be made through an appeal to an ostensibly intrinsic aesthetic quality that is under assault, and the aesthetic can re-appear as a marker of authenticity rather than reaction".

préconceptions naturalisées de l'art, il nous paraît ainsi important de nous poser les questions suivantes : à quel(s) problème(s) répond l'élaboration de l'esthétique moderniste ? Dans quelle mesure une reformulation des thèses kantiennes permet-elle de résoudre ces problèmes ?

Le modernisme est souvent défini, selon les mots de Greenberg, comme l'autonomisation progressive des médiums propre à chaque art. Cette autonomisation conduit à un raffinement et à un recentrement sur les caractéristiques *formelles* de chaque pratique. Dans le domaine de la peinture, cela conduit à une valorisation de celle-ci comme pure surface, espace bidimensionnel. La planéité devient ainsi la valeur phare de la pratique picturale, entraînant une préférence pour la non-figuration, c'est-à-dire à un usage littéral de la toile comme surface matérielle et non comme espace de représentation. Greenberg évoque cette autonomisation de la peinture selon des termes rapprochant ce mouvement de celui-ci de l'évolution d'une forme organique : « La planéité pure de la toile […] se bat pour vaincre tous les autres éléments[133] ».

Présenter de cette façon le modernisme, c'est présenter une solution sans problème. Si l'on n'évoque pas le complexe de problèmes hétérogènes conjointement découvert et inventé par le modernisme, cette dernière ne peut que nous sembler quelque peu arbitraire : pourquoi y aurait-il un mouvement « naturel » d'autonomisation des médiums ? Pourquoi la peinture se centrerait-elle sur la planéité, plutôt que sur une autre caractéristique de son médium ? Or, si l'on retrouve les problèmes auxquels vient répondre cette théorie, l'on est en mesure de répondre raisonnablement à ces questions. Il convient donc de proposer une présentation du modernisme sous un nouvel angle : celui des problèmes colossaux et inédits auxquels sont confrontés les artistes à partir du début du XXème siècle jusque dans les années 1940.

Ces problèmes ont le visage de deux nouveaux monstres (au sens littéral) de ce XXème siècle : la publicité et la propagande. Concentrons-nous tout d'abord sur le premier, la publicité. Nous reviendrons sur le problème spécifique de la propagande dans un second temps seulement. A partir de la fin du XIXème siècle, les moyens et effets visuels auparavant réservés au domaine artistique sont employés par d'autres à

[133] Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoön" (1940), John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, Chicago, Chicago University Press, 1993, p. 42.
« Pristine flatness of the stretched canvas […] struggles to overcome every other element ».

des fins commerciales. Par publicité, nous entendons au sens large, les images commerciales, c'est-à-dire des images fabriquées pour faire vendre un produit, que ce soit un magazine (couverture) ou un produit manufacturé (*billboards*, affiches, annonces). La publicité recouvre ainsi pour majeure partie la notion de kitsch proposée par Greenberg pour décrire ce phénomène, bien que nous nous concentrions spécifiquement sur les images et non sur les manifestations du kitsch dans les autres arts : « Il s'agit d'un art […] populaire et commercial fait de chromos, de couvertures de magazines, d'illustrations, d'images publicitaires […][134] »

L'affiche notamment devient le double négatif de l'œuvre picturale. La qualité du dessin, du travail des couleurs et des formes, des effets d'illusion sont également requises et présentes dans l'affiche, mais elles ne sont pas là pour procurer au *spectateur* un sentiment esthétique, mais pour persuader le *consommateur* d'acheter[135]. L'enjeu de l'esthétique moderniste est à la fois proche et distinct de l'enjeu de l'esthétique kantienne : il s'agit dans les deux cas de construire une relation dans le monde résistant au phénomène d'instrumentalisation. Mais à la différence de l'esthétique kantienne qui a pour repoussoir principal l'instrumentalisation morale et à des fins de distinction sociale, l'esthétique moderniste doit se concentrer à construire une relation résistant à deux phénomènes spécifiques d'instrumentalisation : la marchandisation, c'est-à-dire la transformation de l'œuvre en produit commercial ; la réception et l'évaluation de l'œuvre suivant des critères forgés par la publicité, c'est-à-dire des critères d'efficacité instrumentale. C'est en réponse à ces deux problèmes qui concernent à la fois le statut de l'œuvre et la relation œuvre-spectateur que s'élabore la théorie moderniste. Nous avons choisi de mettre en avant les points de cette théorie qui nous semblaient les plus fondamentaux dans cette perspective :

- La valorisation de la forme abstraite au détriment de la figuration

---

134 Clement Greenberg, « Avant-garde et Kitsch » (1939), dans *Art et culture*. Essais critiques, Paris, Macula, 1988, p. 15.

135 Le destin de l'œuvre *Bubbles* (1886) du préraphaélite John Everett Millais est à cet égard emblématique. Le préraphaélisme peut être analysé comme une réaction artistique à l'industrialisation et au changement de valeurs qui lui est corrélée. C'est dans cette mesure qu'il est d'autant plus frappant symboliquement que le portrait de son petit fils par Millais se retrouve acheté par une compagnie de savons, *Pears Soap Company*, qui souhaite faire de ce tableau l'image de la marque – ce qui arriva effectivement. On assiste ainsi à une forme de monstruosité du point de vue kantien : l'instrumentalisation du sentiment esthétique désintéressé en vue de fins matérielles, spéculatives. La perversion ou l'inversion des thèses kantiennes est si parfaite qu'il est difficile de formuler le problème en dehors de ces cadres, de façon consciente ou non, comme nous le verrons par la suite.

Clive Bell définit à la fois la forme de l'œuvre et la relation œuvre-spectateur qui en découle : « un certain arrangement de lignes et de couleurs, certaines formes et relations de forme[136] » provoquent chez le spectateur un sentiment esthétique proche de celui du mathématicien « absorbé dans son étude […] qui ressent une émotion devant ses spéculations qui émergent sans relation apparente avec la vie des hommes[137] ». Essayons à partir de cette citation de comprendre la conception de l'art qui en découle. L'œuvre se définit avant tout par ses caractéristiques formelles (lignes, couleurs, formes, relations entre ces éléments) par opposition au sujet de l'œuvre, à ce qui est représenté. Il n'est par ailleurs pas anodin que soient convoquées ici les mathématiques comme pôle de comparaison de l'art et du sentiment esthétique : l'analogie permet ici de mettre en valeur une certaine caractéristique des mathématiques : son aspect non-référentiel. Les calculs mathématiques existent pour eux-mêmes, ils sont leur propre justification, ils n'ont pas besoin de faire référence à quoi que ce soit d'existant dans le monde (du moins dans le domaine de la recherche mathématique) pour advenir. Ils existent sans le monde. Et c'est bien là tout l'objectif de ce point de théorie : comment continuer à penser une création artistique – nécessairement dans le monde – qui se fasse hors du monde, c'est-à-dire hors d'atteinte du régime marchand ? Où l'œuvre ne puisse pas être considérée comme un bien au même titre que les autres objets et ne puisse ainsi pas être assimilée par le spectateur aux images commerciales. La réponse proposée par Bell est d'ôter toute référentialité au monde extérieur dans les œuvres. C'est ce que vise la récurrence du lexique de la pureté dans les textes de Bell, de Fry ou Greenberg. L'art n'est pas tant pur que purifié. Il s'agit de bannir la représentation figurative qui est devenue la modalité de la publicité - car il faut bien représenter l'objet pour pouvoir le vendre. Si l'on retire le sujet, ne reste que la forme.

> « Le contenu doit se dissoudre si complètement dans la forme que l'œuvre, plastique ou littéraire, ne peut se réduire, ni en totalité, ni en partie, à quoi que ce soit d'autre qu'elle-même[138]. »

---

136 Clive Bell, « The Aesthetic Hypothesis », dans *Art*, New York, Capricorn Books, 1958, p. 17.
"lines and colors combined in a particular way, certain forms and relations of forms"
137 *Ibid.*, p. 27.
"rapt in his studies […] who feels an emotion for his speculations which arises from no perceived relation between them and the lives of men".
138 Clement Greenberg, "Avant garde et kitsch", *art. cit*, p. 12.

On voit bien dans cette formulation à quel point l'absence de contenu est pensée comme une garantie d'indépendance, d'autonomie à l'égard du reste du monde, par opposition aux images commerciales. Il s'agit ainsi de prôner le formalisme abstrait, en tant qu'il se distingue immédiatement par l'absence de figuration, de la production visuelle publicitaire. Mais le formalisme abstrait permet également de résoudre un autre point du problème, évoqué dans la citation de Bell : celui de la relation œuvre-spectateur. Si l'œuvre ne représente rien, elle n'évoquera rien de déterminé chez le spectateur et ne pourra pas être appréhendée selon les mêmes dispositions perceptives que lorsque le spectateur est face aux produits visuels de la publicité. L'œuvre, par son caractère formel et abstrait, force ainsi le spectateur à sortir de son mode habituel de réception des images, devenu, via l'omniprésence des images dans la société capitaliste, un mode de consommation : une assimilation passive, où ne font saillance que les éléments qui nous « parlent », c'est-à-dire qui nous ramènent à quelque chose de connu ou de voulu, qui provoquent avec rapidité des émotions.

> « Bell qualifie de "faibles" les regardeurs qui se fient à la représentation visuelle (incarnée dans la popularité de la Gare Paddington de Frith). Plutôt que de traiter la forme comme une « fin en soi », ils « traversent » la forme pour extraire une satisfaction émotionnelle des événements du monde que l'œuvre d'art représente[139] ».

On remarque ici à quel point la solution du formalisme abstrait prolonge la conception kantienne du sentiment esthétique comme finalité sans fin : l'impossibilité à déterminer le concept de l'œuvre et ainsi la fin de celle-ci est encore plus marquée lorsque l'œuvre est non-figurative, le spectateur est laissé sans aucun indice en quelque sorte. De telle sorte que le formalisme abstrait apparaît comme une force s'exerçant sur le spectateur, le contraignant au désintéressement. Actualiser l'idée de sentiment esthétique comme finalité sans fin selon une ligne spécifique constitue une solution particulièrement intéressante lorsque le problème est de distinguer le régime esthétique propre aux œuvres du régime de réception propre à la publicité : la publicité repose, en effet, sur la nécessité de rendre le concept de l'image visible. Un spectateur séduit par la représentation d'une scène de famille nombreuse dans un

---

[139] Grant Kester, *Conversations Pieces, op. cit.*, p. 33.
"Bell dismisses as "feeble" those viewers who rely on visual representation (embodied in the popularity of Frith's Paddington Station). Rather than treat form as an "end in itself", they look "through" form to achieve emotional satisfaction from events in the world that the work of art describes".

salon chaleureux doit savoir que le concept de l'image est la vente d'assurances ou plus spécifiquement : « Acheter une assurance pour toute la famille permet à votre famille d'être en sécurité, d'être réunie au complet et de profiter de ces moments de réunion ». Pour être sûr que le concept soit accessible, la publicité vient ajouter à l'image, le slogan, qui se constitue comme une voie d'accès direct au concept de l'image : « Pour qu'aucune fête ne soit gâchée, prenez soin de ceux que vous aimez avec l'assurance xxx ». Contre ce régime de réception de l'image, renforcer la conception du sentiment esthétique comme finalité sans fin paraît une solution optimale. Celle-ci devient même le critère solide de distinction entre œuvre d'art et image publicitaire, dans la mesure où toutes deux partagent les mêmes *moyens*. C'est ainsi par le type d'*effets* produits sur le spectateur que l'œuvre d'art se distingue de la publicité.

Les modernistes donnent une coloration particulière au sentiment esthétique de finalité sans fin : ils inventent toute une gamme émotionnelle connexe du sentiment de finalité sans fin. Chez Kant, le fait de ne pas être en mesure de déceler la fin de l'œuvre ne semble pas associé à une position émotionnelle spécifique, autre que le sentiment du beau. Mais les théoriciens du modernisme ont parallèlement théorisé le rapport à l'œuvre comme lecture, comme décryptage – ce qui n'est pas le cas chez Kant. Chez ce dernier, la réception ne comprend pas nécessairement de recherche active du concept dissimulé de l'œuvre ; le spectateur ressent l'absence de fin sans ressentir le besoin de la connaître. Si l'on envisage la réception d'une œuvre comme déchiffrement, alors le sentiment de finalité sans fin chez le spectateur se colore d'une teinte émotionnelle particulière : trouble, frustration, décontenancement… Ainsi l'œuvre d'art va se distinguer de l'image publicitaire par les effets différentiels qu'elle produit : elle produit un sentiment de finalité sans fin associée à des émotions de l'ordre de l'inconfort ; alors que la publicité doit produire, par nécessité commerciale, des images directement miscibles avec les cadres de compréhension du spectateur et des images émotionnellement positives. Enfin, par opposition avec la publicité qui véhicule un seul message simple par image, l'ambigüité de sens devient un autre critère de distinction artistique : l'art génère un nombre infini de sens possibles « s'approcher au bord du sens, et pourtant ne jamais tomber en lui[140] ». La

[140] Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoön", *art. cit.*, p. 82.
"approaching the brink of meaning and yet never falling over it"

réception artistique doit donc se caractériser par un *effort du voir*, par distinction avec un *plaisir du voir* caractéristique de la publicité. L'accessibilité d'une œuvre est une menace pour la définition proprement artistique d'une image : si elle est trop accessible, sa réception se confond avec la réception publicitaire et redéfinit, par effet rebond, le statut de l'image contemplée. On remarquera que l'on retrouve ici en grande partie les attitudes esthétiques défendues par Bishop - qui trouvent ainsi leur origine dans une position moderniste. Celles-ci constituent une réponse pertinente et légitime efficace au problème précis de distinction du régime des images et de leur réception dans le cadre du développement de la société de consommation. On notera cependant que cette réponse était pensée par Greenberg comme une phase temporaire, prophylactique, comme nous le verrons plus tard.

Cette phrase d'Ad Reinhardt résume bien à la fois les problèmes auxquels font face les peintres et théoriciens modernistes et les solutions qu'ils trouvent :

> « Tout doit être irréductibilité, irreproductibilité, imperceptibilité. Rien ne doit être "utilisable", "manipiulable", "vendable", "marchandable", "collectionnable" ou "saisissable".[141] »

- L'échec de la communication entre spectateur et artiste

Ces différents remaniements esthétiques ne modifient pas seulement en profondeur la relation spectateur-œuvre, mais également la relation spectateur-artiste. En effet, une des spécificités de l'esthétique moderniste est de penser cette dernière relation, absente des esthétiques traditionnelles : l'artiste est supposé absent de la situation de réception. Dans le modernisme, l'artiste y occupe une place importante : il s'agit d'une des conséquences de la reconfiguration de l'acte de création opéré par le modernisme. Nous avions vu que chez Kant, l'artiste est sans intentionnalité, il ne poursuit aucune finalité déterminée. C'est une des garanties d'un jugement esthétique subjectif libre. Le modernisme, tout en conservant la conception du sentiment esthétique comme finalité sans fin, modifie cette caractérisation de la création. Greenberg écrit ainsi :

---

[141] Ad Reinhardt, « Art as Art » (1962), dans C. Harrison, P. Wood, *Art In Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2002, p. 809.
"Everything into irreducibility, unreproductibility, imperceptibility. Nothing "usable", "manipulable", "salable", "dealable", "collectable", "graspable".

> « La peinture moderniste demande qu'un thème de la tradition soit traduit en termes optiques, bidimensionnels, avant de pouvoir devenir le sujet de la peinture - cela signifie qu'il est traduit de manière à perdre entièrement son caractérisation traditionnelle[142] ».

On retrouve tout d'abord ici ce que nous avons développé plus haut, à savoir le refus de la figuration, l'opposition à la tradition de la peinture narrative au profit d'une valorisation de la forme pure et de la planéité. Mais cet extrait nous renseigne également sur la conception moderniste de l'acte de création : créer, c'est traduire. Cela implique deux choses : dans un premier temps, cette conception de la création semble prolonger l'idée kantienne de l'œuvre comme vidée du concept (l'équivalent ici serait le thème littéraire) qui a présidé à sa création. Mais dans un second temps, cette conception se distingue nettement de l'esthétique kantienne, dans la mesure où le processus de création apparaît comme intentionnel, maîtrisé par l'artiste. Il est traducteur, c'est-à-dire qu'il possède à la fois le sous-texte original et sa traduction cryptée – si l'on suit la métaphore du paradigme textuel. Chez Kant, l'artiste ne peut avoir accès au concept de l'œuvre, c'est-à-dire à sa fin, ce que l'on peut analyser comme une reprise profane du modèle antique de l'inspiration divine par les muses, qui sera réactualisé et infléchi au début du siècle par l'inconscient freudien. L'esthétique moderniste attribue ainsi à l'artiste une position zénithale nouvelle dans l'acte de création. Cela induit un nouveau positionnement de l'artiste à l'égard du spectateur, un nouveau type de relation, de l'ordre de la relation *verticale*. En effet, si l'artiste possède le concept de l'œuvre mais que le spectateur ne le possède toujours pas, cela signifie que l'artiste *prive* activement le spectateur de l'accès au concept. Ceci tranche radicalement avec les esthétiques traditionnelles dans lesquelles l'artiste est débordé par son œuvre. La situation de réception artistique (spectateur-œuvre) est ainsi également conçue comme une situation de communication (spectateur-artiste), et plus spécifiquement comme *une situation de communication volontairement mise en échec* par l'artiste.

> « L'œuvre d'art constitue un acte de résistance à la signification et à la communication partagée dans la société. En refusant de communiquer avec le regardeur (ou du moins avec le regardeur imbibé de kitsch), l'œuvre d'art affirme sa différence et sa résistance à l'égard de la banale culture de masse. Par

[142] Clement Greenberg, « Modernist Painting », in J. O'Brian, *op. cit.*, p. 8.
"Modernist painting asks that a literary theme be translated into strictly optical, two-dimensional terms before becoming the subject of pictorial art – which means it's being translated in such a way that it entirely loses its literary character."

> conséquence, telle constitue l'épreuve de vérité capable de révéler l'acuité et la sophistication du regardeur[143]. »

Le spectateur-type est, en effet, considéré comme diminué d'un point de vue intellectuel et perceptif par sa fréquentation sans cesse renouvelée des images produites par la société de consommation. De peur qu'il n'applique de façon inconsidérée à une œuvre d'art, les schèmes de réception publicitaire qu'il mobilise habituellement, et transforme ainsi par son regard l'œuvre en produit commercial, les artistes le privent dès l'abord de toute possibilité d'accès sémantique à l'œuvre par le biais de toute une série de dispositifs plastiques opposés à ceux de la publicité (tels que vus plus haut). La production d'efforts par le spectateur pour tenter de comprendre l'œuvre est envisagée comme un processus de décillement du public qui parvient pour un temps à s'extraire de ses cadres de compréhension habituels. L'échec volontaire de la situation de communication est ainsi à la fois une mesure de prévention et une propédeutique. La dimension propédeutique n'est pas anodine. En effet, on retrouve à la fois chez Bell, Fry ou Greenberg, cette idée selon laquelle cet échec de la situation de communication n'est que temporaire : il s'agit en quelque sorte d'une suspension de la situation de communication. Celle-ci est suspendue tant que le kitsch et la société de consommation façonnent les consciences. C'est-à-dire tant que l'Etat socialiste, qui permettra à chacun d'accéder à une éducation artistique et d'avoir du temps libre, n'aura pas été instauré : « Le Grand Etat [...] est une organisation au service du loisir - l'art y croît[144] ». Il y a ainsi un horizon politique omniprésent dans l'esthétique moderniste qui transforme ce qui est souvent présenté comme une *esthétique pure et intemporelle* en *éthique de salubrité temporaire*. Nous faisons ainsi l'hypothèse d'un malentendu à propos du modernisme : si la justification de l'autonomie de l'art aujourd'hui encore s'appuie sur des textes et des arguments modernistes, elle oblitère le fait que l'autonomie de l'art constitue pour les modernistes une solution temporaire à un problème qu'ils espèrent passager. Pour mettre au jour ce malentendu, il convient de s'intéresser à présent au rapport entre

---

[143] G. Kester, *Conversation Pieces*, *op. cit.,* p. 38.
"The work of art constitutes an act of resistance to socially shared meaning or communicability. By refusing to communicate with the viewer (or at least with the kitsch-sodden viewer), the artwork asserts its difference from, and resistance to, banal mass culture. As a result it becomes a litmus test, revealing the viewer's acuity and sophistication".

[144] Roger Fry, « Art and Socialism » (1912), dans J. B. Bullen (ed.), *Vision & Design*, New York, New York University Press, 1981, p. 80.
« The Great State […] is an organization for leisure – out of which art grows ».

esthétique et politique construit par le modernisme, notamment par Clement Greenberg.

3) Le malentendu greenbergien : le projet politique du modernisme

Si nous nous sommes intéressés au rapport du modernisme à la publicité, il nous reste à penser le rapport du modernisme à un deuxième pôle structurant : la propagande soviétique. En effet, c'est le développement de l'Etat soviétique qui constitue probablement le deuxième élément contextuel historique fondamental pour comprendre les caractéristiques de l'esthétique moderniste. Les penseurs évoqués plus haut, Bell, Fry, Greenberg, sont socialistes, d'obédience marxiste. On pourrait imaginer que l'Etat soviétique constitue pour eux, au début des années 1920 et jusque dans les années 1930, époque de la parution de l'article « Avant-garde et Kitsch » (1939) de Greenberg, un idéal politique, notamment par contrepoint avec les affres du capitalisme et de la société de consommation. Néanmoins, aucun n'identifie le régime communiste soviétique au futur Etat socialiste qu'ils appellent de leurs vœux. Dans « Avant-garde et kitsch », Greenberg se montre particulièrement critique envers l'URSS et cette critique porte notamment sur la forme que prend l'art dans la société soviétique. En effet, si l'Etat russe semble a priori préservé structurellement du capitalisme, il n'est cependant pas à l'abri du *goût* issu de la société capitaliste : le kitsch. Les peintures politiques produites par les artistes officiels répondent, en effet, aux codes du kitsch.

> « Si en Allemagne, en Italie et en Russie, la tendance officielle de la culture est aujourd'hui au kitsch, ce n'est pas parce que leurs gouvernements respectifs sont contrôlés par des philistins, mais bien parce que le kitsch y représente la culture de masse, comme partout ailleurs. Encourager le kitsch n'est qu'un des moyens bon marché employés par les régimes totalitaires pour se concilier leurs sujets[145]. »

Le kitsch constitue ainsi un problème qui prend une *forme esthétique*, mais qui produit des *effets politiques*. Cette dimension politique du kitsch est bien entendu présente aussi dans la critique de la société de consommation, mais de manière moins nette que dans la critique de la propagande par le modernisme : en effet, Greenberg, comme les autres penseurs, met tellement l'accent sur la dimension formelle du kitsch et les

[145] C. Greenberg, « Avant-garde et kitsch », *art. cit.*, p. 25.

réponses formelles avec lesquelles on peut le combattre, que l'on est tenté de considérer le kitsch comme un problème purement esthétique. Or, le passage par la critique moderniste de la propagande russe nous permet de tirer les conséquences politiques d'éléments de l'esthétique moderniste. En effet, si le kitsch transforme l'individu en piètre sujet esthétique, il amoindrit également le citoyen politique en l'individu. Car ce sont en partie les mêmes aptitudes qui sont requises pour être un sujet esthétique et un citoyen politique *libres*, c'est-à-dire autonomes dans l'activité d'apprécier et de penser : une capacité de lecture, de déchiffrement du sens ; un refus de la manipulation et ainsi une méfiance pour tous les procédés séduisants. Les citoyens occidentaux et les citoyens russes sont ainsi soumis à une forme d'aliénation esthétique et politique similaire : ils n'aiment spontanément que le kitsch qui constitue une voie d'asservissement, dans un cas à la société de consommation, dans l'autre au régime en place. Si l'on suit ce raisonnement, alors une déduction s'impose : c'est en changeant le goût esthétique des individus que l'on peut atteindre une désaliénation politique. *L'esthétique moderniste souvent présentée comme esthétique pure et strictement formelle constitue ainsi un projet politique.* Ce n'est pas ainsi seulement dans sa dimension d'innovation formelle que le modernisme s'inscrit dans la lignée des avant-gardes, mais également par la prise en charge du projet politique de celles-ci : « changer la vie ». Pour le modernisme, « changer la vie », c'est changer le goût esthétique, en tant que celui-ci est conçu comme voie d'émancipation face à différentes formes de soumission politique. Ainsi si les penseurs du modernisme affirment la nécessité d'un retrait de l'art dans l'incommunicabilité, exigé par les conditions politiques et économiques de l'époque (régimes totalitaires et société de consommation), ils réfléchissent dans le même temps aux conditions de la fin de ce retrait de l'art. Et ces conditions sont politiques.

> « Au bout du compte, le paysan retournera au kitsch quand il lui prend envie de regarder un tableau, car il peut y prendre plaisir sans effort. L'Etat ne peut rien changer à cela et ne pourra rien tant que les problèmes de production n'auront pas été résolus en termes socialistes[146]. »

L'art pourra sortir de son isolement sémantique, à condition de l'avènement d'un Etat socialiste. En effet, seul cet événement permettrait un temps libre plus grand pour tous les citoyens et ainsi une éducation esthétique permettant de rendre les citoyens sensibles à d'autres formes que le kitsch. Cet horizon, aussi hypothétique

[146] *Ibid.*

soit-il, met en évidence le fait que les thèses modernistes ne sont pas à comprendre comme des absolus, mais comme des solutions temporaires au problème à la fois esthétique, politique et économique du kitsch. Greenberg formule même des conditions plus précises à la désaliénation esthétique et politique dans « L'état de la culture » (1953). Dans cet article, il tente d'inventer des solutions au problème de la dégradation de la production culturelle, en d'autres termes, à la domination de l'esthétique du kitsch sur les autres formes esthétiques. Ce problème est constaté par d'autres, notamment T.S Eliot, et la réponse qu'il apporte est une réponse conservatrice, dans ce sens précis qu'il appelle un retour en arrière, un retour à la situation pré-industrielle[147]. T.S Eliot isole qu'une des conditions au développement d'une grande culture est la division de la société en classes structurées et stables. En effet, si l'élite sociale et culturelle constitue une classe peu mobile, peu ouverte à des transfuges, elle peut constituer un soutien durable au développement de l'art « exigeant ». Or, l'industrialisation remet en cause la stabilité des classes sociales, en généralisant un phénomène auparavant rare, l'ascension sociale. Ce phénomène trouble les fondations sociales stables de l'art noble, car les nouveaux venus dans l'élite sociale ont un goût esthétique qui correspond à celui des classes inférieures. T. S Eliot envisage donc comme solution à la dégradation de la production culturelle, la limitation de l'ascension sociale par le biais d'une limitation de l'industrialisation. A cette solution rétrograde, Greenberg oppose un autre type de solution, qu'il qualifie de « marxiste et socialiste » : il faut, au contraire, penser l'industrialisme comme un donné sur lequel on ne pourra revenir et l'étendre, en tant qu'il apporte globalement de meilleures conditions sociales à l'ensemble de la population. L'amélioration des conditions sociales et matérielles constitue une condition nécessaire à l'amélioration de la production culturelle, dans la mesure où elle permet une plus grande éducation, une plus grande disponibilité temporelle et mentale, une plus grande énergie à consacrer dans les loisirs et ainsi un refus moins spontané de tout effort dans cette matière.

> « La solution opposée, marxiste et socialiste, est d'intensifier et d'étendre l'industrialisme : elle part du principe qu'il apportera en fin de compte un bien-être et une dignité sociale universels, et que le problème de la culture se dénouera alors de lui-même. Cette espérance, peut-être moins utopique que les propositions des idéologues de la tradition, n'en exige pas moins beaucoup de

[147] Le mouvement du Préraphaélisme constitue un bon exemple artistique de réponse conservatrice aux problèmes du temps.

> temps. En attendant, l'espoir des progressistes (que les loisirs accrus par l'industrialisme puissent être employés dès maintenant au bénéfice de la culture) semble plus raisonnable. Reste que ce même espoir montre combien la plupart des progressistes évaluent mal la nouveauté de l'industrialisme et l'étendue des changements qu'il apporte à la vie. Si l'on reconnaît généralement que la qualité des loisirs est déterminée par leurs conditions sociales et matérielles, on oublie en revanche qu'elle est bien davantage déterminée par celle de l'activité qui est à l'origine de ces loisirs. C'est dire que les loisirs sont à la fois fonction et produit du travail, et qu'ils changent quand le travail change. Cet aspect imprévu des loisirs n'est qu'un exemple des conséquences imprévues de l'industrialisation[148]. »

Greenberg introduit ici une nouvelle thèse, fondamentale : « […] les loisirs sont à la fois fonction et produit du travail […] ils changent quand le travail change ». Les mutations de la production culturelle, et ainsi le problème de départ de sa dégradation, sont à comprendre dans le cadre de l'évolution des rapports entre loisirs et travail. Pour Greenberg, l'industrialisme se caractérise par la séparation radicale de ces deux domaines et par une inversion des valeurs morales qu'on attribuait traditionnellement à l'un et l'autre : il postule ainsi qu'avant l'industrialisme, les loisirs étaient considérés comme « l'aspect positif de la vie et la condition préalable à l'accomplissement de projets élevés » par opposition au travail. Avant de continuer plus avant dans l'explicitation des thèses de Greenberg, il s'agit d'identifier le cadre de compréhension qui donne une pertinence à son propos. Il nous semble que ce constat, ainsi que le raisonnement qui en découle, gagnent en intelligibilité si on les inscrit dans le cadre d'une interprétation de l'histoire des élites et d'un de ses phénomènes majeurs : la disparition de l'aristocratie. Ainsi comme T.S Eliot, il semble localiser une des causes de la dégradation culturelle dans la mutation de l'élite sociale, bien qu'il en propose une analyse toute différente. Enfin, il s'agit de comprendre la notion de « loisirs » dans la lignée de la notion d'*otium*, loisir cultivé et studieux des élites. On notera, avant de reprendre le fil de notre raisonnement, que le propos ici n'est pas de débattre de l'exactitude historique des thèses de Greenberg, mais de comprendre la façon dont celui-ci configure la situation politique de son époque et pose les problèmes. Reprenons. L'industrialisme a eu pour conséquence une généralisation du travail aux couches de la société qui en étaient exemptes auparavant : l'ancienne aristocratie, l'élite sociale. Cette généralisation du travail s'accompagne d'une inversion de polarités entre loisir et travail. Auparavant, le loisir comme *otium* était considéré comme une fin en soi, en tant qu'il était considéré

[148] C. Greenberg, « L'état de la culture », dans C. Greenberg, Art et Culture, op. cit., p. 37.

comme la seule voie de développement et d'épanouissement des capacités d'un individu. Greenberg cite ainsi Aristote :

> « Si en effet, travail et loisir sont l'un et l'autre indispensables, le loisir est cependant préférable et plus réellement une fin (…) Le loisir (…) semble contenir en lui-même le plaisir, le bonheur et la félicité de vivre. Mais ce bonheur n'appartient pas aux gens occupés, mais seulement à ceux qui mènent la vie de loisir (…) certaines matières doivent être apprises et entrer dans un programme d'éducation en vue de mener la vie de loisir. Et (…) ces connaissances et ces disciplines sont des fins en elles-mêmes[149] ».

Or la généralisation du travail dans le cadre spécifique de l'industrialisme introduit une caractérisation par distinction de ce domaine d'avec celui du loisir : le travail constitue le domaine l'action efficace et sérieuse, à l'opposé des loisirs qui deviennent le domaine du léger et de la non-activité.

> « Une fois la notion de rendement clairement élaborée et cernée, le travail se trouva dans l'obligation d'être plus rentable, c'est-à-dire plus efficace. A cette fin, il fallait le séparer plus nettement de tout ce qui n'était pas authentiquement travail ; du point de vue de l'attitude, de la méthode et plus encore du temps, il fallait le concentrer et le purifier. En outre, sous cette loi de l'efficacité, toute activité menée avec sérieux fut de plus en plus assimilée à un travail. En conséquence, les loisirs ont été réduits et identifiés à un moment de passivité – un moment où l'on reprend son souffle, un interlude, une occupation périphérique – tandis que le travail devenait l'aspect central et positif de la vie, l'unique occasion d'accomplir ses aspirations les plus hautes. Les loisirs sont devenus de purs et simples loisirs (non-activité ou activité sans finalité) comme le travail est devenu pur et simple travail, activité répondant plus strictement à une fin[150]. »

La polarité traditionnelle est inversée et ainsi la place qu'on accorde à chacun des domaines : le travail occupe le centre de l'existence, les loisirs, la périphérie. Les loisirs ne sont plus des fins en soi, mais par caractérisation oppositive au domaine du travail, des activités sans finalité, des délassements pour mieux retourner au travail. La compréhension du loisir comme *otium* disparaît ; elle ne peut se maintenir comme telle que dans une vie sans obligation de travail. C'est dans cette mesure que l'on peut parler d'une dégradation culturelle : les loisirs n'ont plus la même fonction et la même centralité dans la vie quotidienne des hommes ; dès lors, le goût et l'exigence pour les objets culturels est modifiée. On remarquera la mobilisation de la notion kantienne d'absence de finalité, c'est-à-dire de désintéressement, comme caractéristique des loisirs post-industrialisme. Ce qui est très intéressant ici, c'est

[149] Aristote, *Politique*, VIII, 3, 1337b 33 à 1338a 12 cité par C. Greenberg dans « L'état de la culture », p. 38.
[150] *Ibid*., p. 38-39.

qu'en établissant une généalogie du loisir à partir de la notion d'*otium* et non à partir du divertissement, Greenberg présente l'attitude de désintéressement à l'égard des objets culturels non pas comme un donné naturel, mais comme un produit historique dû à une mutation socio-économique ; plus loin, cela suppose que l'attitude de désintéressement dans les loisirs n'est pas considéré comme une libération à l'égard du caractère finalisé du travail, mais comme un drame culturel et moral voire existentiel. A la lumière de cet aspect de la réflexion de Greenberg, il devient de plus en plus visible que la décontextualisation historique et politique de l'esthétique moderniste qu'a opérée la postérité, a conduit à un malentendu de taille : s'il est nécessaire durant un temps de renforcer la réception esthétique désintéressée pour lutter contre le kitsch tant capitaliste que soviétique, le rapport désintéressé à la production culturelle n'est pas un rapport à souhaiter en soi, en tant qu'il ampute les individus des puissances propres au rapport intéressé aux objets culturels que constitue l'*otium* : l'accomplissement et la sculpture de soi.

Pour répondre à cette mutation sociétale dans laquelle ce ne sont plus les loisirs qui constituent le vecteur de valeurs, mais le travail, Greenberg se détache de la solution prophétique proposée dans « Avant-garde et kitsch », proposée par Fry avant lui, celle de l'avènement messianique du socialisme.

> « La difficulté de maintenir une tradition culturelle orientée par les loisirs dans une société orientée par le travail interdit à elle seule de résoudre la crise que traverse actuellement notre culture. Cela devrait faire réfléchir ceux d'entre nous qui envisagent le socialisme comme la seule issue possible. L'efficacité du travail reste indispensable à l'industrialisme et l'industrialisme reste indispensable au socialisme. Rien n'indique dans les perspectives offertes par le socialisme qu'il dissipera facilement cette double angoisse de la rentabilité et du travail […][151] ».

Si l'avènement du socialisme lui-même n'est pas en mesure de changer cette nouvelle centralité du travail dans la vie, en tant que le socialisme s'appuie également sur l'industrialisme, c'est donc qu'il faut repenser la culture à partir de ce nouveau pôle du travail : « Dans de telles conditions, la seule solution que je puisse entrevoir pour la culture consiste à en déplacer le centre de gravité pour le situer carrément au sein du travail[152] ». (Encore une fois, on ne peut que se rendre à l'évidence devant une telle proposition que la revendication d'autonomie de l'art prônée par le modernisme n'est que de l'ordre de l'épuration volontaire temporaire, mais n'est pas considérée

[151] *Ibid.,* p. 39.
[152] *Ibid.,* p. 40.

comme la révélation d'une essence de l'art). Greenberg est conscient qu'une telle proposition n'est que de l'ordre de la formulation d'hypothèse destinée à « penser au-delà des positions qu'adoptent Spengler, Toynbee ou Eliot[153] », c'est-à-dire à penser un avenir de l'art et de la culture hors des schémas conservateurs, décadentistes et fatalistes et de tenter de dessiner activement les contours de ce qu'il pourrait être. Il ne développe pas ainsi son propos à ce sujet, mais il est néanmoins possible de distinguer quelques éléments de ce projet pour le moins incroyable : situer le centre de gravité de la culture au sein du travail. Greenberg fonde une telle hypothèse sur une lecture fantasque mais pénétrante de l'Histoire à partir des différents degrés de généralisation du travail dans la société. Avant la civilisation (selon ses termes), dans les sociétés archaïques, tout le monde travaillait. Quand tout le monde travaille, travail et culture « […] se fondent en un tout fonctionnel. L'art, les coutumes et la religion se différencient à peine, dans leurs intentions comme dans leur pratique, des techniques de production, de guérison ou même de guerre […][154] ». Puis la civilisation s'installant, le travail n'était le fait que de certaines classes sociales et l'on a assisté parallèlement à une autonomisation et spécialisation de chacun de ces domaines : « […] la culture et l'art existent aujourd'hui pour eux-mêmes[155] ». Or, voilà que l'industrialisme nous fait en quelque sorte retourner à la situation antérieure à la civilisation, sur le point précis que le travail est redevenu l'affaire de tous. Face à cette situation de regénéralisation du travail, Greenberg propose ainsi, par analogie avec la situation ante-civilisation, de reconstituer une indistinction des domaines précédemment séparés : art et culture, religion, coutumes, travail.

> « Puisque le travail redevient universel, ne devient-il pas nécessaire – et possible puisque nécessaire – de combler l'écart entre le travail et la culture (ou plutôt entre buts intéressés et buts désintéressés), écart qui a commencé à se creuser quand le travail a perdu de son universalité ?[156] ».

Par cette distinction, intenable d'un point de vue kantien entre but intéressé et but désintéressé (tout but est par définition intéressé), Greenberg indique qu'il ne s'agit pas tant de réunir des domaines d'activité séparés que de repenser cette dichotomie entre intérêt et désintéressement, caractéristique de la séparation des loisirs et du travail. Il ouvre ainsi une voie pour penser une nouvelle centralité de l'art dans

153 *Ibid.*, p. 41.
154 *Ibid.*, p. 40.
155 *Ibid.*
156 *Ibid.*

l'existence (et un regain de qualité de l'art selon lui) : s'il s'agit sans doute de réinjecter des buts désintéressés dans le travail, il s'agit conjointement de tenter de réinjecter des buts intéressés en art, de transformer le rapport de l'individu à l'art en un rapport intéressé, dans la même mesure que le rapport à l'*otium* est intéressé.

Une parenté insoupçonnée entre l'art participatif et le modernisme

Cette analyse de « L'état de la culture » met en évidence combien la compréhension dominante du modernisme comme chantre radical de l'autonomie de l'art est désarticulée de ses enjeux politiques et sociaux : le modernisme est devenue une théorie amputée, mobilisée pour justifier une autonomie essentialiste de l'art, ce qui apparaît comme un contre-sens très profond à la lumière du projet moderniste que dessine Greenberg dans cet article. L'autonomie de l'art est une mesure prophylactique, dont la mise en place est accompagnée d'une réflexion sur les conditions d'une réinstauration future de l'art comme « aspect central et positif de la vie ». Il serait intéressant, dans le cadre d'une autre étude, de s'interroger sur les modalités de cette désarticulation entre l'aspect formaliste et l'aspect politique du modernisme : à qui ou à quoi la doit-on ? Quels sont les lecteurs de Greenberg ayant contribué à propager ce malentendu sur le modernisme ? A qui profite une telle oblitération du projet proprement avant-gardiste de Greenberg de combler l'écart entre travail et loisir, entre intéressement et désintéressement ?

L'analyse de ce projet de Greenberg permet d'entrevoir une étrange filiation entre le modernisme et l'art participatif. Si le modernisme dans sa dimension de *repli prophylactique* constitue un pôle quasiment opposé à l'art participatif, le modernisme dans sa dimension de *projet à venir*, tel qu'il est déplié dans « L'état de la culture », présente de nombreux points communs avec cette pratique. A la lumière des propos de Greenberg, la tentative de l'art participatif de réinjecter de l'intéressement et de la finalité en art peut être comprise comme une tentative de sortir l'art de sa dimension de loisir passif et inoffensif, « non-activité ou activité sans finalité » et de lui redonner une dimension d'intensité, d'application, d'accomplissement qui sont aujourd'hui majoritairement localisées dans le domaine du travail : on pourrait dire, d'une certaine façon, que l'art participatif constitue une forme de réalisation du *projet* moderniste. En effet, si certains points de l'analyse de Greenberg peuvent apparaître datés (comme la critique de l'industrialisme), l'analyse qu'il fait du loisir comme non-

activité apparaît toujours d'actualité : l'art et la culture constituent toujours aujourd'hui, de façon majoritaire, des domaines de délassement – et non des domaines propices à la sculpture de soi, par opposé au travail, devenu le seul domaine d'exercice de soi-même : c'est dans cette mesure qu'il apparaît pertinent d'appliquer la grille de lecture greenbergienne à la situation contemporaine. Autrement dit, l'analyse du projet moderniste à long terme de Greenberg nous permet de mettre au jour une manière qu'a l'art participatif de reprendre à son compte le projet des avant-gardes de « changer l'art et la vie ». Il s'agit de remettre en cause le partage de l'existence, tel qu'il est institué par les pratiques socio-économiques : tenter de réinstituer l'art comme « l'aspect positif et central de la vie », en réinjectant des affects, des intérêts, des fins qui transforment ce dernier en lieu possible de « l'accomplissement de projets élevés », refusant ainsi au travail cette prérogative.

Cette ambition en art participatif se manifeste dans certains projets sous des modalités très proches de celles évoquées par Greenberg : il s'agit des projets « pédagogiques[157] », conçus comme temps de formation et découverte intellectuelles. Ils réactivent ce faisant une forme d'*otium* qui remet en cause la réduction du rapport à l'art à une forme d' « occupation périphérique » et la définition du travail comme seul lieu possible d'élévation. Cette capacité du concept d'*otium* à redéployer la ligne de partage entre loisir et travail nous paraît suffisamment intéressante, pour conserver l'usage du terme à des fins analytiques, malgré la connotation élitiste qu'il contient. Il conviendrait ainsi de parler pour ces projets, non d'une réactivation, mais d'une refonte du concept d'*otium* : est conservé le rapport au loisir comme temps de formation et accomplissement de soi - sans la dimension aristocratique inhérente à l'apparition historique du concept, comme privilège érudit réservé aux patriciens dont l'existence est caractérisée par le temps libre.
Un bon exemple de cette réinvention de l'art comme *otium* serait les *Monuments* de Thomas Hirschhorn dédiés à des philosophes (Spinoza, Bataille, Deleuze, Gramsci).

[157] Certains projets à caractère pédagogique sont analysés par Claire Bishop dans le chapitre 9 d'*Artificial Hells* : elle les étudie comme déclinaison des rôles de l'artiste et du participant, qui endossent en ce cas les rôles d'enseignant et d'étudiant. Ce n'est pas ici notre perspective.

Il y a transformation de l'art comme temps de découverte philosophique, par le biais d'une érection de certains intellectuels en modèles, et d'une organisation de la rencontre avec ces « grands hommes » et leurs œuvres, sous plusieurs formes : construction du monument, installation de la bibliothèque, lecture, invention de slogans tirés des œuvres du philosophe concerné, conférences, pièces de théâtres jouées par les enfants reprenant des textes du philosophe à l'honneur.

La pédagogie est de l'ordre de l'*imprégnation philosophique*, sous différentes modalités inscrites dans l'espace et le temps quotidien : il ne s'agit pas d'enseigner quoi que ce soit, mais d'*organiser la possibilité de rencontres* entre les participants et *quelque chose* dans l'œuvre ou la vie du philosophe. Nous approfondirons ce point un peu plus loin.

Vue d'une conférence quotidienne de Marcus Steinweg, *Gramsci Monument* (2013)

Gramsci Monument Construction Team

D'autres projets artistiques proposent une formation de soi sous une forme plus directe et traditionnelle, en se proposant comme formation académique. Ces œuvres se situent dans la lignée de la *Freie Internationale Universität* (1973-1988) de Joseph Beuys, dans son ambition de faire de l'art un lieu de recherche et de réflexion ouvert à tous. On notera notamment le projet *Wide Open School* à la Hayward Gallery de Londres, en 2011, dans laquelle plus de 100 artistes proposaient des cours et des ateliers gratuits. Il ne s'agissait pas nécessairement d'apprendre aux participants à manier des techniques artistiques : Yinka Shonibare proposait un cours sur l'histoire de la sexualité britannique dans les colonies, Mark Wallinger, une histoire du dessin depuis Alberti jusqu'à Pixar etc.

On retiendra enfin *The Silent University* d'Ahmet Ögut. Le projet a été initié à Londres, en 2012, soutenu par la *Delfina Foundation* et *Tate Modern*. *The Silent University* constitue une offre de cours, donnés par des réfugiés, des demandeurs d'asiles et des migrants diplômés, mais qui ne sont pas en mesure d'enseigner ou d'exercer dans leur pays d'accueil. Il s'agit en quelque sorte d'une valorisation de tous les savoirs rendus muets, invisibles par la migration. *The Silent University* prend la forme d'un cursus académique, proposant différents cours, organisés autour de plusieurs thèmes et animés par une quinzaine d'enseignants.

Fahima Alnablsi, diplômée en économie de Damas, propose un cours en arabe sur une comparaison entre les lois de la Sharia et le système politique suédois. Miguel Teixera, immigré d'origine angolaise, propose en qualité de chef cuisinier, un cours en portugais sur l'histoire de la préparation de la nourriture à travers les arts visuels. Dans ce projet, l'art devient le lieu où il est de nouveau possible de s'accomplir intellectuellement, alors même que leur travail actuel ne leur permet pas d'obtenir ces gratifications. Ce projet réouvre la possibilité de transmettre et d'apprendre et d'éprouver les affects d'élévation qui y sont associés, dans des conditions socio-économiques qui semblent rendre secondaires ou superflues ces activités. De ce point de vue, *The Silent University* met en scène la façon dont l'art comme temps de formation de soi peut constituer une réponse à des problèmes socio-politiques contemporains, et pas seulement une réponse à un certain état du rapport à l'art aujourd'hui.

Des enseignants de *The Silent University*

Ce retour sur le modernisme nous permet de raffiner davantage à partir de quels prismes se fait la réception de l'art participatif, à partir de quels critères il est jugé, à partir de quel modèle il est comparé. Il y a plusieurs choses à remarquer.

Tout d'abord, force est de constater que l'attitude caractéristique de la réception de l'art participatif, à savoir l'omniprésence de la question « est-ce de l'art ? », semble être un héritage direct du modernisme. En effet, si auparavant, à la fin du XIXème siècle par exemple, on trouve des querelles esthétiques portant sur le mérite des différents types d'art, la question se pose davantage en termes d'art noble et d'art non-noble, d'art majeur et mineur. Ce n'est qu'à partir de ce moment qu'il y a un enjeu véritable à formuler cette dichotomie esthétique art/non-art : c'est le premier moment où les formes dévoyées de l'art (le kitsch) deviennent quantitativement dominantes sur l'art et structurent le goût, que ce dernier doit désormais se qualifier, par distinction, de « vrai art » ou d' « art pur ». Greenberg énonce ainsi ce nouveau problème :

> « Il y a eu un consensus [plus ou moins général sur ce qui est bon ou mauvais en art, au fil des siècles, parmi les couches éclairées de l'humanité] et ce consensus est fondé sur la distinction constante entre ces valeurs qu'on trouve dans l'art seul et les valeurs qu'on peut trouver ailleurs. Le kitsch, en vertu d'une technique rationalisée qui bénéficie de la science et de l'industrie, a réussi à gommer cette différence dans la pratique[158] ».

Si le kitsch réussit à troubler la frontière naturelle entre art et non-art, alors il est d'une part nécessaire de procéder à une détermination précise et oppositive de ce qui peut constituer une définition stable de l'art : ce qui constitue le projet moderniste ; d'autre part, de naturaliser l'utilisation de cette définition de l'art comme arme de discrimination, car il s'agit bien d'une guerre entre l'art et un kitsch menaçant l'engloutissement du premier. On notera que cette arme de discrimination prend la forme d'un mépris symbolique : contre la domination du kitsch en termes de fréquentation et d'effets, la supériorité de l'art sera affirmée via la domination symbolique : par opposition au kitsch, l'art n'est pas donné à tout le monde, l'art est difficile, il ne se donne si ce n'est à l'élite sociale à l'élite intellectuelle : sa valeur réside ainsi pour partie dans son caractère inaccessible et réservé. Ceux qui y ont accès sont des privilégiés (pas seulement au sens social mais au sens quasiment ontologique). Or, c'est précisément cette distinction esthétique héritée du modernisme, associée aux colorations esthétiques qui lui sont propres (mépris symbolique : « c'est intéressant, mais ce n'est pas de l'art »), qui est sans cesse mobilisée *en amont* de toute discussion sur l'art participatif. Avant de parler de l'art participatif, il faut d'abord

[158] C. Greenberg, « Avant-garde et kitsch », p. 17.

déterminer si c'est de l'art ou si ça n'en est pas : c'est un pré-requis qui vient stabiliser et légitimer le propos du locuteur. Parler de l'art participatif sans avoir déterminé si c'est de l'art semble constituer un risque trop grand : l'on pourrait donner le crédit propre à l'art à quelque chose qui ne le mérite pas. Est-ce à dire que nous sommes toujours dans la même situation de guerre que celle du modernisme ? L'ennemi qu'est le kitsch est-il toujours omniprésent, de telle sorte que la question de la détermination art/non-art se soit pérennisée ? Ou est-ce seulement l'inertie d'un héritage, dont cette question serait une sorte de tic, alors même que les problèmes de l'art et ce qui le menace ont évolué ? Nous reviendrons dans cette question au début de la partie V « Une esthétique de la rencontre ».

Enfin, dans son acte de distinction guerrier entre art et non-art, le modernisme a posé *la forme* comme critère déterminant du premier. A partir du modernisme, on reconnaît l'art à ses qualités dites formelles : il s'agit d'entendre par « formel » ce que Greenberg a établi comme spécificité de l'art : le travail réflexif du médium. Ainsi, on retrouve toute une gamme d'expressions qui reviennent sans cesse comme qualification descriptive du travail de l'artiste, alors qu'il s'agit en même temps d'une qualification normative, signant son appartenance au domaine de l'art, tel que défini par le modernisme : « le travail de la matière », « le détournement du médium », « l'artiste travaille sur ce que signifie l'acte même de peindre », « le jeu sur la matière/texture/support » etc. A titre d'exemple, voici un extrait de la présentation de l'exposition *Le Fil Rouge* (29 janvier-11 avril 2015) dans les Espaces Louis Vuitton : nous soulignons les expressions symptomatiques de cette caractérisation de l'art comme recherche formelle, issue du modernisme :

> "*Le Fil rouge* explores thread as the prime medium in the practice of contemporary artists. Unlike pencil and paint, **thread is not linked to an intrinsic finality**, and **its materiality encourages infinite artistic expressions and explorations**. Replacing the brush, thread in contemporary art is embroidered or glued onto the image carrier and combined with paint. Canvas fragments are sewn together using thread. By stretching lengths of yarn at different scales and in varied configurations, it is employed **to form sculptures, trace lines in space, reproduce architectural principles or seemingly suspend the laws of physics**. Many of the exhibiting artists do not

> work exclusively with thread, but revert to it as **a medium that offers a broad spectrum of applications**[159]."

Cet extrait met en évidence la naturalisation d'une des conceptions actuelles dominantes de l'art comme recherche strictement formelle : recherche de la forme pour elle-même, exploration de la matérialité comme seul contenu, absence de contenu sémantique, définition du travail de l'artiste comme travail de variations à partir d'un médium[160]. Par ailleurs, l'origine de cet extrait montre à quel point cette conception de l'art comme travail du médium et de la matière est dominante tant symboliquement que financièrement dans le champ de l'art contemporain aujourd'hui.

Ceci explique en partie la réticence à considérer l'art participatif comme de l'art à proprement parler : les médiums traditionnels ont disparu, les œuvres ne se proposent jamais comme réflexives sur les formes nouvelles qu'elles emploient, ces formes nouvelles sont impures (sociales), le contenu est en partie sémantique. Dans cette mesure, l'art participatif semble partager plus de caractéristiques avec l'ennemi, avec le kitsch qu'avec l'art pur.

Or, comme nous l'avons montré plus haut, la définition de l'art comme recherche formelle centrée autour de la question du médium constituait pour les modernistes une solution temporaire au problème de la société de consommation et ne méritait pas de se cristalliser comme essence de l'art. Ainsi la postérité a conservé le paradigme formaliste de l'art, détaché du projet politique à long terme du modernisme. La postérité a abandonné ou oblitéré la dimension politique du mouvement aujourd'hui retenu comme le parangon de l'autonomie absolue de l'art. Ainsi la dimension politique de l'art participatif signe encore une fois son exclusion a priori du domaine de l'art, alors même que le politique n'a jamais été séparé de la définition de l'art par celui-là même que l'on cite pour justifier son autonomie.

Cette archéologie des soubassements esthétiques que l'art participatif remet en cause, et des enjeux esthétiques qu'il fait advenir nous fournit les outils nécessaires

---

[159] Présentation de l'exposition *Le Fil Rouge*, 6 février-23 mai 2015 (commissariat : Michiko Kono) à l'Espace Louis Vuitton Paris, dans la lettre d'information de la plateforme artistique *e-flux*.

[160] Voir « Thierry Lenain, « L'art contemporain et la problématisation du regard esthétique », dans *Esthétique et philosophie de l'art*, Bruxelles, De Boeck Supérieur « Le Point philosophique », 2002.

à la prochaine étape de notre enquête. En effet, ces catégories sont reprises, reformulées, infléchies, par les acteurs des politiques culturelles en Angleterre sur notre période, comme instruments d'évaluation des projets d'art participatif.

Partie II

La valeur sociale de l'art dans l'art participatif et la politique culturelle britanniques de 1997 à 2015

Le 1er mai 1997, le parti néo-travailliste (*New Labour*) remporte les élections, après dix-huit ans de gouvernement conservateur. Tony Blair devient le Premier Ministre du Royaume-Uni.

L'arrivée du *New Labour* au pouvoir intéresse directement notre sujet, et ce non pas comme simple toile de fond socio-politique de l'art participatif que nous étudions, mais comme acteur effectif dans le développement de cette pratique durant cette période (1997-2010), qui constitue la plus grande partie de l'époque sur laquelle nous travaillons. Une telle affirmation peut sembler étonnante aujourd'hui : comment un changement de gouvernement peut-il avoir partie liée avec le développement d'une pratique artistique ? Si nous admettons facilement qu'une pratique artiste soit à comprendre dans le cadre *du* politique, il semble plus difficile d'envisager qu'elle puisse être en relation avec *la* politique, c'est-à-dire avec la vie politique institutionnelle même, faite de partis, de réformes, de discours, de changements de gouvernement. En effet, les relations établies habituellement entre l'art et *la* politique paraissent historiquement révolues et/ou moralement condamnables : l'art de cour qui permit la création de nos chefs-d'œuvre classiques ; l'art d'Etat, rapidement réévalué comme art de propagande, dans les Etats totalitaires. C'est en partie en raison du second cas que l'autonomie de l'art vis-à-vis de la sphère du social dont nous avons abondamment parlé en première partie a été si sacralisée et défendue par Greenberg et Adorno, qui avaient vu les conséquences d'un art d'Etat dans les régimes stalinien et nazi.

A cet égard, établir une relation entre la politique et l'art participatif au Royaume-Uni à partir de 1997 apparaît à première vue comme une entreprise risquée : comment affirmer que dans une démocratie l'art, sous quelque pratique que ce soit, peut-il avoir partie liée avec la politique ? Par politique, on entend ici le couple formé par ce que les sciences politiques anglo-saxonnes appellent *politics* et *policies* ; c'est-à-dire d'un côté le champ des compétitions électorales, ici envisagé sous l'angle de ses productions doctrinales ; de l'autre, les politiques publiques (dans leur élaboration, mise en œuvre, et évaluation). Cette distinction notionnelle entre *politics* et *policies* permet de saisir de manière fine la circulation des discours, des idées et des pratiques dans les différents lieux de la politique

L'enjeu de ce chapitre est précisément le suivant : tenter de penser une relation entre art participatif et politique qui excède les schèmes relationnels habituels : celui d'une

instrumentalisation de l'art par le pouvoir politique ou d'une émancipation critique radicale de l'art à l'égard de toute politique concrète. En effet, quand nous affirmons que les politiques mises en place par le *New Labour* sont un acteur important dans le développement de l'art participatif, il reste à définir ce que signifie précisément être acteur : quel rôle attribuer à ces politiques dans le développement de l'art participatif ? Nous nous rendons rapidement compte que la liste des rôles qui nous vient immédiatement à l'esprit est assez restreinte : s'il ne s'agit pas d'une influence néfaste (instrumentalisation), alors il doit s'agir d'une influence positive, sous la forme de soutien à la création et de subventions par exemple ? Cette incapacité à penser une relation entre l'art et la politique autrement qu'en termes d'influence constitue un des grands défis conceptuels et méthodologiques de notre réflexion dans ce chapitre. Nous y reviendrons ensuite plus longuement. Avant d'entrer plus avant dans cette enquête, il convient de dévoiler les fondements de notre hypothèse de départ : quels sont les indices qui me permettent d'affirmer que les politiques du *New Labour* sont un acteur à part entière dans le développement de l'art participatif en Angleterre?

Cette hypothèse se fonde sur un constat : il y a une convergence entre le lexique récurrent employé dans l'art participatif et celui employé dans les politiques publiques et culturelles du *New Labour*. Plus précisément, la convergence du lexique semble, à première vue, marquer une convergence des préoccupations et des fins. En voici un premier aperçu, issu de différents supports à la fois politiques et artistiques[161].

> "Culture and the creative activity help to define those links between the individual and society that form such a crucial part of the new understanding of politics […] they can help to shape a real sense of community[162]".
>
> "[…] artists who seek to empower or "give voice" to disenfranchised communities[163]"
>
> "Participation in the arts produces social change […][164]".

[161] Les parties II et III de notre enquête reposent en grande partie sur l'analyse de documents et discours politiques. Notre hypothèse de travail s'appuie sur une convergence du lexique dans le domaine artistique et politique : le choix des mots, du champ lexical, des nuances de sens est dans cette mesure fondamentale à la démonstration. La traduction tend à faire disparaître ces traits (à cause des reformulations qu'elle implique) ou tout du moins leur force expressive et certains effets de sens sont ainsi court-circuités. C'est dans cette mesure que nous avons fait le choix de ne pas traduire les citations dans ces deux parties.

[162] Chris Smith *Creative Britain*, London, Faber and Faber Limited, 1998, p. 15.

[163] Grant Kester, *Conversations Pieces*, p. 9.

> "[…] social practice artists create forms of living that activate communities […][165]".
>
> "Participatory arts projects can also be empowering, and help people gain control over their lives […] Arts projects can nurture local democracy. They encourage people to become more active citizens, and strengthen support for local and self-help projects[166]".
>
> "Art in this city is "not just to represent culture but [also] to afford the possibility for culture in which art could be more of a social force[167]."
>
> "Art has an impact—somewhere, somehow, each and every time—on individuals and their communities[168]".
>
> "Social practice is not only a set of tools to engage in the social sphere, but also a way in which people can rethink the future and ways in which people can redefine governability and also ways in which society should work[169]".

L'indistinction lexicale et sémantique des discours à première vue est troublante. Il semble émerger une sorte d'opinion commune : l'art et plus précisément, la participation en art, a des effets sociaux, notamment en terme d'*empowerment*, de constitutions et d'activations de communautés. Bien sûr, un œil avisé pourrait repérer de légères variations dans le discours d'un domaine à l'autre, mais il convient d'abord de prendre la pleine mesure de cette superposition, avant de la nuancer.

La spécificité de notre période réside dans l'émergence d'une politique culturelle d'Etat, à partir de juillet 1997, avec la création du DCMS, Département de la Culture, des Médias et du Sport. En effet, comme le remarque Cécile Doustaly, spécialiste des politiques culturelles britanniques :

> « L'histoire contemporaine du Royaume-Uni se caractérise par un traitement périphérique des politiques culturelles doublé d'une méfiance à l'égard de la politisation de la culture, que l'on associe volontiers aux dangers du dirigisme, voire de l'autoritarisme et de la censure. Afin d'éviter de tels écueils, le principe d'autonomie (*arm length's principle*) fut introduit en 1945, organisant une gestion

---

164 Arts Council England, *The Impact of the Arts. Some Research Evidence*, Mai 2004.
165 Anne Pasternak dans Nato Thompson (ed.), *op. cit.*, p. 8.
166 François Matarasso, *Use or Ornament ? The Social Impact of Participation in the Arts*, rapport *Comedia*, 1997.
167 Dan Peterman, dans Daniel Tucker (ed.), *Immersive Life Practices*, Chicago, The School of Art Institute of Chicago, 2014, cité par M. J. Jacob, p. VII.
168 Mary Jane Jacob, dans Daniel Tucker (ed.), *op. cit.*, p. 3.
169 Tania Bruguera, interview avec Coral Zou, 2 mars 2013, disponible en ligne : http://www.taniabruguera.com/cms/649-0-Social+Practice.htm

> des subventions publiques à distance du gouvernement par des organismes semi-publics ou NDPB (*Non-Departmental Public Bodies*), dont l'*Arts Council*[170]».

Si un certain interventionnisme du gouvernement dans le domaine de la culture se fait jour lors des années Thatcher (1979-1990) notamment, dans le souci de réduire les dépenses publiques, on ne peut pas à proprement parler de politique culturelle, c'est-à-dire de programme établi, de lignes directrices fortes façonnant la création artistique et l'offre culturelle. Ce point va résolument changer à partir de 1997 avec la publication rapide de documents de cadrage (*Use or Ornament ? The Social Impact of Participation in The Arts* – 1997, notamment) qui marque dès l'abord la spécificité de la politique culturelle du nouveau gouvernement : trop longtemps, l'art n'a été pris en compte par les politiques qu'en fonction de ses retombées économiques ; il faut maintenant se rendre à l'évidence des effets sociaux majeurs produits par l'art, et plus précisément par la participation en art. L'art et le social, tel est le nouveau binôme-clé de la politique culturelle du *New Labour* dont la *Policy Action Team 10* est le bras armé, nouveau service destiné à rassembler les preuves des effets sociaux de l'art. Ainsi ce ne sont pas seulement dans le domaine de la vie publique, mais également dans le domaine artistique, que la participation (comme moyen) et la communauté (comme fin) sont promues comme deux valeurs-clés par le gouvernement.

On ne peut s'empêcher d'être frappé par la convergence entre l'insistance des artistes en art participatif à vouloir produire des œuvres « utiles », à l'origine d'effets sociaux tangibles (cf. l'étude de *Grizedale Arts*, en partie I, par exemple, ou les travaux d'artistes comme Rick Lowe ou Tania Bruguera) et la mise en valeur de l'impact social de l'art par la politique culturelle des gouvernements Blair (1997-2007) et Brown (2007-2010). La reconnaissance d'une valeur sociale de l'art compte ainsi parmi par ces étranges convergences entre les ambitions des artistes en art participatif et des politiques publiques néo-travaillistes.

Cette idée est également à l'œuvre sous le gouvernement conservateur, dit de la Coalition (2010-2015) : entre 2010 et 2013, est menée une grande enquête par le DCMS en partenariat avec l'Arts Council, *The Taking Part survey*, qui rend compte de la participation dans des activités et pratiques artistiques : "data about the reasons for participating and not participating, barriers to participation, and the frequently of

---

[170] Cécile Doustaly, « Les Politiques de soutien à l'art en Angleterre depuis 1990 : « exception britannique », dirigisme ou modèle hybride ? », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Vol. V - n°1 | 2007, mis en ligne le 19 octobre 2009, consulté le 06 septembre 2015.

participation are collected[171]". La participation dans le domaine artistique est mise en relation avec la capacité à être un citoyen capable de se prendre en charge et d'être acteur de la société, comme l'affirme un rapport de 2011, *Encouraging involvement in Big Society. Cultural and sporting perspective*[172]. La question de l'impact social de l'art continue ainsi d'être posée.

Il convient de noter que notre sujet de recherche (l'impact social de l'art) met en évidence une relative continuité entre les politiques menées par les gouvernements néo-travaillistes et le gouvernement conservateur qui leur succède, (bien que des différences nettes puissent être établies sur certains points, comme nous le verrons). C'est dans cette mesure que nous nous permettons d'étudier conjointement les politiques sociales et culturelles de ces deux gouvernements, malgré leur appartenance à des bords politiques différents. Nous mettons davantage l'accent cependant sur les politiques néo-travaillistes, en tant qu'elles concernent la majeure partie de notre période d'étude, mais également en tant que c'est sous le gouvernement Blair qu'est mis en place une grande partie du lexique qui nous intéresse et qui perdure ensuite sur l'ensemble de notre période.

Notre enquête commence ainsi par cette énigme : comment expliquer une telle convergence entre le lexique et les préoccupations de l'art participatif d'un côté et des politiques publiques du *New Labour* de l'autre ?

L'hypothèse d'explication dominante à ce jour est la suivante.

L'hypothèse de l'instrumentalisation

L'hypothèse la plus courante, soutenue notamment par Claire Bishop, consiste à envisager cette convergence comme le signe d'une instrumentalisation par les politiques publiques de l'art participatif. Elle effectue un constat similaire au nôtre :

> « In the UK, *New Labour* (1997-2010) deployed a rhetoric almost identical to that of the practictioners of socially engaged art in order to justify public spending on the arts[173] ».

[171] Extrait de la présentation de l'enquête *Taking Part* sur le site web du gouvernement : https://www.gov.uk/government/collections/taking-part

[172] TNS BMRB, *Encouraging involvement in Big Society. Cultural and sporting perspective,* Novembre 2011.

[173] Claire Bishop, *Artificial Hells,* p. 13

Cette justification de dépenses étatiques dans le domaine culturel est en effet fondée principalement sur la capacité de l'art à produire des effets sociaux positifs, comme cela est mis en avant très tôt par le secrétaire d'Etat, Chris Smith, dans son discours "Arts and the Man : Culture, creativity and social regeneration[174]" en 1998. S'appuyant sur des propos de William Morris (ce qui ajoute aux convergences troublantes avec l'art participatif une référence commune), il présente l'art comme pouvant « conduire à un accomplissement social et à une détermination à changer les choses » et plus loin « au développement des individus eux-mêmes », insistant plus loin sur l'importance de la participation en art pour produire ce type d'effets :

> "Participation in the arts can contribute to social cohesion by developing networks and understanding, and building local capacity for organizations and self-determination[175]".

Pour Claire Bishop, cette valorisation de l'impact social de l'art à l'échelle individuelle et des communautés relève d'une instrumentalisation de l'art participatif comme « soft social engineering[176] », à associer au démantèlement de l'Etat-Providence. Le mot-clé de la politique culturelle est l'inclusion sociale. Selon Claire Bishop, l'idée d'inclusion n'est pas à comprendre dans le cadre d'une lutte contre les inégalités, mais dans le cadre d'une mise au pas des comportements : tout exclu n'est pas consommateur et ne peut se prendre en charge lui-même.

> "Participation became an important buzzword in the social inclusion discourse […] for *New Labour* it effectively referred to the elimination of disruptive individuals. To be included and participate in society means to conform to full employment, have a disposable income, and be self-sufficient[177]".

En effet, l'accent mis sur les pouvoirs sociaux de l'art participatif serait à comprendre comme une sorte de préparation insidieuse des individus à une nouvelle forme de société dans lesquels l'Etat n'assumera plus les services qui lui étaient dévolus : la participation en art contribuerait à former des citoyens autonomes, qui peuvent se prendre en main, qui comptent davantage sur leurs « communautés » que sur l'Etat, d'où l'accent mis sur la notion de communauté, en parallèle de celle de participation.

> "The social inclusion agenda is therefore less about repairing the social bond than a mission to enable all members of society to be self-administering, fully

---

174 Chris Smith, "Arts and the Man : Culture, creativity and social regeneration", conférence à l'université d'Hertfordshire, Hatfield, 14 janvier, 1998, *op. cit.*, p. 129-149.
175 *Ibid.*, p. 135.
176 Claire Bishop, *op. cit.,* p. 5.
177 *Ibid.*, p. 13-14.

> functioning consumers who do not rely on the welfare state and who can cope with a deregulated, privatised world[178]".

Dans ce cadre, promouvoir l'art participatif constitue pour le gouvernement une option intéressante : une sorte de procédure cosmétique leur permettant à la fois de « mimer » (selon l'opinion des détracteurs) un engagement social, tout en pratiquant une forme d'ingénierie sociale, à entendre ici comme un modelage des consciences afin de les rendre plus à même d'accepter les changements néolibéraux à venir.

Ainsi la convergence repérée entre la rhétorique du *New Labour* et celle de l'art participatif serait à attribuer à une instrumentalisation du lexique et des valeurs de ce dernier par le gouvernement Blair - dans le cadre d'un assujettissement de la politique culturelle à la politique sociale, cette dernière étant davantage à comprendre comme manipulation idéologique (le sens ici attribué à ingénierie sociale).

Si l'on suit cette hypothèse, cela conduit à envisager sous un tout autre angle l'art participatif produit à cette époque, et son développement. En effet, cela signifie que tout projet d'art participatif subventionné pendant cette période, fait potentiellement le jeu de façon consciente ou non de la politique sociale néo-travailliste. Selon le phénomène de tolérance répressive[179] décrit par Marcuse, l'art participatif, traditionnellement connoté comme activiste, dans une tradition que nous pouvons qualifier temporairement « de gauche », serait en quelque sorte un art récupéré par un gouvernement aux mesures néolibérales : ce qui semble constituer une opposition aux valeurs dominantes est conduit à être repris par le système capitaliste en place – qui laisse tous les phénomènes oppositionnels émerger pour cette raison précise qu'il peut ensuite les détourner et recruter pour ses propres fins. Tous les dispositifs de participation peuvent ainsi relever d'une double évaluation ambiguë.

Prenons l'exemple du projet de Marcus Coates, *Journey To the Lower World* (2004). Marcus Coates se rend dans un HLM de Liverpool, en proie à une crise sociale lourde : l'immeuble s'apprête à être détruit, dans le cadre de la régénération du quartier par le *Liverpool Housing Action Trust*. Cette dernière a été mise en place par le gouvernement Major (1990-1995) en février 1993 pour améliorer ou redévelopper (sur 12 ans) les tours d'habitations dans Liverpool, regroupant des populations souvent très pauvres. Au début des années 2000, LHAT adopte une politique

[178] *Ibid.,* p. 14.
[179] Nous décrivons ce phénomène plus loin.

artistique avec trois lignes principales : « Community Arts, Arts Education and Involvement, Public Art[180] ». Nous sommes ici face à un exemple emblématique de la façon dont les arts, et notamment l'art participatif, comme les intitulés l'indiquent, sont mis à profit dans le cadre d'entreprises extra-artistiques, ici à vocation immobilière et secondairement sociale. S'inscrivant en partie dans l'héritage de Joseph Beuys, Marcus Coates met en place des pratiques rituelles chamaniques afin de contacter entre autres choses le protecteur animal du site. Coiffé d'une tête de cerf et recouvert de la peau de l'animal, il invoque de façon extrêmement sérieuse et appliquée des animaux, devant un public souvent médusé. Une première interprétation pourrait être que l'intervention de Marcus Coates s'attache à apaiser la crise affective qui réside dans un tel lieu, en réunissant autour de cette pratique chamanique, les habitants de l'immeuble, cherchant ainsi à fonder la communauté autour de la crise, plutôt que d'envisager la crise comme un solvant de cette communauté.

Journey To The Lower World (2004) - Marcus Coates

[180] Voir la présentation du *Liverpool Housing Action Trust* sur la plateforme *Public Art Online. The Leading Public Art Resource* proposé par le *think tank Ixia* : http://www.publicartonline.org.uk/casestudies/housing/up_in_air/lhat.php

Mais une seconde interprétation, issue de l'hypothèse de l'instrumentalisation, pourrait formuler les choses ainsi : l'intervention de Marcus Coates constitue une sorte de distraction permettant de rendre l'événement de la démolition plus acceptable ou vivable pour les habitants. Ce projet ne constitue pas une vraie reconnaissance de la crise que traversent les habitants, dans la mesure où elle se situe sur le plan de l'imaginaire, et ne peut apporter ainsi aucune solution réelle aux habitants. Il ne peut que créer un sentiment fugitif de communauté, et non pas une vraie communauté avec le pouvoir d'action que cela implique. Les habitants seront d'ailleurs dispatchés dans des immeubles différents lorsque la tour sera démolie. L'intervention de l'artiste fait donc partie d'une forme évoluée de la politique de régénération urbaine du gouvernement Blair : tout en détruisant ou rachetant les quartiers populaires pour les transformer en nouveaux quartiers pour classes aisées et attirer les investisseurs, elle donne l'apparence d'être à visée sociale, en associant, entre autres choses, des artistes concernés par la notion de communauté, au processus.

Sous cet angle, l'art participatif dans son entier devient suspectable de n'être une pratique florissante qu'en tant qu'elle correspond aux attentes politiques concernant l'art : une portée sociale certes, mais inoffensive. Cette perspective nous permet de comprendre davantage la position emblématique de Claire Bishop dans le champ de l'art participatif : promouvoir les projets d'art participatif fondé sur ou laissant de la place au dissensus, et ne reposant pas sur la construction d'un potentiel consensus caché sous la notion de communauté[181]. Les projets de Santiago Serra par exemple lui semblent de ce point de vue précieux, en tant qu'ils mettent en scène les tensions sociales, n'hésitent pas à confronter l'audience secondaire à une instrumentalisation des participants, et ce faisant, rompent avec cette idée de communauté tendant à nier les problèmes sociaux structurels[182]. Puisque la participation est agitée par les politiques comme une solution miracle à la crise de la démocratie, la tâche de l'art participatif serait davantage de montrer les limites de la participation, comme Serra qui transforme la participation de non-artistes en relations contractuelles frôlant l'exploitation (*24 blocks of concrete constantly moved during a day's work by paid workers* –

[181] Cette idée reprise dans *Artificial Hells* est déjà présente dans Claire Bishop, « The Social Turn. Collaboration and its Discontents », *art.cit.*

[182] Cf. Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics" (2004), dans Anna Dezeuze (ed.), *op. cit.,* p. 267-269.

1999, par exemple, dans laquelle dix ouvriers d'origine Latino sont employés pour déplacer en permanence 24 énormes blocs de béton dans une galerie). Il faut des projets qui mettent en scène les dysfonctionnements de la démocratie, et non des projets qui instaurent artificiellement un fonctionnement démocratique éphémère, et prolongent ainsi l'illusion que la politique est affaire d'investissement individuel, et non d'infrastructures socio-économiques. L'antagonisme explicite – mise en lumière des tensions sociales et des dysfonctionnements politiques actuels - devient une valeur en soi, en tant qu'il permet de distinguer entre des projets d'art participatif suspects de collaboration silencieuse (consciente ou non), et des projets se positionnant comme résistance à l'instrumentalisation politique. L'antagonisme constitue la garantie d'une pureté politique. On ne peut s'empêcher de faire le rapprochement entre cette position de l'antagonisme et le paradigme critique mimétique décrit par Jacques Rancière et analysé plus haut : « une prise de conscience de la réalité cachée et un sentiment de culpabilité à l'égard de la réalité déniée[183] ». On notera que la promotion de l'antagonisme comme seule position artistique valable à l'égard du social permet de réintroduire une nouvelle dissociation entre art et social : le seul rapport possible au social est un rapport critique, c'est-à-dire un rapport de distance et non d'inscription.

Les limites de l'hypothèse de l'instrumentalisation

Si l'antagonisme prôné par Claire Bishop, assez proche du paradigme critique mimétique décrit par Rancière, permet une garantie de non-instrumentalisation par les politiques sociales, il condamne cependant l'art participatif à l'inoffensivité, comme l'explicite clairement Rancière : la mise en évidence de tensions sociales par l'art ne permet pour autant pas une prise en compte, un engagement futur à l'égard de ces problèmes sociaux par le spectateur, dans la « vraie vie ». Autrement dit, l'art participatif serait coincé entre le risque de l'instrumentalisation et sa solution, l'antagonisme explicite, le condamnant à l'ineffectivité. Une telle alternative constitue soit le signe de l'impossibilité de l'art politique, soit le signe d'un problème mal posé. Il convient d'explorer cette deuxième piste, avant de céder à la première.

Cette hypothèse de l'instrumentalisation nous permet de mettre au jour plusieurs points importants concernant le rapport entre art et politique, nous permettant de

[183] Jacques Rancière, *op. cit.,* p. 33.

reformuler le problème. Tout d'abord, cette hypothèse repose sur le postulat d'une unicité ou stabilité des sens de participation dans les deux domaines : c'est ce postulat qui justifie qu'il y ait opposition entre les fins de l'art et de la politique, et ainsi d'instrumentalisation quand l'un (la politique) use du second (l'art participatif) pour arriver à ses fins. Claire Bishop oppose ainsi la participation en art contemporain comme « self-realisation » et « collective action », à la participation comme « elimination of disruptive individuals ». Ce postulat nous semble problématique : comme nous allons tenter de le montrer dans ce chapitre, les notions de participation et de communauté au sein d'un même domaine recoupent des acceptions, comportent des accents radicalement différents.

Le même constat est également vrai dans le domaine politique : c'est sous les gouvernements Blair puis Brown que se développe à la fois la participation comme consultation individuelle par exemple (sous la forme de forums notamment) et la participation comme action collective par le biais du *community organizing,* comme le groupe *London Citizens*[184]. Si les sens ne sont pas stables et unifiés à l'intérieur d'un champ, cela signifie que les fins de chacun des champs ne sont pas stables non plus. Ainsi, envisager le rapport des deux champs comme instrumentalisation, c'est-à-dire détournement des fins de l'un pour ses propres fins, paraît moins soutenable, puisque les fins sont plurielles et non stabilisées. C'est-à-dire qu'aucun des champs ne livre, ni n'a de raison de livrer ou de suivre une définition unique de ces notions qu'elle mobilise sans cesse. L'hypothèse de l'instrumentalisation tend à aplatir la complexité de rapport à ces notions qu'entretiennent ces deux champs.

Un deuxième point pose également question. L'hypothèse de l'instrumentalisation pose, en effet, nécessairement un des deux champs comme manipulé. Soit elle postule une inconscience de ce processus – ce qui est difficile à soutenir, étant donné que la politique sociale et culturelle du *New Labour* autour des notions de participation et communauté a été largement commentée et se ressent très nettement dans les politiques de subvention. Soit elle postule une conscience du problème avec une impuissance à agir contre celui-ci. Cette impuissance s'expliquerait à la fois par des raisons économiques : les artistes sont dépendants de subventions qui sont attribuées en fonction d'une correspondance avec un certain modèle de participation

[184] Voir Hélène Balazard, *Quand la société civile s'organise : l'expérience démocratique de London Citizens*, thèse pour le doctorat en science politique, Université de Lyon, 2012.

et de communauté prôné par le gouvernement ; par des raisons politiques structurelles liées à la disproportion de pouvoir, de moyens et de pressions entre l'un et l'autre champ. L'hypothèse de l'instrumentalisation est toujours problématique, parce qu'en même temps qu'elle semble condamner le champ dominant, elle condamne aussi le champ dominé, en lui ôtant sa propre « agency », sa capacité d'agir. Comme le met en évidence la solution proposée à ce dilemme par Claire Bishop, celle de proposer des dispositifs de participation mettant en lumière tensions sociales et dysfonctionnements, l'hypothèse de l'instrumentalisation s'accompagne du postulat que la seule vraie *agency* possible dans le cadre d'une relation de pouvoir est l'opposition, la résistance. Qui ne va pas contre est instrumentalisé. Ce postulat nous semble contestable. Associé à notre première critique de l'hypothèse de l'instrumentalisation (le postulat d'une stabilité des notions à l'intérieur des champs), il permet de mettre au jour les fondements théoriques de celle-ci et ainsi de nous donner des outils pour construire une nouvelle grille d'interprétation.

Reformuler le problème avec Michel de Certeau

La convergence du lexique et des préoccupations entre la politique culturelle néo-travailliste et l'art participatif peut être expliquée par une instrumentalisation du second par le premier. Si le même matériau est utilisé par les deux domaines, et que l'art participatif ne remet pas en cause l'usage de ce matériau, c'est-à-dire, ne renonce pas aux notions de participation et de communauté et à ses ambitions sociales, c'est donc que le domaine dominant (la politique) instrumentalise l'art participatif dominé, passif et/ou impuissant. Cette interprétation de la relation entre art participatif et politique peut être remise en cause par les travaux de Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien.* Les pratiques quotidiennes ont été pendant longtemps étudiées par la sociologie comme le lieu de manifestation du contrôle, exercé par l'appareil social, économique et politique, sur les usagers. Ces pratiques seraient tout entières encadrées par des dispositifs au sens foucaldien, « procédures techniques minuscules » accroissant la surveillance et le contrôle de ces activités par les structures technocratiques. Ainsi les usagers étaient traditionnellement considérés comme des consommateurs passifs, subissant les comportements et représentations venues d'en haut. Ce que De Certeau met en évidence, c'est l'*agency* des usagers dans l'utilisation et la consommation de ces objets. L'usage est à penser comme

réappropriation créatrice, production secondaire, à partir d'un matériau fourni par les structures technocratiques. C'est ce qu'il appelle des « arts de faire » qui remettent en cause l'idée d'un subir passif des usagers. Ce rapport entre productions technocratiques et industrielles et usages par les consommateurs peut fonctionner comme analogie pour penser le rapport entre politiques publiques néo-travaillistes et art participatif. En effet, dans un cas comme dans l'autre, nous avons un champ largement dominant en termes de pouvoirs ; une croyance commune concernant le champ dominé que celui-ci est instrumentalisé et/ou passif ; un matériau similaire qui circule du champ 1 au champ 2. Dans un cas, il s'agit des objets de consommation et des comportements qui s'y rapportent. Dans le deuxième cas, il s'agit principalement d'un lexique. Ce que met en lumière De Certeau, c'est la façon dont on peut penser un non-subir qui ne soit pas de l'ordre de la résistance oppositionnelle active, visible, ostensible. En effet, ces arts de faire ont pour propriété d'être invisibles, si invisibles qu'ils ont longtemps été négligés par la sociologie. Invisibles signifie ici que les outils forgés jusque-là pour comprendre le rapport entre production de masse et consommation ne pouvaient pas rendre compte de cette réinvention créatrice par les usagers. Comme les outils n'étaient pas forgés pour rendre compte d'un tel phénomène, ce dernier n'apparaissait pas dans les études, et était par conséquent considéré comme absent.

Si l'on suit l'analogie avec l'étude de De Certeau, il devient possible ainsi de penser que l'art participatif, bien qu'il ne manifeste pas d'opposition radicale aux politiques culturelles des gouvernements Blair et Brown, puisse ne pas être nécessairement instrumentalisé, et inventer pour lui-même dans ce cadre très contraint des arts de faire, c'est-à-dire des manières de ruser et de vivre avec les injonctions politiques normalisantes. Il semble toujours plus probable et aussi toujours plus intéressant de faire l'hypothèse d'une *agency* des acteurs, que de la leur enlever : c'est pourquoi nous la suivons. Comme nous en faisions la remarque au début de cette introduction, il nous manque des concepts pour penser de façon fine la relation entre l'art et la politique, des concepts qui soient davantage analytiques et moins directement moraux, comme c'est le cas d'instrumentalisation. La notion d'instrumentalisation marque, en effet, davantage l'idée d'une anormalité de l'intrusion de la politique dans les affaires de l'art, qu'elle ne nous permet de comprendre le fonctionnement de la relation entre les deux domaines de façon précise, fine. L'anormalité présuppose tout

un champ de valeurs comme l'autonomie, qui font du concept d'instrumentalisation un terme « qui chante plus qu'il ne parle », suivant la formule de Valéry, à propos du terme de liberté : « Liberté, c'est un de ces détestables mots qui ont plus de valeur que de sens, qui chantent plus qu'ils ne parlent […] mots très bons pour la controverse, la dialectique, l'éloquence[185] ». C'est un concept insuffisamment raffiné qui ne permet pas de voir ce qui se joue en-deçà de l'idéologie.

Un concept nous intéresse particulièrement chez De Certeau et pourrait nous permettre de repenser l'activité invisible des artistes dans ce cadre contraint : il s'agit du concept de *tactique*. De Certeau établit en effet une distinction entre deux types de réappropriation possibles par les usagers des produits et comportements imposés : la stratégie et la tactique. La stratégie caractérise la pratique de réappropriation de la production par les lieux de pouvoirs :

> « J'appelle *stratégie* le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution scientifique) est isolable. Elle postule *un lieu* susceptible d'être circonscrit comme *un propre* et d'être la base d'où gérer les relations avec *une extériorité* de cibles ou de menaces (les clients ou les concurrents, les ennemis, la campagne autour de la ville, les objectifs et objets de la recherche etc.)[186] ».

A l'inverse, la tactique concerne les pratiques de réappropriation qui doivent se faire dans le lieu « de l'autre », et non dans un lieu « propre » où elles peuvent se retirer :

> « Aussi [la tactique] doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. Elle n'a pas le moyen de se tenir en elle-même, à distance, dans une position de retrait, de prévision et de rassemblement de soi […] Elle n'a donc pas la possibilité de se donner un projet global, ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible, objectivable[187] ».

Dans le cadre des recherches menées par De Certeau, la tactique caractérise ainsi les pratiques de réappropriation de la production par les dominés, par ceux qui vivent dans l'espace organisé par les structures technocratiques. Le concept de tactique nous semble être un concept intéressant pour décrire la position des artistes en art participatif : le champ dans lequel ils agissent - depuis les commandes qu'ils reçoivent, aux formulaires d'évaluation qu'ils doivent remplir pour obtenir des subventions, en passant par les appels à projets auxquels ils répondent - est façonné

---

[185] Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, « Fluctuations sur la liberté » (1938), Paris, Gallimard, 1988.
[186] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Les arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 59.
[187] *Ibid.,* p. 60.

par les injonctions des politiques culturelles. Ils n'ont ainsi pas de lieu propre où ils échapperaient à ces injonctions, ils évoluent « à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi[188] » dit Von Bülow – du champ de vision du pouvoir, dirons-nous ici. Cela implique un mode de réappropriation spécifique qui semble approprié au mode de travail des artistes en art participatif : le « coup par coup[189] » :

> « Elle [la tactique] profite des "occasions" et en dépend, sans base où stocker des bénéfices, augmenter un propre et prévoir des sorties. Ce qu'elle gagne ne se garde pas. Ce non-lieu lui permet sans doute la mobilité, mais dans une docilité aux aléas du temps, pour saisir au vol les possibilités qu'offre un instant. Il lui faut utiliser, vigilante, les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du propriétaire. Elle y braconne. Elle y crée des surprises[190] ».

Ce qui nous intéresse ici, c'est ce *modus operandi* propre à la tactique de détourner les cadres de contraintes de façon discrète, dans des circonstances spécifiques, tout en paraissant continuer à s'y inscrire parfaitement : la tactique ne fait pas exploser les cadres, elle s'engouffre ou même crée des failles temporaires. Cela nous semble décrire parfaitement la façon de travailler de certains artistes en art participatif, saisissant à la fois l'occasion d'une augmentation des appels à projets participatifs et décalant de façon imperceptible ce qui est attendu d'eux : nous tenterons de comprendre ce phénomène à travers l'étude suivie du *Boat Project* des artistes *Lone Twin*, dans le cadre des Olympiades Culturelles de 2012 : le cadre semble incarner la contrainte et la « surveillance » maximum, mais nous verrons comment des artistes parviennent à négocier à l'intérieur du cadre.

Cependant la conceptualité fournie par De Certeau pose, à notre sens, quelques difficultés à rendre compte à elle seule de la relation entre art participatif et politiques publiques néo-travaillistes. En effet, L'invention du quotidien rend compte de l'inventivité des usagers dans leur rapport à la production et aux comportements normalisés, qui empêche une imposition massive, totale, des codes et valeurs de la production technocratique et industrielle. Néanmoins, De Certeau conserve un schéma de compréhension du rapport entre production et consommateurs, de l'ordre du *top-down* : la production exerce une pression uniformisante et normalisante sur les consommateurs qui parviennent à détourner cette pression, par le biais d'usages et pratiques spécifiques, qui leur ouvrent une réappropriation de l'espace organisé.

---

188 *Ibid.,* p. 61
189 *Ibid.*
190 *Ibid.*

Autrement dit, le « matériau » (ici objets et comportements) circule toujours dans un seul sens : du haut (production socioculturelle) vers le bas (usagers). Il y a ainsi comme un chemin semi-conducteur pour ce matériau. Dans le cas de la relation entre politiques culturelles et art participatif, cela signifierait que le lexique serait en quelque sorte venu d'en haut pour s'imposer en bas, mais de façon réappropriée. Nous savons qu'historiquement, chronologiquement, ce point est erroné : le lexique de la participation et de la communauté est présent dans la performance artistique et théâtrale depuis les années 1960, dans le *community art* depuis les années 1970. Une conception *top-down* de la relation entre art participatif et politiques culturelles ne paraît ainsi pas pertinente, et ne ferait que reconduire subrepticement l'idée d'instrumentalisation. C'est le point sur lequel notre analyse a besoin d'autres concepts que ceux fournis par De Certeau

Nous avons besoin d'autres outils que ceux fournis par De Certeau pour résoudre un autre point. En effet, chez De Certeau, il y a conservation de l'identité du matériau entre sa fabrication par la production socioculturelle et sa réappropriation par les usagers : la forme change, c'est-à-dire les façons de l'utiliser, mais le matériau est le même.

> « Aussi ne saisissent-elles (les statistiques) que le matériau utilisé par les pratiques consommatrices – un matériau qui est évidemment celui qu'impose à tous la production – et non pas la *formalité* propre de ces pratiques, leur « mouvement » subreptice et rusé, c'est-à-dire l'activité même de « faire avec […] est compté *ce* qui est utilisé, non les *manières* de l'utiliser[191] ».

Or, dans le cas d'un matériau lexical comme dans le cas qui nous intéresse ici, il nous paraît difficile d'envisager que la circulation du matériau n'entraîne pas des modifications plus profondes, c'est-à-dire pas simplement des modifications d'usage et de contexte, mais de modifications de sens. C'est tout l'enjeu de notre étude : le matériau auquel s'intéresse De Certeau est caractérisé par une surdétermination (contraintes maximales quant à l'usage que l'on peut en faire), à l'opposé de notre matériau qui se caractérise par une sous-détermination : notre lexique, les termes de participation et de communauté sont sous-déterminés, c'est-à-dire polysémiques, jamais définis précisément par l'un ou l'autre champ. À l'inverse de la circulation de produits de consommation par exemple, on peut postuler que la variété des usages entraîne une transformation du sens de ces notions, des déformations, des

[191] *Ibid.*, p. 58.

contradictions, des accents : autant d'opérations qui nous permettraient de répondre avec davantage de finesse à notre énigme de départ : la convergence des lexiques et préoccupations de l'art participatif et des politiques du *New Labour*.
Nous avons ainsi besoin d'autres outils conceptuels avant d'entamer notre enquête.

Repenser la relation entre l'art et la politique, sans la notion de domaine

Comme nous l'avons précisé plus haut, il y a une grande difficulté à penser la relation entre l'art et la politique, autrement qu'en termes d'influence *top-down*, qu'elle soit positive (soutien, subventions) ou négative (instrumentalisation). Bien que l'approche proposée par De Certeau parvienne à nuancer cette influence *top-down*, en montrant que la non-passivité de ceux qui subissent cette influence, il ne propose pas de reformulation de la relation en elle-même. Et en effet, il est particulièrement ardu de penser autrement celle-ci, si l'on conserve l'idée que l'art et la politique sont deux domaines séparés : si l'on pense l'art et la politique comme deux domaines distincts et circonscrits, alors leur relation ne peut être pensée que selon des termes quasi-mécaniques, l'un exerçant une pression plus ou moins grande sur l'autre, l'autre exerçant une résistance (au sens littéral) plus ou moins grande. Pour pouvoir penser cette relation de façon plus raffinée, il convient de remettre en cause la catégorie spontanée de « domaine » pour penser l'art et la politique, comme le met en place dans ses travaux Bruno Latour, à propos de la relation entre science et politique. Dans *Enquête sur les modes d'existence*, il met en scène une jeune chercheuse en anthropologie qui se penche sur le fonctionnement d'un laboratoire scientifique et qui constate une telle porosité, une telle « impureté » entre ce qu'elle considérait comme des domaines séparés, de telle sorte que la notion de domaine ne lui paraît plus une notion pertinente pouvant l'aider dans son étude :

> « Elle voit clairement, par exemple, que le domaine dit "de la Science" est envahi d'éléments qui semblent plutôt faire partie de la Politique, alors que celle-ci est remplie d'éléments venus du Droit, lequel est largement composé, lui aussi, de visiteurs ou de transfuges venus de l'Economie, et ainsi de suite[192] ».

En effet, la notion de domaine rend moins compte du fonctionnement des pratiques qu'il ne pondère idéologiquement ou moralement l'organisation de ces pratiques.

[192] Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 41

L'art, avec la science juste derrière sans doute, constitue la pratique par excellence que nous avons besoin de penser en termes de domaine, c'est-à-dire comme fonctionnant de façon indépendante et insulaire : comme nous l'avons vu dans notre première partie, notre construction moderne de la valeur de l'art repose en grande partie sur cette notion d'autonomie qui permet de donner à l'art une fonction d'exception dans le système des valeurs, celle d'incarner le « pur » (pour lui-même, non instrumental, instaurant son propre règne des fins), disparu des autres champs de la société, mais toujours tenu comme valeur. Ainsi penser la relation entre l'art et la politique à partir de 1997 au Royaume-Uni, sans envisager cette relation comme l'interaction entre deux domaines distincts, c'est aller contre certaines de nos préconceptions les plus profondes. Cela signifie d'ailleurs que la formulation « relation entre l'art et la politique » n'est plus véritablement valide, car elle reconduit cette idée de domaine séparée. Comment dès lors penser cette convergence du lexique et des préoccupations entre les politiques publiques et l'art participatif ?

Le constat de cette convergence constitue en quelque sorte un arrêt sur images sur une série de cours d'action, composé de différentes opérations qu'il s'agit de mettre à jour. Plutôt que de penser cette convergence en termes de pillage d'un domaine par un autre (hypothèse de l'instrumentalisation) ou en termes de partage d'un même matériau (De Certeau), il s'agit de penser une circulation du lexique et des préoccupations qui implique des détours et des transformations :

> « […] un cours d'action donné est toujours *composé* par une série de *détours*, dont l'interprétation, ensuite, définit un *décalage* qui donne la mesure de la traduction. Et une traduction, bien sûr, est toujours source d'ambiguïté – c'est l'avantage du terme[193] ».

Ainsi pour penser le développement de la pratique de l'art participatif sur la période qui nous intéresse, il convient d'arriver à comprendre la composition de ce cours d'action : quels détours et traductions ont été nécessaires ? Il faut penser ce cours d'action « comme un feuilleté de préoccupations, de pratiques, de langues différentes […] » qui a nécessité des détours, c'est-à-dire des mises en relations avec des éléments apparaissant comme hétérogènes, selon la pensée par domaines : c'est ce que met en évidence Latour lorsqu'il prend comme exemple la stratégie de défense de Syracuse par Hiéron, qui doit pour protéger la ville (domaine militaire et politique) passer par les théories d'Archimède (domaine de la science) : l'action de protection

[193] Bruno Latour, *Cogitamus. Lettres sur les humanités scientifiques*, Paris, La Découverte, 2010, p. 27

de la ville qui donne l'impression d'une apparente continuité d'action nécessite en fait des pas de côté, « de petites discontinuités ». Et ces détours ne peuvent se faire sans traduction des éléments circulants : il n'y a pas d'importation de ces éléments en l'état. Le transport d'un domaine à l'autre implique nécessairement une transformation : c'est ce que permet de penser le concept de traduction, qui sera un outil clé dans notre recherche : « Traduire, c'est à la fois transcrire, transposer, déplacer, translater – et donc transporter en transformant[194] ». C'est ce concept qui nous permet de raffiner la notion de *convergence* du lexique et des préoccupations : l'*identité des termes* utilisés (participation, communauté, valeur sociale de l'art) est à penser en termes de *traductions des notions*. La question n'est plus « comment cela se fait-il que l'on retrouve le même lexique et préoccupations dans deux domaines différents? », mais « quelle composition d'action, quels détours et traductions cette identité des termes recouvre-t-elle ? ».

Ainsi à la place des notions de domaine, Latour propose la notion de réseau :

> « La notion de réseau […] désigne une série d'associations […] qui permet de comprendre par quelles séries de petites *discontinuités* il convient de *passer* pour obtenir une certaine *continuité* d'action[195] ».

Ces réseaux « associent selon des segments toujours nouveaux […] des éléments de pratique empruntés à tous les anciens domaines et redistribués chaque fois différemment[196] ». Ce qui nous intéresse particulièrement dans la notion de réseau pour notre étude, c'est qu'il permet de penser selon un schème horizontal, non hiérarchisé la façon dont certains éléments hétérogènes (politiques et artistiques) peuvent être associés dans un cours d'action : il permet de penser ces associations sans postuler *a priori* de domination d'un acteur sur l'autre. C'est-à-dire que la notion de réseau nous propose une échappée de l'idéologie connotant toute étude de la relation entre art et politique. Elle nous paraît ainsi précieuse, en tant qu'elle nous force à ne pas reconduire des interprétations directement idéologiques et à considérer *à plat* ce qui se passe. De plus, contrairement aux schèmes d'interprétation que nous avons vus auparavant, il n'implique pas de localiser un point d'origine unique des cours d'action (comme la production chez De Certeau par exemple), ce qui nous semble davantage rendre compte de la complexité des associations en jeu.

---

[194] *Ibid.*
[195] B. Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, p. 45.
[196] *Ibid.*, p. 43.

Postuler que la convergence du lexique et des préoccupations vient d'une manipulation par le pouvoir d'un vocabulaire d'abord artistique (hypothèse de l'instrumentalisation), ou à l'inverse d'une imposition de ce dernier depuis le politique dans le champ artistique, ne peut être satisfaisant d'un point de vue généalogique, comme nous le verrons dans cette enquête. Ce que nous permet de faire la notion de réseau, c'est de résister à la tentation de chercher une origine du phénomène et à établir un schème d'explication de cette convergence par enchaînements causaux linéaires. La notion de réseau permet de commencer l'enquête en se situant à tel point donné du réseau et à tenter de reconstituer à partir de là les associations possibles entre différents éléments et cours d'actions.

Notre perspective ici continue à être celle d'une historienne de l'art, malgré le recours à des outils issus de la sociologie : cela implique que nous nous attacherons moins à mettre en évidence l'ensemble des détours et traductions (qui mériteraient d'être traités dans une thèse de sociologie) que ceux qui permettent directement d'augmenter notre compréhension de l'art participatif. Il s'agit ainsi d'une *épreuve* partielle, selon le lexique latourien, d'une révélation partielle des emboîtements des détours et des compositions.

Nous travaillons essentiellement à partir de deux types de matériaux : les discours et les analyses d'œuvres d'art participatif.

Les discours étudiés comprennent des discours de politiques devant un public, des études de *think tanks*, des rapports ministériels, des notes d'intentions et bilans des *Arts Council*, des fiches de candidatures à des subventions artistiques, des fiches d'évaluations à destination des agences de production, à destination des artistes eux-mêmes, ainsi que des discours d'artistes, des *curators*, des historiens d'art et des critiques.

Cette attention privilégiée au discours nous paraît justifiée, en tant que ce dernier prend une nouvelle ampleur dans les méthodes de gouvernementalité contemporaine : en effet, le discours n'est plus seulement un objet publicitaire ou symbolique, mais une *modalité privilégiée* de la politique, dans la mesure où cette dernière s'assimile de plus en plus à de l'expertise spécialisée : « Gouverner consiste dans cette norme à s'entourer d'avis fondés sur des compétences et des savoirs

spécialisés[197] ». La transformation de la politique en domaine d'expertise a pour conséquence une inflation de la production et de la circulation des discours, sous la forme de commandes et d'émissions de rapports et d'études : ce faisant, le discours devient un lieu central de la fabrication de la politique. C'est dans cette mesure qu'il nous a semblé pertinent d'accorder à cette production de discours une capacité à nous renseigner sur la politique de l'époque étudiée.

Cette enquête met au jour une des spécificités de l'art participatif : contrairement aux autres formes artistiques contemporaines, le monde de l'art n'est pas le seul initiateur et détenteur du discours sur l'art participatif. Ce ne sont pas seulement les *curators*, les historiens d'art et les critiques qui tentent de donner de l'intelligibilité à cette pratique : ce sont également les cabinets de recherche indépendants (*Comedia*), les membres des *Arts Council*, les *think tanks* (Demos, Ixia, IPPR), les universitaires spécialistes de politiques culturelles (Eleonora Belfiore, Oliver Bennett, Paola Merli), des équipes de recherche psychosociale (Lynn Froggett, University of Central Lancashire). Cette pluralité des formes et adresses des discours soulèvent des problèmes méthodologiques. D'une part, il suppose à l'historien d'art de travailler contre la tentation de disqualifier *a priori* l'ensemble des discours issus des instances non-artistiques, en tant qu'ils sont produits selon des perspectives souvent instrumentales (fonctionnant parfois comme validation de programmes politiques) et non désintéressées. L'un des enjeux de cette partie est de parvenir à déplier la gêne effective produite par ces discours marqués par la prise en charge politique d'une pratique artistique : comment comprendre analytiquement cette gêne ?
D'autre part, cette pluralité des types de discours sur l'art participatif s'assortit d'une fragilité épistémologique de la plupart des discours traités. Dans le cas des discours issus du monde politique, la fragilité épistémologique des discours est dû à leur statut ambiguë, à leur caractère instrumental : les spécialistes de science politique doivent ainsi toujours avoir une évaluation des propos et raisonnements politiques sur plusieurs niveaux : ce qui est dit et comment cela est dit ; ce qui n'est pas dit ; ce qui est visé ; ce qu'il faut comprendre à partir d'une mise en relation de ce discours avec d'autres. Il y a une sorte de soupçon méthodologique constitutif dans l'analyse des discours politiques, qui est relativement difficile à manier pour une historienne de

[197] Hélène Balazard, *Agir en démocratie*, Ivry-sur-Seine, Les Editions de l'Atelier, 2015, p. 16.

l'art, qui n'est pas habituée à ces postures psychologiques. Notre positionnement n'est pas celui d'une spécialiste en science politique : nous n'aurons pas pour objectif de soulever le tapis et voir ce qui s'y cache, ou de montrer l'écart toujours présent entre discours et pratiques.

Une autre difficulté méthodologique est de ne pas considérer les deux domaines comme homogènes de façon interne : le discours des *curators*, par exemple, ne coïncide pas nécessairement avec le discours des artistes, de la même façon que les écrits d'un *think tank* même commissionné par le gouvernement ne se superposent pas nécessairement aux discours du secrétaire d'État à la culture. Tenter de penser sans la notion de domaine consiste également à faire cet effort de dissociation et singularisation constante des locuteurs.

La fragilité des discours sur lesquels se fonde notre analyse peut être considérée comme une opportunité méthodologique : il empêche d'établir des enchaînements causaux mécaniques (tel artiste utilise ce terme *parce que*…) qui relieraient les différents acteurs entre eux, selon une chronologie ou un organigramme déterminé. La fragilité épistémologique des discours nous force à prendre en compte le caractère résolument non linéaire d'un « cours d'action » dans le monde. Non linéaire, mais aussi non volontaire. Cela ne veut pas dire que les acteurs font les choses de façon inconsciente (il faut faire justice à l'intelligence des acteurs), mais que leurs fins sont complexes, multiples et emboîtées, de telle sorte qu'ils ne font pas les choses en ayant un but délimité en tête.

I. Une politique culturelle au service de la politique sociale ?

L'arrivée au pouvoir du *New Labour* est marquée par la prééminence d'une question dans les politiques culturelles : que peuvent faire les arts ? Les *think tanks* notamment comme *Demos* ou l'*Institute of Public Policy Research*, ou les groupes de recherche indépendant comme *Comedia*, sont chargés de fournir des arguments au soutien des arts par une politique culturelle étatique planifiée (*National Planning*). En effet, la politique culturelle, comme la politique sociale par exemple, est pensée selon la méthode de l'*evidence-based policy* (politique fondée sur des preuves caractéristique du Nouveau Management Public[198]), preuves que sont censées justement fournir ces *think tanks* commissionnées par l'*Arts Council England*. C'est ainsi que se font jour des études comme *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts* par *Comedia* (1997), *The Art of Inclusion* par Helen Jermyn, chercheuse indépendante (2004), *For Art's Sake? Society and the Arts in the 21st Century* par l'Ippr (2004), *So, what do you do? A New Question for Policy in the Creative Age*[199] par *Demos* (2007). On notera que la question de la valeur de l'art persiste également sous le gouvernement de la Coalition, avec notamment l'*evidence review* de *l'Arts Council The Value of Art and Culture to People and Society*, *The Art of the Possible* du CASE (*Culture and Sport Evidence Program*) et l'étude *Taking Part* entreprise par la DCMS. L'ensemble de ces rapports présente les arts comme une aide à la résolution de nombreux problèmes sociaux, sous un chapeau relativement commun : celui de l'inclusion sociale, terme-clé de la politique sociale néo-travailliste.

Il faut ajouter à cela la mise en place par le gouvernement d'une Policy Action Team destiné à évaluer la capacité de l'art à avoir un impact sur l'inclusion sociale dans les quartiers pauvres : c'est la *Policy Action Team 10*. En effet, en 1998, le gouvernement crée 18 *Policy Action Team*, dans le cadre du *National Strategy Plan for Neighbourhood Renewal,* destiné à améliorer « l'inclusion sociale » des membres des quartiers les plus défavorisés. La *Policy Action Team 10* appartient au Département de la Culture, des

---

198 Voir sur ce point Denis Saint-Martin, *Building the New Managerialist State: Consultants and the Politics of Public Sector Reform in Comparative Perspective*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

199 F. Matarasso, rapport cité.
Helen Jermyn, *The Art of Inclusion*, Arts Council England, Research Report 25, July 2004.
Jamie Cowling (ed.), *For Art's Sake? Society and the Arts in the 21st Century,* Institute of Public Policy Research, 2004.
Charlie Tims, Shelagh Wright, *So, what do you do? A New Question for Policy in the Creative Age,* Demos, 2007.

Médias et du Sport (DCMS) mais son action est tout entière consacrée à l'impact social de l'art sur les quartiers pauvres : elle rend ainsi des comptes à la *Social Exclusion Unit*, qui dépend du *Cabinet Office*, le cabinet du Premier Ministre. Le rapport de 1999 de la PAT 10 à destination de la Social Exclusion Unit affirme que l'art permet d'atteindre des améliorations significatives dans les quatre domaines, constituant des indicateurs gouvernementaux : la santé, l'éducation, le crime et l'emploi.

> "This report shows that art […] can not only make a valuable contribution to delivering key outcomes of lower long-term unemployment, less crime, better health and better qualifications, but can also help to develop the individual pride, community spirit and capacity for responsibility that enable communities to run regeneration programmes themselves[200]".

Les arts et encore davantage la participation en art, sont ainsi valorisés par ce rapport en tant qu'ils amélioreraient la vie de quartier, le bien-être individuel, réduiraient le taux de criminalité chez les jeunes, à terme le taux de chômage dans une communauté, ainsi que nombre d'autres bienfaits qui vont jusqu'au nombre de 50 dans le rapport de *Comedia*.

On notera la spécificité de ces recherches : celles-ci n'ont pas seulement pour fonction de d'enquêter sur d'éventuels effets sociaux de l'art, mais de sécuriser des financements pour le secteur culturel et artistique : la recherche de preuves (*evidence research*) se confond avec la défense de ces pratiques (*advocacy*) :

> "[…] the tendency to connect these debates to questions of funding almost always involved a slide into advocacy. Advocacy, by definition, excluded the possibility of a critical and open-ended interrogation of what the real value or impacts of the arts might be[201]".

[200] Policy Action Team 10, *A report to the Social Exclusion Unit*, DCMS, Juillet 1999, p. 2.
[201] Eleonora Belfiore, Oliver Bennett, *The Social Impact of The Arts. An Intellectual History,* London, Palgrave McMillan, 2006, p. 10.

THE STUDY SHOWS THAT PARTICIPATION IN THE ARTS CAN

1 Increase people's confidence and sense of self-worth
2 Extend involvement in social activity
3 Give people influence over how they are seen by others
4 Stimulate interest and confidence in the arts
5 Provide a forum to explore personal rights and responsibilities
6 Contribute to the educational development of children
7 Encourage adults to take up education and training opportunities
8 Help build new skills and work experience
9 Contribute to people's employability
10 Help people take up or develop careers in the arts
11 Reduce isolation by helping people to make friends
12 Develop community networks and sociability
13 Promote tolerance and contribute to conflict resolution
14 Provide a forum for intercultural understanding and friendship
15 Help validate the contribution of a whole community
16 Promote intercultural contact and co-operation
17 Develop contact between the generations
18 Help offenders and victims address issues of crime
19 Provide a route to rehabilitation and integration for offenders
20 Build community organisational capacity
21 Encourage local self-reliance and project management
22 Help people extend control over their own lives
23 Be a means of gaining insight into political and social ideas
24 Facilitate effective public consultation and participation
25 Help involve local people in the regeneration process
26 Facilitate the development of partnership
27 Build support for community projects
28 Strengthen community co-operation and networking
29 Develop pride in local traditions and cultures
30 Help people feel a sense of belonging and involvement
31 Create community traditions in new towns or neighbourhoods
32 Involve residents in environmental improvements
33 Provide reasons for people to develop community activities
34 Improve perceptions of marginalised groups
35 Help transform the image of public bodies
36 Make people feel better about where they live
37 Help people develop their creativity
38 Erode the distinction between consumer and creator
39 Allow people to explore their values, meanings and dreams
40 Enrich the practice of professionals in the public and voluntary sectors
41 Transform the responsiveness of public service organisations
42 Encourage people to accept risk positively
43 Help community groups raise their vision beyond the immediate
44 Challenge conventional service delivery
45 Raise expectations about what is possible and desirable
46 Have a positive impact on how people feel
47 Be an effective means of health education
48 Contribute to a more relaxed atmosphere in health centres
49 Help improve the quality of life of people with poor health
50 Provide a unique and deep source of enjoyment

Extrait de l'étude de F. Matarasso "Use or Ornament?" (1997), p. 11.

"The study shows that participation in the arts can…"

On observe dans le tableau ci-dessous que les objectifs sociaux se retrouvent de façon quasi littérale dans la liste des effets évoqués par ces rapports : « la baisse de l'isolement social », « l'augmentation de la cohésion sociale » sont par exemple caractéristiques à la fois du lexique du *New Labour* et de leur nouveau cadrage des problèmes sociaux. Ces expressions sont symptomatiques de la reformulation du problème des inégalités sociales, auparavant au cœur des politiques sociales du *Labour*, en termes d'inclusion sociale, illustrée par la mise en place d'une *Social Exclusion Unit* dès 1997.

Table 4: Selection of claimed impacts of the arts

Claimed impacts of the arts
Individual
• develop self-confidence and self-esteem
• increase creativity and thinking skills
• improve skills in planning and organising activities
• improve communication of ideas and information
• raise or enhance educational attainment
• increase appreciation of arts
• enhance mental and physical health and well-being
• increase the employability of individuals
• reduce offending behaviour
• alleviate the impact of poverty
Group/community
• create social capital
• decrease social isolation
• improve understanding of different cultures
• strengthen communities
• enhance social cohesion
• develop community identity
• promote interest in the local environment
• activate social change
• raise public awareness of an issue
• contribute to urban regeneration

Source: Landry et al, 1996; Williams, 1996 & 1997; Matarasso, 1997; DCMS, 1999; Blake Stevenson Ltd, 2000; Harland et al, 2000.

Extrait de l'étude de H. Jermyn, *The Art of Inclusion* (2004), p. 17.

Ce glissement de cadrage des politiques sociales a été largement dénoncée et commentée par les spécialistes, notamment à travers la lettre ouverte au gouvernement de 54 universitaires en sociologie et politique sociale publiée dans le *Financial Times*, qui reproche aux gouvernants le fait de négliger l'inégalité de répartition des revenus et d'estimer que l'exclusion sociale est avant tout un problème d'ordre individuel, ce à quoi Peter Mandelson de la *Social Exclusion Unit* répondit :

> « Let us be crystal clear on this point. The people we are concerned about, those in danger of dropping off the end of the ladder of opportunity and becoming disengaged from society, will not have their long-term problems addressed by an extra pound a week on their benefits.[202] »

Ce nouveau cadrage des politiques sociales se manifeste directement dans les rapports des chercheurs indépendants et des *think tanks* : il y est employé de façon quasi simultanée, comme dans le rapport de Matarasso publié la même année, en 1997. Cette convergence de lexique peut paraître étonnante, comme une sorte de mise au diapason des différents secteurs des politiques publiques formulant les mêmes problèmes dans les mêmes termes.

Nous faisons l'hypothèse que cette convergence de lexique et préoccupations constitue une solution à un problème : celui de la sécurisation des financements. Le secteur des politiques culturelles réemploie un vocabulaire formé d'abord dans le cadre des politiques sociales, notamment par la *Policy Action Team* (1997). Ce faisant, la congruence entre les rapports dans les politiques culturelles et les politiques sociales n'est à notre sens pas à interpréter comme le symptôme d'un contrôle tentaculaire du gouvernement, ou comme le signe d'une effective unité idéologique dans tous les secteurs des politiques publiques à cette époque, mais comme une attitude volontaire du secteur culturel à des fins pratiques. Ce positionnement des politiques culturelles se comprend d'autant mieux à la lueur des analyses de Clive Gray, dans « Commodification and Instrumentality in Cultural Policy » (2007). En effet, dans cet article, Gray rend visible la position du département de la culture (DCMS) dans le champ des politiques publiques : une position de faiblesse.

> « […] the lack of political interest and power associated with the sector [cultural policy], particularly at the local level, leads to the development of policy "attachment" strategies whereby funding for the sector can be gained by

[202] Peter Mandelson, *Labour's Next Steps: Tackling Social Exclusion*, London, The Fabian Society, 1997, p1.

> demonstrating the role that it can play in the fulfillment of the goals of other policy sectors[203]".

Le concept d' "*attachment*" qu'il propose permet de rendre compte de la composition des politiques publiques entre elles : la politique culturelle se soumet aux fins proposés par d'autres secteurs des politiques publiques (ici la politique sociale) afin d'obtenir des financements. Le *Cabinet Office*[204], à l'origine des grandes lignes de la politique sociale sous Blair et Brown, instrumentalise le DCMS à l'origine de la politique culturelle, qui instrumentalise par conséquence les arts pour répondre aux exigences de la politique sociale. Clive Gray évoque ainsi l'instrumentalisation des arts comme la conséquence d'une « stratégie consciente » menée par les politiques du secteur culturel pour s'attirer un soutien financier nécessaire pour poursuivre leurs objectifs propres:

> « […] the development of instrumental forms of policy is a side-effect of the intention to produce « effective » (however this may be defined, and whoever it is being defined by) cultural and arts policies in the first place[205]".

Ce que met en évidence Clive Gray, c'est l'absence d'un « lieu propre » des politiques culturelles, selon l'expression de De Certeau, qui est toujours un terrain susceptible d'être annexé, envahi par les puissances des autres départements d'Etat : le DCMS doit « jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère ». Ses objectifs sont imposés de l'extérieur et doivent être acceptés pour permettre une survie (financière) du champ. Dans cette mesure, l'adoption par le DCMS du lexique des politiques sociales du gouvernement relève de la tactique, telle que l'analyse De Certeau : comme la politique culturelle n'a pas le moyen de se tenir en elle-même, à distance des forces extérieures, elle se voit contrainte de manipuler le matériel même proposé par l' « ennemi », suivant l'expression de De Certeau.

Cette analyse est intéressante pour notre enquête, en tant qu'elle nous permet d'ores et déjà, avant même d'analyser plus avant les phénomènes de traduction et de réappropriation de ces mots d'ordre par le DCMS et *l'Arts Council*, de raffiner notre compréhension du problème. D'une part, nous avons élucidé un des moyens de diffusion du lexique et des préoccupations d'un champ à un autre. Nous avons ainsi pu observer qu'il ne s'agit pas d'un « air du temps » homogène qui viendrait

---

[203] Clive Gray, "Commodification and Instrumentality in Cultural Policy", *International Journal of Cultural Policy*, 2007, 13:2, p. 206.
[204] Le Cabinet Office est le cabinet du Premier Ministre : il regroupe 21 agences et organismes publics.
[205] *Ibid.*

s'imposer dans différents lieux du politique, mais d'une tactique des institutions culturelles pour s'assurer des financements nécessaires à son fonctionnement. D'autre part, l'opposition entre politique et art s'en trouve également moins grossière : le politique ne peut plus être considéré comme un bloc homogène, mais comme une composition spécifique entre différents secteurs: l'accent mis sur les effets sociaux de l'art, en termes d'inclusion, sont à comprendre comme effets de la composition des politiques publiques entre elles.

Néanmoins, cette imposition d'un prisme social dans les politiques culturelles ne peut pas être considérée comme entièrement subie de la part de ces dernières. En effet, il faut resituer cette exigence d'effets sociaux dans l'histoire récente du secteur culturel britannique avant l'arrivée des travaillistes : cette demande fait suite à une décennie d'évaluation des arts à partir de ses vertus strictement économiques. Le rapport de John Myerscough, « The Economic Importance of the Arts » publiée en 1988 fait date à cet égard :

> "Investment in a commission could now [at the end of the 1980's] be accounted for or justified in terms of savings in marketing, consultancy or PR. John Myerscough's 1988 publication […] has been credited with providing evidence that direct spending on the arts led to spending in other sectors which would in turn increase wealth and job prospects. Myerscough came up with a persuasive case for art's economic impact leading to subsequent investments by local authorities on the grounds that the arts increased employment prospects[206]".

Cette évaluation du soutien à donner aux arts en fonction de critères économiques est également repris en partie par certains néo-travaillistes, avec une insistance sur le secteur créatif, perçu comme la nouvelle classe socio-professionnelle capable de relancer la croissance économique des villes : cela est visible dans la proposition de mars 1997 « Create the Future » ou encore dans les propos du député Mark Fisher :« The Labour government will be sympathetic because we know the cultural economy is not only good for the cities but it affects investments. Culture creates jobs".

Ainsi l'imposition d'une évaluation de l'art par le social n'est pas à juger à l'aune d'un comparant fantasmé que serait une absence de demande d'évaluation, mais à partir

[206] Sophie Hope, *Participating in the 'Wrong' Way? Practice Based Research into Cultural Democracy and the Commissioning of Art to Effect Social Change*, thèse pour le doctorat de philosophie, Birbeck University, 2011, p. 28.

du système d'évaluation dominant : dans cette mesure, on peut faire l'hypothèse que les directives sociales émanant des autres secteurs des politiques publiques ne sont pas seulement prises en compte par les acteurs des politiques culturelles comme une contrainte à satisfaire, mais comme une amélioration de la prise en compte des arts par le gouvernement et comme une opportunité de mise en valeur plus adéquate de leurs activités. En effet, nombre des rapports étudiés manifestent une insatisfaction à l'égard de l'évaluation des arts en fonction de critères économiques :

> « If the only things that politicians can say in favour of the arts are that they employ people, attract investment, yield taxes and regenerate urban landscapes, then we may as well accept that these things are usually better done by other means – the arms industry, for instance – and stop arguing for better state support of the arts[207] ».

Ainsi le phénomène d' « *attachment* » que nous avons mis en évidence entre la politique culturelle et les autres secteurs des politiques publiques ne signifie pas que cet « *attachment* » soit ensuite absolument subi par les acteurs des politiques culturelles : on peut faire l'hypothèse que l'accent sur la valeur sociale de l'art est sans doute perçu comme une amélioration significative de la prise en compte des arts.

En effet, nous faisons l'hypothèse que cet *attachment* constitue paradoxalement une opportunité de développement pour les institutions culturelles, telles que l'*Arts Council* et les *think tanks* spécialisés dans ce champ. Il permettrait à ces acteurs d'acquérir un nouveau rôle et de nouvelles prérogatives dans le champ culturel jusqu'alors traditionnellement dévolues au milieu artistique, universitaire et curatorial : celui d'énoncer la valeur de l'art. Cette prise en charge de l'énonciation de la valeur de l'art constitue à notre sens la réappropriation de cet « *attachment* » par les organismes culturels, conséquence inattendue d'une évaluation des arts en fonction de ses impacts sociaux.

[207] "Art for Art's Sake", dans *Arts Management Weekly*, 28 février 1997, cité par F. Matarasso, rapport cité, p. 13.

II. De l'évaluation de l'art à la formation des valeurs

Lorsque le soutien financier des arts se décidait en fonction de critères économiques, le DCMS, l'*Arts Council*, les *think tanks* culturels étaient alors dépourvus de toute fonction d'évaluation de la valeur de l'art, autrement qu'en termes de valeurs économiques. Dès lors que l'évaluation des arts se fait de façon prédominante en fonction de leurs impacts sociaux, la notion de valeur change d'acception : les *think tanks* ou l'*Arts Council* ne sont plus seulement chargés de faire valoir les retombées économiques d'un investissement dans les arts (*value for money*), mais de définir et de démontrer la valeur de l'art en dehors de ce qui peut effectivement se calculer : les politiques culturelles entrent dès lors dans le champ *moral* de la valeur et dans le champ *esthétique* de la valeur de l'art. Leur objet est maintenant la question réservée auparavant aux artistes et aux intellectuels : y-a-t-il une valeur de l'art ? Quelle est la valeur de l'art ? Et ainsi, la question de la spécificité et de la nature de l'art se fait jour dans les rapports des *think tanks* notamment. Les titres des rapports étudiés sont éloquents : *For Art's Sake ?, Use or Ornament ?* Autant de questionnements localisables dans l'histoire esthétique retraduite ici en formules-étendards d'une défense de la prise en compte des impacts sociaux de l'art. Les rapports font ainsi se côtoyer des tableaux au contenu extrêmement localisé comme ceux que l'on a pu montrer ci-dessous et des affirmations et recommandations à caractère général sur le rôle de l'art dans la société :

> "[…] we need a more balanced understanding of the role and worth of the arts in our society – one which simultaneously embraces their aesthetic, cultural, economic and social values – and allows for the different judgments inevitable in a pluralist society. We need to understand that the arts produce impacts as complex as the human beings who create and enjoy them […][208]"

> "There is a growing hunger for a revaluation of culture and its impact. I hear government in general, ministers and civil servants, cultural commentators, the media, policy *think tanks* and the cultural community itself, acknowledging the superficiality of crude numerical measures and targets and saying we need something more. **People define that 'something more' in their own terms but all are reaching for a fresh evaluation of the inherent value of culture, what I would describe as its 'transformative power'**[209]."

[208] F. Matarasso, p. 14.
[209] Peter Hewitt, "The value of evidence and the evidence of value", dans Jamie Cowling (ed.), rapport cité, p. 14.

Ce qui est frappant dans ces extraits de deux rapports différents, c'est à quel point le travail d'investigation adopte une tonalité normative : énoncer ce qu'est la valeur de la culture ou de l'art (« its transformative power »), ce qui doit être recherché (« simultaneously embrace their aesthetic, cultural, economic and social values »). Bien sûr, ce mélange des registres, de la recherche et du conseil, est caractéristique du rôle de ces nouveaux organismes politiques que sont les *think tanks* qui ont pour tâche de rassembler à la fois preuves et arguments concernant un problème donné et d'effectuer également des propositions à destination des partis ou de la puissance publique. Ces propositions sont ici davantage de l'ordre du cadrage idéologique à adopter que de l'ordre de mesures politiques concrètes, ce qui n'est pas rare dans les rapports de *think tanks*. Ainsi, c'est la dimension prescriptive des *think tanks* associée à la nouvelle ligne des politiques culturelles de mettre en avant une valeur non économique de l'art qui permet l'apparition de ce nouvel hybride : une autorité de politique culturelle qui se propose en même temps comme nouveau tenant de l'esthétique entendue comme pôle à la fois créateur et prescripteur, en charge de la réflexion et de la formation du concept d'art et des valeurs qui lui sont associées.

Ce nouveau visage des politiques culturelles se manifeste une forme singulière : une affirmation de la valeur sociale inhérente de l'art, associée à une recherche de justification de sa valeur intrinsèque. C'est dans cette mesure que nous proposons l'idée que les *think tanks* culturels, et dans une moindre mesure l'*Arts Council England*, à partir du gouvernement Blair, peuvent être considérées comme un lieu de création de valeurs et d'acceptions de l'art, et non pas simplement comme le lieu d'une évaluation quantitative et qualitative des impacts sociaux de certaines initiatives ou projets. Nous formulons l'hypothèse que cette nouvelle prérogative de ces organismes culturels constitue une réappropriation du nouveau cadrage d'évaluation prôné par des secteurs politiques extérieurs.

1) Les outils d'évaluation (cas d'étude)

La question de la définition du concept d'art et de ses valeurs a été largement désertée ces dernières années par les acteurs classiques (universitaires, artistes, intellectuels) : il y aurait pratiquement une forme, si ce n'est de conservatisme, de décadrage à poser aujourd'hui ces questions, à l'ère d'une pensée mondialisée

imposant un pluralisme et d'un marché de l'art prompt à prendre en charge cette question. Cette absence d'une réflexion continuée sur ces questions dans les pôles traditionnels constitue probablement une condition de possibilité de la constitution de ces *think tanks* et de l'*Arts Council* comme nouveaux tenants de ces questions. En effet, si celles-ci ne semblent n'être plus d'aucune utilité ou effectivité dans le monde de l'art (davantage une entrave au fonctionnement globalisé), elles sont en revanche de première nécessité pour un secteur qui, par le biais des dispositifs d'évaluation imposés par l'*evidence-policy* issu du *New Public Management*[210], se retrouve en charge de procédures d'évaluation de l'art. L'*evidence-based policy initiative* est mise en place par le premier gouvernement Blair dès 1999 dans le White Paper[211] « Modernising Government ». Dès lors, chaque secteur des politiques publiques se doit de fournir les preuves de son efficacité pour s'assurer de l'attribution de son budget. La constitution des politiques culturelles comme dernier bastion de l'esthétique, comme pôle de constitution des valeurs de l'art, constituerait ainsi un effet inattendu de l'application du *New Public Management* dans les politiques publiques et notamment de son exigence d'évaluation de tous les services. De l'évaluation à la formation des valeurs, tel serait le mouvement qu'effectuerait le secteur culturel à partir de 1999, jusqu'à aujourd'hui encore avec l'*evidence review* (examen des données) de l'*Arts Council* intitulé *The value of arts and culture for people and society* (2014) – qui appuie la démarche générale et fournit les preuves du bien-fondé du plan 2011-2015 de l'*Arts Council*. Car, en effet, pour évaluer, il s'agit d'avoir à disposition des critères d'évaluation. Ceux-ci sont fournis en partie par les *think tanks*. Ces critères d'évaluation sont constitués via la création de grilles et de procédés d'évaluation protocolaires à destination d'acteurs à différents niveaux, de l'*Arts Council* aux artistes.

Nous nous intéressons ici à la façon dont des documents à première vue de type administratif sont susceptibles de participer d'une formation des valeurs de l'art.

---

[210] On peut définir le *New Public Management* (parfois appelé en France, Nouvelle Gestion Publique) comme l'application des théories du choix rationnel et de la micro-économie classique à la gestion publique et la traduction de méthodes et normes issues du secteur privé.

[211] Un « white paper », en français « livre blanc » est un recueil d'informations destiné à présenter aux citoyens les nouvelles mesures envisagées par le gouvernement. Dans cette mesure, il a également pour fonction d'évaluer la réception de ces mesures. S'ils sont publiés sur le site du gouvernement et mis à la disposition du public, leur ouverture à débat est néanmoins davantage formelle qu'effective.

Pour étudier les procédés d'évaluation mis en place dans le secteur culturel, nous avons choisi de concentrer notre attention sur un rapport en particulier fourni par le *think tank* Ixia. Ce rapport se révèle particulièrement intéressant pour notre étude pour plusieurs raisons : tout d'abord, ce rapport est issu d'un *think tank* dédié spécifiquement à l'évolution et l'évaluation d'une pratique artistique très proche de l'art participatif, le « *public art* », dont nous avons pu parler en introduction de cette thèse. La définition du public art donné par Ixia lui-même est la suivante :

> "Public art is permanent or temporary and can take a variety of forms, including : art in public places, art as public places ; and socially-engaged practice[212]."

Toute une partie des projets d'art participatif que nous étudions peut être ainsi incluse dans cette définition. Nous concentrer sur ce rapport précis nous permet ainsi d'avoir un aperçu des modes d'évaluation de la pratique artistique qui nous intéresse avant tout.

Ce rapport s'intitule « Public Art : A Guide to Evaluation » et se présente comme l'un des systèmes d'évaluation les plus poussés que nous avons pu rencontrer, en proposant des plateformes multi-paramétrés d'évaluation destinés aux différents acteurs d'un projet, à différents moments de ce projet. Par ailleurs, ce rapport est publié pour la première fois en 2009, soit sous le gouvernement de Gordon Brown, et publié à nouveau en 2014. Cela nous permet ainsi de nous intéresser à des cadrages valables sur l'ensemble de notre période. Par ailleurs, Ixia constitue un *think tank* très intéressant à étudier : en effet, on compte parmi ses membres des universitaires, chose courante, mais également des artistes, renommés par ailleurs dans leur champ, comme Dave Beech du collectif Freee, connu pour ses interventions politiquement engagées dans l'espace public, souvent sous la forme d'occupations de panneaux publicitaires ou de slogans affichés. Dave Beech occupe le poste de vice-président d'Ixia. Nous pouvons faire l'hypothèse que la participation à un *think tank* relativement indépendant politiquement (plus indépendant que des *advocacy tanks* comme *Demos*[213]) peut constituer, pour une génération d'artistes opposés à l'idée d'autonomie de l'art et en quête d'efficience politique, un moyen parmi d'autres de

---

[212] Ixia/ Public Art Think Tank, *Public Art. A Guide To Evaluation*, 4th Edition, Avril 2014, p. 2.

[213] Voir Charles Thorpe, « Participation as Post-Fordist Politics. Demos, *New Labour* and Science Policy », dans *Minerva. A Review of Science, Learning and Politics*, Volume 48, Issue 4, décembre 2010, p. 398-411.

produire des effets politiques dans le domaine artistique. Cette participation d'artistes à des *think tanks* constitue un symptôme inattendu de la perméabilité entre les instances institutionnelles en charge des politiques culturelles d'une part et les artistes et *curators* d'autre part). Nous verrons au fur et à mesure de notre développement d'autres indices de cette perméabilité.

Notre hypothèse de recherche ici est la suivante : comment les procédés d'évaluation des projets artistiques permettent-ils de rendre compte des procédés à la fois de circulation et de traduction du lexique et des préoccupations de l'art participatif, entre les différents lieux et acteurs (gouvernement, politiques sociales, politiques culturelles, organismes artistiques, *think tanks*, artistes) ?

L' « Evaluation Toolkit » (boîte à outils) proposé par Ixia se décline en deux volets : le premier intitulé « The Matrix » constitue une grille d'évaluation destinée à évaluer quels sont les *résultats* souhaités puis obtenus d'un projet artistique ; le second est nommé « Analyse de Projet Personnel », destiné à évaluer le *processus* du projet.

Intéressons-nous tout d'abord au premier outil d'évaluation : « The Matrix ». Cet outil est décrit de la façon suivante :

> "The Matrix is designed to capture a range of values that may need to be taken into account when considering the desirable or possible outcomes of engaging artists in the public realm […] It is designed to help identify the values specific to those stakeholders (involved)[214]".

Le terme "to capture a range of values" attire ici notre attention : en effet, l'emploi du terme "capturer" laisse supposer que ces valeurs sont préexistantes à l'évaluation et sont simplement rendues visibles par celles-ci. Or nous faisons plutôt l'hypothèse que la procédure d'évaluation *invente* ces valeurs à l'aune desquelles les projets artistiques sont jugés. Ce qui est intéressant pour nous, c'est qu'à la différence de beaucoup de grilles d'évaluation qui n'interviennent qu'à la fin du projet, cette grille d'évaluation peut être soumise par le « *facilitator* », le « *project manager* » à différents stades du projet, aux différentes acteurs : au début du projet pour évaluer ce qui est attendu par le groupe « Host » (la communauté), le groupe « Creator » (l'artiste) et le groupe « Commissioner/Funder » ; au milieu du projet pour évaluer son déroulement ; à la fin du projet pour mesurer l'écart entre ce qui était attendu au départ et ce qui a été produit. Ce faisant, cela signifie que les valeurs proposées par

[214] Ixia, rapport cité, p. 9.

« The Matrix » sont susceptibles de devenir les termes mêmes dans lesquels le projet est formulé à l'artiste lors de la commande institutionnelle ("Information captured at this stage may inform the artist's brief […][215]"), de devenir les termes utilisés pendant la collaboration entre l'artiste et la communauté. Ces outils d'évaluation sont susceptibles de ne pas être seulement incidents, mais de constituer le cadrage du projet, l'ensemble des valeurs partagées par les différents acteurs venus d'espaces sociaux, institutionnels différents. Une grille d'évaluation du type « The Matrix » pourrait ainsi constituer une interface par laquelle la convergence du lexique entre institutions culturelles et artistes peut avoir lieu.

Page suivante : « The Matrix », Ixia Evaluation Toolkit, dans Ixia, *Public Art : A Guide To Evaluation*, 4th Edition, Avril 2014, p.9.

[215] *Ibid.*

ixia
PUBLIC ART THINK TANK

ixia Evaluation Toolkit	Matrix	Project Name	
Stage Number		Date	

Artistic value	Scores
Visual/aesthetic/enjoyment	
Social activation	
Innovation/risk - conceptual	
Innovation/risk - technical	
Host participation - during	
Host participation - after	
Challenge/critical debate	
Other	
Social value	
Community development - short term	
Community development - long term	
Poverty and social inclusion	
Health and well being	
Crime and safety	
Inter/Personal development	
Travel and access	
Skills acquisition	
Other	
Environmental value	
Vegetation and wildlife	
Physical environmental improvement	
Conservation	
Pollution and waste management: air, water and ground quality	
Climate change and energy	
Other	
Economic value	
Marketing/Place identity	
Regeneration	
Tourism	
Economic investment and output	
Resource use and recycling	
Education	
Employment	
Project management/sustainability	
Value for money	
Other	

Key

H	HIGH PRIORITY
M	MEDIUM PRIORITY
L	LOW PRIORITY
N	NOT A PRIORITY

Using the Evaluation Toolkit

The Toolkit comprises two parts, the Matrix and the Personal Project Analysis (PPA). The Toolkit is designed to be used in the context of a group discussion with the support of a trained Facilitator.

For further information please contact ixia at info@ixia-info.com

Use of information

General information about your project and the information that you have provided on the Matrix will be stored in an Evaluation Database that ixia has created. This has been designed to collate information about the impact of public art projects. Your Matrix can be viewed by the Administrator, the Facilitator of your project, other Participants in your project, and the Facilitators of other projects. The information will be used by ixia to inform research which is made available to the public. Your name and contact details will not be included in either the Evaluation Database or the research.

ixia Evaluation Toolkit has been developed by OPENspace: the research centre for inclusive access to outdoor environments, in association with ICE, the institute for curatorship and education at Edinburgh College of Art. The Personal Project Analysis is based on Brian Little's original Personal Projects Analysis.

ixia Evaluation Toolkit © ixia pa ltd

Select a heading that represents your Role. Add further information if you wish.

Creators
Lead Artist
Collaborating Artist
Lead Architect
Collaborating Architect
Lead Designer
Collaborating Designer
Contractor
Hosts
Community
Private/Corporate Organisation
Commissioner/Funder
Local Authority - Arts
Local Authority - Non Arts
Other Public
Public Art Agency
Charitable Organisation
Private/Corporate
Individual

Designed & Produced by www.aspectdesign.co.uk ltd

La grille d'évaluation est divisée en quatre valeurs : valeur artistique, valeur sociale, valeur environnementale, valeur économique. À chaque acteur au sein de chaque catégorie d'indiquer à quel point tel point lui semble primordial. Pour étudier de plus près cet outil, nous nous appuyons sur l'appendice n°1 de ce rapport intitulé « Defining values – explanatory notes ». Cet ajout à la fin du rapport permet de clarifier ce qui est entendu sous les énoncés généraux à l'intérieur de chaque grande catégorie. Les valeurs artistiques sont au nombre de cinq :

- Visual/Aesthetic/Enjoyment
- Social activation
- Innovation/Risk – conceptual and technical
- Host participation – during and after
- Challenge/Critical debate

Contrairement à d'autres rapports, celui-ci manifeste entre les lignes une connaissance fine des formes et enjeux artistiques contemporains. Le terme « *aesthetic* » utilisé principalement dans sa dimension visuelle est par exemple indiqué comme non approprié dans le cas de performances dans l'espace public ; également comme non approprié dans le cas d'un « art activiste », dans lequel « le message est jugé plus important ». Ces distinctions peuvent paraître anodines, mais signalent une connaissance des enjeux esthétiques contemporains et ainsi une chance accrue que la grille d'évaluation soit prise au sérieux notamment par les artistes. Le choix et l'explicitation de ces cinq valeurs comme fondamentales à la valeur artistique d'un projet permettent d'entrevoir la normativité esthétique produite par ces outils qui semblent au premier abord purement administratifs.

L'explicitation des cinq valeurs artistiques clés nous permet de voir à partir de quelles lignes esthétiques les projets sont jugés par les différentes parties impliqués. On constate que la dimension sociale est prégnante, en tant qu'elle transparaît sous deux points : « *social activation* » et « *host participation* ». La notion de participation est présente et sémantisée de façon positive, par opposition à la position traditionnelle du public, dite passive :

> "Host refers to those who participate either as audience or in the actual creation of the work of art along with the artist. The latter host is a more active concept than audience, since audience often implies a passive attitude towards a work of art[216]."

[216] *Ibid.,* p. 19.

On voit ici comment des distinctions esthétiques que l'on a pu évaluer en partie I comme non-pertinentes, comme celles entre activité et passivité pour qualifier la participation, sont ici activées dans la façon d'attribuer de la valeur à un projet artistique, jusque dans les fiches d'évaluation proposées par les *think tanks*. Ces notions esthétiques ne sont ainsi pas seulement présentes dans la critique ou l'histoire de l'art, évaluant *a posteriori* les œuvres produites, mais dans le processus d'évaluation *a priori*, en amont de la création. La valorisation vague (sans contenu précis) de la notion d'activité sur une notion de passivité non définie est également visible dans le choix de l'expression « *social activation* ». Le terme n'est pas explicité, mais est rattaché à l'idée d'*activist art* :

> "Social activation: Aesthetics may not be considered a relevant part of activist since the message is deemed more important. Activist art also often encourages social change[217]."

Ici, ce qui est frappant, c'est l'opposition admise entre art activiste et esthétique, entre ambitions sociale et esthétique. Le terme d'esthétique est ici principalement à entendre comme qualités visuelles, perceptives, au vu des termes auxquels il est associé. Nous avons également déjà rencontré cette opposition en partie I, notamment présente dans les écrits de Claire Bishop qui la regrette (on ne juge plus les œuvres d'art participatif que du point de vue de leurs effets sociaux) tout en la reconduisant (une vraie œuvre d'art doit d'abord être jugée d'un point de vue esthétique, les aspects sociaux ou éthiques sont secondaires). On voit donc ici comme deux clivages relativement non-fonctionnels lorsqu'on les étudie du point de vue de leur contenu – passivité/activité, esthétique/social – sont ici structurants de la façon dont les différents acteurs d'un projet vont exprimer leurs attentes et leurs satisfactions. Cela signifie que la commande faite à un artiste ou les remarques qui lui seront faites au cours du processus s'appuient en partie sur ce type de distinctions, dont on peut estimer qu'elle constitue la grille de compréhension naturelle du chef de projet : en effet, pour ce dernier, ce type d'outils constitue l'une des seules interfaces de dialogue possible entre des milieux très différents, formulant des critères de succès de façon très diverse. Cet enjeu de création de dialogue autour de ces outils est d'ailleurs abondamment commenté dans le rapport. Le dialogue constitue en effet un des défis importants de cette nouvelle forme de commande et création, à l'opposé

[217] *Ibid.*

des commandes restant dans le milieu exclusif de l'art, dans lequel le commanditaire possède des cadres de compréhension homogènes à celui de l'artiste, en tant qu'ils sont souvent issus d'un même milieu socio-professionnel ou d'un même parcours éducatif. Cette multiplicité des types d'acteurs impliqués issus de différents milieux socio-professionnels est notamment rendue visible par la colonne de droite dans le tableau « The Matrix ».
Cette diversité des acteurs engagés dans un projet de *public art* ou d'art participatif permet de comprendre davantage la nécessité de tels outils, à l'inverse d'une commande qui se passerait dans un milieu où tous les acteurs partagent implicitement les mêmes valeurs. C'est en raison de cette multiplication des valeurs liés à la multiplication d'acteurs issus de milieux socio-professionnels différents que les valeurs formulées dans cette plateforme commune sont plus susceptibles de devenir les valeurs-références d'un projet, en tant qu'il s'agit probablement des seules formulations communes à l'ensemble des acteurs impliqués.

La deuxième partie de l'évaluation est l'Analyse de Projet Personnel. Contrairement à « The Matrix », ce document est à remplir de façon individuelle et les informations ne peuvent être accessibles que par celui qui a rempli le formulaire et le « *facilitator* ». L'Analyse de Projet Personnel ne fonctionne ainsi pas comme une plateforme de communication de valeurs des différents partis, mais comme une enquête sur le vécu individuel de chacun des participants, qui permet au « *facilitator* » d'avoir une vision plus détaillée des effets du projet à échelle individuelle. Les questionnaires sont anonymes. Si le « *facilitator* » le souhaite, il peut communiquer ces données anonymes à l'artiste, ce qui lui permet également de connaître les effets produits par son projet sur les participants avec lesquels il travaille. L'artiste est également soumis à ce questionnaire.

Page suivante : « Personal Project Analysis », Ixia Evaluation Toolkit dans Ixia, *Public Art : A Guide To Evaluation*, 4th Edition, Avril 2014, p. 13.

ixia*
PUBLIC ART THINK TANK

ixia Evaluation Toolkit	Personal Project Analysis
Project Title	
Project Phase	
Date	

Using the Evaluation Toolkit

The Toolkit comprises two parts, this Personal Project Analysis (PPA) and the Matrix, available as a separate document. The Toolkit is designed to be used within the context of a group discussion with the support of a facilitator. ixia provides training for individuals to facilitate the use of the Toolkit. For further information contact ixia at info@ixia-info.com

All stakeholders are to place scores against each of the dimensions described below. If you think a dimension is not applicable, then give it a score of 0. This is not the same as giving it a low score.

		5	4	3	2	1	0
1	Importance* - How important is the project to you at the present time? 5= very important 1= not at all important						
2	Enjoyment - How much do you enjoy working on it? 5= enjoy a great deal 1= don't enjoy at all						
3	Difficulty - How difficult do you find it to carry out the project? 5= find it very difficult 1= don't find it difficult at all						
4	Visibility - How aware are the relevant people who are close to you and your work that you are engaged in it? 5= project very visible 1= project not at all visible to those around/close to me						
5	Control - How much do you feel you are in control of the project? 5= in complete control 1= have no control over the project						
6	Initiation - How much do you feel responsible for having initiated the project? 5= fully responsible for initiating 1= no part in initiating the project						
7	Stress - How stressful is it for you to carry out the project? 5= very stressful 1= very relaxing to carry out						
8	Time adequacy - How much do you feel that the amount of time you spend working on it is adequate? 5= amount of time spent on it is perfectly adequate 1= for whatever reason, the amount of time you spend working on it is not at all adequate						
9	Outcome - What do you anticipate the outcome of the project to be? 5= extremely successful 1= a total failure						
10	Self-identity - How typical of you is this project? 5= very typical of me 1= not at all typical of me						
11	Others' view - How important is the project seen to be by relevant people who are close to you and your work? 5= seen as very important by others 1= seen as not important at all						
12	Value congruency - To what extent is it consistent with the values which guide your life? 5= totally consistent with your values 1= totally at odds with them						
13	Progress* - How successful have you been in the project so far? 5= very successful 1= no success at all						
14	Risk - To what extent does the project involve risk for you? 5= most risky, almost more than I can handle 1= not risky at all, almost boring						
15	Absorption - To what extent have you become engrossed or deeply involved in the project? 5= tend to be very absorbed in the activity 1= tend to be uninvolved when carrying out the project						
16	Competence - To what extent do you feel competent to carry out this project? 5= completely competent 1= do not feel competent						
17	Autonomy - How much do you feel you are acting autonomously in carrying out this project? 5= engaged entirely according to my own free will 1= completely acting according to someone else's wishes						
18	Legacy - How much of a lasting legacy do you think this project will create? 5= long-lasting, high profile legacy 1= no evident or lasting legacy						

ixia*
PUBLIC ART THINK TANK

ixia Evaluation Toolkit | Personal Project Analysis

Support for your project - Which component helps or hinders your project?		5	4	3	2	1	0
1	Other people directly involved in carrying out the project 5=fully facilitates 1= thwarts my effort						
2	Social environment for the project - the community of interest 5=fully facilitates 1= thwarts my effort						
3	Physical milieu and environment 5=fully facilitates 1= thwarts my effort						

*** What were the best things about the project?** (list up to three)

*** What were the worst things about the project?** (list up to three)

*** What surprised you about the project?**

*** What did you learn?**

*** What would you do differently another time?**

THE CONTEXT

A. Others - Who else is directly involved with you in carrying out the project? - Identify the people and their roles.

B. Physical setting for project activity - Where do you usually work on the project?

C. Physical setting for completed project (if relevant) - Where will the final setting for the project be?

*NOTE: questions marked with an asterisk are only possible to answer once the project is in progress or at completion.

ixia Evaluation Toolkit has been developed by OPENspace: the research centre for inclusive access to outdoor environments, in association with ICE, the Institute for Curatorship and Education at Edinburgh College of Art. The Personal Project Analysis is based on Brian Little's original Personal Project Analysis.

ixia Evaluation Toolkit © ixia pa ltd

Select a heading that represents your role. Add further information if you wish.

Creators
- Lead Artist
- Collaborating Artist
- Lead Architect
- Collaborating Architect
- Lead Designer
- Collaborating Designer
- Contractor

Hosts
- Community
- Private/Corporate Organisation

Commissioner/Funder
- Local Authority - Arts
- Local Authority - Non Arts
- Other Public
- Public Art Agency
- Charitable Organisation
- Private/Corporate
- Individual

Use of information

General information about your project and the information that you have provided on the PPA will be stored on a secure computer database that Ixia has created. This has been designed to collate information about the impact of public art commissions. Your PPA can only be viewed by the facilitator of your project, you and representatives of Ixia and its approved associates. The information will be used by Ixia to inform research that is made available to the public. Your name and contact details will not be included in either the database or the research. The database is registered with the Information Commissioner's Office, which supports the proper management and use of personal information in accordance with the Data Protection Act 1998.

I consent to Ixia storing and using the information I have given on this form.

yes no (tick box)

Comme on peut le constater à la lecture du tableau, les questions sont d'ordre psychologique : elles portent sur le ressenti personnel des participants. Elles ne portent pas tant sur le contenu du projet que sur la participation elle-même : « dans quelle mesure cette participation est-elle satisfaisante pour vous ? », telle serait la question générale sous-tendue par cette grille. La question est donc celle d'évaluer ce que signifie une participation réussie. Dès lors qu'il s'agit d'évaluer la réussite de quelque chose, il devient nécessaire de mobiliser un ensemble de valeurs à l'aune desquels juger de cette réussite, à l'aune desquels établir un mieux et un moins bien. C'est ce qui se passe ici, bien que les valeurs soient dissimulées par la dimension de compte-rendu d'expérience individuelle. Cependant ces questions ne sont pas formulées de façon anodine et manifestent en sous-main toute une série de valeurs censées marquer la réussite d'un processus de participation. On remarquera que, bien que la grille de questions semble se situer au niveau de l'expérience individuelle, la grille d'évaluation ne permet pas aux participants de formuler quelles sont selon eux leurs propres conditions ou critères de participation réussie. Les questions suivantes dessinent à notre sens un modèle préconçu de réussite participative :

> "Control – How much do you feel you are in control of the project?"
>
> "Initiation – How much do you feel responsible for having initiated the project?"
>
> "Self-identity – How typical of you is this project?"
>
> "Value congruency – To what extent is it consistent with the values which guide your life[218]?"

Deux choses émergent de ces questions. D'après l'échelle de réponses proposées par le questionnaire (5 – *fully in control*, 1 – *no control over the project*), le questionnaire induit de façon implicite l'idée que le processus de participation est davantage réussi si les participants estiment avoir le contrôle du projet et l'initiative de celui-ci. De la même façon, on peut déduire d'après les énoncés « *self-identity* » et « *value congruency* », qu'il est préférable que le projet soit considéré comme typique d'eux-mêmes par les participants et en accord avec leurs valeurs. Ces deux points sont très intéressants, car il pose la question du cadrage de l'évaluation du processus de participation : doit-on considérer le processus de participation à un projet artistique comme spécifique, répondant à des critères singuliers ou le processus est-il comparable à d'autres

[218] Extraits du tableau "Personal Project Analysis" figuré ci-après, dans Ixia, rapport cité, p. 14.

processus de participation dans d'autres domaines ? Par exemple, si l'on choisit d'évaluer le processus de participation comme l'on évaluerait celui-ci dans d'autres cadres que celui de la création artistique, alors les critères précédents semblent particulièrement pertinents : en effet, si je choisis par exemple de m'engager dans une association, le fait que je me sente en contrôle et que je me retrouve dans les valeurs de l'association ne peut être qu'une bonne chose. La grille est pertinente en ce cas. De fait, dans l'Analyse de Projet Personnel proposé par Ixia, le processus de participation semble comme coupé de son objet, le projet artistique quel qu'il soit. Aucune des questions n'est spécifique à la menée d'un projet artistique : les questions pourraient s'appliquer à des projets d'une toute autre nature. Mais si à partir de nos développements précédents sur la spécificité de l'art comme rencontre individuante, on fait l'hypothèse qu'il y a probablement une singularité du processus de participation à un projet artistique, alors les quatre critères soulevés semblent particulièrement peu pertinents : ils présentent la minoration de la place du créateur et la non-altérité du contenu du projet comme des qualités du processus de participation. Autrement dit, ce qu'on voit se manifester ici, c'est comment des critères de réussite de participation en dehors du contexte artistique se transforment en nouveaux canons esthétiques quand ils sont transposés dans le cadre d'une évaluation d'un projet artistique. On voit ici probablement apparaître en sous-main la création d'une partie des canons esthétiques de l'art participatif : celui d'un déplacement dans le milieu artistique, de valeurs associés à la réussite d'un processus de participation non-artistique.

De façon significative, la grille proposée par l'Analyse de Projet Personnel Ixia est fondée sur le travail de Brian Little qui a construit cet outil pour évaluer le profil psychologique des individus à travers leur façon d'aborder des projets personnels. Voici un échantillon de projets personnels dans l'étude de Little : « me réconcilier avec Papa après notre dispute », « perdre 10 kilos », « réviser mon examen sur les statistiques ». Les sujets sont ensuite soumis à la même batterie de questions que celles proposées par Ixia. Elles sont destinées à évaluer les tendances psychologiques et plus exactement les degrés de névrose, d'extraversion, d'ouverture d'esprit,

d'amabilité et de souci de soi de ces patients[219] : les questions portant sur la sensation d'autonomie, de contrôle, d'initiative prennent dans ce cadre une autre dimension : par exemple, un patient qui se sentirait dépossédé d'une action qu'il a pourtant lui-même décidé d'entreprendre pourrait tendre vers la névrose. L'importation de cet outil dans le cadre de l'évaluation d'un processus de participation artistique est problématique pour plusieurs raisons : d'une part, les projets évalués par Ixia ne peuvent pas être considérés comme personnels selon le cadrage théorique de Little ; d'autre part, cet outil est destiné à être révélateur des *patterns* psychiques des participants et ne dit rien de la qualité des projets personnels. Dans ces conditions, on voit mal comment un tel outil pourrait fonctionner comme validation de la réussite du processus de participation d'un projet artistique. Mais ce qui est particulièrement intéressant ici pour nous, c'est de constater les effets de détour et de traduction en chaîne que l'on a pu mettre à jour à partir de l'objet « *Personal Project Analysis* » : il y a une première importation de cette grille d'analyse psychologique individuelle pour évaluer la réussite d'un processus artistique, puis l'importation des critères de cette grille administrative en critères esthétiques implicites.

	Psychologie (science de la personnalité)	Politique culturelle (*think tank* – Ixia)	Esthétique et art (discours des *curators* et historiens)
Réponse maximum à "Control – How much do you feel in control of the project ?" "5 – Fully in control"	Signe d'une absence de névrose	Signe d'une participation réussie à un projet artistique Nouveau terme associé : *empowerment*	Signe d'une œuvre réussie Nouveau terme associé : disparition de l'auteur

Enfin, ce rapport Ixia met au jour la construction d'une composition entre les directives gouvernementales, ici sous la forme d'indicateurs de performance, et les objectifs propres au *public art*. En effet, le *think tank* propose aux utilisateurs de son

[219] Voir Brian Little, Len Lecci, Barbara Watkinson, "Personality and Personal Projects. Linking Big Five and PAC Units of Analysis", dans *Journal of Personality,* Duke University Press, 60:2, June 1992, disponible en ligne : http://dev.brianrlittle.com/wp-content/uploads/2011/10/Personality-and-Personal-Projects-Linking-Big-Five.pdf

guide de voir comment les valeurs proposées par Ixia dans « The Matrix » (artistiques, sociales, environnementales, économiques) peuvent s'inscrire dans le cadre des priorités gouvernementales et entrer en résonance avec les indicateurs de performance qui figurent dans « The National Performance Framework » (2008) du gouvernement Brown. Cette inscription est présentée comme parfois nécessaire pour convaincre certains « stakeholders » - des investisseurs notamment du groupe « Commissionners/Funders » - de s'engager dans le projet et de donner à leurs yeux une certaine crédibilité au projet : « […] in terms of credibility to outsiders, it is worth understanding how Government performance indicators might relate to public art[220] ». On voit donc ici à quelles fins les directives gouvernementales peuvent être mobilisées par des organisations culturelles : le fait qu'un projet de *public art* ne poursuive pas spécifiquement des objectifs artistiques, mais permettent d'atteindre des objectifs d'autre nature, sociaux ou économiques, constitue un argument de sérieux du projet auprès d'investisseurs potentiels. On peut même lire :

> "It is likely that a public art project that is strongly instrumental (i. e. being used to help deliver a non-arts objective) could be linked to any number of 198 Indicators depending on its specific context[221]".

On voit bien dans cette citation comment l'inscription d'un projet dans les indicateurs gouvernementaux dépend de son degré d'instrumentalité : c'est-à-dire de sa capacité à accomplir des objectifs en dehors du domaine artistique. Dans le cadre d'Ixia, cela n'est pourtant pas du tout présenté comme problématique : comme répété à plusieurs endroits, l'activation sociale peut être une fin en soi du projet : « Community development or capacity-building (as provision of new skills, increasing self-esteem or neighbourhood improvement) can be the main aim of the project[222] ». Ceci est intéressant pour notre enquête : en effet, nous avions vu les nombreux reproches faits au gouvernement d'instrumentaliser les arts pour l'agenda social notamment. Ici nous voyons la question de l'instrumentalité d'un projet artistique, manipulée par un organisme non gouvernemental, relativement progressiste parmi les *think tanks* culturels : celle-ci ne semble pas poser problème, mais cela n'est pas à interpréter comme un alignement sur la politique gouvernementale. Nous faisons l'hypothèse que l'instrumentalité d'un projet artistique ne pose pas ici problème, par

[220] Ixia, rapport cité, p. 15.
[221] *Ibid*., p. 25.
[222] *Ibid*., p. 19.

familiarité artistique et intellectuelle des chercheurs avec l'art activiste. En effet, ce terme est mobilisé plusieurs fois dans le rapport, alors même qu'il est toujours absent d'autres rapports que nous avons pu lire sur le « *public art* ». De fait, il constitue la pratique artistique du vice-président d'Ixia, Dave Beech. Pour l'art activiste, l'art est en effet un moyen de mobilisation pour atteindre des améliorations sociales ou politiques : c'est le cas par exemple du collectif *Liberate Tate*, probablement un bon exemple d'interventions activistes dans l'espace public, de l'artiste américaine Laurie Jo Reynolds, ou du collectif allemand *WochenKlausur*, sur lequel nous reviendrons plus tard en troisième partie. Ainsi l'on comprend mieux pourquoi le vocabulaire de l'instrumentalisation est ici mobilisé sans difficulté dans ce rapport Ixia : il serait le symptôme d'une convergence de l'art activiste et de la politique culturelle gouvernementale sur la dimension non problématique d'une instrumentalité de l'art à des fins sociales. Cependant, cette convergence est à nuancer par le fait que les fins sociales recherchées sont absolument distinctes.

Les indicateurs de performance gouvernementaux ont pour fonction de « measure progress against outcomes for local people, local businesses and local places rather than against processes, institutions and inputs[223] ». Il y a 198 indicateurs de performance : la catégorie qui nous intéresse davantage ici est celle intitulée "Stronger and Safer Communities". En effet, comme le montre le tableau mis en place par Ixia, les indicateurs de performance de cette catégorie sont parfaitement congruents avec les valeurs sociales proposées dans « The Matrix ».

Page suivante : *Ixia Evaluation Toolkit Values*, dans Ixia, *Public Art : A Guide To Evaluation*, 4th Edition, Avril 2014, p. 26.

[223] *Ibid.,* p. 24.

		ixia Evaluation Toolkit Values			
		Artistic Value	**Social Value**	**Environmental Value**	**Economic Value**
National Indicators with possible generic links to public art	Stronger and Safer Communities	**NI 10** Visits to museums and galleries **NI 11** Engagement in the arts [*Despite these being the only national PIs for the arts, they implicitly acknowledge that the arts have value and could be broadly interpreted.*]	**NI 1** % of people who believe people from different backgrounds get on well together in their local area **NI 2** % of people who feel that they belong to their neighbourhood **NI 3** Civic participation in the local area **NI 4** % of people who feel they can influence decisions in their locality **NI 5** Overall/general satisfaction with the local area **NI 6** Participation in regular volunteering **NI 7** Environment for a thriving third sector [*charities and voluntary*] **NI 23** Perceptions that people in the area treat one another with respect and consideration		
	Children and Young people		**NI 110** Young people's participation in positive activities	**NI 199** Children and young people's satisfaction with parks and play areas	
	Adult Health & Well-being/ Tackling Exclusion			**NI 138** Satisfaction of people over 65 with both their home and neighbourhood	
	Local Economy/ Environmental stability			**NI 195** Improved street and environmental cleanliness	**NIs 151 -184** – [*all offer potential measures, but it is likely to be difficult to demonstrate causal link to public art.*]

La petite phrase en italique dans la première colonne met en évidence à quoi sert ce tableau : « Despite these being the only national PI's for the arts, they implicitly acknowledge that the arts have value **and could be broadly interpreted**[224] ». Ce tableau permet aux utilisateurs du guide Ixia de voir comment il est possible et comment il faut *interpréter* les indicateurs de performance gouvernementaux, de telle façon à ce qu'ils semblent correspondre aux valeurs sociales du projet artistique qu'ils souhaitent mettre en place. Ixia a déjà sélectionné les indicateurs de performance suffisamment vagues dans leur formulation pour qu'ils puissent être intégrés à la présentation du projet sans trop de conséquences. Ici l'opération de traduction se fait depuis la formulation du projet vers le lexique gouvernemental, comme nous l'indique la chronologie du guide Ixia : il s'agit d'abord de formuler, sans connaissance des indicateurs gouvernementaux, les valeurs du projet dans « The Matrix », puis éventuellement de prendre connaissance de ces indicateurs comme une arme de conviction supplémentaire. Ainsi on peut imaginer un projet qui traduit l'engagement de participants en « regular volunteering » ou en « civic participation » afin de paraître répondre aux indicateurs de performance 3 et 6. Ce type de traductions peut avoir lieu en amont du projet, afin de sécuriser des financements, mais également à la fin du projet, pour justifier des effets positifs du projet auprès des investisseurs. Dans la mesure où ce type de traductions intervient ainsi en début et en fin, on peut faire l'hypothèse que le vocabulaire, au départ usité de façon volontairement stratégique, ne remplace en partie les termes employés plus naturellement par l'artiste, les participants, l'organisme artistique. Les traductions, même volontaires, créent des habitudes de pensée. Le travail de convergence volontaire avec le lexique gouvernemental pourrait ainsi se transformer en une convergence subie, par familiarisation et banalisation des termes en question.

Ce phénomène de changement insidieux des habitudes par le biais de la traduction, est à notre sens, également à l'œuvre dans le procédé d'auto-évaluation. Nous avons vu qu'Ixia proposait à l'artiste, via « The Matrix » ou via l'Analyse de Projet Personnel, d'auto-évaluer à la fois ce qui a de la valeur pour lui et le déroulement du processus de travail. Les artistes sont de plus en plus sujets à ce type d'exercice : *dire pour eux-mêmes, mais dans les termes d'un autre* l'intérêt et la valeur de leur projet. Ce procédé est notamment obligatoire lorsqu'un artiste postule pour obtenir une bourse

[224] *Ibid.*

des *Arts Council*, notamment pour la bourse « Grants for the Arts » dont le formulaire comprend un guide d'auto-évaluation[225]. Cette auto-évaluation a lieu avant, pendant et après le projet. Les artistes doivent communiquer leurs objectifs, les moyens qu'ils se donnent pour y arriver et les fins effectivement atteintes. Ils doivent également fournir des données permettant de prouver leurs propos (nombre de personnes présentes, questionnaires à destination des participants, photographies, interviews filmées des participants). Nous faisons l'hypothèse que cette exigence d'auto-évaluation tout au long du projet ne peut être sans effet sur la façon dont un artiste évoque et pense à son projet. En effet, les auto-évaluations ne sont pas sans conséquences : elles permettent dans un premier temps de sécuriser un financement, et dans un dernier temps de s'assurer d'une possible reconduction de financements dans ce même organisme. Son objectif principal est donc d'avoir l'air crédible et performant. Dans ces conditions, on peut faire l'hypothèse qu'il est plus efficace pour un artiste d'avoir recours pour partie aux indicateurs de performance gouvernementaux, en tant qu'ils fournissent une impression de crédibilité (comme le remarquait Ixia) dans un domaine où il est, par définition, très difficile de quantifier ou même de juger des effets du projet sur des participants. L'artiste est la personne la plus à même dans tout le processus de se rendre compte de cette difficulté, voire de l'aberration d'une telle demande dans un cadre artistique. Or les indicateurs gouvernementaux ont été pensés comme des instruments de mesure pour mesurer l'immesurable (par exemple, comme on a vu précédemment, la façon dont les gens se sentent appartenir à leur quartier) : c'est ainsi une bonne façon de répondre à la fois à l'exigence de mesure de l'*Arts Council* par exemple, et à l'impossibilité de la tâche. Ce faisant, la récurrence de l'usage d'un tel outil et du lexique qui l'accompagne ne peut être absolument sans conséquences, notamment dans le cadre d'une auto-évaluation, où l'artiste parle en son nom : on peut faire l'hypothèse d'une intériorisation progressive des normes de l'auto-évaluation. Cela conduirait l'artiste à utiliser un lexique plus homogène à la fois à ceux des organismes artistiques qui l'encadrent (qui subissent le même genre de contraintes comme on l'a vu plus haut) et en définitive, à celui des directives gouvernementales. On a donc ici un autre motif d'explication de la convergence des lexiques et préoccupations : celui d'une intériorisation progressive

[225] Voir Arts Council England, *Information Sheet. Self-Evaluation*, disponible en ligne : http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/gfta_information_sheets_june_2013/Self_evaluation_June_2013.pdf

des normes et du vocabulaire, via les auto-évaluations répétées, exigées par les organismes culturels. Ceci nous amène à penser les fiches d'évaluation produites par les différents organismes culturels, *Arts Council* ou *think tanks*, comme des objets agissants, jouant un rôle à part entière dans la constitution du réseau entre artistes, organismes culturels et politiques gouvernementales : les fiches d'évaluation seraient à la fois outils de mise en place de ce réseau *et* voies de circulation du lexique et des préoccupations.

2) Valeur sociale vs. Valeur intrinsèque de l'art

Ce phénomène de réappropriation se manifeste par une transformation du cadrage de leur action : la politique culturelle n'est pas seulement de la politique (comme on pourrait le considérer depuis le prisme du concept d' « attachment »), mais du politique : un lieu où les modalités de la vie en société sont pensés et questionnés. En effet, se fait jour dans le débat public la question de la place à donner à l'art dans la société, qui suscite pour y répondre des réflexions d'ordre esthétique sur la nature et la valeur de l'art. Cette question se manifeste dans le débat public autour d'une dichotomie dont on peut retracer l'apparition. En effet, sous le mandat de Tony Blair, le soutien public aux arts et à la culture se fait via la mise en avant de leurs impacts sociaux. Si des voix sont dissidentes, ce n'est qu'à partir de 2004 et de la nomination de Tessa Jowell à la tête du DCMS qu'une autre formulation du soutien à l'art apparaît sur la place publique : le gouvernement devrait soutenir les arts pour eux-mêmes, et non pour leurs effets sociaux. John Tusa, directeur du Barbican Centre de Londres, appelle un retour du principe « art for art's sake ». En 2002, il écrit déjà :

> "The arts probably [are] instruments for social improvement, agents for social change, for social equality, or for community harmony. Yet [...] these demands [...] set a list of challenges which are not intrinsic to the arts, are distant from their true nature, and all of which could be antithetical to their basic functions and purposes[226]".

[226] John Tusa, "Thou shalt worship the arts for what they are", dans *Spiked Online*, 29 août 2002, disponible en ligne : http://www.spiked-online.com/newsite/article/8376.

Selon un constat similaire, James Purnell écrit en 2007: "[arts] would still matter if they did none of those things. They are intrinsically valuable before they are instrumentally so[227]". Belfiore ajoute :

> "[…] impact studies, focusing as they do on economic and social indicators, do not actually engage with the real purpose of the arts. Whatever economic contribution the arts might make, and however much they might promote social cohesion and community empowerment, these are not the primary characteristics of the aesthetic experience[228]".

Une dichotomie s'instaure dans les discours entre ce qui serait de l'ordre d'une nature première de l'art, opposé à des usages secondaires ; entre un intrinsèque et un extrinsèque. La réponse à la crainte d'une instrumentalisation des arts par le gouvernement pour leurs propres fins est donc celle d'un retour à une essence supposée de l'art qui serait, elle, pure, c'est-à-dire, pour elle-même. On retrouve ici sous des formes diluées le même type de questionnement que l'on a pu rencontrer en première partie, lorsque l'on revenait sur les problèmes auxquels répondait l'esthétique kantienne et sa défense de l'art comme finalité sans fin. On voit bientôt apparaître des acrobaties rhétoriques, comme dans le rapport de l'*Institute of Public Policy Research* intitulé *Art for art's sake : Society and the arts in the 21th Century*, publié au moment de l'émergence de ces questions en 2004 :

> "Such evidence [on the economic and social impact of the arts] however, is dependent on the inherent, transformative power of arts and culture. Without inherent value and impact, it is impossible to deliver social and economic goals. The latter is dependent on the former, another reason for understanding inherent value better[229]"

Apparaît ainsi ce que Eleonora Belfiore nomme "the ritualistic use of a rhetoric of transformation » qui semble pouvoir réconcilier les deux positions dans le débat : l'art peut transformer la société parce qu'il a un pouvoir inhérent de transformation.

Au-delà des sorties plus ou moins pertinentes des acteurs du débat, l'émergence de ces questions est symptomatique d'un problème à notre sens important : elle témoigne d'une difficulté à justifier, en temps de crise, un soutien de l'Etat conséquent au secteur artistique et culturel, et plus loin d'une difficulté à justifier la

---

[227] James Purnell "World-class from the grassroots up: Culture in the next ten years", discours à la *National Portrait Gallery*, 6 juillet 2007, disponible en ligne : http://www.culture.gov.uk/Reference_library/Minister_Speeches/James_Purnell/jamespurnellsos_speechcultureinhenexttenyrs.htm

[228] E. Belfiore, O. Bennett, *op. cit.*, p. 7.

[229] P. Hewitt, *art. cit.*, p. 19.

nécessité d'une place des arts dans la société. C'est ce que formulent successivement deux ministres des Arts, Estelle Morris et Tessa Jowell : "We lack convincing language and political arguments for how culture lies at the heart of a healthy society[230]". John Tusa le formule ainsi:

> "The real question for politicians, audiences and artists remains: why does art matter, even if it cannot repay its public subsidy; if it represents an investment on which there is no direct quantifiable return; if it cannot guarantee support from audiences; if it cannot demonstrate immediate social relevance; if it cannot even say in which direction it should be moving to deliver true innovation?[231]"

Ce qui est intéressant ici, c'est de constater à quel point les questions esthétiques fondamentales, que la société civile aurait tendance à considérer comme des interrogations intellectuelles gratuites – quelle est la nature de l'art ? Quelle est la valeur de l'art ? – trouvent une urgence aujourd'hui dans le secteur des politiques culturelles : du dire même de ses acteurs, il y a aujourd'hui un besoin de formuler et penser ces questions-là pour défendre la conservation d'un budget public pour la culture et les arts. Cette urgence est d'autant plus grande aujourd'hui que le gouvernement de la Coalition a effectué des coupes budgétaires drastiques dans ce secteur qui ont donné lieu à une très forte mobilisation du secteur.

Cette demande d'un nouveau langage, de nouveaux arguments pour comprendre la valeur de l'art se traduit notamment par une tentative d'inscrire les débats actuels dans le cadre d'une histoire intellectuelle et philosophique : c'est un autre signe, à notre sens, du phénomène de réappropriation des directives extérieures imposées au secteur culturel : depuis le soupçon d'être un instrument du Cabinet Office à des fins sociales, certains acteurs culturels (membres de *think tanks*, directeurs d'institutions culturelles) s'auto-désignent comme héritier d'une longue tradition intellectuelle et acteur décisif dans cette lignée. L'exigence imposée au secteur de soutenir l'art en fonction de ces effets sociaux, analysée par certains comme une instrumentalisation de l'art par le DCMS, ne serait, selon eux, que le retour de questionnements esthétiques ouverts depuis Platon : demander à l'art de produire des effets sociaux, ce n'est pas donc l'instrumentaliser, mais s'inscrire dans toute une tradition philosophique sur l'art : telle est la nouvelle narration de réappropriation, que l'on voit à l'œuvre dans de nombreux rapports de *think tanks*, notamment. L'extrait

[230] Tessa Jowell, *Government and the Value of Culture*. London, DCMS, 2004.
[231] John Tusa, *Engaged with the Arts: Writings from the frontline*, London, I. B. Tauris, 2007.

suivant est à ce titre particulièrement significatif : l'auteur établit un parallèle pour le moins surprenant entre la *Poétique* d'Aristote d'un côté, et le rapport de François Matarasso ; entre la réflexion de John Dewey et son propre rapport. On retrouve ici la contorsion théorique vue précédemment, tentant de justifier le rôle social de l'art par la nature intrinsèque (non-sociale) de l'art.

> "Recognising that the arts have a wider effect is not the same as arguing that the only reason we should countenance public support for the arts is their utility as a tool to achieve policy goals. The last time the pure instrumentalist argument for the arts was made was by Plato in the *Republic* […] In response to Plato, Aristotle argued in the Poetics that through a process of mimesis the arts could achieve catharsis for the individual (see Heath 1996; Auerbach 1957). This is remarkably similar to the conclusions drawn by Matarasso and the authors in this publication 2,000 years later (Matarasso 1997). As John Dewey suggests it is the intrinsic nature of the arts that provide them with their unique place in society, and power not only to reflect but also to shape the wider world. It is this power that the authors in this publication argue gives the arts the potential to play a unique role in achieving some of our shared social goals[232]".

Eleonora Belfiore et Oliver Bennett, deux spécialistes des politiques culturelles engagés dans le débat universitaire et public, publient quant à eux, un ouvrage intitulé *The Social Impact of the Arts. An Intellectual History* dont le projet est d'inscrire dans une tradition philosophique sur le temps long (depuis Platon) les débats animant le secteur culturel, tradition ne venant pas assez informer ces débats selon eux. Cette histoire intellectuelle est classée par thématiques, dont certains intitulés, appliqués pour le moins de façon anachronique, sont identiques aux catégories des fiches d'évaluation des projets artistiques : « Personal Well-Being », « Education and Self-Development ». Dans leur conclusion, les auteurs assimilent l'usage instrumental de l'art à des fins sociales comme l'usage récurrent de l'art par le pouvoir depuis des millénaires : la situation actuelle du secteur culturel n'est ainsi ni singulière, ni critique, quand on la replace dans un contexte historique plus large. Ce faisant, le recours à l'histoire permet en partie une naturalisation de la physionomie des politiques culturelles : si l'on n'arrive pas bien à démontrer que c'est la nature même de l'art qui justifie sa dimension sociale et par là, la politique culturelle actuelle, l'histoire et la coutume parviennent en définitive à le justifier.

> "Consequently, the cries against the excessive politicization of Arts Councils and Ministries of Culture, and the laments over the excessive pressures and demands placed by governments of today over the arts they finance and

[232] Jamie Cowling, « Conclusions and recommandations », p. 121 dans J. Cowling (ed.)., rapport cité,

> promote, when seen in a long-term historical perspective lose their polemical edge. For instrumentalism is, as a matter of fact, 2500 years old, rather than a degeneration brought about by contemporary funding regimes. The arts have been a tool to enforce and express power in social relations for as long as the arts themselves have been around. We would argue that, in fact, the first lucid, cogent and systematic theorisation of an 'instrumental' cultural policy (whereby art is seen as a means to achieve non-artistic ends) can be found in Plato's *Republic*[233]".

Enfin, on peut voir apparaître des traces dans certains rapports, marquant que l'inscription dans l'histoire esthétique vise dans un second temps une réappropriation de la tâche esthétique par les *think tanks* à vocation culturelle :

> "The urge to understand the power of the arts is not new. There has been debate and discourse about what makes art special since the time of the ancient Greeks, if not before. Academics and writers have attempted to describe the transcendental or visionary power of the arts. Many philosophers and poets have written great works of aesthetics and criticism that address this question. But in general the debate has been conducted by an intellectual cognoscenti. Perhaps it is now time to bring it down to earth and have a debate relevant to current day-to-day experience and reality[234]".

Cette tension entre une valeur sociale de l'art et une valeur intrinsèque bientôt qualifiée d'esthétique contribue à façonner la physionomie du champ culturel : celle-ci est notamment très visible dans le plan décennal de l'*Arts Council* (2010-2020), *Great Art and Culture for Everyone*. En effet, on va retrouver sous des avatars différents les deux pôles de ce débat : l'idée de « great art » ou d' « excellence » constitue la métabolisation de l'idée d'un art qui a de la valeur en lui-même ; les termes « engaging with audiences » ou « participation » incarnent eux l'idée d'une valeur sociale de l'art.

[233] E. Belfiore, O. Bennett, *op. cit.*, p. 194.
[234] P. Hewitt, *art. cit.*, p. 14-15.

III. Comprendre la spécificité de l'art participatif anglais à l'aune des politiques culturelles

1) Le retour de la valeur esthétique

Nous faisons l'hypothèse que cette tension constitue un facteur important de la spécificité de l'art participatif en Grande Bretagne. En effet, la question de la valeur intrinsèque de l'art, c'est-à-dire celle de sa non-instrumentalisation, se cristallise sous la forme d'une défense de la valeur esthétique de l'art. Autrement dit, l'exigence de résultats sociaux imposés au secteur culturel a pour effet de réactiver le critère esthétique comme critère dominant. A ceci près que la question esthétique se voit parée, dans ce contexte, d'un nouvel attrait ou d'une nouvelle dimension : auparavant, identifiée comme position conservatrice dans un contexte des années 1970 ou 1989 dans lequel de nombreux artistes prônaient une politisation et une prise en compte de l'inscription sociale de l'art, elle devient à partir du premier gouvernement Blair une position si ce n'est progressiste, engagée, dans un contexte où ce ne sont plus les artistes, mais le gouvernement qui prône cette dimension sociale de l'art. La revendication de la valeur esthétique de l'art n'est dès lors plus le fait des institutions traditionnelles en charge des formes d'art classiques répondant aux canons esthétiques habituels : elle devient le fait de jeunes institutions qui produisent des formes d'art socialement engagées. De fait, ce sont pour ces organismes artistiques ayant des ambitions sociales que la défense de l'esthétique devient cruciale, ce sont pour eux qu'il y a une exigence de reconfiguration de leur positionnement, dès lors que la question sociale en art devient une directive gouvernementale et non un engagement politique choisi, d'opposition. La renaissance du critère esthétique, au sein de ce type d'organisations, constitue une manière efficace de se conformer à l'agenda gouvernemental (et donc obtenir des financements) tout en conjurant cette nouvelle affiliation, et opposer ainsi par la valorisation du critère esthétique, une forme de résistance à l'instrumentalisation du secteur culturel. Ce phénomène est par exemple visible dans le rapport en recherche psychosociale de Lynn Frogett intitulé « New Model Visual Arts Organization &

Social Engagement[235] » (2011) et son succès critique ultérieur auprès des *curators*. Ce rapport est une commande de l'*Arts Council England North West*, de la Fondation Gulbenkian et de la *Northern Rock Foundation*. Ce projet s'est, par ailleurs, fait en collaboration avec un « steering group », un groupe de 3 conseillers chargés de superviser l'enquête : tous trois sont membres d'institutions culturelles (Situations, CCE Glasgow, Tate Modern). C'est dans cette mesure que nous nous permettons de considérer ce rapport de psychosociologie comme un rapport appartenant pour partie au secteur des politiques culturelles, en tant que la commande et la supervision émanent d'institutions de financement culturel. L'enquête tente de répondre à la question suivante : "How do these organisations and the art they commission and produce bring about change in individuals and communities?" Après avoir étudié le fonctionnement de 4 organisations artistiques spécialisées dans l'art participatif et socialement engagées, Froggett en vient à proposer un nouveau concept esthétique, le concept d' « aesthetic third » qui se présente comme une solution au problème auquel font face les organisations artistiques socialement engagées : comment conserver des ambitions sociales pour l'art sans qu'il y ait instrumentalisation, sans perdre l'art ?

> "Artistic outcome and aesthetic (whether conceived as aesthetic of process, product or both) is not subordinate to other social agendas. The artwork remains as an essential third object or point of dialogue between the arts organisation and members of the public who are not arts professionals. However, it may also act as a third between the provisional community involved in its production and appreciation (artists, curators, participating publics) and the social domain that it aspires in some measure to change. To 'work' as a third point of attention which activates new interpretations, it must retain aesthetic integrity and hence vitality - this 'liveliness' helps to open up ways of seeing things differently. Where the aesthetic third 'collapses' there may still be pleasurable experiential immediacy, but it is unlikely to generate new relational forms or critical dialogue.[236]".

On voit dans cet extrait que le retour du terme « esthétique » dans les discours s'accompagne d'une nouvelle sémantisation. Le sens traditionnel d'esthétique dans la dichotomie historique entre esthétique et social n'est conservé que sous sa forme minimale : non pas comme accent sur l'attrait visuel ou la beauté, mais comme non-subordination au champ social. La sémantisation du terme esthétique va dans le sens d'une valorisation de l'autonomie de l'art et de l'œuvre, à l'égard de l'agenda social, et

[235] Lynn Froggett, "New Model Visual Arts Organization & Social Engagement", Octobre 2011, University of Lancashire, Psychosocial Research Unit.
[236] *Ibid.*, p. 93.

plus loin devient synonyme de position critique (*critical dialogue*). En effet, dès que la dimension sociale devient prônée par des directives politiques, celle-ci perd sa dimension de position critique qui est ainsi transférée sur l'aspect dit esthétique de l'art. Le contexte politique induit ainsi une sorte de sémantisation et pondération inversées des termes social et esthétique, à l'opposé de ce que nous avions pu observer en première partie en nous intéressant à l'histoire artistique elle-même. Autrement dit, il ne serait pas suffisant de dire que l'art participatif se développe dans ces années-là, en tant que l'accent est mis sur l'aspect social de l'art : il se développe, en tant que conjointement, il y a à la fois une exigence d'effets sociaux de l'art et un regain du critère esthétique comme solution de résistance de certains organismes socialement engagés.

En effet, il y a une très grande spécificité de l'art participatif britannique, par comparaison avec l'autre grande tradition en la matière, l'art participatif nord-américain. L'art participatif nord-américain, à travers des figures de proue comme Tania Bruguera, Rick Lowe, Suzanne Lacy, adopte plus volontiers des formes directement sociales : mise en place de lieux de vie, de services aux habitants. Il est également davantage adressé à des communautés fondées sur des critères traditionnels d'appartenance ethnique notamment et toujours à des communautés défavorisées. Le terme de « social practice » est souvent préféré au terme d'art participatif. Le terme d'art est ainsi souvent effacé, et de façon symptomatique, les artistes majeurs, comme les *curators* centraux de cette pratique (Nato Thompson de l'organisation CREATIVE TIME, notamment) partagent cette idée que cette pratique n'a pas besoin de se poser la question de l'art pour exister : la dimension artistique est souvent jugée comme une fausse question, retardant la production d'effets concrets. Une inscription dans l'histoire artistique, et qui plus est, dans l'histoire des avant-gardes est jugée problématique. A l'inverse, au Royaume-Uni, l'art participatif ne possède pas un tel degré d'indistinction avec l'action sociale : les projets se proposent rarement comme une solution à un problème social localisé, ne s'adressent pas essentiellement à des communautés défavorisées, adoptent plus volontiers des formes artistiques identifiées comme la performance ou l'installation. L'ancrage idéologique est beaucoup moins marqué dans l'art participatif britannique. Nous faisons l'hypothèse que cette spécificité de l'art participatif britannique s'explique en partie par cette nouvelle prégnance du critère esthétique dans un

contexte de promotion de la valeur sociale de l'art par le gouvernement. Plus précisément, on peut faire l'hypothèse que c'est en partie par le biais de ces organisations artistiques socialement engagées qui ont recours à cette solution d'un retour à l'esthétique que le développement de l'art participatif durant cette période s'est fait selon ces lignes précises, et non selon des lignes analogues à l'art participatif américain.

2) Les agences de production de l'art participatif : une resémantisation du social et de l'esthétique

Ces organismes artistiques socialement engagés prennent la forme d'agences de production. Une agence de production constitue un organisme qui joue un rôle équivalent à celui que joue une galerie pour un artiste plasticien, mais pour des artistes qui ne proposent justement pas d'objets à exposer : performances, projets participatifs, etc. Une agence propose des commissions, trouve des financements pour le projet d'un artiste, offre une visibilité au travail de ce dernier, met en relation l'artiste avec des acteurs nécessaires à son projet etc. Elle produit un projet d'art participatif, au même titre qu'un producteur à l'égard d'un film : elle fournit à un artiste les moyens logistiques et financiers nécessaires à la réalisation et la diffusion de son projet. On comprend ainsi que ces agences de production constituent l'organisme culturel le plus proche des artistes, c'est-à-dire qu'ils constituent l'interface directe entre les politiques culturelles gouvernementales et la création. Dans cette mesure, on peut faire l'hypothèse que ces agences de production jouent un rôle-clé de composition entre les directives gouvernementales portées par l'*Arts Council*, leurs propres exigences et celles des artistes : elles pourraient constituer un lieu de décalage et de traduction de ces directives gouvernementales.

De façon remarquable, quatre des agences de production les plus importantes en art participatif et socialement engagées émergent ou connaissent un nouvel essor durant notre période d'étude. C'est le cas de *Situations* (Bristol) dirigé par Claire Doherty, qui voit le jour en 2002 ; de *Grizedale Arts* (Coniston) dont la ligne participative et sociale voit le jour en 1999 ; d'*Artangel* (Londres) qui met en place un « Interaction Programme », un soutien spécifique aux projets participatifs à dimension sociale en 2002. Toutes sont subventionnées par l'*Arts Council England*, c'est-à-dire par

l'organisme en charge d'appliquer les directives culturelles du gouvernement. Cette émergence concentrée sur notre période marque deux choses : d'une part, l'existence d'un climat favorable à l'émergence d'organisations artistiques socialement engagées, dans la mesure où cela semble correspondre à l'agenda culturel et social du gouvernement ; d'autre part, la façon dont le secteur culturel métabolise les injonctions sociales gouvernementales. Car si ces agences se proposent de soutenir des projets artistiques à dimension participative et sociale, elles ont pour caractéristique commune de revendiquer la dimension proprement artistique, c'est-à-dire non subordonnée à des fins sociales, de leur organisation. Claire Doherty de *Situations* reprend ainsi la proposition de Lynn Froggett de l' « aesthetic third », afin de définir la spécificité de son organisation dans le secteur de la production culturelle, mais aussi de sa compréhension spécifique du « social practice ». Après avoir cité la définition de Lynn Froggett, elle écrit :

> "It is this **aesthetic integrity** to which new forms of social practice aspire and which can distinguish critically successful projects from other cultural activities which offer immediate gratification, but which do not generate new forms of critical dialogue or transformation. It is here that we find our argument for the value of social practice beyond mass spectacle. It is here that we find the argument for investment in durational arts projects, which evolve over time and place to allow for those critical dialogues to emerge[237]."

Ainsi la « social practice », c'est-à-dire une pratique artistique participative socialement engagée, n'est pas identifiable à de l'activisme social, mais se caractérise par une intégrité esthétique définie. Le terme d'esthétique ici n'est pas entendu ici comme attrait visuel ou beauté : on pourrait la définir davantage comme la possibilité d'un dialogue critique, de transformations et d'une certaine durée du projet permettant à ces derniers aspects de se produire effectivement.

A partir de cette définition donnée par Claire Doherty, on comprend que le retour du terme « esthétique » dans le lexique de ces organisations constitue précisément une solution au problème posé par l'approche du DCMS : il bénéficie certes de l'opposition traditionnelle historique entre esthétique et social, mais il répond de façon encore plus précise au contexte. Ce qui pose problème, ce n'est pas quelque chose d'aussi vague qu'une approche sociale de l'art par le gouvernement, c'est un problème plus aigu. C'est *l'exigence de résultats sociaux* dans les arts pour justifier leur financement et ainsi leur place dans la société : les objectifs gouvernementaux jouent

[237] *Ibid.*

ainsi un rôle normatif sur ce que le mode de production de projets artistiques devrait être, quels devraient être ses fins, ses critères. Dans cette mesure, sémantiser l'esthétique non pas seulement comme non-subordination au social, mais comme ouverture à un dialogue critique transformateur sur un temps long, vient s'opposer presque terme à terme à la mobilisation de la question sociale par le gouvernement, qui prend la forme de demande d'impacts sociaux *mesurables, donc immédiats,* localisés, répondant à des problèmes sociaux préexistants donnés (criminalité, isolement social, intégration etc.). A l'exigence de résultats sociaux mesurables, s'oppose une conception de l'art participatif socialement engagé comme créations d'œuvres dont les effets prennent du temps à se mettre en place (vs. « immediate gratification »), rendant ainsi difficile le procédé même d'évaluation. La durée des projets, que nous avions posée comme un trait définitoire de l'art participatif, n'est ainsi peut-être pas seulement une décision pure de l'artiste : elle peut être ici comprise comme le résultat du positionnement des agences de production par rapport à l'inféodation de l'art à des résultats sociaux. Celles-ci soutiendraient davantage des projets possédant cette physionomie, contribuant ainsi à façonner un certain type d'art participatif, dit « durational » (longue durée). Cette intuition est confirmée à la lecture de la présentation de l'*Interaction Programme* d'Artangel, lancée en 2002. Ce programme est en effet pensé contre le rôle implicitement dévolu aux agences de production, si l'on s'attache à produire des projets artistiques selon les directives gouvernementales. Celles-ci auront pour fonction, selon une « structure verticale » d'appliquer les recommandations de « l'agenda gouvernemental ou de la structure de financement ». Dans cette mesure, le *curator* est assimilé à un « fournisseur de service social ».

> "Producers/artists can find themselves in the position of managing a relationship between all of these parties; seeking to address a 'problem' often defined by a higher institution or authority (not by the participant) In these conditions it's easy for the creative process and collaborative relationships to become compromised, to feel forced leading to outcomes which are recognised by neither artist nor community[238]".

L'enjeu pour une agence de production d'art participatif est donc de reconfigurer ce qu'est cette pratique, de telle sorte à ce qu'elle ne puisse pas venir résoudre un problème social formulé par le gouvernement ou les instances de financement. Si

[238] Rachel Anderson, "Attempting Horizontality", 2007, note sur l'*Interaction Programme* d'Artangel, disponible en ligne : http://www.meetyouthere.net/uploads/2/1/0/0/21003736/quam_paper.pdf Rachel Anderson est à la tête du programme.

Claire Bishop proposait la solution de la radicalité critique comme solution à l'instrumentalisation, les agences de production comme Situations ou Artangel ont élaboré une solution toute différente :

> "An alternative to this would be to trust and invest in processes that give time and space to the growth and exploration of ideas. This often leads to more relevant co-ownership; potentially reaching beyond the original idea or intention[239]".

On retrouve ici des idées déjà présentes dans le positionnement de Claire Doherty : le processus, le temps long en tant que ceci permette d'atteindre « autre chose que l'idée ou l'intention originelle » : le travail de production, et par extension de création (considéré comme un même pôle dans la citation précédente) rendent ainsi impossible le fait de les considérer comme moyen désigné pour résoudre un problème social, selon une approche finalisée. On retrouve chez *Grizedale Arts* la même approche : "Rather than focusing on creating a finished art product we concentrate on the process, and the dissemination of ideas to a wider audience[240]". Cette contextualisation politique de l'apparition de la notion de processus dans le champ curatorial de l'art participatif permet de comprendre davantage l'omniprésence de ce terme, ainsi que de celui de « duration » dans le discours des *curators* depuis la fin des années 1990, illustré notamment par l'ouvrage de Paul O'Neill et Claire Doherty, *Locating The Producers : Durational Approaches to Public Art* (2011) : il ne serait pas seulement une nouvelle mode curatoriale, mais une solution aux problèmes précis que rencontre la production d'art participatif au Royaume-Uni à partir de la politique culturelle néo-travailliste. Le processus devient une valeur en soi quand il permet de diluer à l'infini l'arrivée à un *produit fini* qui, en tant que tel, est susceptible d'être évalué en fonction de sa performance sociale.

Devant le constat de la nouvelle sémantisation du terme d'esthétique, on peut supposer que celle-ci s'accompagne d'une nouvelle sémantisation de la notion de social : une œuvre prônant le dialogue critique transformateur sur le long terme ne peut pas en même temps poursuivre des fins sociales selon le sens que lui donnent les rapports de *think tanks* commandités par le gouvernement. Claire Doherty

---

[239] *Ibid.*

[240] Extrait de la présentation de *Grizedale Arts* sur leur site internet, disponible en ligne : http://www.grizedale.org/about/

propose les questions suivantes pour évaluer l'engagement social d'un projet, symptomatiques du positionnement des agences de production d'art participatif :

> "Does it provoke new and surprising encounters?
> Does it shake up our perceptions of the world around us, or our backyard?
> Does it provoke us to see things as if they were different?
> Does it stimulate us to tell someone else?
> Does it enable social interaction, or provoke new connections?
> Does it contribute to a dynamic and progressive sense of place?[241] "

Deux aspects de cette acception de l'engagement social sont remarquables : d'une part, le caractère résolument flou des termes employés : « surprising encounters », « shake up our perceptions », « new connections », « dynamic and progressive sense of place » ne renvoient à aucune expérience précise, ce sont des termes plus imagés qu'analytiques, qui marquent davantage par leur résonance affective positive que par leur effet d'intelligibilité. D'autre part, on peut également être frappé par le caractère très peu politisé de cette compréhension de l'engagement social : aucun terme employé n'est rattaché à une tradition ou champ de réflexion idéologique ou politique. Le social semble davantage envisagé comme interactions ou relations à l'origine de changements affectifs et perceptifs chez les individus. De façon étonnante, on pourrait même aller jusqu'à dire que le social semble se confondre en partie avec l'idée traditionnelle du pouvoir esthétique de l'art comme reconfiguration affective et perceptive – la dimension relationnelle en plus. On est bien loin de la compréhension de l'engagement social de l'artiste américaine Tania Bruguera qui reflète le positionnement de toute une partie de l'art participatif américain :

> "[…] 2- Challenge the field within which it operates (civic, legislative, pedagogical, scientific, economic, etc)
> 3- Be 'timing specific', responding to current urgencies
> […]
> 6- Have practical, beneficial outcomes for its users[242]".

Nous faisons l'hypothèse que cette spécificité de la compréhension du social par les agences de production, pour partie manifestes dans toute une série de projets

[241] Claire Doherty, "How do you measure/understand the impact of bringing artists and community members together?", 4 avril 2014, post sur le blog *Open Engagement* dédié à l'art socialement engagé: http://openengagement.info/43-claire-doherty/
[242] Tania Bruguera, "Manifesto of Arte Util", disponible en ligne : http://museumarteutil.net/about/

participatifs créés sur notre période, n'est pas à comprendre comme une dépolitisation faisant le jeu du gouvernement, en tant qu'elle n'opposerait pas de résistance à sa politique sociale. Nous analysons cette compréhension du social comme le résultat d'une composition entre la nécessité d'être effectivement subventionné et le désaccord idéologique profond avec les directives culturelles. Dans un contexte où la politique exige de l'art qu'elle résolve des problèmes sociaux préexistants, il y a une nécessité à définir le social autrement pour précisément ne pas faire le jeu du gouvernement, ne pas être son instrument. Dans cette mesure, le flou des termes pour définir le social et leur caractère inassignable politiquement, c'est-à-dire l'indétermination du social, constituent une solution très efficace à ce problème. On pourrait même aller jusqu'à dire que c'est précisément par là que l'art participatif peut être dit politisé : ce n'est pas par son efficience sociale, mais par son imperceptible décalage du sens de social imposé par le gouvernement. Autrement dit, la convergence de lexiques et de préoccupations entre les directives gouvernementales et l'art participatif tel qu'il est présenté par les agences de production n'est qu'apparente : elle est constituée d'une série de micro-décalages du sens à la fois du terme d'art via la resémantisation du terme d'esthétique et du sens du terme de social. Mots identiques, acceptions différentes, imperceptibles à l'échelle de dossiers de subventions. On voit ici que le caractère équivoque des termes employés par les *curators* constitue une garantie de détournement discret des directives gouvernementales qu'un vocabulaire plus déterminé ne permettrait pas de mettre en place : l'équivocité permet à la fois l'identité et le décalage.

Il y aurait ainsi un rôle central des *curators* de ces agences de production dans le façonnage des spécificités de l'art participatif britannique, dont on peut interpréter certaines comme des solutions aux problèmes soulevés par l'usage social de l'art prôné par le gouvernement. Par ailleurs, ces *curators* occupent également la scène artistique en tant que critiques, voire en tant qu'historiens d'art : ils ne jouent pas seulement un rôle dans la production sélective de l'art participatif, mais dans l'exégèse du champ en général et des projets en particulier. C'est le cas des deux côtés de l'Atlantique : une poignée de *curators* et universitaires se partagent la publication de littérature sur l'art participatif à parts égales. On nommera aux États-Unis, Nato Thompson (*Creative Time*) ou Mary Jane Jacob (*The School of Art Institute of Chicago*). Au

Royaume-Uni, on retiendra Alistair Hudson (*Grizedale Arts*, maintenant directeur du *Middlesbrough Institute of Modern Art*), mais surtout Claire Doherty[243] (*Situations*) qui a énormément publié ces dernières années, de telle sorte qu'elle est aujourd'hui une référence critique incontournable en matière d'art participatif anglais. Des colloques internationaux rassemblant les artistes et les théoriciens en vue sont également fréquemment organisés par ces *curators*[244]. Cela signifie que les lignes artistiques de certaines agences de production comme *Creative Time* aux Etats-Unis ou *Situations* en Angleterre sont susceptibles de devenir les lignes de compréhension dominantes de l'art participatif : la réception critique est en partie déterminée par la production, les motifs pour lesquelles un projet était attractif dans un premier temps pour cette agence deviennent potentiellement les qualités artistiques en soi du projet, dans un second temps.

Cette double position de production et de critique confère à ces *curators* un certain pouvoir d'invention de certains traits de l'art participatif : ils sélectionnent un rapport spécifique à l'esthétique et au social, concurrent de celui proposé par les directives gouvernementales ; ils cristallisent, sous la forme de la critique, une conception donnée de l'art participatif, découlant pour partie de leur choix de production.

Ainsi, notre hypothèse de départ – les *think tanks* culturels comme dernier bastion de l'esthétique – est à comprendre selon un sens double : à la fois, comme le lieu de fabrication et de réflexion sur la valeur de l'art ; mais aussi comme le lieu où le terme même d'esthétique trouve une nouvelle sémantisation et un nouvel usage politique, tactique de détournement indétectable du cadre de contraintes imposés par le gouvernement.

---

[243] Voir Claire Doherty, *Contemporary Art: From Studio to Situation (*Black Dog Publishing, 2004); *Situation* (Whitechapel/MIT Press, 2009), *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art* (Valiz Antennae, 2010) ; *Out of Time and Place: Public Art Now* (Art/Books, 2014).

[244] Le *Creative Time Summit* organisé chaque année par l'agence de production *Creative Time* est un bon exemple : http://creativetime.org/summit/

3) Équivocité des termes vs. traduction

En vérité, l'idée de détournement indétectable est une formule impropre à rendre compte précisément du phénomène. En effet, l'idée de détournement suppose une circulation à sens unique, dans lequel le matériel détourné vient d'un point du réseau précis (ici on suppose que c'est le gouvernement) et est ensuite transformé par d'autres acteurs. Or ici, l'opération de sémantisation des termes d' « esthétique » et « social » par les agences de production par exemple, relève davantage de la *composition* entre différents enjeux, dont certains seulement ont à avoir avec les directives gouvernementales. Cependant l'idée d'indétectabilité est fondamentale pour rendre compte de la spécificité du phénomène sur lequel nous travaillons : les nouvelles sémantisations du social et de l'esthétique ne sont pas perceptibles à l'échelle de procédures d'évaluation, par exemple – et c'est cette invisibilité des nouvelles sémantisations qui permet l'effectivité de celles-ci : si elles étaient visibles par le pouvoir (ceux en charge d'évaluer et d'attribuer de façon discriminante des budgets), si l'écart pouvait être mesuré de façon nette entre l'approche sociale de l'art du gouvernement et l'approche sociale de ces agences, on peut imaginer que des dispositifs seraient mis en place pour empêcher ces déplacements et écarts de se produire.

C'est dans cette mesure, à l'aune de ce critère si important d'indétectabilité, qu'il nous paraît nécessaire de remettre en cause dans le cadre de notre enquête l'usage du terme de traduction. En effet, nous faisons l'hypothèse que la notion d'équivocité indétectable des termes rend davantage compte des phénomènes que nous étudions, que le terme de traduction. Le phénomène de traduction suppose plusieurs choses qui ne sont pas présentes ici : un premier sens déterminé d'un terme dont on peut retracer l'origine en un point précis du réseau (un sens premier de *social* ou *esthétique*) ; un changement de ce terme même et non une conservation à l'identique du lexique. La traduction est dans cette mesure un concept directionnel, nous contraignant à identifier un point d'origine et un point d'arrivée. En tant que tel, il induit des relations d'antécédence ou d'inféodation entre le terme 1 et le terme 2. Or, dans le cas qui nous intéresse, force est de constater que les phénomènes de sémantisations des termes *social* et *esthétique* par les acteurs culturels ne répondent pas à ces deux critères.

D'une part, les termes ne sont jamais définis de façon stricte et exclusive par aucun des acteurs (gouvernement, *think tanks*, agences), ce qui rend impossible la localisation d'un sens 1, à partir duquel il y aurait ensuite traduction. De la même façon, il est impossible de distinguer une antécédence dans les usages. Comme nous l'avons vu, les différentes acceptions de *social* et *esthétique* apparaissent de façon concomitante, par contamination réciproque - en tant qu'ils sont le produit de la composition de différents vecteurs pour chaque acteur. Cependant, cela ne signifie pas que les relations soient symétriques entre les différents acteurs : on peut par exemple penser que la pondération du sens de social énoncé par le gouvernement est plus lourde sur l'ensemble du réseau que des sens plus locaux qui ne se constitueraient pas en vecteurs pour l'ensemble des acteurs. D'autre part, les termes sont conservés d'un bout à l'autre du réseau : il y a un usage des mêmes termes, recouvrant des intentions et des extensions différentes. Mais l'identité des termes est telle qu'aucun acteur ne prend au sérieux ces écarts. Ces écarts permettent conjointement le *contact* et le *désaccord*. Les différents acteurs emploient les mêmes termes, avec le sentiment vague de parler à peu près de la même chose, alors que les significations de ces termes et surtout les pratiques qu'ils recouvrent sont profondément hétérogènes.

C'est cette identité et maintien des mêmes termes aux significations et implications hétérogènes que nous appelons équivocité des termes. Cette équivocité est telle qu'il n'y a pas besoin de traduction au sens fort (changement de lexique détectable) pour l'utiliser selon un nouveau sens. L'importance que nous donnons aux termes employés et à la façon dont ils le sont n'est pas arbitraire : en effet, chaque point de contact entre les différents acteurs du réseau se fait via le discours, c'est-à-dire via l'utilisation de certains termes, dans le cadre de circulaires, demandes de subvention, fiches d'évaluation. La continuité d'action entre les différents acteurs du réseau se joue donc au niveau du discours. L'enjeu est donc de conserver une équivocité des termes suffisamment indétectable à l'échelle de ces points de contact, de telle sorte à assurer une impression de continuité de l'action dans le réseau, garantissant son bon fonctionnement. Il n'y aurait ainsi pas une convergence du lexique et des préoccupations comme nous le pensions au début de notre enquête, mais équivocité indétectable des termes à l'échelle de ces points de contact, permettant par ailleurs des pratiques différenciées. On remarquera que le schème traditionnel d'opposition

entre discours et pratiques (le discours comme dissimulation des pratiques : je dis quelque chose pour cacher que je fais autre chose) ne s'applique pas ici. En effet, l'équivocité des termes induit que chaque acteur fait précisément ce qu'il dit : seulement ce qu'il dit n'est pas la même chose que ce qu'un autre acteur dit, malgré l'apparente similarité des termes. L'équivocité des termes permet ainsi une apparente continuité d'action *et* la coexistence d'approches sociales de l'art différenciées voir antagonistes (entre approche gouvernementale et de certaines agences de production par exemple).

Le concept d'équivocité rend ainsi à la fois compte des *conditions* de non-application des directives gouvernementales (1), du *moyen d'action* de ces différents acteurs (2) et de ses *effets* (3): la sous-détermination des termes (1) permet conjointement une conservation soigneuse de ces mêmes termes et l'injection invisible d'un écart de sens (2), donnant l'illusion d'une continuité d'action entre les différents lieux du réseau, et garantissant la perdurance du fonctionnement politique et financier du réseau (3).

On comprend ainsi pourquoi une équivocité *détectable* ne serait pas fonctionnelle et ne produirait pas les mêmes effets : dans le cas d'une équivocité détectable, les différents acteurs emploient les mêmes termes mais n'ont pas le sentiment de parler de la même chose : c'est ce qu'on appelle habituellement un malentendu, identifiable comme tel par les acteurs et remédiable par un renforcement de définition de chaque terme, empêchant tout décalage dans l'usage de ces termes, et une vigilance accrue à l'égard de cet usage par chaque acteur, et à termes une redirection des financements vers d'autres secteurs, d'autres institutions.

Dans le cadre d'une équivocité indétectable, les différents acteurs emploient les mêmes termes, ont le sentiment de parler plus ou moins de la même chose (entre les *think tanks* et le gouvernement par exemple/ entre certains rapports de chercheurs et les agences de production), mais font tout autre chose. Les ruptures explicites de continuité (comme entre le gouvernement et *Situations* par exemple) sont atténuées par le fait qu'il y ait continuité avec des acteurs intermédiaires (la position d'Ixia est congruente à la fois avec le gouvernement et avec *Situations*, par exemple). Le concept de social ou d'esthétique par exemple est pris dans un réseau de relations avec des enjeux d'un côté et des pratiques de l'autre qui contribue à le défigurer, à l'anamorphoser, tout en prolongeant sa présence à chaque point du réseau. Il

convient de préciser que l'indétectabilité ne préjuge en rien du fait que les acteurs soient ou non au courant de cette multiplicité des sens, mais du fait qu'elle ne soit jamais officialisée ou rendue publique : isoler l'équivocité, ce serait briser la continuité du cours d'action et le bon fonctionnement du réseau.

En effet, on pourrait penser que l'équivocité des termes employés par les différents acteurs du réseau constitue un obstacle permanent au fonctionnement de ce réseau, une menace quant à son maintien, en tant qu'elle empêcherait une connexion et une circulation fluide entre les différents points. Nous soutenons que c'est précisément l'équivocité des termes employés par chacun des acteurs qui *crée le réseau* et le rend viable : ce serait, de ce point de vue, une *équivocité tisserande*. En effet, le réseau pourrait se définir comme mise en relation soutenue de sphères hétérogènes. Si les termes et les sens de ces termes étaient identiques aussi bien au niveau du gouvernement que des *think tanks* que des agences de production, alors il n'y aurait pas de réseau, c'est-à-dire de connexion entre sphères *hétérogènes* : il y aurait seulement une tendance d'homogénéisation avec l'apparition de tendance ponctuelle de résistance.

Dans notre cas, l'équivocité maintenue des termes (des termes communs, des sens hétérogènes) par les différents acteurs est ce qui permet une communication entre les sphères hétérogènes. D'une certaine façon, l'idée d'équivocité tisserande revient à pousser le concept de malentendu jusqu'à son extrémité logique en en faisant la *condition nécessaire* de communication entre hétérogènes. Chacun entre en relation avec une sphère hétérogène avec un lexique commun, ce qui instaure des conditions initiales (mais non-suffisantes) de dialogue et d'action ; mais ce lexique commun recouvre des sens et enjeux différents pour chaque sphère, ce qui instaure une tension entre chaque point du réseau, appelant une alimentation soutenue de cette relation, pour que les enjeux de chaque sphère se maintiennent en l'état.

Il y aurait comme un apparent paradoxe dans le fonctionnement d'un réseau : c'est en maintenant une relation soutenue à ce qui n'est pas soi dans le réseau, à ce qui est hétérogène, que l'on peut conserver son « soi », ses enjeux propres au sein de ce réseau (à l'opposé d'une idée que pour maintenir son état propre, l'autarcie serait la meilleure solution). Latour formule ainsi ce phénomène :

> « L'essence d'une situation, si l'on peut dire, ce sera pour [RES], la liste des autres êtres par lesquels il convient de passer pour que cette situation dure, se prolonge, se maintienne ou s'étende. Tracer un réseau, c'est donc toujours

> reconstituer par une EPREUVE (l'enquête en est une, mais l'innovation en est une autre, la crise aussi) les antécédents et les conséquents, ou pour le dire encore sous une autre forme, les précurseurs et les héritiers, les tenants et les aboutissants d'un être. Ou pour parler plus philosophiquement, les autres par lesquels on doit passer pour devenir ou demeurer le même – ce qui suppose, on le verra plus tard, que l'on ne puisse simplement "rester le même" en quelque sorte "sans rien faire". Pour demeurer, il convient de passer – en tout cas de "passer par" - ce qu'on appelle une TRADUCTION[245]. »

Ainsi, si nous prenons l'exemple de l'agence de productions *Situations*, celle-ci ne pourrait pas conserver la spécificité de son approche artistique, par une autarcie, par une absence de toute relation avec ce qui est hétérogène à elle (par exemple un *Arts Council* dont les critères de sélection sont très marqués par les directives gouvernementales). Ce serait, par exemple, signer son isolement et donc sa marginalisation tant au niveau de sa visibilité que de ses financements et donc de ses moyens d'agir. Elle ne resterait donc pas identique à elle-même en autarcie, son approche artistique en serait nécessairement modifiée : l'autarcie la transformerait déjà en autre chose. À l'inverse, il lui faut passer par ces « autres » dans le réseau pour pouvoir maintenir en l'état ses enjeux artistiques. Latour propose la traduction comme modalité du passage par autre que soi dans le réseau pour « demeurer le même ». Dans le cas qui nous intéresse ici, comme nous l'avons évoqué plus haut, ce n'est pas tant le passage par la traduction que le maintien de l'équivocité des termes employés par les différents acteurs qui assure une perdurance des enjeux propres de chaque sphère, par exemple de *Situations*. Ici, ce n'est pas tant une traduction dans son sens habituel auquel nous avons affaire, c'est-à-dire à un transport des termes ou des enjeux d'un domaine à l'autre entraînant une transformation : l'idée d'art socialement engagé n'est pas importée depuis l'art vers la politique, pas plus qu'il n'est importé depuis la politique vers l'art. Il n'y a pas de rapport d'antécédence de l'un sur l'autre, mais une coexistence dans deux sphères différentes de ce même vocable investi d'enjeux différents. Le maintien de l'équivocité consiste ainsi à prolonger l'usage de l'identique (vocable) et à ne pas stabiliser suffisamment les enjeux pour créer du différent détectable à l'échelle des points de contact du réseau, qui appellerait l'instauration de contraintes plus lourdes.

[245] B. Latour, *Enquête sur les modes d'existence*, p. 53.

IV. Du côté des artistes

1) L'approche *artist-led*

A l'instar de la valorisation du critère esthétique, un autre effet paradoxal de l'approche sociale de l'art par le gouvernement est le développement d'une production qualifiée de « *artist-led approach* » dans le champ de la production de l'art participatif.

> "Partly because of the form of the contract and demands of these commissions, and partly due to the reluctance of artists to become social workers, socially engaged art has become mainly characterised by an artist-led approach, rather than one of artist as facilitator or animateur that was more common to community arts (although methods of facilitation, participation and collaboration are often central to processes of socially-engaged art)[246]".

Une approche *artist-led* est caractérisée par deux choses : d'une part, l'accent mis sur la dimension dite esthétique d'un projet que l'on peut qualifier ici d'inventivité formelle : ce n'est pas à entendre comme la préférence pour des formes artistiques traditionnelles, mais comme la préférence pour des formes non assimilables à des formes d'action sociale. D'autre part, cela implique que les commissions des organismes culturels se font davantage sous la forme de carte blanche que sous la forme d'une demande dont les conditions seraient posées majoritairement par le *curator*. Il existe, en effet, en art participatif une approche davantage *curator-led*, décrite notamment par Miwon Kwon, à propos du programme d'art participatif *Culture in Action*, mis en place par Mary Jane Jacob en 1991 à Chicago : en étudiant le fonctionnement de ces 8 commandes par *Sculpture in Action*, l'agence de production de Mary Jane Jacob, Miwon Kwon rend compte de la centralité de la place du *curator* dans les choix artistiques : les artistes Grennan et Sperandio proposent ainsi six idées de projets à Jacob, impliquant à chaque fois un type de communauté différent. C'est Jacob qui détermine seule l'idée à suivre :

> "[She is] in effect determining the project for them as well as proactively defining the community partner and the type of social issue that would be addressed by the project […] It can be viewed as an example of the curator's increasing though often unacknowledged involvement in determining the parameters of an art project, a streamlining of the creative process that leaves

[246] Sophie Hope, *op. cit.,* p. 33.

> the artist with what Mierle Laderman Ukeles has called the "curatorial assignment[247]."

Bien que le terme soit moins approprié, le même type d'approche *curator-led* peut également prévaloir dans le cas d'une commande par un organisme social. L'approche *artist-led* s'oppose à des velléités institutionnelles de diriger le projet : dans cette mesure, celle-ci semble se constituer en solution au risque d'un façonnement du projet par les objectifs gouvernementaux pesant de façon plus forte sur les institutions culturelles soumises à évaluation que sur les artistes eux-mêmes.

Un autre type d'approche s'oppose à l'approche *artist-led* : l'approche *audience-led* ou *community-led*, selon laquelle ce sont les destinataires du projet sous la forme de public ou de participants qui jouent un rôle prépondérant dans la détermination du projet. Cette seconde approche est diagnostiquée comme l'approche prépondérante. C'est ce qui semble transparaître de l'article de l'artiste JJ Charlesworth « The Art of the Third Way » (2010) paru dans *Art Monthly*. Percevant une visibilité accrue sous les gouvernements néo-travaillistes de l'art participatif et socialement engagé sur la scène artistique par le biais de la mise en place de la *Policy Action Team 10*, il diagnostique une « ensuing subordination of artistic freedom to the needs of a supposed community ». Ce constat est repris en partie par Claire Doherty qui s'oppose à la mise en place dans ce contexte d'une *audience-led* culture, associé à une dévaluation du rôle de l'artiste.

Dans ce contexte, cette approche *artist-led* apparaît comme un dispositif de résistance discrète aux injonctions gouvernementales : la production de projets artistiques socialement engagés s'attacherait à accorder une très grande licence aux artistes, en tant que cette dernière serait une garantie contre une approche instrumentale de l'art participatif. Dans ce contexte, se produit une inversion des polarités selon laquelle un positionnement engagé de l'artiste serait de préserver sa licence artistique à l'égard des missions sociales que lui attribue le gouvernement, et non de s'en défaire pour mieux laisser la communauté décider. Il s'agit d'un phénomène d'inversion analogue à celui décrit plus dans lequel l'engagement social et politique des agences artistiques consiste précisément à promouvoir une compréhension du social qui n'est pas la résolution de problèmes sociaux, mais le désengagement de cette question.

---

[247] Miwon Kwon, *One Place After Another. Site-Specificity Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 124.

Cette valorisation de l'approche *artist-led* apparaît au premier abord paradoxale, dans la mesure où elle est revendiquée précisément dans les lieux de création où la place de pure autonomie de l'artiste est remise en question. En effet, comme nous l'avons vu en première partie, nombre des artistes participatifs considèrent comme stérile l'idée d'une liberté inconditionnelle de l'artiste garantie par son indépendance absolue à l'égard de la société, le condamnant par là même à une forme d'ineffectivité. Il y aurait donc conjointement, du point de vue de l'histoire de l'art une volonté de désautonomisation de l'artiste et du point de vue des politiques culturelles, une volonté de préserver sa licence artistique de toute pression sociale.

Nous faisons l'hypothèse que ce paradoxe apparent permet de comprendre précisément le positionnement des artistes britanniques en art britannique sur notre période : celle-ci serait la résultante de la composition de ces deux vecteurs apparemment contradictoires. En effet, le premier vecteur serait celui de la réflexion sur la place de l'artiste et la fonction de l'art, du point de vue de l'histoire de l'art, qui amène ces artistes à vouloir travailler dans le champ social, de façon collaborative. Le deuxième vecteur serait celui des politiques culturelles tendant à instrumentaliser l'artiste en agent social, qui amène les artistes à travailler de façon *artist-led* : le projet est pensé de bout en bout par l'artiste et ensuite soumis aux participants, dans lequel l'élaboration de l'idée se fait sans les participants. Ainsi la redéfinition de la place de l'artiste caractéristique de l'art participatif britannique ne serait pas une décision artistique pure, mais la résultante d'une composition de vecteurs à la fois issus de l'histoire de l'art et de la politique.

Par ailleurs, cette composition de vecteurs permet de comprendre également un autre trait définitoire de l'art participatif britannique : ce dernier, émergeant à la fin des années 1990, est en effet davantage marqué par les *Visual Arts* ou le théâtre contemporain, que par une tradition d'action sociale que l'on pourrait qualifier de « grass-roots », à l'instar du *community art* des années 1970. Cette appartenance se manifeste par la prédominance de formes inscrites dans une histoire de l'art – performances, installations – et moins dans la lignée de formes sociales. En toute logique, on pourrait en effet supposer que la promotion de la valeur sociale de l'art par le gouvernement ait conduit à un développement du *community art*, c'est-à-dire d'un certain activisme social par l'art. Or, comme le constate Sophie Hope, c'est

exactement l'inverse qui se produit : le *community art* sous cette forme disparaît à partir des années 1990. Ce paradoxe est à notre sens encore une fois la résultante de la composition de nos deux vecteurs précédents : une volonté de travailler dans le champ social des artistes, mais sous des formes identifiables artistiquement, afin de ne pas pouvoir être réduit à de l'action sociale faisant le jeu du gouvernement.

La trajectoire critique de Loraine Leeson est à ce titre emblématique : celle-ci travaille depuis 1975 dans les quartiers de l'Est de Londres selon un mode d'action identique de collaboration avec des communautés ouvrières, défavorisées, et des organismes sociaux (syndicats, travailleurs sociaux, personnel de santé, etc.). Travaillant toujours selon le même mode de création, celle-ci voit son travail totalement requalifié dans les années 2000 : si son mode de création est reconnu sous les années Thatcher comme politiquement engagé, de gauche radicale, il est réévalué sous les gouvernements *New Labour* comme de la complicité avec le pouvoir :

> "It is rather unfortunate, then, that Loraine Leeson's current alignment with *New Labour*'s lip-service socialism can only serve to smooth – and indeed consolidate – Labour's false image as promoters of equality, access and integration. Encouraging schoolchildren to make 'art' about their experience of disenfranchisement and exclusion is, intentionally or not, nothing less than the neutralising of dissent in advance of its potential manifestation[248]".

Ce cas n'illustre pas tant l'effective complicité de Loraine Leeson ou d'autres artistes à la politique sociale des gouvernements travaillistes, que le fait que le changement de politique sociale et culturelle modifie directement la définition de ce qu'est un art socialement engagé : dans cette mesure, il serait relativement peu pertinent de comparer le degré d'engagement social de différents projets élaborés dans des contextes historiques et des aires différentes, comme s'il existait un modèle de référence de l'art socialement engagé. Estimer dans cette mesure que l'art participatif britannique est dans son ensemble moins engagé socialement que l'art participatif nord-américain, en tant qu'il ne privilégie pas l'action sur des problèmes sociaux préexistants, serait une erreur épistémologique. Ce serait postuler qu'il s'agit du modèle de référence du rapport de l'art au social : ce serait postuler une immuabilité de ce rapport eu égard aux conditions socio-politiques. Dans le contexte britannique depuis 1997, changer la vie ne peut plus signifier améliorer par l'art des situations sociales données, en tant que ce sens a été accaparé par le pouvoir. Que signifie dès

[248] Peter Suchin, « Mistaken As Red », 26 mars 2007, dans *Mute,* Vol 2, No. 5.

lors changer la vie dans ce contexte pour les artistes participatifs ? Qu'est-ce qui constitue le social pour ces artistes ?

2) Le social des artistes participatifs anglais

Pour répondre à cette question, il convient tout d'abord d'établir avec précision quelle est la définition du social dans son rapport à l'art qu'établit la politique culturelle prônée par le gouvernement Blair. À partir du rapport de 1999 de la *Policy Action Team 10*, on pourrait le définir comme un ensemble d'effets mesurables participant de la résolution de problèmes sociaux identifiés : régénération urbaine, isolement social, éducation, chômage, criminalité, santé, synthétisés par le gouvernement sous la notion d'exclusion sociale.

Regardons à présent le travail de deux artistes britanniques en art participatif : Jeremy Deller, et Marcus Coates. On pourrait postuler dans un premier temps que ces artistes répondent à cet accaparement du rapport entre art et social par le gouvernement, par un désengagement du social entendu comme situations sociales problématiques, ce qui serait la première réaction attendue. Les artistes travailleraient selon un modèle participatif dans le champ social, mais se tiendraient absolument à l'écart de toute situation de tension sociale, en tant que celle-ci appellerait une résolution et donc un alignement sur la perspective gouvernementale.

En effet, plusieurs projets de Jeremy Deller ou Marcus Coates se développement précisément en rapport à des problèmes sociaux identifiés : c'est le cas de deux projets de Marcus Coates, *Journey to The Lower World* (2004) ou de *Vision Quest – A Ritual for Elephant & Castle* (2009-2011) qui ont lieu dans un contexte de régénération urbaine, respectivement à Liverpool et Londres, de délocalisation des habitants et démantèlement du tissu social d'un quartier ; de la même façon, un projet comme celui de *The Battle of Orgreave* (2001) de Jeremy Deller est développé dans le contexte d'une crise sociale profonde qui n'est pas seulement celle historique de 1984, mais celle actuelle d'une non-reconnaissance sociale des ouvriers et de l'héritage de ces luttes, accentué par un niveau élevé de marginalisation et de chômage de ces anciens ouvriers. L'évitement de problèmes sociaux ne paraît pas être ainsi un prisme absolument dominant ou pertinent pour comprendre le rapport spécifique au social qu'inventent ces artistes durant notre période. Cependant à partir de ces exemples, il

peut être plus facile d'évaluer le décalage par rapport à la relation entre art et social prônée par le gouvernement, précisément en tant qu'ils présentent une apparente convergence dans le type de situations sociales prises en compte. Nous avions vu en introduction que, selon l'hypothèse de l'instrumentalisation, le projet *Journey to The Lower World* pouvait être interprété comme faisant le jeu du gouvernement, en tant qu'il ne proposait pas de solutions aux personnes âgées concernées par la destruction du HLM : dans cette mesure, il constituait une forme d'illusion mimant la prise en compte d'un problème social sans véritablement s'y attaquer.

Nous proposons ici une autre lecture du positionnement de Marcus Coates et *a fortiori* de Jeremy Deller dans le cas de *The Battle of Orgreave*. Si ces projets ne se proposent pas comme la résolution de problèmes sociaux, à l'inverse de projets comme ceux du collectif allemand *WochenKlausur* par exemple, c'est parce que ce qui intéresse les artistes dans ces situations sociales n'est pas la crise telle qu'elle peut être formulée par des associations à caractère social ou même par le gouvernement. Ce n'est pas que ces artistes sont aveugles à cette crise ou la minimisent, c'est davantage qu'ils adoptent une formulation, une perspective, une pondération des enjeux différentes de celles qui domineraient dans un cadre politique ou social. Prenons le cas de *The Battle of Orgreave* : le premier geste de décadrage de la crise sociale réside dans cette phrase de Jeremy Deller :

> "For years I had had this idea to re-enact this confrontation that I had witnessed as a young person on TV, of striking miners being chased up a hill and pursued through a village. It has since become an iconic image of the 1984 strike – **having the quality of a war scene rather than a labour dispute**[249]**."**

Le premier geste de décadrage est celui-ci : d'avoir perçu, à travers les images diffusées de l'émeute d'Orgreave les caractéristiques visuelles d'une scène de guerre (*war scene*) et non simplement d'un conflit ouvrier (*labour dispute*). Le fait de considérer Orgreave du point de vue de la guerre n'est pas une minimisation de la crise sociale autour de ses usines : à l'inverse, c'est un geste hyperbolique qui augmente la crise plus qu'elle ne la diminue. Mais cependant choisir cette formulation de l'émeute, c'est décaler la prise en compte de cette situation *a priori* sociale : ce n'est plus la crise passée et présente d'Orgreave que l'on vient traiter, c'est une bataille – et une fois

[249] Jeremy Deller à propos de *The Battle of Orgreave* dans Ralph Rugoff (ed.), *op. cit.,* p. 98. Nous soulignons.

que l'on a formulée la crise sociale en bataille dans le cadre d'une guerre, cela signifie qu'on peut la reconstituer, comme toutes les batailles historiques.

The Battle of Orgreave (2001) - Jeremy Deller

Orgreave n'est plus une situation d'abord sociale : c'est une situation historique. C'est ce geste de décadrage initial qui permet conjointement à Deller de prendre en compte la dimension sociale de cet événement sans transformer son projet en intervention résolutrice quant à cette question. Le décadrage de la crise ouvrière en bataille induit la non-pertinence de toute action résolutrice : il n'y a rien à résoudre dans une bataille (si ce n'est celui de sa mémoire, et c'est précisément le problème que vient résoudre le projet de Deller[250]). Ainsi Deller fait advenir dans l'émeute d'Orgreave et ses répercussions sociales actuelles, *autre chose*, quelque chose qui n'était pas là dans le cadrage politique et social de cette situation, avant son intervention. C'est cette autre chose, ici la transmutation du social en historique via la perception de l'émeute comme bataille, qui permet un rapport au social, non aligné sur la perspective du gouvernement.

[250] Voir E. Zhong, « La reconstitution comme pratique. Les faux souvenirs dans la fabrique de l'Histoire », dans *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, Paris, Editions Picard, n°39, 1er sem. 2014, p. 19-26.

De la même façon, dans *Vision Quest – A Ritual For Elephant & Castle* (2009-2011), Marcus Coates opère un décadrage de la situation sociale auquel il est confronté. Selon le cadrage politique et social préexistant, le quartier d'Elephant & Castle est symptomatique du phénomène de régénération urbaine caractéristique des années 2000 au Royaume-Uni : un quartier socialement défavorisé où avaient été construit dans les années 1960 les premières barres HLM dans une perspective de sécurité et bien-être social, va être rasé selon un nouveau plan de développement, entraînant une relocalisation disparate des habitants et une dissolution de la communauté du quartier. La reconstruction du quartier est envisagée comme une nouvelle gentrification et ainsi un renouveau économique. Marcus Coates est parfaitement conscient de ces enjeux sociaux :

> "The new development has none of the social aims of the previous one, it will not help the housing shortage for people with low incomes but rather push them further out of London. This is in effect a cleansing of a community, to be replaced by high earners and businesses, another ghetto but this time for the wealthy[251]".

Le décadrage de la situation sociale que propose Marcus Coates passe par le décalage qu'il fait subir au rôle de l'artiste. Ce décalage par rapport à ce qui est attendu d'un artiste produit alors des effets sur la situation dans laquelle il intervient. En effet, Marcus Coates ne se présente pas comme un artiste ordinaire, mais comme un chaman : il pratique des rituels, entre dans une sorte de transe à la rencontre d'esprits animaux, émet des bruits d'animaux à leur destination, raconte ensuite aux participants ce qu'il a vu, ce que les animaux lui ont dit au cours de ces visions. Il se balade dans le quartier d'Elephant & Castle un aigle empaillé volant au-dessus de lui et le présente aux habitants comme son « spirit guide ». Nous faisons l'hypothèse que ce rôle de chaman est un choix à comprendre dans le cadre de la politique culturelle initiée par le *New Labour*, dans le cadre d'une édiction du rapport entre art et social par le gouvernement[252]. En effet, choisir ce rôle apparaît comme une solution au problème du positionnement de l'artiste participatif dans ce contexte. Dans un premier temps, le rôle du chaman semble prendre parfaitement à son compte le rôle

---

[251] Marcus Coates, extrait d'un etretien avec Ana Teixeira Pinto, 2012, disponible en ligne : http://www.vdrome.org/coates.html

[252] Ce rôle peut également être analysé du point de vue de l'histoire de l'art, dans une relation notamment avec la pratique de Joseph Beuys, comme nous le verrons en partie III : les deux prismes d'analyse ne sont pas contradictoires mais se composent, donnant lieu à la forme particulière du chamanisme de Marcus Coates.

de l'artiste induit par la politique culturelle gouvernementale : un personnage résolvant les problèmes sociaux d'une communauté donnée. Il y a ainsi une certaine convergence entre la représentation du rôle de l'artiste participatif par le gouvernement et le personnage de chaman choisi par Coates. Or, ce dernier endosse ce rôle dans un contexte naturaliste (selon la terminologie de Philippe Descola[253]), dans lequel personne ne croit ni aux chamans, ni à la communication avec les esprits, ni à une potentielle communion spirituelle avec des animaux : le rôle de chaman est ainsi rendu inopérationnel, voire ridicule. Endosser le rôle de chaman dans les cités HLM britanniques dans les années 2000, c'est reconnaître le rôle de résoluteur de problèmes sociaux nouvellement dévolu à l'artiste participatif et le désamorcer dans le même geste. Pour marquer le fait que l'on ne vient pas résoudre les problèmes sociaux, il est en effet beaucoup plus efficace de souligner l'impossibilité radicale de le faire (une pratique chamanique à laquelle personne ne croit) que de simplement ne pas le faire. C'est dans cette mesure qu'il nous semble pertinent de penser que le choix de ce rôle de chaman a partie liée avec le contexte de pression culturelle sur l'art participatif à cette époque.

Vision Quest - A Ritual for Elephant & Castle (2009-2011) - Marcus Coates

[253] Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

Vision Quest - A Ritual for Elephant & Castle (2009-2011) - Marcus Coates

L'on pourrait penser qu'un tel choix, s'il permet de se détacher du rôle attendu de l'artiste, représente néanmoins une solution insatisfaisante, dans la mesure où il condamnerait l'artiste dans le même temps à être inopérationnel donc ineffectif. Nous faisons à l'inverse l'hypothèse que le rôle du chaman constitue précisément le dispositif qui permet à Marcus Coates d'agir. En effet, il s'agit d'abord de rappeler que les situations dans lesquelles l'artiste intervient sont des situations verrouillées : ce ne sont pas des situations « open-ended », comme le précise Coates, la fin de l'histoire est déjà engagée : il n'y a ainsi aucune marge d'action politique possible pour arrêter la destruction des HLM, que ce soit à Liverpool ou Elephant & Castle. Il serait en réalité plus juste de dire : il n'y a aucune marge d'action politique possible, *selon les termes de l'action politique qui ont été posées par le pouvoir*. Si la politique sociale a conduit à une éviction programmée des habitants, l'action politique symétrique est de protester ou de lutter contre cette éviction. Ainsi un artiste qui adopterait une perspective activiste traditionnelle dans ce contexte se condamnerait à une forme d'ineffectivité, dans la mesure où il ne pourrait pas en définitive empêcher l'éviction. Dans ces conditions, endosser le rôle du chaman, c'est imposer un décadrage suffisamment important à la situation pour pouvoir agir : lorsqu'on regarde le

documentaire à propos du projet d'Elephant & Castle, l'on voit à quel point Marcus Coates, en arrivant dans les bureaux ou dans les couloirs des HLM vêtu d'un costume argenté et d'un aigle empaillé, force les différents acteurs à accepter son cadrage, à accepter sa formulation du problème, et ce, alors qu'ils ne croient pas au chamanisme. Ce n'est qu'en changeant le cadre de la situation, en changeant la façon dont elle est codée par les institutions en jeu que Marcus Coates en tant qu'artiste peut agir dans la situation qui est autrement verrouillée sur le plan du cadrage politique et institutionnel. À partir de ce décadrage initial, il peut dès lors inventer une autre forme du politique, qui peut s'immiscer entre le grillage institutionnel :

> « In regards to the changing Elephant & Castle, beyond affecting Council policy or influencing the developers' vision, my role here was to create a very different way to represent different voices and experiences. To have a consultation with an unfamiliar place using an empathetic process, a physical and emotional experience, rather than one that relies solely on an exchange of factual information. And hopefully to open up the idea of the imagination as being something where we understand and know more than we realise, a very real place to find a greater sense of connection. That was the political role I felt I had[254] ».

Le rôle du chaman peut être ainsi lu comme une solution au problème de la double contrainte caractéristique de l'artiste participatif sur notre période : on lui demande de produire des effets sociaux dans des situations où le sort de la communauté est déjà scellé. Le décadrage initial depuis une crise sociale en crise spirituelle nécessitant l'intervention d'un chaman permet de contourner cette double contrainte, en proposant un plan de l'agir où les catégories politiques et institutionnelles n'ont pas de pertinence et ainsi pas de pouvoir de coercition. La position de Coates est à comprendre dans le cadre de cette alternative irrespirable à laquelle sont probablement confrontés beaucoup d'artistes participatifs : faut-il accepter d'aller dans ce milieu social et faire semblant que je peux résoudre quelque chose ou faut-il renoncer à y aller puisque je ne peux rien changer à cette situation sociale ? Coates invente un troisième terme : y aller tout en mettant en évidence qu'il ne peut rien faire quant à la crise sociale : pour Coates, ne rien pouvoir faire quant à la crise sociale n'équivaut pas à ne rien pouvoir faire du tout. L'effectivité de Coates réside dans ce choix : dans le fait d'y aller plutôt que de ne pas y aller du tout, dans le fait de ne pas superposer marge d'action sociale et marge d'action.

---

[254] Marcus Coates, extrait d'un entretien avec Ruth Hogan, 10 avril 2012, disponible en ligne : http://thisistomorrow.info/articles/marcus-coates-vision-quest-a-ritual-for-elephant-and-castle

Autrement dit, Coates est inopérationnel d'un point de vue chamanique, empêché d'un point de vue politique traditionnel, mais en mesure d'agir d'un point de vue artistique : à condition de définir l'artistique comme l'invention de nouveaux cadrages, de nouvelles grilles de lecture de la situation sociale. Ceux-ci apparaissent toujours dans un premier temps, chez Deller comme chez Coates, comme une forme de hors-sujet par rapport au contexte. C'est ce hors-sujet qui n'est ni un dédain, ni un abandon de la situation sociale, mais la configuration d'un autre système d'accents qui constitue le mode d'action de Deller et Coates dans des situations sociales tendues. Ce mode d'action nous permet d'entrevoir ce que peut être la définition du social pour ces artistes dans le contexte politique étudié.

On peut se demander si le travail social de l'artiste participatif dans ce contexte n'est pas précisément de mettre toute son énergie à faire exister d'autres *plans de l'existence* que ceux, économiques et politiques, déterminés comme appartenant à l'espace social : des plans de l'agir, de formulation de problème, et des formes d'effectivité qui ne sont pas énoncés par des catégories sociales et politiques. Cette invention de plans est facile à mettre en place dans le cadre d'une sphère autonome de l'art, c'est la définition même de cette sphère : il est davantage difficile de le mettre en place dans un espace régi par les catégories politiques et sociales gouvernementales. Autrement dit, l'enjeu est d'arriver à faire coexister ces différents plans d'existence, d'action, d'effets et de valeurs au sein d'un même domaine, et non suivant une répartition par domaine : d'arriver à montrer que le social est précisément constitué par cette coexistence des plans.

Le geste de Deller et de Coates serait ainsi de montrer l'existence et la reconnaissance dans l'espace social de façons d'agir et de types d'effets d'un autre ordre, difficiles à définir dans le lexique de la philosophie politique occidentale, et que Coates capture par la ruse de son détour dans le chamanisme, en les appelant des « effets spirituels ». Sans que le sens de cette formule soit analysable, on ne peut s'empêcher de lui trouver une certaine pertinence dans ce contexte : le problème posé par la destruction d'habitations, et la relocalisation dispersée de ces habitants n'est pas seulement à comprendre comme un problème social, politique, économique, mais également comme un problème spirituel. Deller et Coates font ce geste de dire : le social tel qu'il est décrit par les catégories gouvernementales n'est pas le social même, c'est une configuration spécifique du social, appauvrie par rapport à ce que nos

projets révèlent de ce dernier. Le fait que les habitants d'Elephant & Castle acceptent volontiers de dialoguer avec Marcus Coates, qu'ils lui posent des questions sérieuses, qu'ils ne s'étonnent finalement pas plus que ça lorsqu'il présente son aigle comme son guide spirituel, qu'ils n'exigent pas de lui qu'il résolve quoi que ce soit, constituent autant de signes que le social excède largement les catégories politiques et sociales gouvernementales : que différents régimes d'action, de sens et d'effectivité y coexistent et sont reconnus comme tels par les individus. « Changer la vie » pour l'artiste participatif, c'est alors faire advenir, rendre visible, par le biais d'apparents décadrages (re-enactement historique, chamanisme), à quel point le cadre social est infiniment plus complexe, raffiné que le grillage catégoriel politique qui le définit, par le fait même que ces décadrages sont acceptés, bienvenus, métabolisés et deviennent, pendant le temps du projet, la nouvelle « réalité » du social.

3) Équivocité et subversion invisibles

Notre enquête nous permet ainsi de répondre de manière précise au problème posé en introduction de cette partie : est-il possible de penser une *agency* des acteurs sociaux et notamment des artistes, dans un contexte d'instrumentalisation de l'art à des fins sociales par le gouvernement, qui ne soit pas seulement de l'ordre de l'opposition, de l'antagonisme (C. Bishop) ?

En effet, nous avons vu comment toute une série de décalages des directives gouvernementales s'opéraient à différents endroits du réseau, rendus possible par l'équivocité des termes employés : dans les fiches d'évaluation de *think tanks*, dans les discours des agences de production, dans les projets des artistes. Dans cette mesure, les directives gouvernementales visant à faire de l'art un outil de *soft social engineering*, aussi effrayantes soient-elles, ne se mettent pas en place en l'état. Un œil lointain analyse la convergence du lexique et des problématiques à différents endroits du réseau comme un signe d'instrumentalisation réussie de l'art par la politique : or, ce que nous avons montré, c'est que cette convergence n'est pas le symptôme d'une unité sémantique à tous les points du réseau, mais le résultat d'une équivocité indétectable, qui a pour effet *l'empêchement* de cette instrumentalisation : la conservation des mêmes mots d'ordre à tous les endroits du réseau produit l'illusion d'une continuité du cours d'action, qui cache en réalité une série de micro-décalages

des termes et donc des pratiques. Le vocabulaire employé par les différents acteurs se caractérise par une sous-détermination des mots qui permet à la fois le décalage du sens d'un terme *et* la conservation de ce terme. En conséquence, l'approche de l'art, si elle se fait suivant des discours extrêmement proches, ne conduira pas à la valorisation des mêmes pratiques par les différents acteurs. C'est cette équivocité, *en tant qu'elle est indétectable,* qui empêche l'instrumentalisation effective de l'art participatif par la politique publique – par contraste avec une opposition frontale qui ôterait aux organismes culturels et aux artistes tout moyen de créer, donc d'agir (baisse du soutien financier public). Cette enquête tendrait ainsi à montrer que toute conception d'un pouvoir omnipotent dans sa capacité à façonner à sa guise et à notre insu nos vies et nos pratiques, est *à cette échelle* à nuancer par la mise en évidence de cette équivocité indétectable des discours, qui permet une résistance par anamorphose des maillons du cours d'action que sont les notions-clés, de la part des acteurs sociaux intermédiaires, et ainsi un non-alignement des pratiques artistiques sur les directives politiques dans leur intention d'ingénierie sociale douce.

On pourrait néanmoins estimer que le maintien d'une équivocité des termes constitue, davantage une *agency* déavluée des acteurs, en tant qu'elle serait de l'ordre de l'*accommodation* des directives politiques, par opposition à une *agency* effective des acteurs, qui serait une capacité de *changement ou même d'élaboration,* de ces directives. Nous faisons l'hypothèse que le maintien de l'équivocité constitue l'*agency* la plus effective, en tant qu'elle est la plus viable, dans des sociétés démocratiques contemporaines où toute tentative de changement frontal est à penser dans le cadre de la tolérance répressive, telle que définie par Herbert Marcuse.

Dans un texte de 1965, Marcuse propose le concept de *tolérance répressive* pour expliquer l'usage de la tolérance dans les sociétés démocratiques capitalistes. La fonction et la valeur de la tolérance dépendent du degré d'égalité à l'œuvre dans une société, écrit Marcuse. Celui-ci est bien sûr plus élevé dans une société démocratique capitaliste que dans un régime totalitaire, mais pas suffisamment pour empêcher l'enracinement d'inégalités, qui se manifeste notamment dans le système des classes sociales. Cette « inégalité institutionnalisée » (qui côtoie l'égalité constitutionnelle) implique que les conditions selon lesquelles la valeur de tolérance est promue sont déterminées par les intérêts de la classe sociale et économique dominante. Dans cette

mesure, la tolérance devient un moyen de contrôle par le pouvoir de tout mouvement d'opposition au système en place. Dans une société démocratique, l'opposition est tolérée en son sein. Mais la tolérance à l'égard des manifestations d'opposition a pour effet de contenir ces mouvements, de les désamorcer dans leur effectivité et en dernière instance de renforcer l'apparent coefficient démocratique du système en place (et ainsi la légitimité du système dans son ensemble). La tolérance du mouvement d'opposition a pour conséquence de transformer cette opposition en objet manipulable par la classe qui concentre les pouvoirs au sein de cette société, qui pose dès lors les limites de sens et d'action de ce mouvement d'opposition. C'est cette capacité de la société démocratique capitaliste à résorber toute opposition en l'accueillant en son sein que Marcuse nomme « tolérance répressive ». Or, ce qui est très intéressant pour nous, c'est que la tolérance répressive est selon Marcuse massivement mise en place par le langage, par l'usage des termes :

> "This is, prior to all expression and communication, a matter of semantics: the blocking of effective dissent, of the recognition of that which is not of the Establishment which begins in the language that is publicized and administered. The meaning of words is rigidly stabilized. Rational persuasion, persuasion to the opposite is all but precluded. The avenues of entrance are closed to the meaning of words and ideas other than the established one--established by the publicity of the powers that be, and verified in their practices. Other words can be spoken and heard, other ideas can be expressed, but, at the massive scale of the conservative majority (outside such enclaves as the intelligentsia), they are immediately 'evaluated' (i.e. automatically understood) in terms of the public language--a language which determines 'a priori' the direction in which the thought process moves. Thus the process of reflection ends where it started: in the given conditions and relations[255]".

Ce que met en évidence Marcuse dans ce passage, c'est que la répression de formes d'opposition à l'*Establishment* passe par la sémantisation des termes : celui qui contrôle le type de lexique employé et la sémantisation de ce lexique est celui qui a le pouvoir. Un mouvement d'opposition admis au sein de la société démocratique sera formulé, cadré, évalué, diffusé selon le lexique choisi par l'*Establishment*, et c'est dans cette mesure que son acceptation au sein de la société signe en même temps son désamorçage. À l'aune de cette compréhension du phénomène de tolérance répressive, l'équivocité indétectable des termes est à réévaluer : celle-ci paraît être une voie d'action particulièrement adaptée pour contourner cette tolérance répressive. En

[255] Herbert Marcuse, "Repressive tolerance" (1965), dans Robert Paul Wolff, Barrington Moore, jr., Herbert Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance*, Boston, Beacon Press, 1969, pp. 95-137.

effet, conserver le même lexique que celui employé par l'*Establishment*, tout en le sémantisant différemment, de manière indétectable à l'échelle des points de contacts du réseau, c'est rendre l'opposition ou la résistance *invisible* : or le phénomène de tolérance répressive ne fonctionne qu'à partir du moment où tel acteur, tel mouvement est *identifié* comme opposition au système. Si l'opposition est rendue indiscernable par cette équivocité, alors elle peut *pleinement s'exercer,* à l'inverse d'une opposition explicite qui, au moment même où elle s'exprime, ne pourrait plus être exercée, en tant qu'elle serait récupérée, reformulée, dénaturée par l'*Establishment*, de telle sorte à en perdre toute effectivité.

On pourrait être amené à penser ici, du fait du lexique de Marcuse, que le maintien de l'équivocité constituerait une sorte de tactique de guérilla contre l'*Establishment*, à l'opposé d'une tactique d'attaque frontale. Or, ce n'est pas de guerre dont il est question, mais de démocratie - entendue comme maintien de flux d'action dans un monde de cohabitation pluraliste. Dans cette mesure, le maintien de l'équivocité semble constituer une solution viable à la question : « comment *continuer à agir* dans un monde pluriel structuré par des rapports de force ? » Le maintien de l'équivocité consiste à ne pas se révéler comme opposé dans un rapport de force ; à détourner, par la continuité apparente, la force exercée par le dominant. Il ne s'agirait pas ainsi d'une *agency* dévaluée, mais d'une *agency* adaptée aux conditions de l'action démocratique, et ainsi susceptible de produire des effets.

Comment envisager la place spécifique des artistes dans ce problème ? Nous avons vu que nous pouvions considérer pour partie la perspective de Deller et Coates sur le rapport entre le social et l'art comme une mise en évidence, par l'art, d'un social excédant le social défini par les catégories politiques et sociologiques classiques, et comme l'invention de nouveaux systèmes d'accents dans ce social (mode d'actions, type d'effets, valeurs nouvelles). Cependant, à l'instar des agences de production qui les soutiennent, Deller et Coates ne définissent jamais leur pratique en opposition à une compréhension de l'art social défendue par le gouvernement. Eux aussi prolongent une équivocité, non pas seulement des termes qu'ils emploient, mais de leur pratique à une certaine échelle : si l'on n'assiste pas au projet, si l'on ne voit pas de documentaire sur le projet, alors il est relativement aisé de leur appliquer les indicateurs gouvernementaux, et de les y réduire : augmentation de bien-être, d'un

sentiment de communauté, etc. Ils ne s'opposent, ni ne dénoncent, ni ne résistent, ni ne déclenchent de prise de conscience, selon le vocabulaire habituel employé pour des artistes dont leurs œuvres s'inscrivent *a minima* dans un contexte politique contemporain. Autrement dit, ils ne répondent pas au paradigme critique mimétique, étudié en première partie, qui caractérise habituellement l'art engagé : mise en scène d'une critique sous la forme du choc, de la provocation, censée créer une prise de conscience politique chez le spectateur.

Par ailleurs, l'un comme l'autre pourraient être aisément qualifiés d'artistes non politisés, comme l'écrit Stuart Hall à propos de Deller :

> "[…] in conventional terms, he is a rather non-political person. Interested, involved, curious, concerned and at times passionate – yes. But he does not think in ideological terms or deploy political categories as a way of encoding what he wants to say. He does not belong to any political party or sect […] He does not produce conventionally conceived "protest art". He does not like political opinions that have been polarized or solidified into fixed orthodoxy. He does not speak for any movement, tendency or cause. He does not seek to persuade others of his point of view[256]".

Deller ou Coates ne sont pas ainsi des artistes politiques, selon les deux acceptions que l'on donne traditionnellement à cette expression : ce ne sont ni des artistes politisés, ni des artistes contestataires. De la même façon, leurs œuvres ne sont ni politiques, ni à véritablement parler engagées, selon la connotation que l'on donne habituellement à ce terme. Elles se situent dans un territoire que ne nomme aucune carte à disposition. Nous faisons l'hypothèse que l'échec des catégories traditionnelles à qualifier le rapport au politique de Coates et Deller n'est pas le signe d'une absence d'engagement politique réel dans leur travail - mais le signe d'une invention d'une forme nouvelle de cet engagement, pour laquelle nous n'avons pas encore de nom.

Nous proposons le terme de *subversion invisible* pour qualifier l'engagement politique et social propre à leur travail. Dans l'histoire de l'art contemporain, la subversion constitue une catégorie esthétique presque unanimement valorisée. La capacité d'une œuvre à être subversive est considérée positivement, précisément au regard de l'adoubement du modèle critique mimétique : la subversion est une forme puissante de la stratégie du choc et de la provocation. Mais pour que ce soit le cas, il faut que cette subversion soit invariablement spectaculaire, mise en scène, parfois outrée : il

[256] Stuart Hall, "Jeremy Deller's Political Imaginary", dans Ralph Rugoff (ed)., *op. cit.*, p. 81.

faut qu'elle soit *visible*. A l'inverse, certaines œuvres d'art participatif mettent en place des phénomènes de subversion, qui font aussi leur puissance propre, mais suivant un vecteur opposé : il faut que cette subversion ne soit *pas* visible comme telle, c'est-à-dire comme provocatrice et oppositive, pour qu'elle acquière sa pleine effectivité. Subversion invisible : le paradoxe de la formule permet de traduire précisément le positionnement engagé de ces artistes : un détournement des cadres de contraintes sociaux et politiques dans lesquelles ils opèrent (subversion), selon des modalités non-spectaculaires, non-provocatrices par refus du modèle critique mimétique (invisible). Telle serait la forme d'engagement propre à l'art participatif.

Vision Quest - A Ritual for Elephant & Castle (2009-2011) - Marcus Coates

Partie III

Participation et communauté
dans l'art participatif et la politique britanniques de 1997 à 2015

L'objet de l'enquête qui vient consiste à interroger les relations entre la mobilisation de deux notions-clés – participation et communauté – dans l'art participatif et parallèlement dans le discours politique (doctrines politiques et politiques publiques) au Royaume-Uni, à partir de 1997. Si le constat de l'omniprésence de ces deux notions dans le champ politique, dans l'orbe d'une valorisation de la démocratie *participative*, n'est pas nouveau, celle-ci n'a pas à notre connaissance été mise en lien avec la question du développement de l'*art* participatif - probablement en raison du fait que les spécialistes de science politique sont peu familiers avec cette dernière pratique.

Comme en art participatif, les deux termes ne sont pas seulement co-présents dans le champ politique, mais régulièrement associés selon un lien de cause à effet : la participation à la vie citoyenne ou la participation à des projets artistiques permet la création ou le renforcement de communautés.

Nombre de politiques publiques du *New Labour* semblent articuler autour de ces deux notions : d'une part, la volonté d'un renouvellement du fonctionnement démocratique (aussi appelé « modernisation[257] ») via la promotion de la participation comme action et valeur citoyenne ; d'autre part, la valorisation de la notion de communauté comme nouvelle entité et acteur politique. Cet accent sur la communauté apparaît comme central dans la ligne doctrinale directrice du gouvernement Blair, et symbolise très efficacement le passage de l'ère conservatrice à l'ère néo-travailliste : à l'individualisme moral, social et politique prôné par Margaret Thatcher, s'opposerait le *communitarianism* (qui n'a pas les connotations négatives qu'on lui connaît en France) du *New Labour*. Le terme *communitarianism* en anglais ne désigne pas ce que nous appelons communautarisme, à savoir un repli identitaire et la tendance d'une communauté à fonctionner de manière dissociée du reste de la société. Il désigne une inclinaison philosophique à considérer l'individu comme défini en grande partie par les relations qu'il entretient au sein d'une communauté : selon les commentateurs, celle-ci désigne tantôt la nation, la famille, une communauté identitaire ou géographique (quartier). Cette polysémie du terme de communauté sera analysée plus avant.

[257] Le terme de « modernisation » a toute une série de signifiés dans le discours néo-travailliste dont celui-ci n'est qu'une des dimensions.

Il y a également une prégnance et articulation de ces deux notions sous le gouvernement conservateur, dit de la Coalition (2010-2015) : le projet *Big Society* (s'opposant à l'idée de *Big Government*) repose sur la convocation d'un nouvel acteur politique : la communauté locale, en charge d'assurer les services auparavant à la charge de l'Etat. Dans cette mesure, la notion de communauté prend une ampleur encore plus importante que sous le *New Labour*. La participation constitue elle aussi un mot d'ordre concernant à la fois dans le domaine social et dans le domaine de la gestion publique. Entre 2010 et 2013, est menée une grande enquête par le DCMS en partenariat avec l'Arts Council, *The Taking Part survey*, qui rend compte de la participation dans des activités et pratiques artistiques : « data about the reasons for participating and not participating, barriers to participation, and the frequently of participation are collected[258] ». La participation dans le domaine artistique est mise en relation avec la capacité à être un citoyen capable de se prendre en charge et d'être acteur du projet *Big Society*, comme l'affirme un rapport de 2011, *Encouraging involvement in Big Society. Cultural and sporting perspective*[259].

Comment comprendre la prégnance de ces deux notions de façon simultanée dans les deux champs ? Faut-il l'attribuer à une sorte d'invisible air du temps qui ferait converger les pratiques artistiques, la société et les projets gouvernementaux vers une aspiration à la participation et à la communauté ? Nous faisons l'hypothèse que la récurrence des termes dans les différents points du réseau dissimule une très grande équivocité : les notions sont mobilisées suivant des acceptions différentes, pour résoudre des problèmes différents. Notre enquête s'acharne donc à déplier ces différents sens et usages, ce qui nous permettra de localiser, le cas échéant, les problèmes parents aux champs artistique et politique.

[258] Extrait de la présentation de l'enquête *Taking Part* sur le site web du gouvernement : https://www.gov.uk/government/collections/taking-part
[259] TNS BMRB, *Encouraging involvement in Big Society. Cultural and sporting perspective,* Novembre 2011.

I. La participation

L'approche sociale de l'art recommandée par le gouvernement s'accompagne d'un intérêt pour la participation dans les arts : c'est le rapport de Matarasso, *Use or Ornament ? The Social Impact of Participation in the Arts* (1997) qui illustre ce croisement des intérêts du gouvernement, dont l'art participatif semble à première vue constituer l'incarnation parfaite. Or, nous avons vu dans une première partie que les recommandations sociales du gouvernement en matière artistique ne conduisaient pas à un renforcement de l'engagement social de l'art participatif, mais à une nouvelle sémantisation du terme de social - se détachant nettement de ce que l'on considérait traditionnellement comme socialement engagé et tendant vers une indistinction avec le terme d'esthétique. Dans cette mesure, on peut ici faire l'hypothèse que le *rapport* entre les recommandations du gouvernement en termes de participation et le développement de l'art participatif ne sera pas non plus aussi linéaire que la dénomination de la pratique nous porterait à le croire. C'est ce rapport que nous essaierons de délinéer de façon précise dans cette partie.

Ce rapport se déplie sur plusieurs niveaux : il ne se fait pas seulement au niveau de la politique culturelle. En effet, la notion de participation apparaît conjointement dans plusieurs domaines. Elle apparaît, dans le secteur culturel, comme dispositif de renforcement de l'impact social de l'art (Matarasso, 1997/*Taking Part Survey*, 2010-2015). Elle est présente également dans le secteur de la politique sociale, comme comportement social à valoriser, symptomatique d'un remplacement de la question des inégalités sociales par l'idée d'inclusion sociale (*Social Exclusion Unit*, 1997). Elle se manifeste dans le secteur de la gestion publique, comme aménagement de la mise en place de mesures gouvernementales, par le biais de l'organisation de différentes modalités de consultations publiques (*Effective Engagement. A Guide for Policy-Makers and Communication Professionals, Central Office of Information*, 2009). Enfin, elle apparaît enfin, à un niveau plus super-structurel, au niveau de la réforme du cadre démocratique et citoyen, comme solution à la crise de la démocratie strictement représentative et électorale (*electoral politics*), c'est-à-dire non pas seulement comme comportement, dispositif ou mode d'action (comme dans les trois cas précédents), mais comme valeur. Contrairement aux trois premiers niveaux, ce dernier niveau de

mobilisation de la notion de participation n'émane pas uniquement du gouvernement, mais constitue davantage une réflexion à l'échelle sociétale[260].

L'art participatif se développe ainsi dans ce contexte de quadruple sémantisation de la participation en politique : participation artistique, sociale, publique et démocratique. Le dispositif central, définitoire de cette pratique se voit ainsi au centre d'enjeux politiques, ce qui a pour effet de créer un regard politique en retour sur celle-ci. Ce regard politique porté sur le dispositif artistique de participation constitue un enjeu supplémentaire de cette partie. En effet, deux choses se jouent : d'une part, la réception des mesures participatives du gouvernement influe sur la réputation du dispositif de participation : les mesures de démocratie participative du *New Labour* ou de la Coalition considérées par beaucoup comme une mascarade induisent une *dévalorisation* du dispositif de participation dans son ensemble, dans tous les domaines. La méfiance presque automatique des profanes à l'égard de l'art participatif repose en partie sur *ce geste* de généralisation.

Ce geste de généralisation n'est viable que tant que l'on considère « la participation » comme un bloc unifié de dispositifs et de pratiques : il s'agira pour nous ici de déplier ses différentes modalités, afin de parvenir à découpler le constat d'échec de certaines initiatives politiques participatives, et l'évaluation de l'art participatif. D'autre part, cet usage jugé stérile de la participation dans la politique conduit à la fois les artistes, les historiens d'art et critiques à s'interroger sur ce que serait une participation de qualité, par opposition aux modalités de participation superficielles selon lesquelles la position des participants est seulement entendue sans peser sur le processus de décision (comme dans certaines consultations publiques). Dans cette mesure, le processus de participation en art participatif acquiert une dimension *d'expérimentation politique* : l'art participatif se constitue précisément comme un lieu d'invention de modalités participatives alternatives à celles proposées dans l'arène politique par le gouvernement.

L'art participatif a recours au procédé mixte qu'est la participation, qui n'est pas seulement un dispositif artistique, mais également un dispositif politique possédant son histoire et ses enjeux spécifiques : dans cette mesure, la compréhension de son développement passe nécessairement par une compréhension rapprochée de l'usage

[260] Voir Arend Lijphardt, « Unequal Participation. Democracy's Unresolved Dilemma », dans The American Political Science Review, Volume 91, Issue 1, Mars 1997 ; David Van Reybrouck, *Contre les élections,* Arles, Actes Sud, 2014.

et de la sémantisation du dispositif de participation dans le champ de la politique. À nouveau, il s'agira de déplier le terme d'instrumentalisation spontanément employé, par Claire Bishop notamment, pour qualifier le rapport entre art participatif et promotion de la participation au niveau social et public par le gouvernement.

1) « Participation in the arts » : une expression équivoque

En 1995, l'organisme de recherche indépendant, *Comedia*, à la demande de l'*Arts Council* anglais[261], produit un document de travail sur l'impact social des arts[262]. *Comedia* est une entreprise de consultation culturelle dont le nom est une contraction des termes « communication » et « media » : ils font partie de ces organismes qui, émergeant à la fin des années 1980, conseillent entreprises et services publics pour être plus créatifs : « We were concerned with how people and organizations got their message across with imagination and verve ». Leur publication la plus connue est *The Creative City. A toolkit for urban innovators* (2000), soit deux ans avant *The Rise of the Creative Class* (2002), de Richard Florida : la créativité, auparavant aptitude individuelle, y est présentée comme un capital économique à l'échelle d'une ville, détenue par certaines classes socio-professionnelles et certains secteurs d'activité, dont l'art contemporain. Ces activités seraient en mesure de faire sortir de la crise les anciennes villes industrielles notamment. On parle dès lors de *creativity-led urban regeneration* pour les villes comme Liverpool ou Newcastle qui se voient dotées d'institutions artistiques de premier plan (Tate Liverpool, The Blue Coat à Liverpool/BALTIC, à Newcastle).

Si *Comedia* s'était intéressé dans un premier temps à l'impact social des arts en général, leur centre d'intérêt se resserre en 1995 sur les « participatory arts programmes » dans le cadre d'un projet de recherche empirique, dont les résultats seront publiés en 1997 dans le rapport *Use or Ornament ? The Social Impact of Participation in the Arts*, écrit par François Matarasso. Ce dernier écrit en tant que producteur de longue date (1979-1994) de projets artistiques à caractère social. Ce rapport est notamment cité par Claire Bishop dans son dernier ouvrage, comme le

[261] Ce dernier est remplacé en 1994 par le *National Arts Council*, puis en 2002 par l'*Arts Council England* accompagné de dix antennes locales (*regional boards*).

[262] C. Landry, F. Bianchini, M. Maguire, *The social impact of the arts. A discussion document*, London, Comedia, Bournes Green, 1995.

manifeste du « soft social engineering » par l'art participatif. Matarasso synthétise de la façon suivante les résultats de son enquête, synthèse qui sera reprise par le secrétaire d'état au DCMS, Chris Smith, lors d'un discours en 1998, intitulé " Arts and the Man : Culture, Creativity and Social Regeneration" :

> "Participation in the arts is an effective route for personal growth, leading to enhanced confidence, skill-building and educational developments which can improve people's social contacts and employability.
> It can contribute to social cohesion by developing networks and understanding, and building local capacity for organisation and self-determination.
> It brings benefits in other areas such as environmental renewal and health promotion, and injects an element of creativity into organisational planning.
> It produces social change which can be seen, evaluated and broadly planned.
> It represents a flexible, responsive and cost-effective element of a community development strategy.
> It strengthens rather than dilutes Britain's cultural life, and forms a vital factor of success rather than a soft option in social policy[263]."

Avant d'analyser plus avant la formulation de ces résultats, il convient d'observer dans quelles conditions ceux-ci ont été obtenus. Paola Merli a mis au jour les problèmes méthodologiques de cette enquête, mettant notamment l'accent sur la non-représentativité des résultats et la formulation biaisée des questions qui induisait des réponses stéréotypées de la part des participants[264] : nous ne nous attarderons donc pas sur ces aspects. Ce qui nous intéresse ici, c'est d'essayer de cerner ce que signifie « participation in the arts », formule distincte de « participatory art » : que signifie participer aux arts dans ce rapport ? En effet, la lecture du rapport de Matarasso révèle de multiples modalités de participation, qui ne sont pas jamais interrogées comme un point problématique de cette enquête, dans les nombreux textes critiques produits autour de ce rapport. Matarasso explique ainsi dans l'introduction:

> "The study interprets the word [participation] broadly, embracing work with many different values and motivations, but always with the active participation of non-professionals. The terms of engagement range from work controlled by arts professionals, such as the York Mystery Plays, to projects where there may be no professionals involved at all, as is the case with many fèis activities. This breadth of character is important not just to the study but to the communities involved[265]".

---

263 Chris Smith, *art. cit.,* p.135.
264 Voir Paola Merli, "Evaluating the Social Impact of Participation in Arts Activities" (2002) dans *International Journal of Cultural Policy*, 8:1, p. 107-118.
265 F. Matarasso, rapport cité, p. 4.

Matarasso propose ici un premier critère d'unification des cas étudiés : la participation active de non-professionnels, le terme actif ici servant ici davantage à connoter positivement la notion de participation et n'ayant pas valeur d'analyse. Si la première partie de l'expression est relativement sous-déterminée, la seconde partie est néanmoins intéressante : la notion de « participer aux arts » semble signifier davantage la présence d'un acteur spécifique (les non-professionnels) qu'un contenu, une forme, un dispositif particulier. Quand on se penche de plus près sur les cas choisis par Matarasso, l'on se rend compte que l'expression « participer aux arts » semble, en effet, équivaloir souvent à la notion de pratique amateur : la formule « participer aux arts » semble majoritairement qualifier l'action de pratiquer une activité artistique, ce que l'on pourrait qualifier de loisir artistique. Les exemples évoqués regroupent, en majorité : le fait de jouer dans une pièce de théâtre amateur (*York Mystery Plays*), de chanter dans une chorale, d'apprendre des « home-based crafts », d'instaurer des ateliers créatifs dans une école (à Portsmouth), de jouer d'un instrument lors de concerts publics, comme aux festivals gaéliques des Feisean. Les autres sens de participation aux arts sont ceux de l'organisation d'événements culturels tels des festivals (comme le *Home Festival* à Portsmouth), ou bien même le fait d'aider logistiquement à la production d'événements ou médias culturels (projet finlandais *Eevasusi*). Les publics ciblés sont des individus ne s'engageant pas spontanément dans des activités artistiques : adolescents en crise, populations immigrées, personnes connaissant des troubles mentaux, retraités isolés, populations défavorisées… Les artistes ne sont que très peu présents dans les projets évoqués, les projets sont davantage menés par des enseignants, des éducateurs, des travailleurs sociaux. De façon symptomatique, les cas étudiés par Matarasso sont organisés par institutions, une dizaine, qui sont présentés au début de l'enquête : toutes, à l'exception peut-être des *Nottingham Museums*, sont des institutions non-artistiques : ce sont majoritairement des organismes ou programmes culturels ou sociaux rattachés à des *City Councils*. Par ailleurs, il n'est pas anodin que la plupart des villes concernées par cette enquête soient explicitement présentées comme des villes « en transition », connaissant un déclin économique, et se confrontant à des problèmes sociaux : c'est le cas par exemple de Bolton qui appartient au Grand Manchester, de Batley ou de Portsmouth. L'on voit bien l'inscription de cette étude dans la question plus vaste de

la régénération urbaine – qui est une des préoccupations principales de l'organisme *Comedia*.

« Participer aux arts » équivaut dans ce rapport fondateur des politiques culturelles à partir du *New Labour* à la découverte et pratique de loisirs artistiques, ce que met en évidence le titre de l'article de Paola Merli portant sur ce rapport « Evaluating the social impact of participating in **arts activities** ». Elle emploie le terme d' « activités artistiques », et non d' « arts », ce qui marque bien le sens de ce dernier terme dans le rapport de Matarasso. *Ainsi, on ne peut pas à proprement parler de promotion de l'art participatif par le gouvernement.*

Cette affirmation est fausse ou plutôt imprécise. Il y a promotion de la participation dans les arts par le gouvernement, participation recouvrant des pratiques non assimilables à de l'art participatif. On se retrouve ici confronté à un autre sens du sens du terme de participation, tel qu'il peut être rattaché au terme d'art : la combinaison de mots semble très proche, *participation in the arts/participatory art*, mais les pratiques que recouvrent ces deux termes sont très différentes. Cependant cette sémantisation n'est pas sans conséquence sur le soutien et la compréhension de l'art participatif.

L'art participatif : une voie de démocratisation culturelle ?

En effet, le sens principal attribué à cette expression par Matarasso, celui de s'adonner à un loisir artistique, vient ainsi colorer la compréhension de cette pratique nouvelle qu'est l'art participatif : ce dernier est assimilé pour partie à un processus d'initiation et de découverte artistique. Il est compris comme une nouvelle modalité de démocratisation culturelle. En effet, dans la mesure où en art participatif, un artiste travaille avec des non-artistes, est postulé que l'objet du projet est de faire accéder les non-artistes à l'art, par le biais d'une découverte et d'un apprentissage de la pratique de l'artiste. L'art participatif est entendu comme le fait d'apprendre à faire de l'art avec un artiste : il est ainsi identifié à la forme connue et commune de l'atelier, dans laquelle un artiste initie des non-artistes. À la faveur de l'équivocité du terme de participation, l'art participatif apparaît ainsi comme une voie de plus de démocratisation culturelle. Nous soutenons que c'est l'un des motifs de développement du soutien à l'art participation pendant cette période : l'ouverture de l'accès à l'art constitue, en effet, un axe central et constant des documents de cadrage

des *Arts Council* jusqu'à aujourd'hui, comme on peut le constater dans le plan de développement stratégique sur 10 ans *Achieving Great Art for Everyone* (2010). L'art participatif, aux yeux de l'*Arts Council*, semble ainsi unifier les différents objectifs de la politique culturelle gouvernementale : un accès démocratique à l'art, une prise en compte des impacts sociaux et une valorisation de la participation. Bien sûr, un tel constat ne peut avoir lieu qu'en raison de l'équivocité maintenue des termes employés à la fois par les institutions culturelles et les artistes : à l'échelle de demandes de subvention par exemple, un projet artistique n'existe que sous la forme d'une liste de caractéristiques et est jugé en fonction de sa proximité avec les critères gouvernementaux. Dans la mesure où le vocable de la description de projet et le vocable gouvernemental sont tous deux sous-déterminés et équivoques, on comprend aisément comment l'art participatif peut sembler correspondre au modèle artistique prôné par le gouvernement.

Ce qui est intéressant, c'est de constater que cette compréhension de la participation en art comme apprentissage et familiarisation avec l'art était déjà présente sous forme de malentendu dans les années 1970. En effet, le *community art*, parent proche de l'art participatif, qui se développe au Royaume-Uni dans ces années-là se voit également confronté à une mécompréhension de ses intentions, visible dans le rapport de Lord Gibson « The Arts in Hard Times » (1975). Dans ce rapport, Gibson valorise le *community art* seulement en tant qu'il contribue à un accès facilité à la culture. Comme le remarque Sophie Hope, ce n'était *déjà pas* un des objectifs du *community art* à cette époque :

> "Artist Owen Kelly, however, argued that Gibson had misunderstood *community art* as a way of getting more people to like and understand art, that this was not a primary motivation of *community art*ists, who were more concerned with enabling people to have more power and say in the direction of their lives […] For Kelly and others in the *community art*s movement, the goal was not an increased access to the arts, but meaningful participation in democracy *through* the arts[266]".

L'équivocité de l'expression "participating in the arts" donne ici lieu à une symétrie inversée de deux positions : du point de vue de l'*Arts Council* et des politiques culturelles, participer aux arts permet un plus grand *accès à l'art* (« getting more people to understand art ») ; du point de vue des artistes, participer aux arts permet un plus grand *accès au politique* (« to have more power and say in the direction of their lives

[266] Sophie Hope, *op. cit.*, p. 20.

[…] meaningful participation in democracy »). Cette symétrie inversée des positions rendue possible par l'équivocité de l'idée de participer dans les arts serait ainsi reconduite aujourd'hui concernant l'art participatif.

Force est de constater que l'idée d'une démocratisation culturelle par la participation aux arts telle que la pense le gouvernement oblitère les mutations artistiques qui ont lieu depuis les années 1960 : elle n'acte pas le changement qui a eu lieu dans la conception de ce qu'est l'art, un artiste, une œuvre. Du point de vue des directives gouvernementales, l'art est entendu comme savoir-faire ou virtuosité technique à partir d'un médium classique : travailler avec un artiste appelle ainsi nécessairement un apprentissage de cette technique. Du point de vue des artistes concernés par les politiques culturelles, et ce dès les années 1970, l'art a muté sous l'action de Fluxus notamment, une figure importante tant pour le *community art* des années 1970 que pour l'art participatif d'aujourd'hui : l'art, c'est rechercher la dissolution de l'art dans la vie ou comme le dit plus précisément George Maciunas dans le manifeste Fluxus de 1963 :

> "[…] promote anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals[267]".

Promouvoir la réalité non artistique : telle est une bonne définition de l'art à partir de Fluxus qui pourrait fonctionner comme acte de naissance du *community art* et de l'art participatif. Dans ces conditions, participer à un projet artistique avec un artiste ne peut plus être synonyme de familiarisation avec une pratique nécessitant un savoir-faire : ce sont les gestes et les activités les plus quotidiennes qui sont la nouvelle matière des artistes, comme dans les *do-it-yourself artworks*, des œuvres participatives Fluxus, dont *This Is Not Here* (1971) de Yoko Ono est un bon exemple :

> "Yoko Ono wishes to invite you to participate in a water event (one of the events taking place in the show) by requesting you to produce with her a water sculpture, by submitting a water container or idea of one which would form half of the sculpture. Yoko will supply the other half - water. The sculpture will be credited as water sculpture by Yoko Ono and yourself[268]".

C'est aussi le cas, comme on l'a vu, de nombre de projets d'art participatif où la seule compétence requise est la conversation. Les artistes d'art participatif procèdent

---

[267] George Maciunas, Fluxus Manifesto (1963), disponible en ligne : http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/

[268] Neil Beram, Carolyn Boriss-Krimsky, *Yoko Ono. Collector of Skies*, Londres, Amulet Books, 2013, p. 33.

même à l'inverse de l'idée de participation artistique comme démocratisation culturelle, en recrutant les capacités artistiques des non-artistes, comme dans *Acid Brass* (1997) de J. Deller où l'artiste travaille avec une fanfare professionnelle de cuivres.

Ce qui est intéressant ici, c'est de noter qu'il y a aussi chez Fluxus une dimension d'ouverture d'accès, de « démocratisation » : « promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples » : rendre la réalité non-artistique au plus grand nombre. Mais à partir de Fluxus, aux yeux des artistes, participer dans les arts ne permet pas un plus grand accès à l'art, mais un plus grand accès à la *vie*. Cet accès à la vie, chez Fluxus, comme plus tard dans une certaine frange du *community art* et de l'art participatif contemporain, n'est pas seulement synonyme d'une perception élargie du quotidien, mais d'une entrée en politique. Sophie Hope parle de cette entrée en politique via la participation dans le *community art* des années 1970 comme une façon signifiante de participer à la démocratie ; le politique chez Fluxus consiste en une dés-institutionnalisation et dé-commercialisation des œuvres, mais aussi des rapports entre artiste et public. Participer chez Fluxus signifie créer de la valeur autrement que par le système marchand (via la commercialisation des œuvres) ou institutionnel (via le nom de l'artiste, auteur exclusif). Ainsi « participating in the arts » pour les proches parents de l'art participatif, le *community art* ou Fluxus, c'est un dispositif d'entrée en politique. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'un projet artistique ayant pour effet de faire entrer en art serait même un échec pour ces mouvements artistiques héritiers de Fluxus, en tant que ce serait reconduire la distinction conventionnelle à abattre entre l'art et les autres champs d'existence et d'action.

Dans un premier temps, on pourrait évaluer comme un malentendu le fait que Claire Bishop, par exemple, mette en lien ce rapport de Matarasso et la promotion de l'art participatif, puisque le premier ne traite pas du second. Mais cela serait postuler une linéarité dans la façon dont se constitue un cours d'action : le malentendu constitue le fonctionnement non pas exceptionnel, mais habituel d'un cours d'action. De fait, le rapport n'est présenté à aucun instant comme s'attelant à l'étude de la pratique de loisirs artistiques : il faut une attention spécifique à chaque cas évoqué brièvement pour se rendre compte que c'est le cas principal traité dans ce rapport. Le rapport substitue à une pratique concrète, une expression sous-

déterminée : « participation in the arts » qui fonctionne comme sujet de la plupart des phrases de ce document. De telle sorte qu'il est fort compréhensible que le rapport puisse aboutir en définitive à une promotion d'une nébuleuse de pratiques combinant de façon différenciée les deux mots-clés mis en avant, participation et art.

Cependant le terme de « malentendu » pour rendre compte de l'équivocité est en partie insatisfaisant : ce n'est pas par mécompréhension de ce que proposait ce rapport que l'art participatif s'est vu ensuite soutenu. Un malentendu suppose un premier sens stabilisé, qui est ensuite déformé, incompris. Or ici, il ne peut pas y avoir de malentendu au sens propre, dans la mesure où l'expression « participating in the arts » n'a pas de sens premier ou originel, ni de sens stabilisé. Il s'agit davantage d'une équivocité de la notion de « participation dans les arts » : la notion ménage la possibilité d'une accommodation sans heurts de plusieurs acceptions. C'est pourquoi le terme de décalage ici ne peut pas convenir non plus : ce terme postule nécessairement un point d'origine, ici un sens premier, qui est ensuite détourné en un second point (donnant lieu à un second sens). Or, dans notre cas, il n'est pas pertinent de déterminer une antécédence d'un sens de « participating in the arts » sur l'autre : comprendre « participating in the arts » comme la pratique de loisirs artistiques n'est pas antérieur à la pratique de l'art participatif, de la même façon que la compréhension de la participation en art participatif n'est pas un détournement du sens de participation comme pratique d'un loisir artistique. Il n'y a pas de génération de l'un par l'autre, suivant un schéma de détour et traduction. C'est davantage ici une coexistence de ces deux sens de participation dans les arts – coexistence qui n'appelle jamais de résolution, ou de choix à faire entre l'un ou l'autre sens.

Une des conditions de l'équivocité de cette notion est la préférence marquée pour un vocabulaire abstrait, voire sous-déterminé (sans définition ou circonscription des termes employés). C'est notamment une des raisons pour lesquelles Paola Merli estime que l'enquête de Matarasso ne peut pas être considérée comme valide :

> "Many of the 50 hypotheses are expressed as relationships between abstract concepts which are not observable, nor measurable. For example: participation in the arts "can give people influence over how they are seen by others", or "can help validate the contribution of a whole community", or "can help people extend control over their own lives", or "can help community groups raise their vision beyond the immediate". The author has not explained what people are expected to do when, for example, they have gained influence over

> how they are seen by others, or when they have extended control over their own lives[269]".

Paola Merli ne relève pas que le terme lui-même de « participation in the arts » relève d'une indétermination aussi grande que les effets que Matarasso lui attribue. La sous-détermination de l'expression centrale de ce rapport en fait une expression équivoque, qui permet a posteriori de voir une convergence entre les mots d'ordre des politiques culturelles et le développement de l'art participatif, alors même que la continuité entre l'un et l'autre n'est assuré que par l'équivocité du vocable et non la similarité des pratiques. Comment expliquer une telle équivocité dans la formulation ? Nous faisons l'hypothèse que l'équivocité de cette formule « participation in the arts » est à comprendre comme la solution à un problème : en effet, le rapport n'a pas seulement pour enjeu de promouvoir les effets sociaux positifs des arts, mais de promouvoir les effets bénéfiques du comportement de participation pour lui-même : ceci expliquerait le choix de cette formule qui n'a aucun contenu positif – on ne sait pas de quels arts il s'agit, ni de quelles modalités de participation. Le seul contenu est un martèlement du terme « participation » qui finit par connoter positivement le terme au bout de quelques pages, connotation quasi automatique par opposition à une absence de participation.

Participation in the arts : une promotion de la participation pour elle-même

A la lecture du rapport *Use or Ornament ?,* force est de constater que Matarasso porte peu d'attention aux modalités du rapport à l'art des individus : en effet, il ne s'intéresse que très peu aux dispositifs de fréquentation de ces activités artistiques, aux projets précis menés par les institutions qu'il étudie, n'établit aucune différence qualitative d'engagement entre le fait de jouer dans une pièce ou de participer à l'organisation d'un stand à un festival : toutes les formes d'engagement dans un loisir ou événement artistique sont mises sur le même plan. Ce manque de spécification est symptomatique du fait que ce rapport est moins consacré aux modalités de participation à des activités artistiques qu'à une promotion de la notion générale de participation. En effet, parmi les 6 grands thèmes organisant le rapport, un seul prend en compte la spécificité des activités artistiques dans les effets produits par une

[269] P. Merli, a*rt. cit.*, p. 108-109.

pratique de celles-ci, le chapitre « Imagination and Vision ». Matarasso reconnaît lui-même l'absence de spécificité de l'engagement dans des activités artistiques par rapport à d'autres types d'engagement, outre les effets évoqués dans ce chapitre consacré principalement à la notion de créativité : "There are areas where participation in the arts has similar impact to good community development work or involvement in sport or volunteering […][270]".

Les titres des autres sections sont autant de mots d'ordre repris par ailleurs par les politiques publiques : la participation permet le développement personnel (chapitre 1), la cohésion sociale (chapitre 2), l'*empowerment* de la communauté et l'auto-détermination (chapitre 3). C'est le même réseau lexical et sémantique qui est mobilisé à la fois par le *New Labour* et par la Coalition (avec un accent moins net sur la notion de « social cohesion »). On retrouve ainsi dans la circulaire « Building the Big Society », publié par le Cabinet Office en 2010[271], l'insistance sur la participation comme *empowerment* de la communauté et auto-détermination, dans les deux premiers axes : « Give communities more power », « Encourage people to take an active role in their communities ». On le retrouve aussi dans des discours de Tony Blair, comme celui de 1996 à Blackpool. Ce schème d'une promotion de la participation comme activité abstraite dans le cadre d'une enquête sur la participation à des activités artistiques est repris par l'enquête *Taking Part* menée par la DCMS de 2011 à 2013 : le rapport valorise le volontariat, le nouvel avatar de la participation sous le gouvernement de la Coalition, au détriment d'une participation moins active qui serait la donation. On constatera un même flou dans les termes employés et une perdurance de la relation entre participation, ici sous la forme du volontariat, et communauté, ici dans le rapport du *think tank* en politique sociale *TNS BMRB,* qui accompagne les sondages menés par la DCMS :

> "Those who volunteer in, or give to, culture and sport are more likely to feel that they have influence over their local community, than the general population, while those who volunteer are more likely than those who only give, to feel that they have influence over their local sporting and cultural facilities[272]".

[270] F. Matarasso, rapport cité, p. 67.
[271] Cabinet Office, *Building the Big Society*, document d'orientation, 18 mai 2010.
[272] TNS BMRB, *Encouraging involvement in Big Society. Cultural and sporting perspective*, Novembre 2011, p. 13.

Que ce soit le rapport "Use or Ornament" ou "Taking Part", aucun des deux ne met en vérité l'accent sur les pouvoirs de transformation de l'art : ils mettent l'accent sur *les pouvoirs transformateurs de la participation*. C'est l'activité même de participer qui est présentée comme à l'origine de la majorité des effets sociaux évoqués, et non l'engagement dans les arts.

Participer apparaît ainsi comme une activité auto-suffisante, qui n'a pas besoin de complément ou tout du moins de complément précis, pour produire des effets positifs : « participating in society », « participating in the arts ». Les modalités de participation ne sont jamais évoquées. Le terme de participation n'a d'autre sens que celle d'activité, opposée à celle d'une inactivité connotée négativement comme passivité ou impuissance. Cette sémantisation assez pauvre du terme de participation est rendue visible par les paroles choisies des participants qui égrènent le rapport: « I feel as if I am a more active member of my community now », « It made me realise that I'm capable of doing anything I put my mind to, whereas before I never thought that I could do anything », "I'm contributing rather than being a passive observer". Ainsi, participer apparaît comme une valeur en soi, indépendamment du contenu ou de la modalité de participation, simplement par opposition avec une passivité non définie mais décrite comme insatisfaisante. Cette autonomisation de la participation se manifeste également dans les effets rapportés de celle-ci. En effet, l'on pourrait synthétiser ici la majorité des conclusions de Matarasso, dans le chapitre 3 notamment sur l'*empowerment* de la communauté : participer fait participer. Il y a une forme de redondance de la participation dans ses effets, derrière la diversité des verbes employés : « to be engaged », « to get involved », « to be a part of », « to be active », etc… Cet intérêt pour le comportement de participation en lui-même, indépendamment du domaine artistique dans lequel celle-ci s'exerce, est manifeste dans le moment même où Matarasso tente d'expliciter l'importance de la participation dans les arts :

> "What matters so much about participation in the arts is not just that it gives people the personal and practical skills to help themselves and become involved in society – though it does – but that it opens routes into the wider democratic process and encourages people to want to take part. Participation is habit-forming.[273]"

[273] F. Matarasso, rapport cité, p. 88.

Tout d'abord, on remarquera que si le sujet de la première phrase est bien l'expression consacrée « participation in the arts », le sujet se métamorphose de façon symptomatique entre la première et la deuxième phrase pour n'être plus repris que par le terme de « participation » seul. Par ailleurs, Matarasso établit un lien direct entre les compétences personnelles et pratiques acquises par la participation dans les arts et la possibilité de pouvoir « se prendre en main » (« help themselves ») et de « s'engager dans la société ». Dès lors, il est fort peu probable que les compétences que Matarasso évoque soient de l'ordre des savoir-faire artistiques appris via la pratique d'un loisir : apprendre le texte de Hamlet ou connaître des mouvements de danse folklorique ne permet pas directement de se prendre en main et de s'engager dans la société. Ces deux dernières expressions sont d'ailleurs vides de contenu précis, on ne sait pas ce qui est entendu précisément comme attitudes ou comportements. Elles ne sont que des synonymes d'activité : « se prendre en main » et « s'engager dans la société » n'ont du sens que par leurs opposés qui sont connotés négativement de façon quasi automatique : qui voudrait ne pas se prendre en main et ne pas s'engager dans la société ? Dans cette mesure, elles semblent être la continuation directe de l'*activation* de l'individu enclenchée par la *participation* à un projet - indépendamment de la teneur du projet.

Ce que l'on comprend ici, c'est si la participation dans les arts apparaît comme une solution à des problèmes de démocratie culturelle, elle vient répondre à d'autres problèmes, extérieurs au secteur culturel. Matarasso évoque deux points : d'une part, donner des compétences qui rendent les individus capables de se prendre en main et de s'engager dans la société ; d'autre part, ouvrir un chemin vers un processus démocratique élargi dans lequel les individus seraient partie prenante. Ces deux effets recherchés et identifiés comme primordiaux (« What matters so much ») sont possibles, non pas grâce aux puissances propres aux arts, mais grâce à la participation qui est dite « fabricatrice d'habitudes » : « Participation is habit-forming ». C'est dans cette mesure qu'il fait sens de promouvoir la participation dans le secteur artistique et culturel, alors même que l'on recherche des effets ailleurs que dans ce même secteur. Autrement dit, le domaine artistique et culturel est conçu comme le lieu de formation d'habitudes qui seront ensuite transposables à d'autres domaines politiques : l'individu « exposé » à la participation dans le domaine artistique cherchera à participer ailleurs, et ainsi « s'engagera » dans la société ou dans le processus

démocratique. Nous allons tâcher d'analyser ce que recouvrent précisément ces deux formes de participation encouragées : participation à la société, participation au processus démocratique.

Mais avant, il convient de prendre la pleine mesure de ce que nous venons d'analyser : en effet, ce passage du rapport de Matarasso semble révéler la façon dont les arts sont conçus comme un domaine de formation de comportements socialement désirables – ici en l'occurrence, la participation. On peut imaginer que le domaine des arts constitue un domaine particulièrement propice : la pratique ou la fréquentation de l'art amène des gratifications affectives et intellectuelles qui fonctionnent comme renforcement positif à l'égard du comportement recherché - ce qui n'est pas propre à la participation en général dans tous les domaines. Le caractère gratifiant de la participation dans les arts ne tient pas seulement à l'acte même de participer, contrairement à ce qui tend à être montré dans le rapport. Mais cette première expérience gratifiante permet de connoter l'acte de participation de façon positive et ainsi d'espérer une reconduction par l'individu.

Mais ce n'est pas seulement l'art qui est conçu comme manipulable, comme renforcement positif de comportement socialement désirable, ce sont aussi les individus qui sont conçus comme tels : il est possible de modeler le comportement des individus à leur insu, sans relation à des normes ou lois à suivre. Un individu pense participer à un projet de théâtre amateur et c'est effectivement ce qu'il fait : la manipulation n'est pas directe, elle s'exerce au niveau des motifs des politiques culturelles. Mais ce projet a été subventionné en tant qu'est fait le pari que la gratification de la participation dans ce projet transformera les habitudes de quelques individus qui adopteront, par la suite, une attitude participative dans la société. Par ailleurs, la promotion du comportement de participation n'a pas à voir avec le respect de règles civiques, de bien-être ou de lois. Sur ce point précis, il apparaît ainsi pertinent d'évoquer la promotion de la participation dans les arts comme une forme de *soft social engineering*[274].

[274] On pourrait avancer l'hypothèse que la promotion de la participation dans les arts relève du *nudge*, tel que décrit par Richard Thaler et Cass Sunstein, dans *Nudge. La méthode douce pour inspirer la bonne décision*, Paris, Vuibert, 2010, à l'origine de la création du *Behavioural Insights Team*, rattaché au cabinet du Premier Ministre. Cette unité est chargée de trouver des solutions pour influencer les comportements des citoyens, notamment dans le cas de problèmes de santé publique, de savoir-vivre civique.

Ainsi, la présence du vocable de participation dans différents domaines politiques n'est pas le signe seulement d'un engouement pour ce terme, de l'ordre de l'air du temps ou de la mode passagère : sa présence dans la politique culturelle par exemple marque l'inféodation de ce secteur au secteur des politiques sociales (participer à la société) et de la gestion publique (participer au processus démocratique), au même titre que la présence des préoccupations sociales dans le secteur culturel marquait l'attachement (C. Gray) du DCMS aux autres départements : les effets produits par la participation dans les arts sont pensés comme bénéficiant d'abord à des aires d'activité extérieurs aux arts eux-mêmes.

Comment expliquer que le comportement de la participation soit socialement désirable, à la fois au niveau des politiques sociales et de la gestion publique ? Qu'en attend le gouvernement pour le promouvoir de façon si intégrée, c'est-à-dire en convoquant même des secteurs extérieurs pour travailler à son implantation ? Que signifie pour le gouvernement participer à la société et participer au processus démocratique ?

2) Participer en art pour mieux participer à la société : le développement de compétences d'employabilité dans le cadre d'une politique sociale néolibérale

Ce n'est pas seulement l'attachement (C. Gray) du département de la culture au Cabinet Office qui est problématique : c'est aussi l'attachement de celle-ci au type spécifique de politique sociale proposée par le New Labour : une politique sociale que l'on peut qualifier de néolibérale. L'attachement implique, en effet, une instrumentalisation idéologique de l'un par l'autre, la politique culturelle étant contrainte de promouvoir les valeurs néolibérales mises en place dans le domaine social. Une politique sociale néolibérale ne se caractérise pas par un abandon de la question sociale : c'est bien ce qui distingue le libéralisme économique classique du néolibéralisme : le néolibéralisme s'établit par une extrême réglementation des cadres dans lesquels se déploie le marché, afin que ces cadres soient les plus propices possibles à ce dernier:

> « […] L'appel à une régulation de la finance mondiale n'est pas dicté par un autre souci que celui de rendre la concurrence « efficace » et « loyale ». Les

> règles envisagées ne s'opposent donc nullement à la concurrence, elles ont au contraire pour fonction de l'organiser, de la faciliter et de la stimuler. Or cette idée que les règles sont nécessaires au bon fonctionnement de la concurrence est précisément au cœur du néolibéralisme[275] ».

Dans cette mesure, une politique sociale néolibérale est inféodée à la politique économique. Elle doit venir soutenir l'accomplissement des objectifs économiques, considérés comme super-structurels. L'objectif des politiques sociales devient de fournir les conditions nécessaires à la croissance.

> « […] la connexion qui se dessine entre économique et social prend la forme d'un double mouvement. On a un premier mouvement qui va de l'économique vers le social et qui impose ce dernier a une exigence de rentabilité de l'investissement qu'il constitue. Cela se traduit par l'exigence de contrôle, de transparence et d'évaluation des résultats d'une politique sociale ou des missions de tel ou tel service public. Et un deuxième mouvement qui va du social vers l'économique et qui consiste à financer au titre du social la compétitivité des salariés par l'éducation, la formation ou les politiques d'activation dans la lutte contre le chômage[276] ».

C'est dans ce contexte idéologique que la notion de participation est mobilisée dans le domaine social. Est encouragée la participation à la société : participer à la société n'est pas synonyme de participer à la vie politique. Participer à la société signifie, presque tautologiquement, être inclus dans la société. Le terme d'inclusion, de société inclusive est omniprésent dans le vocabulaire du *New Labour* et ce dès 1997, avant même la mise en place de la *Social Exclusion Unit* par le Premier Ministre. Mais que signifie être inclus dans la société ? On a l'impression, au premier abord, que l'idée d'inclusion n'implique aucune action, et indique davantage un état de fait, contrairement à ce que l'idée de participation laisse suppose. Pour comprendre ce que signifie la participation à la société comme inclusion sociale, il s'agit de s'intéresser à son opposé : la notion d'exclusion sociale qui devient le terme générique pour désigner l'ensemble des problèmes sociaux :

> "Social exclusion is what can happen when people or areas suffer from a combination of linked problems such as unemployment, poor skills, low incomes, poor housing, high crime, poor health and family breakdown.[277]"

---

[275] Pierre Dardot, Christian Laval dans *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte, 2009, p. 11. Dardot et Laval proposent une lecture du néolibéralisme comme extrême régulation du marché, par opposition à l'idéologie du laissez-faire du libéralisme économique classique.
[276] Thibaut Rioufreyt, *La traduction du néo-travaillisme britannique dans la gauche socialiste française (1997-2008),* thèse de science politique soutenue en juillet 2012, Institut d'Etudes Politiques de Lyon, p. 645.
[277] Social Exclusion Unit, *Preventing Social Exclusion,* Cabinet Office, Mars 2001.

La notion d'exclusion sociale réunit ainsi des situations sociales distinctes qui peuvent sembler relativement éloignées les unes des autres : par exemple la mauvaise santé, le manque de compétences ou le taux de criminalité ne semblent pas au premier abord des critères sociaux reliés. Le seul critère unifiant est l'exclusion du jeu *économique*, c'est-à-dire la capacité nulle ou très réduite à consommer et à produire. Être inclus dans la société signifie participer au jeu économique en tant que consommateur et travailleur. Voilà l'activité sous-jacente à la notion apparemment « passive » d'inclusion sociale. Dans cette mesure, une politique sociale n'a pas pour ambition de réduire les inégalités sociales (en tant qu'elles sont perçues comme moteurs du jeu économique), mais de mettre en place les conditions de participation au jeu économique, qui sont elles-mêmes les conditions de la croissance. Pour ce faire, la politique sociale du *New Labour* met l'accent sur l'augmentation de l'*employabilité* des individus :

> « The party [New Labour] now considered that a suitably reformed welfare state could itself help generate full employment through fostering skills meant to enhance the individual's employability[278] ».

Blair ajoute que l'objectif de l'État-Providence est « d'équiper les citoyens avec des compétences et des aspirations nécessaires à leur succès », ce qui inclut en premier lieu « la compétence-clé de l'entreprenariat ». Le rôle de l'État-Providence n'est plus de compenser les inégalités de revenus par des aides, mais d'« instiller des qualités » chez les individus : ces qualités sont celles qui permettent de travailler sur un marché du travail caractérisé par sa « flexibilité », c'est-à-dire par la précarisation des salariés : capacités d'adaptation, initiative, prise en charge personnelle. Le rapport de la commission sur la justice sociale (1994) qui a fortement influencé le rapport du *New Labour* au *Welfare State*, recommande que « le gouvernement assume un rôle d' « enabler » (quelqu'un qui met en capacité), pour « activer » les individus, plutôt que d'être un agent du changement ». Être agent du changement signifiait augmenter les aides sociales : être un « enabler » qui active les individus signifie développer des compétences désirables sur le marché du travail. Ainsi, lorsqu'on lit le rapport de la SEU *Preventing Social Exclusion* (2001), on constate que les causes économiques de l'exclusion sociale sont non pas d'ordre structurel, mais de l'ordre d'une non-

[278] Ruth Lister, "From Equality to Social Inclusion: New Labour and the Welfare State", dans *Critical Social Policy*, London, Sage, n°55, 1998, p. 220.

adaptation des travailleurs aux nouveaux secteurs d'activité en expansion. Les causes sont les suivantes :

> "- a more open global economy that has meant more competition and the need to continually update skill
> - the decline in the importance and scale of traditional industries such as manufacturing and mining
> - the growth of knowledge-based industries that require higher levels of qualifications[279]."

Ces causes économiques de l'exclusion sociale, telles qu'elles sont présentées, comportent déjà dans leur formulation leur solution : la nécessité de mettre à jour ses compétences et de s'adapter. C'est d'ailleurs ce qui est préconisé quelques pages plus tard:

> "These changes have created a more uncertain world for today's and tomorrow's workers and put an even higher premium on acquiring skills and keeping them up to date. This means higher risks that some people will be left behind or excluded altogether[280]".

À la lumière de cette politique sociale orientée vers l'employabilité "dans un monde incertain" (entendre : précarisé), on comprend davantage certains des 50 effets sociaux de l'art évoqués par Matarasso, comme le n°42 « Encourage people to accept risk positively ». De façon similaire, le rapport *The Art of Inclusion* (2001) présente le développement de la confiance en soi des participants, comme l'effet le plus assuré de la pratique d'un loisir créatif ou de l'organisation d'événements artistiques :

> "Hill and Moriarty's (2001) report about the Merseyside ACME Access and Participation programme noted the results of increases in confidence and self-esteem included individuals using arts projects as a stepping stone into prevocational education or into employment. The authors [Hill and Moriarty] noted local people gave considerable voluntary time and energy to managing and organising arts projects and that participation in arts activities 'seemed to support an attitude of "what's next?" in individuals, which encouraged both personal development and wider involvement in their local community'. Dewson et al (2000), who designed a model for measuring increases in employability or 'distance travelled' for projects operating under European Social Fund Objective 3, noted how the acquisition of certain soft outcomes, such as confidence, can represent an immense leap forward for some individuals[281]".

On voit dans ce passage le lien direct qui est établi à la fois par le gouvernement, et *a fortiori* par l'*Arts Council* qui commandite ce rapport, entre les effets de l'engagement artistique et l'augmentation de l'employabilité : une attitude de disponibilité à l'égard

[279] SEU, rapport cité, p. 7.
[280] *Ibid*., p. 25.
[281] Helen Jermyn, rapport cité, p. 53.

de l'initiative et du fait d'entreprendre (« what's next ? ») induite par une augmentation de la confiance en soi. Dans la perspective de la politique sociale, les effets d'un projet artistique sont perçus comme des « soft outcomes », par opposition aux « hard outcomes », c'est-à-dire à la production effective de résultats quantifiables. C'est dans la mesure où la politique sociale s'intéresse à ces "*soft outcomes*" comme essentiels à l'employabilité d'un individu qu'il y a un intérêt pour l'art comme domaine de développement personnel, et pour la participation comme optimisation de ce développement. Il convient de préciser que l'acceptation du risque, la confiance en soi, le goût de l'initiative ne sont pas à proprement parler des « skills », c'est-à-dire des compétences, comme le présentent les différents rapports. En effet, ils sont davantage de l'ordre de la disposition ou de la complexion individuelle : bien qu'ils puissent être accentués, ils ne sont pas strictement des compétences, en tant qu'ils ne peuvent pas être considérés comme relevant du pur apprentissage. Présenter ces dispositions comme des compétences laisse penser que celles-ci peuvent être acquises de façon égale par tous et que dans cette mesure, l'acquisition relève de la responsabilité individuelle. Qui ne parviendrait pas à avoir confiance en lui ou ne développerait pas de goût pour les entreprises risquées serait tenu en échec par lui-même. Ce faisant, l'exclusion sociale est présentée comme relevant en grande partie d'une volonté individuelle, et non de problèmes structurels : l'exclusion sociale est prise en compte par le gouvernement, en tant que celui-ci dit pouvoir et devoir agir sur l'activation de cette volonté individuelle, et non en tant qu'il pourrait résoudre des problèmes structurels qui empêcheraient l'inclusion.

Plusieurs choses sont ici à remarquer : d'une part, l'instrumentalisation de l'art par la politique sociale comme lieu de développement de son coefficient d'employabilité a pour conséquence de présenter l'art, essentiellement comme un moyen de développement personnel, jouant à ce titre le même rôle que la pratique sportive (comme cela est rendu visible par le rapport « Taking Part » (2011) qui assimile activités culturelles et sportives dans ses effets sur les individus) ou que des séances de *coaching*. Cette perception empêche quiconque de rencontrer autre chose que lui-même dans la pratique artistique, en tant que le soi devient le motif, la matière et la finalité de la pratique. Il ne s'agit pas d'un soi éthique que l'on façonnerait au gré d'exercices, comme dans le stoïcisme, mais du *soi employable*, c'est-à-dire que l'idée de développement et d'amélioration du soi – ce qui semble à première vue le plus

inappropriable - est devenue fonction de critères économiques – a été effectivement appropriée par la sphère économique.

Par ailleurs, on remarquera que cette idée de l'art comme développement personnel s'applique particulièrement bien au modèle de participation dans les arts, développé par le gouvernement, tel qu'on a pu le voir précédemment à travers l'étude de Matarasso : la participation comme pratique d'un loisir créatif. En effet, ce type de participation implique la découverte et/ou l'apprentissage d'une nouvelle pratique : ce faisant, elle correspond parfaitement à l'idée d'un développement de la confiance en soi (j'apprends à faire quelque chose que je ne savais pas faire ou ne pensais pas pouvoir faire) et de prise de risque (je m'aventure sur un terrain non-familier dans le cas d'une première expérience, ce qui est beaucoup le cas dans les paroles de participants retranscrites dans les rapports/je propose des choses ou m'expose au regard des autres). Or, force est de constater que l'art participatif qui se développe pendant notre période, ne prend quasiment jamais l'aspect d'un atelier créatif ou de l'apprentissage d'une pratique, sur le modèle de la participation Matarasso.

Ce fait peut paraître d'autant plus étonnant, non pas seulement dans la mesure où il constitue une forme relativement spontanée de collaboration entre artistes et non-artistes, mais plus encore dans la mesure où il constitue une des formes privilégiées du *community art* des années 1970 et 1980, dont l'art participatif découle en partie. Autrement dit, la mutation de la conception de l'art à partir de Dada entérinée par Fluxus (la tentative de faire se confondre l'art et la vie, et ce faisant, de ne pas identifier l'art aux techniques artistiques) repérée plus haut lorsque nous parlions de démocratisation culturelle, ne serait pas le seul motif d'une très faible présence de la forme de l'atelier en art participatif. On pourrait comprendre cette disparition de la forme de l'atelier comme le résultat conjoint à la fois de cette mutation interne au champ artistique et de la compatibilité de cette forme avec la politique sociale de développement de l'employabilité individuelle.

Mais contourner la forme de la participation à la Matarasso ne signifie pas seulement éviter la forme de l'atelier, mais éviter du même coup le positionnement caractéristique de l'artiste dans ce type de participation artistique : celui d'apprendre quelque chose à celui qui participe, celui de chercher à développer quelque chose chez lui. Si l'artiste ne se positionne pas comme le « sachant » opposé à des participants « en friche », les écueils d'une participation comme développement de

l'employabilité peuvent pour partie être évités. Claire Bishop propose le terme de *deskilling* pour parler du « rejet conscient de la part de l'artiste, de sa formation disciplinaire et des compétences traditionnelles qui y sont rattachées[282] ». Si elle propose ce terme dans le cadre d'une lecture de la performance à partir des années 1960, il paraît cependant pertinent d'appliquer cette notion à l'art participatif pour rendre compte précisément de ce nouveau positionnement de l'artiste auquel n'est plus rattachée une expertise technique : positionnement que l'on peut interpréter, à l'aune de la politique sociale du *New Labour*, comme une libération de toute injonction à développer quoi que ce soit chez qui que ce soit.

On peut faire l'hypothèse que cette position de l'artiste qui renonce à des compétences techniques que lui seul posséderait et serait ainsi en mesure de transmettre, est facteur de deux vecteurs conjoints : cette position ne serait pas seulement due à des questionnements artistiques internes liés à la notion d'auteur, à l'histoire de la figure de l'artiste depuis le romantisme - elle serait également liée au refus d'assimiler la collaboration à du développement des compétences, connoté maintenant de façon néolibérale. L'idée noble d'apprentissage est comme minée par le néolibéralisme : il ne peut plus être seulement élévation de soi, sans être en même temps élévation de son potentiel d'employabilité.

Dans cette mesure, il s'agit pour l'artiste de s'appliquer à ne rien chercher à développer positivement chez les participants, sous peine autrement de contribuer malgré lui à une forme de *soft social engineering*. Jeremy Deller et *Lone Twin* ont inventé des dispositifs différents de participation qui viennent résoudre ce problème. Dans le cas de Jeremy Deller, il consiste, dans beaucoup de projets, à localiser son travail dans le domaine d'expertise des participants. De façon frappante, ces domaines d'expertise sont souvent de l'ordre de la pratique artistique ou liés à l'art : c'est le cas d'*Acid Brass* (1997), projet dans lequel Deller travaille avec une fanfare de cuivres professionnelle et primée (Deller ne joue pas d'un instrument), ou de *Our Hobby is Depeche Mode* (2006), film qui s'intéresse à la culture des fans du groupe Depeche *Mode*, et dans une moindre mesure de *Procession* (2009), parade organisée dans Manchester qui prend en partie appui sur les savoir-faire artistiques de la population

[282] C. Bishop, « Unhappy days in the art world ? De-skilling Theater, Re-skilling Performance", dans *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture,* article publié en ligne le 10 décembre 2010 : http://www.brooklynrail.org/2011/12/art/unhappy-days-in-the-art-worldde-skilling-theater-re-skilling-performance

locale : broderie de bannières, orchestre de percussions. Ce n'est plus l'artiste qui vient ouvrir le monde de l'art aux participants, mais des participants hautement compétents dans leur domaine qui acceptent d'accueillir Deller en son sein. La position est inversée : Deller ne se place dès l'abord pas comme un expert susceptible de faire germer chez les autres des compétences, mais comme quelqu'un qui est en demande, qui a besoin des compétences des autres pour réaliser ses propres projets. Ce sont les autres, et non l'artiste, qui sont le pôle de compétences.

Williams Fairey Band - *Acid Brass* (1997), Jeremy Deller

De façon remarquable, Deller choisit toujours de s'intéresser à des formes de compétence qui n'ont pas de reconnaissance sociale : qui ne sont pas pleinement reconnues comme artistiques, ou comme sérieuses. Ce faisant, par la bande, il met en évidence la ligne de partage entre les compétences individuelles en adéquation avec les valeurs néolibérales et celles qui ne le sont pas, en tant qu'elles ne sont pas directement réorientables vers des performances professionnelles. Il fait surgir le fait que les individus sont parfaitement capables de « se développer » par eux-mêmes, d'établir pour eux-mêmes des pratiques qui ont du sens, mais selon des lignes et avec des effets qui ne correspondent au type de développement personnel souhaité par la politique sociale et culturelle des gouvernements néo-travaillistes.

Chez *Lone Twin*, on observe un autre type de dispositif de contournement de la participation comme développement personnel. Tout d'abord, leurs performances ayant souvent lieu dans l'espace public, ils ne choisissent quasiment jamais qui va effectivement participer. Cette sélection des participants par le hasard des rencontres

dans la rue, fonction de la curiosité des gens, permet de ne pas constituer de public cible, appuyé sur les indicateurs gouvernementaux d'exclusion, à l'inverse de la politique sociale ou de la participation en art telle qu'elle est pensée par le gouvernement. Chez *Lone Twin*, le fait que rien ne soit prévu d'avance apparaît comme une façon de se prémunir des exigences d'impact du gouvernement dans les différents domaines. Ceux qui participent ne sont ceux pas qui auraient besoin de se faire aider (selon la grille gouvernementale), mais ceux qui veulent bien aider : l'inversion chez *Lone Twin* est très nette : ce ne sont pas les artistes qui viennent aider, qui viennent développer, mais les participants qui viennent aider des artistes souvent dans une position d'impuissance, sans l'aide de ces participants. Ainsi Gregg Whelan et Gary Winters se placent souvent volontairement dans des situations où ils ne peuvent pas s'en sortir seuls, où l'aide des gens est cruciale pour la réussite du projet. C'est le cas par exemple dans *Totem* (1998) ou dans *Spiral* (2007), projets qui ont en commun de nécessiter le déplacement d'objets lourds et inconfortables sur de longues distances, selon une trajectoire passant à la fois par des lieux publics et des lieux privés, c'est-à-dire à travers des appartements de particuliers par exemple. En entretien, Gregg Whelan formule les choses ainsi :

> « I don't make people participate. They are the ones who allow *me* to participate in the world[283] ».

La participation prend la forme de l'hospitalité, de l'encouragement, de l'aide au transport, de la conversation, de la curiosité. Les compétences socialement désirables de la confiance en soi, de la prise de risque, de l'entreprenariat sont ici court-circuitées par la mise en place de ce dispositif inversé d'aide aux artistes : quand on vient aider, le soi n'est pas en question. L'idée de développement de compétences est rendue hors de propos puisque les participants interviennent comme adjuvants à l'action principale (celui que les artistes arrivent à bon port) : le caractère critique de l'action à mener a pour conséquence de décentrer la focale de l'individualité singulière des participants, et ainsi de libérer à la fois l'artiste et les participants du spectre de la participation comme développement personnel.

Certains artistes parviennent ainsi à créer des dispositifs de participation, permettant de court-circuiter la sémantisation de la notion de participation en art comme développement de compétences permettant une inclusion dans le jeu économique –

[283] Extrait d'un entretien privé avec Gregg Whelan en février 2011 à Emsworth.

en rendant, par divers moyens, non pertinente l'idée d'un déséquilibre de compétences à l'avantage de l'artiste. Cependant, cette sémantisation n'est pas sans causer de conséquences négatives. On avait repéré par exemple la perversion de l'apprentissage qu'opérait le néolibéralisme en connotant ce dernier comme développement de compétences d'employabilité. On repère également une autre conséquence néfaste sur la forme que prend l'art participatif à partir de la fin des années 1990.

En effet, on peut faire l'hypothèse que cette sémantisation de la participation néolibérale rend de plus en plus difficile pour des artistes de travailler avec des communautés défavorisées, c'est-à-dire visées par la politique d'inclusion sociale. Travailler avec les destinataires de cette politique, c'est s'exposer à travailler, malgré soi, dans le sens d'un développement de compétences d'employabilité, et ainsi comme participer à la formulation néolibérale de la question sociale. Dans cette mesure, tout effet positif sur les participants devient ambigu : si un participant acquiert de la confiance en soi de façon collatérale à son investissement sur le projet et se révèle un esprit entreprenant, est-ce que cela ne vient-il pas confirmer en un sens que l'exclusion sociale peut être résolue par du développement personnel et relève donc de la responsabilité individuelle ?

C'est dans ce cadre précis que l'on peut estimer que ne pas rendre compte du caractère structurel des problèmes sociaux auxquels est confrontée telle communauté, via le projet artistique, relève de la complicité avec l'approche néolibérale du gouvernement. Cette approche peut être caractérisée par un écart entre ce que le gouvernement prétend faire (de l'*empowerment*) et ce qu'il fait (de l'employabilité), écart qui marque une réduction de l'individu à des termes économiques : l'autonomie, catégorie éthico-politique, est réduite à une catégorie d'économie. De façon symptomatique, quand on regarde l'anthologie du public art participatif publiée en 2015[284], ou même notre corpus, force est de constater que l'immense majorité des projets ne se fait pas avec des communautés défavorisées. Autrement dit, la politique culturelle et sociale néolibérale du *New Labour* a pour conséquence paradoxale de contribuer à l'avènement d'un art participatif en partie désengagé du social tel qu'il est défini par le gouvernement, comme l'ensemble des problèmes relevant de l'exclusion sociale, ce qui a pour effet secondaire d'éloigner les

[284] Cf. Claire Doherty (ed.), *Out of Time, Out of Place. Public Art Now*, London, Art/Books, 2015.

artistes et les *curators*, des communautés défavorisées *concernées par cette exclusion*. Les communautés défavorisées ne sont pas le destinataire privilégié des initiatives participatives artistiques, ancrées spécifiquement dans le monde de l'art. On notera que ces communautés sont bien plutôt le public cible des organismes d'activités créatives à caractère social. L'agence de production *Creativity Works* qui s'est vu attribuer un soutien de 3 ans pleins en 2011, chose très rare, via le *National Portfolio Funding* de l'*Arts Council England*, constitue un bon exemple du type d'organismes qui continuent à travailler avec des communautés défavorisées :

> "We work with community groups involving people from all backgrounds and all ages, helping those with *mental health issues, social issues, disadvantaged sectors of society,* or simply *those looking for inspiration in their lives, resulting in positive social and community change*. We act as an agent for change: connecting people and places and *using creative activities to provide a catalyst for personal and social transformation.* The guiding principle of our work is that creative activities inspire and *empower people to explore, develop and grow*[285]".

On voit dans cette présentation que cette organisation travaille principalement avec les populations concernées par l'exclusion sociale telle qu'est définie en 1997 (« those with mental health issues, social issues, disadvantaged sectors of society ») et reprend à son compte les équations de la politique sociale de la Coalition, sur ce point très proche de celle initiée par le *New Labour* : le développement personnel (« inspiration in their lives ») permet le changement social ; ce développement et donc ce changement social peuvent être en partie obtenus par l'activité créatrice. On peut postuler ainsi que la politique sociale et culturelle du *New Labour* puis de la Coalition ont contribué à creuser l'écart entre un pôle pur artistique, éloigné des problèmes sociaux d'exclusion et des communautés défavorisées, par mesure de salubrité idéologique ; et un pôle impur, celui du loisir créatif à vocation sociale, qui a pris en charge ce champ d'action et la boussole gouvernementale. Cet écart continuerait de se creuser ensuite par une dynamique de distinction à l'intérieur du champ[286]. On perçoit peut-être ici les conséquences néfastes de la politique gouvernementale sur l'art participatif et les limites d'un positionnement de ce dernier par évitement des domaines sociaux trop balisés par le gouvernement : un refus de produire des effets

---

[285] Extrait de la présentation de l'agence *Creativity Works* sur leur site internet : http://www.creativityworks.org.uk/about-us/
Nous soulignons.

[286] Voir P. Bourdieu, *La distinction, Critique sociale du jugement, op. cit.*

dans certains lieux de la sphère sociale, par crainte d'instrumentalisation, et non pas par choix résolument positif de la part des artistes ou des institutions. En effet, il serait absurde d'exiger des artistes participatifs qu'ils produisent des effets dans tous les pans de la sphère sociale de façon indifférenciée : cependant, il paraît pertinent de se demander si le délaissement de certains pans est pleinement choisi (cela n'intéresse pas les artistes de travailler avec des communautés défavorisées) ou subi, c'est-à-dire comme conséquence secondaire malheureuse de la solution de retrait du social tel qu'il est codé par le gouvernement, au problème de la sémantisation de la participation en art par ce dernier.

Cependant, nous n'avons pas identifié de relations proprement explicites entre la participation en art comme développement personnel permettant l'inclusion économique et l'art participatif : si l'art participatif, aussi bien au niveau des artistes que des *curators*, développe une réflexion sur la participation comme engagement dans le processus démocratique (comme nous le verrons par la suite), il n'y a pas de références faites à la participation néolibérale. On peut sans doute expliquer ce phénomène par le fait que la question de la participation démocratique peut être abordée du point de vue uniquement *du* politique, et non *de la* politique, c'est-à-dire de façon peu idéologique et peu partisane. À l'inverse, se confronter à la question de la participation néolibérale suppose d'entrer plus avant dans des réflexions idéologiques, économiques, avec lesquelles les artistes de cette génération sont sans doute moins à l'aise : cela tirerait davantage leur pratique vers de l'activisme politique, dans un contexte où, on l'a vu, la notion d'engagement social artistique est réformée (n'est plus synonyme de résistance frontale, comme dans les années Thatcher), et où les artistes répugnent à se considérer comme des artistes politiques ou politisés.

3) Participation démocratique et participation en art

Dans le rapport *Use or Ornament ?,* Matarasso affirmait que l'importance de la participation en art tenait principalement au fait qu'elle « ouvrait sur un processus démocratique plus large ». L'affirmation est pour le moins sous-déterminée : on ne sait ni de quelle participation il est question, ni de ce qui est entendu précisément par processus démocratique. La formule est davantage évocatrice qu'analytique. Contrairement aux autres effets supposés de la participation vus plus haut,

l'ouverture au processus démocratique au sens large ne figure pas parmi la liste des 50 effets de la participation en art : il est seulement mentionné en fin de rapport, bien qu'il soit mis en valeur comme l'effet principal justifiant la valeur de la participation. En effet, il semble que cette corrélation entre participation en art et démocratie soit davantage d'ordre symbolique, contrairement aux corrélations étudiées précédemment entre participation en art et inclusion sociale : les corrélations précédentes faisaient l'objet d'enquêtes, d'évaluation d'impact – ce qui n'est pas le cas pour la relation entre participation en art et démocratie. Il semble que celle-ci ne fasse qu'activer l'association quasi automatique entre la notion de participation et celle de démocratie, sans proposer un contenu à cette relation : de la sorte, la promotion de la participation en art bénéficie des atours de la démocratie, connotée positivement, alors même que, comme on l'a vu, cette promotion recouvre en vérité des objectifs sociaux plus discutables. La participation fait partie de ces mots « qui chantent plus qu'ils ne parlent » comme le disait Valéry à propos du terme de « liberté ». L'affirmation vaut également pour le terme de participation dont les usages sont sous-déterminés, à vocation seulement méliorative ou péjorative, mais sans contenu. En retour, le gouvernement bénéficie lui aussi de cette équation quasi automatique entre participation et démocratie et semble s'engager dans la question du fonctionnement démocratique, en soutenant une participation en art. L'association de la participation en art et de la démocratie est ainsi une association symbolique : il n'y a ainsi pas de demande explicite aux artistes de travailler dans cette direction dans les fiches de subvention ou d'évaluation, pas de pression au niveau des politiques culturelles allant dans ce sens - de telle sorte qu'il est plus ardu que dans les parties précédentes d'établir des relations délinéées entre la politique du gouvernement Blair, Brown et Cameron et la forme que prend l'art participatif au Royaume-Uni, à cette période. Cependant, il serait erroné de conclure à l'absence de lien entre l'art participatif et la façon dont cette notion est manipulée dans son acception démocratique par le gouvernement.

En effet, le développement de l'art participatif britannique a lieu dans un contexte politique où la notion de participation est sans cesse mobilisée par les néo-travaillistes comme nouvelle modalité de la gestion publique et présentée comme renouveau démocratique. Dans cette mesure, le dispositif de participation en art participatif ne peut plus être simplement étudié comme un dispositif artistique. Il doit être analysé

également comme un dispositif politique : d'une part, parce qu'il a à voir avec *le* politique, en tant qu'il implique toujours une certaine organisation du collectif ; d'autre part, et c'est la spécificité de notre étude, parce qu'il a à avoir avec *la* politique, dans la mesure où la participation est prise en charge dans ses acceptions et son usage par le gouvernement qui multiplie la mise en place de divers dispositifs participatifs pendant notre période.

Nous faisons ainsi l'hypothèse que la décision de construire un projet artistique à partir d'un dispositif de participation n'a pas tout à fait les mêmes enjeux quand le pouvoir en place use de ce dernier pour ses propres fins (notre période) ou quand le pouvoir n'y a pas du tout recours (caractéristique de la période conservatrice précédente). En effet, notre période a ceci de caractéristique qu'elle constitue un point pivot dans la connotation de la participation politique : auparavant associée à une résistance de gauche, perçue comme mot d'ordre d'une revendication d'une redistribution du pouvoir telle que le formule notamment la *New Left* à la fin des années 1960, la participation devient à partir de la fin des années 1990 un outil du pouvoir néolibéral en place. La démocratie participative n'est plus cet horizon d'émancipation politique ouvrant une possibilité d'auto-détermination pour les minorités : elle est le nom trompeur que pose un gouvernement néolibéral sur une gestion publique ouverte aux citoyens de façon superficielle, qui a davantage pour fin de légitimer à peu de frais certaines actions du gouvernement que de donner effectivement aux citoyens le pouvoir de peser en politique (comme nous le verrons plus tard). La participation était conçue comme dispositif propédeutique de résistance à la société du spectacle décrite par Debord – comme dans les dérives situationnistes par exemple - en tant qu'elle préfigurait une activation politique par opposition à la passivité et l'endormissement politique du consommateur. Aujourd'hui, la participation est devenue la nouvelle modalité de la société du spectacle contemporaine qui multiplie les dispositifs interactifs, dans lesquels l'individu peut personnaliser ce qu'il consomme et ainsi avoir le sentiment d'une activité, qui n'est que le symptôme d'une aliénation aggravée.

Il est plus que probable que les artistes sur lesquels nous travaillons, en tant que membres de la société dans laquelle nous vivons, sont tout à fait au courant de cette mutation de la connotation de la participation : leur désamour du terme d'art *participatif*, leur réticence à désigner leur pratique comme art *participatif* constitue, à nos

yeux, un signe du fait qu'ils sont conscients que la participation a en quelque sorte changé de camp. Elle est devenue un stigmate potentiel de complicité avec le pouvoir qu'il s'agit donc de ne pas brandir comme un étendard.

Dans cette mesure, il nous semble indispensable d'étudier les modalités de participation en art participatif, à partir d'une étude des modalités de participation en politique : nous postulons, en effet, qu'il s'agit d'isoler plus nettement la physionomie de la participation prônée par les néo-travaillistes et les conservateurs pour comprendre le terrain sur lequel les artistes participatifs évoluent. Nous tentons ainsi d'isoler quels sens sont attribués par le gouvernement à la notion de participation, quels usages, et ainsi de repérer les traits saillants de l'ensemble des dispositifs de participation mis en place pendant la période. Il s'agit de se débarrasser de l'idée selon laquelle le *New Labour* notamment développe une participation démocratique en général, et de s'interroger sur le type spécifique de participation qu'il met en place. Il s'agit dans le même temps de remettre en cause l'équation quasi automatique entre augmentation des modalités de participation et augmentation du coefficient démocratique d'une société : nous faisons en effet l'hypothèse que le coefficient démocratique d'une société ne dépend pas du nombre de modalités participatives disponibles aux citoyens, mais du type de participation mis en place. C'est pourquoi nous n'emploierons pas le terme de démocratie participative pour qualifier les mesures participatives prises par le gouvernement, dans la mesure où l'usage de ce terme reviendrait à postuler en amont le résultat censé être produit *en aval* par ces mesures. Une fois isolés les traits saillants du type de participation prônée par le gouvernement, il sera plus aisé de dégager la spécificité de la sémantisation et de l'usage de la participation en art participatif dans le contexte de développement qui est le sien. Conjointement, nous serons en mesure de cerner quels sont les points communs entre la participation mise à l'œuvre dans certains projets d'art participatif et le type de participation encouragée par le *New Labour* et la Coalition: nous nous interrogerons sur le fait qu'il faille considérer cela comme le signe d'une instrumentalisation effective de l'art participatif par la politique : nous faisons davantage l'hypothèse que ces points communs constituent des symptômes de croyances et représentations sociales partagées concernant l'individu et le collectif, que nous tâcherons d'élucider.

La participation comme expression individuelle

« L'ère de la démocratie représentative est terminée […] les gens veulent être impliqués directement », écrit Peter Mandelson en 1998, alors secrétaire d'État au Commerce et à l'Industrie. Selon lui, c'est à présent l'heure « des plébiscites, des *focus groups*, des *lobbies*, des mouvements de citoyens et Internet[287] ». De fait, de nombreuses nouvelles technologies sont mises au service d'une relation dite directe entre le citoyen et le gouvernement : ce dernier propose des sessions de blog ou questions-réponses avec les ministres, lance en 2007 une chaîne sur *Youtube* où les internautes peuvent laisser des commentaires. On se souviendra surtout du lancement en 2004 de la « Big Conversation » qui invite le public à laisser des commentaires et proposer des suggestions au gouvernement sur les questions de son choix via Internet ou par e-mail, courrier et même répondeur téléphonique. La conversation est relancée sur le même principe en 2006. Ce « style direct et informel de relations avec les citoyens » devient caractéristique du *New Labour*. On serait tenté dans un premier temps d'évaluer ces dispositifs de participation comme une réponse à ce qui semble avoir été diagnostiqué par Mandelson comme une crise de la démocratie représentative, dans la mesure où ceux-ci ont en commun d'être pensés comme communication directe. On pourrait caractériser la crise de la démocratie représentative par un taux d'abstention électorale galopant (à partir de 2001, le taux d'abstention devient plus élevé que le taux de participation), une chute d'adhésion aux structures politiques traditionnelles que sont les partis et les syndicats, et plus globalement un sentiment général de perte de confiance dans la classe politique qui semble ne pas représenter les intérêts des citoyens, mais de façon croissante représenter les intérêts d'une élite économique. Or, si ces dispositifs sont effectivement présentés comme la mise en place d'une démocratie moderne, nécessairement participative, ils semblent constituer d'abord une solution à un autre problème :

> « […] l'interactivité a […] été utilisée comme moyen de contourner les groupes intermédiaires […] Le gouvernement s'est efforcé de s'adresser directement à l'électeur, sans doute convaincu que, libérés des influences des groupes sociaux, les individus comprendraient que leur intérêt personnel est servi au mieux par un gouvernement éclairé par des experts[288] ».

[287] Peter Mandelson cité par F. Faucher-King, P. Le Galès, *op. cit.*, p. 181.
[288] *Ibid.*

Autrement dit, le gouvernement, loin de redistribuer le pouvoir politique aux citoyens, accroît, par la mise en place de ces dispositifs de participation directe, sa capacité à gouverner unilatéralement, c'est-à-dire en contournant la négociation avec des groupes sociaux, les syndicats notamment, davantage rodés au jeu politique. Par ailleurs, on ne peut s'empêcher de remarquer le caractère résolument superficiel de ces dispositifs : en effet, le choix de ces formats de participation en ligne apparaît comme symptomatique de la reformulation, et ce faisant de la réduction, de la crise de la démocratie représentative, en un manque d'implication directe. Si le problème était celui-ci, alors les dispositifs mis en place par le gouvernement seraient une solution adaptée. Si ces dispositifs apparaissent dérisoires, c'est que le problème n'est pas tant à notre sens le caractère direct ou indirect de la participation que le sentiment d'une effectivité politique de la participation : or, de ce point de vue, ces dispositifs perpétuent cette ineffectivité, c'est-à-dire cette incapacité à affecter les décisions prises par le gouvernement.

> « Comment imaginer que la juxtaposition de monologues et de messages-textes qui reçoivent en réponse un courrier formaté puisse constituer un processus efficace de consultation qui influencera les politiques du gouvernement ?[289] ».

Ce qui se dégage de cette première mise en place de dispositifs participatifs, c'est le type spécifique de participation recherché par le gouvernement. En effet, participer peut se faire de bien des manières, bien que le terme soit constamment employé comme auto-suffisant et non-polysémique. Le mode de participation privilégiée apparaît être l'expression individuelle. Les dispositifs de participation directe du gouvernement ouvrent à chacun la possibilité d'exprimer son avis ou son souhait personnel, concernant tel ou tel point politique. De telle sorte qu'il est effectivement juste de parler de « juxtaposition » pour qualifier l'ensemble des avis émis par les citoyens : ils ne peuvent former une « volonté du peuple » en aucun point, ils sont une liste indéfinie de commentaires et ce faisant, absolument non manipulables dans une perspective de gouvernance. L'individualisation de la participation n'est pas une prise en compte plus grande des intérêts des citoyens, comme tend à le présenter le gouvernement, mais une façon certaine de désamorcer tout pouvoir à la prise de parole, dans la mesure où elle est isolée, non-représentative, sans la force démocratique du nombre. Par ailleurs, on constate que l'expression de l'avis est ici

[289] *Ibid.*, p. 183.

déconnectée de toute suite, de toute effectivité : le seul retour est celui du courrier formaté. Le manque d'écoute ressenti par les citoyens (caractéristique de la crise de la démocratie représentative) est ainsi transformé en un problème non pas politique mais quasi-thérapeutique : ils ne se sentent pas pris en compte, il s'agit de les laisser s'exprimer et de leur donner le sentiment d'être écoutés. Nous utilisons ici le terme de thérapeutique pour mettre en évidence un point précis, qui est que l'expression en politique devient, comme dans le cadre d'une thérapie, le moyen *et* la fin. Autrement dit, l'expression n'est plus un moyen pour prendre ensuite de meilleures décisions par exemple, pour mieux formuler un problème : elle est autotélique, ce faisant réduisant le besoin d'écoute des citoyens à un besoin infantile, et n'ouvrant sur aucun pouvoir effectif des citoyens.

Cette modalité de la participation comme expression individuelle se retrouve également dans les procédures participatives mises en place dans le cadre de la gestion publique. En effet, l'usage de la participation par le gouvernement ne se réduit pas aux mesures de participation en ligne citées au-dessus, qui relevaient du commentaire intempestif : on le retrouve également au niveau de la mise en place de mesures de politique publique spécifique, sous la forme de consultations notamment. Les différentes modalités de participation à disposition des ministères et encouragés par le gouvernement sont notamment présentés dans le *Guide for Effective Public Engagement* (2009) qui développe ce qui avait pu être déjà énoncé dans le *Code of Practice on Consultation* (2008).

Il s'agit d'un guide à destination des *policy-makers*, c'est-à-dire à destination de ceux qui mettent en place des politiques publiques au sein du gouvernement. Ce guide a été établi par le *Central Office of Information* (COI) qui est l'agence de marketing et communication du gouvernement. Bien que le COI soit une unité non-ministérielle, c'est-à-dire autonome administrativement et budgétairement, son directeur général (*chief executive*) est rattaché au *Cabinet Office*, c'est-à-dire au département qui a pour tâche à la fois d'aider le Premier Ministre à établir sa ligne politique concernant ce qui relève de la politique publique et qui coordonne l'application des directives du cabinet du Premier ministre dans les autres départements. Un document émanant du COI nous permet ainsi d'avoir un aperçu relativement fiable de la façon dont le gouvernement Brown entend faire usage de la participation au niveau de la gestion

publique. Le « public engagement », c'est-à-dire la participation des citoyens, peut être mobilisé dans deux cas : le développement d'une mesure politique spécifique ou la mise en œuvre d'un service public spécifique. La participation des citoyens à la gestion publique recouvre de nombreux intérêts, énoncés dès la préface. De nouveau, celle-ci est présentée comme fondamentale au processus démocratique, de façon abstraite, sans que l'on sache encore de quel type de participation il s'agit :

> "Public engagement plays an important role as part of the democratic process. It increases public confidence in government activity, provides evidence on which to base decisions, helps give a voice to wide sections of society (including those that have previously been marginalised) and ensures that resources are targeted more effectively[290]."

Dans cet extrait, des effets supposés côtoient des effets mesurables : la réparation symbolique de la crise de la démocratie représentative (hausse de la confiance dans le gouvernement, donner une voix à ceux qui n'en ont pas) côtoie les retombées directes de la participation citoyenne, à savoir alimenter en données et en résultats l'*evidence-based policy* à l'œuvre dans l'ensemble des services publics à partir du premier gouvernement Blair (avoir des données pour prendre des décisions et dispatcher les ressources de façon plus efficace), comme nous l'avons vu précédemment. Au fur et à mesure du rapport, force est de constater que si les effets démocratiques supposés sont toujours réactivés dans le discours, les effets mesurables gestionnaires sont présentés comme plus importants (ils arrivent en tête) et plus nombreux, comme dans cette synthèse proposée en encart :

> "What are the benefits of engagement?
>
> Public engagement can lead to new, more creative and often **more cost-effective solutions to policy issues.**
>
> Effective engagement can **uncover evidence to inform policy-making and service design,** as well as providing an insight into how things will work in practice and any unintended consequences.
>
> It can provide insight into which aspects of policy are most important to different audiences and therefore **lead to vital refinements in service design**.
>
> Using engagement to involve people in the policy-making process can increase the sense of civic influence and empowerment, helping to reduce the democratic deficit and giving citizens a meaningful opportunity to participate in the democratic process.

[290] Central Office of Information, *Effective public engagement. A guide for policy-makers and communications professionals*, Juin 2009, p. 4.

> Rather than diminishing the right of elected representatives, public engagement can provide greater insight that will help such representatives to take the best possible decisions when making policy[291]".

Mais c'est surtout le tableau des dispositifs de participation proposés qui indique nettement que la participation des citoyens a davantage pour fin une optimisation du management public qu'une mise en place d'une démocratie participative. En effet, le guide propose 6 formes de participation différentes qui sont équivalents à 6 degrés, 6 intensités de participation citoyenne.

1 – la transmission d'information depuis le gouvernement jusqu'aux citoyens : informer les participants des mesures de politique publique prises par le gouvernement.

2 – la collecte d'informations auprès des citoyens : « se renseigner sur les attitudes, opinions et préférences des publics cibles ».

3 – la consultation : « obtenir des *feedbacks* spécifiques et détaillés sur les données présentées, sur les options et les décisions politiques ».

4 – l'engagement (*involvement*) : « engagement des participants dans un processus analytique et dans un développement de mesure politique possible ou d'options de certains services ».

5 – le partenariat : « engagement direct dans la prise de décisions, incluant le développement d'alternatives et le choix d'une solution préférée ».

6 – l'*empowerment* (ou autorité déléguée) : « la prise de décisions, les ressources et le contrôle sont placés entre les mains des participants[292] ».

Dans l'*empowerment*, les dispositifs concrets de participation privilégiés ne sont plus ceux privilégiés aux niveaux 4 et 5, c'est-à-dire les jurys, sommets ou forums citoyens ; le comité de conseil (*advisory panel*) ; les ateliers ; les forums en ligne. Au niveau 6, les dispositifs de participation sont le vote, l'attribution de bourses (*grant-giving*), le budget participatif et l'association de locataires (*tenant management associations*). À partir des modalités de participation suggérés par le COI, on constate que sur 6 niveaux de participation, seulement 2 – le partenariat et l'*empowerment* – impliquent une prise de décision effective. Les niveaux précédents semblent correspondre à ce

[291] *Ibid*., p. 7. Nous soulignons.
[292] *Ibid*., p. 16-19.

que l'on a isolé précédemment comme des mesures d'optimisation du management public. Plus précisément encore, la participation citoyenne du niveau 1 au niveau 4 est fortement comparable à la participation des consommateurs à une étude de marché. En effet, il est possible d'établir une analogie presque terme à terme entre participation citoyenne et consultation marketing : la finalité de la participation citoyenne (marketing) est d'avoir un aperçu du fonctionnement des usagers (consommateurs) dans le cadre d'un service donné (marché) : cela nécessite en partie l'étude des comportements, des appréciations, des besoins et des attentes des citoyens (demandeurs) afin d'adapter *a minima* les mesures de politique publique (le produit) ou de mettre sur pied les conditions d'une réception relativement positive. Comment vont réagir les citoyens à telle mesure politique ? Comment la modifier *a minima* pour qu'elle soit mieux reçue par les citoyens ? Comment les citoyens ont l'habitude d'avoir recours à tel service ? Telles sont les questions centrales des niveaux de participation 1 à 4. De telle sorte que la participation citoyenne n'a massivement pas pour effet de donner la possibilité aux citoyens de contribuer à l'élaboration des politiques publiques, mais davantage, comme nous l'avons vu plus haut, de fournir des *feedbacks* aux différents cabinets ministériels et à d'éventuels autres *stakeholders* privés, comme c'est souvent le cas.

Quand on lit les bénéfices de la participation tels qu'ils sont évoqués dans le document, il apparaît que ces *feedbacks* n'ont pas pour fonction d'engendrer des réformes majeures sur les mesures envisagées par le gouvernement : ils ont pour fonction de modifier le *service design*, c'est-à-dire la fonctionnalité et la forme du service, la façon dont l'usager va entrer en interaction avec le service. Les *feedbacks* ne changent pas le service en question, ils changent en quelque sorte sa présentation. Ici encore, l'expression de l'avis des citoyens est coupée de toute prise de décision : elle est seulement transfert d'informations pour que d'autres modifient de façon marginale une décision qui reste entre leurs mains. Autrement dit, les processus de participation de niveau 1 à 4 capturent la connotation démocratique de l'expression publique, assimilant ces procédures à de la démocratie participative, alors que l'expression publique telle qu'elle est prise en compte relève davantage des techniques qualitatives de l'étude de marché. L'expression des citoyens n'est pas considérée comme une énonciation de ce qui a de la valeur par les citoyens ; mais comme l'énonciation de préférences personnelles en tant que consommateurs. La

participation politique s'apparente à la méthode des *prosumers*[293] : des dispositifs par lesquels les entreprises demandent aux clients de donner leur avis et conseils pour améliorer leurs produits – sans rémunération. Le gouvernement pare une étude de marché des politiques publiques des atours de la démocratie participative. La démocratie fonctionnerait davantage comme outil de légitimation du processus qu'il n'est un *effet produit* par celui-ci.

On se rend encore davantage compte de cette déconnexion entre l'expression et la prise de décision quand on regarde le tableau indiquant quelles sont les modalités de participation recommandées en fonction des étapes du processus politique. En effet, on constate que les modalités impliquant le plus de marge de manœuvres pour les citoyens ne sont pas recommandées pour les premières étapes du processus, à savoir l'établissement de l'agenda et l'analyse.

Page suivante : "Figure 3 : Types of engagements to use at each stage of the policy cycle", dans Central Office of Information, *Effective public engagement. A guide for policy-makers and communications professionals*, Juin 2009, p. 22.

[293] Le terme est une contraction des mots consumer et producer : il est employé pour la première fois par Alvin Toffler dans *The Third Wave. The Classic Study of Tomorrow*, New York, Bantam, 1980.
Concernant la méthode marketing, voir Philip Kotler, « The Prosumer Movement. A New Challenge for Marketers". *Advances in Consumer Research*, 13, 1986, p. 510-513.

Figure 3: Types of engagement to use at each stage of the policy cycle

Key

- ★ Recommended
- ○ Nice to have
- ? Needs careful thought – potential risks involved

Stage of policy cycle	Information-giving Provides balanced and objective information on relevant policy issues. Techniques	Information-gathering Collecting detailed information on attitudes, opinions and preferences. Techniques	Consultation Obtaining specific and detailed feedback on analysis, alternative policy options and/or decisions. Techniques	Involvement Involvement of participants in the decision-making process. Techniques	Partnership Direct involvement in decision-making, including the development of alternatives and identification of a preferred solution. Techniques
	• Blogs • Direct marketing (email and post) • Factsheets, newsletters and leaflets • Media advertising • Exhibitions and tradeshows • Legal notices • Public meetings • Websites	• Blogs • Citizens' panels and user groups • Ethnography and immersion • Surveys/opinion polls (quantitative research) • Public meetings • Focus groups/interviews (qualitative research) • Online forums • Petitions • Surgeries • Webchats	• Formal written consultation • Online consultation • Outreach • Public meetings • Surgeries	• Citizens' advisory panel/ committee • Citizens' (deliberative) forums • Citizens' juries • Citizens' (deliberative) summits • Community toolkits • Online forums • Webchats • Wikis • Workshops	• Citizens' advisory panel/ committee • Citizens' (deliberative) forums • Citizens' juries • Citizens' (deliberative) summits • Online forums • Workshops
Agenda-setting Defining issues and identifying audiences for involvement	○	★	?	?	?
Analysis Defining challenges and opportunities and producing draft policy documents	○	★	○	?	?
Policy creation Producing policy document and converting into appropriate forms for audiences	★	○	★	★	○
Implementation Developing legislation, regulation and guidance, and producing delivery plans	★	?	○	★	★
Monitoring Evaluating and reviewing policy and service delivery	○	★	?	○	○

Please note that we have not included empowerment techniques, as these are more appropriate for engagement at the local rather than national level of policy development.

Autrement dit, il n'est pas recommandé d'impliquer les citoyens dans « la détermination des problèmes », « la détermination des challenges et des opportunités », et « la production des premières ébauches des documents ».
En revanche, il est recommandé d'impliquer fortement les participants selon les niveaux 4 et 5 de participation (engagement et partenariat) dans le cadre de la mise en place de la législation, des règles et recommandations connexes et du « delivery plan », c'est-à-dire *en aval* de la décision d'adopter telle mesure, telle réforme. L'*empowerment* est absent de ce tableau récapitulatif, en tant qu'il est jugé « plus adapté à l'engagement dans le développement des politiques publiques au niveau local qu'au niveau national ».
Il est par ailleurs intéressant de constater que plus on s'élève dans les niveaux de participation, plus les formes sont moins individuelles et plus collectives. En effet, dans les niveaux 1 à 3, les dispositifs individuels de participation sont dominants : blogs, sondages, forums en ligne, pétitions, chats en ligne, formulaires à remplir, consultations en ligne. Les panels de citoyens ou réunions publiques qui peuvent être organisés au niveau 2 (collecte d'informations) ou au niveau 3 (consultation) sont à distinguer des réunions citoyennes des niveaux supérieurs : en effet, dans les niveaux supérieurs, il est clairement précisé que ces réunions sont *délibératives*, c'est-à-dire qu'elles impliquent des discussions et des accords collectifs. On suppose que cette précision vient marquer une différence d'avec les réunions citoyennes aux niveaux inférieurs qui relèvent davantage de l'*expression individuelle successive*, dans la mesure où il s'agit d'avoir un aperçu des positions des citoyens sur un sujet. Il y aurait ainsi une corrélation entre le caractère individuel de la participation et l'ineffectivité politique.

Ainsi, bien que des dispositifs de participation des citoyens soient mis en place au niveau de la gestion publique dès les premières années du gouvernement Blair et ce jusqu'à aujourd'hui, force est de constater qu'ils ne signifient pas un plus grand pouvoir des citoyens à décider des politiques : la participation n'ouvre pas *en soi* au processus démocratique – la mise en place de ce dernier dépend des modalités de participation à l'œuvre et d'une connexion entre expression et prise de décision. Dans les cas étudiés, la participation relève majoritairement de l'expression individuelle : celle-ci a deux fins : celle de procurer des informations au personnel politique pour adapter marginalement les mesures envisagées ; celle de donner aux citoyens le

sentiment (*to give a sense of*) d'une influence citoyenne. Dans les deux cas, les bénéfices pour les citoyens qui s'expriment sont nuls ou illusoires. L'expression individuelle est un moyen sans effectivité pour celui qui l'exerce. La métaphore « donner une voix » aux citoyens, qui revient régulièrement dans les rapports, est à comprendre au sens strict : il s'agit de les autoriser à s'exprimer publiquement, sans que cette expression soit la source d'un changement politique.

De façon symptomatique, cette idée de « donner une voix » aux citoyens est aussi présente dans les rapports culturels concernant la participation en art. Matarasso fait, par exemple, figurer dans son rapport la parole d'un participant mettant en avant le fait qu' « il est agréable d'exprimer et partager son opinion[294] ». À présent que nous avons discerné les traits caractéristiques de la participation proposée par le gouvernement néo-travailliste comme expression individuelle, il est plus aisé de comprendre dans quelle mesure la participation en art permet une ouverture au processus démocratique, comme l'affirme Matarasso. En effet, la participation en art, telle qu'elle est entendue notamment par Jermyn ou Matarasso, correspond à la pratique de loisirs créatifs encadrée ou non par un artiste. Dans cette mesure, la participation s'apparente effectivement et à bon droit à de l'expression individuelle. Le domaine des loisirs créatifs est, en effet, avec le domaine thérapeutique, l'un des seuls domaines où l'expression individuelle peut être à la fois *le moyen et la fin.* Dans ce cadre, s'exprimer a pour finalité de s'exprimer, et c'est un accomplissement en soi, par contraste avec une existence où l'on a le sentiment de ne pas s'exprimer suffisamment par exemple.

Dans cette mesure, la promotion de la participation à des loisirs créatifs par le gouvernement peut être interprétée comme l'ambition de construire une certaine habitude chez les individus (selon le terme de Matarasso qui présente la participation comme « habit-making ») : celle de valoriser leur expression pour elle-même, indépendamment d'autres effets. Un individu qui a appris à valoriser sa propre expression pour elle-même constitue un citoyen susceptible d'être satisfait par les dispositifs politiques participatifs proposés par le gouvernement. La valorisation de sa propre expression pour elle-même conduirait ainsi à une transformation des attentes démocratiques et de la conception même de la démocratie à échelle

[294] F. Matarasso, rapport cité, p. 26.

individuelle : la démocratie s'apparenterait de façon graduelle davantage à un lieu d'*expression* citoyenne qu'à un lieu de prise de *décision* citoyenne : il y aurait découplage de l'expression et de la décision, autonomisation du moyen de sa fin. Il s'agit du seul point par lequel on peut établir de façon plus ou moins directe que la promotion de la participation en art par le gouvernement peut être reliée à la promotion par ce même gouvernement de l'idée de démocratie participative.

Une modalité de participation appuyée sur une mutation de l'individualisme : l'individualisme de singularités

Cette conceptualisation de la participation comme expression individuelle autotélique est à comprendre dans un contexte sociologique spécifique, à la fois pour prendre la pleine mesure de ses implications et de sa réussite : il s'agit du phénomène d'individualisme de singularités, tel qu'il est développé par Pierre Rosanvallon dans *La société des égaux* (2011).

L'individualisme de singularité constitue une généralisation contemporaine de l'individualisme de distinction. Ce dernier caractérise la structure sociale dans laquelle la tendance des individus est de rechercher une forme de singularité dans la distinction *sociale* qui les sépare d'une masse, d'un peuple, d'une majorité. Cet individualisme de distinction caractérisait d'abord l'aristocratie de l'Ancien Régime. C'est ensuite le milieu artiste qui a le plus sensiblement et le plus décidément incarné cette dimension psychologique de l'individualisme. Mais, paradoxe étrange, l'individualisme de distinction finit par s'exprimer aujourd'hui à l'échelle de la société tout entière, par exemple sous les espèces du phénomène de mode. C'est cette démocratisation de l'individualisme de distinction que Rosanvallon appelle individualisme de singularité.

> « Il y a aspiration à être important aux yeux d'autrui, être unique. Il y a la formulation implicite d'un droit égal pour chacun à être considéré comme une star, un expert ou un artiste ; avoir ses idées et ses jugements pris en compte, reconnus comme ayant une valeur […] [Cette aspiration] se lie dorénavant au désir d'être regardé par autrui dans sa particularité, avec son histoire et ses caractéristiques propres, de ne pas être "considéré comme un numéro" elle s'identifie à la volonté d'être *quelqu'un*[295] ».

De ce point de vue, la participation proposée par le gouvernement, sous la forme de l'expression individuelle qui correspond à la prise en compte des avis sous sa forme

[295] Pierre Rosanvallon, *La société des égaux*, Paris, Seuil, 2011, p. 310-311.

la plus faible, épouse parfaitement ce tropisme de l'individualisme de singularités, en germe à différents degrés chez les individus, dans les différentes couches sociales. En effet, la participation comme expression individuelle autotélique mise en place par le gouvernement, vient remplir le besoin de reconnaissance fondateur de l'individualisme de singularités. Le fait d'être écouté dans un forum citoyen peut être satisfaisant, en tant qu'il répond à un besoin de reconnaissance de singularité, indépendamment du fait que cette écoute mène effectivement à des modifications du cours de l'action politique. Le besoin de reconnaissance caractéristique de l'individualisme de singularités n'est pas un besoin de reconnaissance sociale : ce n'est pas ma position sociale (classe socio-économique, caste professionnelle, ethnie, sexe etc.) que je veux que les autres reconnaissent. Autrement dit l'individualisme de singularités tend à transformer la parole citoyenne : je ne parle pas en tant que représentant ou échantillon d'un groupe social donné ; je parle en tant que moi-même, en tant qu'individu singulier dont les positions ne sont pas réductibles à celles d'un individu appartenant aux mêmes catégories sociales que moi. Elles n'y sont pas réductibles, car je (l'individu contemporain) me représente davantage comme déterminé par ma trajectoire personnelle que par mon inscription sociologique.

> « […] s'ouvre [avec l'individualisme de singularité] une nouvelle étape de l'émancipation humaine, celle du désir d'accéder à une existence pleinement personnelle […] Mais plus profondément encore au fait que les individus sont dorénavant plus déterminés par leur histoire que par leur condition. C'est l'affrontement aux événements, les épreuves subies ou les opportunités rencontrées qui façonnent aujourd'hui la plupart des existences, marquent des points d'arrêt, condamnent à des régressions ou entraînent des accélérations […] L'individu-histoire, nécessairement singulier, a ainsi éclipsé l'individu-conditions, davantage identifié à un groupe[296]. »

Ceci fournit un éclairage au déclin de l'adhésion partisane ou syndicale ces vingt dernières années : un individu caractérisé par l'individualisme de singularités ne peut se plus se retrouver dans des constructions politiques fondées sur des conditions sociales partagées. Ce faisant, il nous permet aussi d'éclairer l'épanouissement de formes de participation politique de l'ordre de l'expression individuelle : si elles ne viennent pas résoudre les problèmes de la démocratie représentative, elles viennent conjointement répondre et entretenir un besoin social de reconnaissance de

[296] *Ibid.*

singularités. Les micro-actions politiques induites par la participation citoyenne comme la personnalisation des services de l'ordre du *service design* apparaissent comme des traductions de cet individualisme de singularités dans le cadre de la gestion publique.

Pour autant, évaluer que les dispositifs de participation citoyenne viennent rencontrer une disposition sociale contemporaine ne revient pas à valider leur pertinence : cela met simplement en lumière les conditions sociales qui ont permis la formulation, le développement et la pérennisation (dans une certaine mesure) d'une participation démocratique réduite à l'expression individuelle autotélique. Il s'agit de rappeler que ce ne sont pas seulement « les autres » qui sont susceptibles d'être sous le coup de l'individualisme de singularités : ce sont aussi ceux qui créent les dispositifs de participation politique.

De ce point de vue, le choix de l'expression individuelle autotélique comme modalité de participation dominante pourrait être expliqué conjointement : par une volonté consciente du personnel politique de rester en pleine possession du processus de décision tout en donnant les signes d'une participation démocratique, légitimant par là-même les décisions de la gouvernance ; et par la manifestation d'un individualisme de singularités chez les décideurs et les citoyens, rendant une telle modalité de participation partiellement satisfaisante et presque « naturelle » : en tant qu'individus se ressentant d'abord comme singuliers, serions-nous satisfaits de modalités de participation qui ne proposeraient pas d'expression individuelle ? Que penserions-nous de modalités de participation strictement collectives dans lesquelles chacun devrait se ranger de l'avis du plus grand nombre, sans opportunité d'exprimer sa position personnelle sur le sujet ? Autrement dit, l'individualisme de singularités rend particulièrement délicate l'instauration de dispositifs participatifs politiques satisfaisants sur tous les plans : le caractère individuel de la participation semble quasi inévitable du point de vue de la façon dont nous nous représentons aujourd'hui ; mais nous avons vu que le caractère individuel de la participation était corrélé aux degrés les plus faibles d'engagement citoyen. Il s'agirait ainsi d'imaginer des dispositifs de participation susceptibles à la fois :

- de laisser les participants s'exprimer individuellement, et ainsi de produire des effets de reconnaissance de la *singularité* des participants

- de convertir l'expression individuelle en moyen politique et ne pas le laisser seulement à l'état de reconnaissance
- de penser comment l'expression individuelle peut se constituer en condition de la prise de décision politique, cette fois-ci à l'échelle *collective*.

Le problème est ainsi de penser la façon dont le collectif peut être conçu aujourd'hui, autrement que comme un renoncement, un déni, un écrasement des singularités individuelles dont nous avons le sentiment qu'elles nous fondent. C'est ce problème qui nous occupera dans les pages suivants consacrées à la notion de communauté.

L'analyse des mutations de l'individualisme, depuis l'individualisme d'universalité jusqu'à l'individualisme de singularité, permet de mettre en lumière les mutations de la notion de démocratie conçue comme régime politique (lié ainsi à l'individualisme d'universalité, constitution de l'homme en sujet juridique, porteur de droits et en sujet politique, membre du souverain) jusqu'à la démocratie conçue comme forme sociale (lié ainsi à l'individualisme de singularité).

Expression individuelle, reconnaissance de singularités et allures du collectif en art participatif

Comme nous l'avons remarqué plus tôt, l'art participatif britannique se distingue de l'art participatif nord-américain notamment par le fait que les participants sont rarement une communauté déjà constituée (communauté ethnique, communauté de quartier, par exemple). Le *pool* de participants résulte plus souvent d'une agrégation d'individus qui n'étaient pas en relation en amont du projet. Ainsi, un participant entre dans un projet, en tant qu'individu singulier, et non en tant qu'il appartient à un certain groupe social. Cette entrée individuelle peut apparaître comme un symptôme de l'individualisme de singularités, en tant qu'elle semble entériner le changement de représentation évoqué par Rosanvallon, depuis l'individu-conditions jusqu'à l'individu-histoire, c'est-à-dire singulier. Cette mise en valeur de l'individu-histoire, singulier de par sa trajectoire de vie personnelle, constitue un ressort central de nombre de projets participatifs sur lesquels nous travaillons, particulièrement chez *Lone Twin*. En effet, beaucoup de leurs projets reposent sur un appel à participation qui consiste en un appel à l'expression individuelle sous la forme

de la narration autobiographique. Il s'agit d'une spécificité qui court sur l'ensemble de l'œuvre de *Lone Twin* : ils s'intéressent profondément aux histoires des autres.

C'est le cas par exemple dans le projet *Speeches* (2008) initié simplement par des affiches sur lesquelles on peut lire : « Do you have anything to say ? Speak your mind. Be part of this project at the Barbican in six months' time. No experience of public speaking is necessary, just get in touch ». Plusieurs participants sont retenus. L'idée est de construire un parcours dans le quartier du Barbican constituée de différentes petites estrades. Chaque estrade correspond à un participant et à une histoire. Celui-ci monte simplement sur l'estrade quand le public arrive à son point du parcours et commence à parler. Les sujets sont souvent fondés sur une passion ou un intérêt accentué du participant pour un objet ou une activité. Voici quelques exemples des histoires racontées lors d'une performance à Bath : mon affection particulière pour l'histoire de l'arbre Yggdrasil issue de la mythologie scandinave, mon activité de conservation des lacs Cleveland, ma vie quotidienne à bord d'une péniche…

Speeches (2008) - *Lone Twin*

Les discours ne sont pas remaniés, quant au sujet et au contenu, mais ils sont travaillés en partie dans leur caractère formel, par les participants eux-mêmes en collaboration avec une *speechwriter*. Gregg Whelan décrit ainsi le rôle des artistes dans ce projet :

> "We just see it as our job to make sure that they represent themselves as best they can. So we might say things like […] If you want to really go at something, there might well be someone in the audience that knows a lot more about it than you at this point. So there's a need for a bit of research" […] Of course some people might want to talk about something that we'd have to be honest about : "I'm not sure quite how interesting that bit is […][297]".

Le rôle des artistes est en quelque sorte d'anticiper les problèmes possibles pour que les participants puissent « présenter qui ils sont » dans les meilleures conditions. Il y a ainsi une relation très nette, établie par les artistes eux-mêmes, entre expression individuelle et expression de singularités constitutives de notre identité. Participer ici coïncide avec le fait d'exprimer une singularité individuelle.

Pourtant, ce serait trop vite aller en besogne que de conclure que l'art participatif corrobore dans cette mesure l'acception de la participation promue par le *Cabinet Office of Information*. En effet, si la modalité de la participation comme expression individuelle est également valorisée en art participatif, elle n'est pas corrélée comme dans le cadre gouvernemental à une absence d'effectivité : l'expression individuelle constitue ici une forme effective de *redistribution du pouvoir*. Le pouvoir ici n'est pas à entendre dans son sens politique. Le fait de construire un projet artistique autour de l'expression individuelle des participants est un moyen très efficace de transférer un certain nombre de privilèges jusqu'ici réservés à l'artiste aux participants : celui, par exemple, de déterminer ce qui mérite d'être dit, ce qui mérite de faire œuvre, ce qui a de la valeur. L'artiste s'efface dans son omnipotence à décider de la forme de l'œuvre, mais il s'efface aussi littéralement, il n'est plus performeur, il n'est plus celui qui parle, qui est vu, qui s'exprime, qui modèle le réel.

Dans *Speeches*, le projet n'est plus rien d'autre que l'expression individuelle des participants, pas d'autres artifices : cela signifie quelque chose d'encore plus fort : cela signifie que leur expression *suffit*, il n'est besoin de rien d'autre pour que cela mérite d'être fait, pour que cela fasse œuvre. Elle n'est pas contrairement aux dispositifs de

[297] D. Williams, C. Lavery, *op. cit.*, p. 39.

participation mis en place par les pouvoirs publics, une étape ou une modalité que l'on peut négliger ou convoquer suivant les enjeux : elle se suffit à elle-même.

Speeches (2008) - *Lone Twin*

L'artiste s'efface, et avec lui, de façon étonnante : son propre individualisme de singularité : autrement dit, l'expression individuelle *des autres*, des participants lui permet de ne pas être complaisant avec sa propre tendance à considérer qu'il est singulier et que son avis mérite d'être exprimé, écouté, reconnu. Autrement dit, la participation comme expression individuelle recèle, en art participatif, des enjeux éthiques et symboliques importants, bien qu'elle n'ait pas d'effectivité politique. Ce trait prend une dimension très importante chez *Lone Twin* qui déclare sans cesse que toute histoire les concernant eux les intéresse moins que les histoires des autres ; que ce sont les participants qui leur permettent à eux, artistes, de *participer* dans le monde, et non l'inverse.

Par ailleurs, le projet *Speeches* ne réfrène pas seulement l'individualisme de singularités de l'artiste, mais aussi celui des *spectateurs*. C'est ce que met clairement en évidence Gregg Whelan dans un entretien :

> "There was a review of the Barbican version of Speeches in *The Guardian* in which Lyn Gardner asks, « When was the last time you let somebody speak for

> fifteen minutes, and just listened to someone speaking ? ». If I know you, I let you speak for about fifteen seconds, and then I speak! If I don't know you, a minute's probably quite a long time…When we were thinking about the piece, we thought how extraordinary it would be just to let someone speak; we thought that would have a surprising quality. There's no other framework around it; there's no other contextual agenda going on, it clearly just is a person speaking[298]."

Selon la perspective que propose Whelan, *Speeches* s'apparenterait quasiment pour le public à un exercice spirituel adapté au contexte de l'individualisme de singularité : il s'agit d'accepter d'écouter quelqu'un raconter quelque chose, sans donner son avis sur la question, sans répondre, sans s'exprimer en retour, sans manifester que cela vous rappelle quelque chose : il s'agit simplement d'accepter d'écouter et de se décentrer de ses échos intérieurs pendant 15 longues minutes. Si la durée du discours avait été moindre, cela n'aurait probablement pas produit les mêmes effets. Il y a presque une dimension politique à donner la place à un citoyen quelconque de s'exprimer sans interruption pendant 15 minutes dans l'espace public, dans un espace où l'on ne s'exprime plus en public à haute voix devant les autres, dans un espace où il est difficile de parler en étant écouté ou ininterrompu. C'est en quelque sorte une reconduction temporaire d'une *agora* adaptée aux problèmes du temps, qui donne une place à la singularité des individus, sans complaisance pour cette expression, avec une exigence à la fois dans la formulation de cette singularité (par le biais d'un travail technique de ce discours), et dans l'accueil de cette singularité (le degré d'attention exigée du public). C'est sur point que le projet *Speeches* de *Lone Twin* diffère radicalement, malgré des similitudes apparentes, avec le projet *One and Other* (2009) d'Anthony Gormley.

Comme projet d'art public pour *The Fourth Plinth* à Trafalgar Square, Gormley propose d' « exposer » 1 personne différente par heure pendant 100 jours. Celle-ci peut choisir de faire ce qu'elle veut de cette heure, en haut de cette plinthe, surplombant l'escalier menant de la *National Gallery* à la fontaine en contrebas. Le tout peut être suivi en ligne, via un *streaming* continu. Gormley reçut 34250 candidatures pour les 2400 places à remplir. Dans ce projet, le caractère non construit de cette présentation publique laissée au bon vouloir des participants pour le meilleur comme pour le pire, la dimension spectaculaire du lieu, la surmédiatisation du projet, l'impossibilité à établir une connexion réelle avec le public de par la

[298] *Ibid.,* p. 38.

position de surplomb de la plinthe sont autant de facteurs qui transforment l'expression individuelle publique, non plus en une adresse, mais en une performance narcissique où l'individu participant est à la fois le sujet, l'acteur et le récipiendaire. Le public dans *One and Other* n'est pas un public qui a choisi d'être là comme dans *Speeches*, ce sont les passants de *Trafalgar Square*. Les effets produits par les participants se perdent dans la myriade des autres *stimuli* qu'offre cette place. Le dispositif est tel que l'enjeu pour les participants devient en partie de retenir leur attention, de sortir du lot des 2400 participants, d'être celui dont on parlera dans les journaux, que les touristes prennent en photo : c'est l'individualisme de singularité exacerbé dans sa dimension la plus stérile (peu d'effets peuvent être produits dans ces conditions) et la plus complaisante (le dispositif relève davantage de l'auto-exposition que de l'expression construite). Dans cette mesure, le type d'expression individuelle mise en place par Gormley dans ce projet apparaît beaucoup plus congruente avec le type de participation promue au niveau de la gestion publique, c'est-à-dire précisément qu'elle contribue, d'une certaine façon, à une sémantisation de la participation publique comme action ineffective, instrument trompeur provoquant conjointement un divertissement et un endormissement des citoyens.

Ce constat de l'expression individuelle comme mode privilégié de participation en art participatif soulève la question suivante : comment les artistes parviennent-ils à établir le passage d'une valorisation des singularités à la constitution d'un collectif ? En effet, de nombreux artistes sur lesquels nous travaillons, comme Marcus Coates ou *Lone Twin*, ont pour ambition de créer à travers leurs œuvres une forme de collectif :

> « At its best for us, it [a project] would just be people together doing something, and that's always had a power for us[299] ».

Nous analyserons plus loin les enjeux autour de la détermination des formes du collectif. Pour l'instant, ce qui nous intéresse, c'est ce passage de la participation individuelle à l'émergence d'un collectif (quel qu'il soit) qu'il s'agit de mettre en regard de notre réflexion sur la participation telle qu'elle est mise en place par le gouvernement. En effet, le tableau du COI que nous avons observé plus haut établissait une séparation stricte entre la participation individuelle aux niveaux les

[299] *Ibid.*, p. 32.

plus bas (1 à 3) et la participation davantage collective, c'est-à-dire ici délibérative associée aux niveaux de participation plus élevés. Une telle répartition semble indiquer qu'il y a une forme de non-conciliation de ces deux modalités de participation. De fait, il est difficile de penser comment le fait de laisser chacun exprimer sa singularité individuelle, c'est-à-dire sa profonde unicité, peut être conciliable avec la constitution d'un collectif, dans la mesure où ce dernier est traditionnellement pensé à partir d'une appartenance commune, de la prise de conscience et de la valorisation de traits partagés. Si chacun entre dans un projet comme pure singularité, comment à partir de là penser un collectif ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous allons étudier successivement deux projets d'art participatif qui ont en commun de faire partie du programme artistique des Olympiades Culturelles en 2012, intitulé *Artists Taking The Lead*. Il s'agit de la commission de *public art* la plus importante sur la période que nous étudions. Ce programme attribue à douze artistes, ayant été choisi via un appel à projets de grande ampleur, douze régions du Royaume-Uni. Un projet doit être constitué par l'artiste en lien avec cette région spécifique, et doit donner lieu à une manifestation lors des Jeux Olympiques. Parmi les projets sélectionnés, on compte un grand nombre de projets participatifs, mais deux retiennent particulièrement l'attention, en tant qu'ils tentent précisément d'inventer un passage entre participation individuelle, valorisation de singularités, et constitution de collectif : il s'agit du projet d'Alex Hartley, *Nowhereisland*, pour la région Sud-Ouest, et du projet de *Lone Twin*, *The Boat Project*, pour la région Sud-Est.

Nowhereisland est un projet soutenu (*curated*) par l'agence de production que nous avons rencontrée plus haut, *Situations*. Le projet consiste en la création d'un nouvel État sur un morceau de terre détaché de l'archipel arctique du Svalbard au nord de la Norvège, posée sur des flotteurs, qu'Alex Hartley déplace depuis les eaux norvégiennes jusque dans les eaux internationales. Déclaré nouvel État, l'île se déplace sur les mers jusqu'à la côte du Sud-Ouest de l'Angleterre, dans le sillage d'un bateau, à la recherche de ses futurs citoyens. Chacun peut donc s'inscrire pendant une période de presque un an (entre septembre 2011 et juillet 2012) comme citoyen de ce nouveau pays baptisé *Nowhereisland,* via le site internet du projet. 23 003 personnes de 135 pays différents signent en ligne pour devenir Nowhereislanders.

Nowhereisland (2012) - Alex Hartley

Alex Hartley tente de suivre en partie le « protocole » de la fondation d'un nouvel État, et demande donc aux citoyens de rédiger une constitution. C'est cet aspect qui nous intéresse ici particulièrement. En effet, il est particulièrement intéressant de voir comment dans le cadre d'un projet d'art participatif, ce processus de participation et décision politique (la rédaction d'une constitution) est imaginé et mis en place, et ce d'autant plus à une époque où les citoyens britanniques sont eux-mêmes appelés à participer à la gestion publique. Claire Doherty présente la constitution de *Nowhereisland* de la façon suivante :

> « Hartley proposed that *Nowhereisland*'s constitution be written by its citizens as a cumulative, ongoing process – a constitution for the digital age that would evolve constantly[300] ».

Les termes ici employés, *ongoing process, evolving,* pour qualifier la constitution sont connotés positivement de façon quasi automatique : ce qui est en mouvement est connoté de façon mécanique comme positif par opposition à ce qui est décrit comme figé. Il nous semble que la rédaction de la constitution présente des ambigüités qui ne sont pas résorbables par la valorisation de son caractère processuel. En effet, le mode de rédaction de la constitution de *Nowhereisland* se fait par le biais de *posts*, messages

[300] C. Doherty (2015), *op. cit.*, p. 23.

déposés en ligne, des citoyens : chacun peut poster une ou plusieurs suggestions de lois. La constitution provisoire consiste en la juxtaposition des différentes suggestions des citoyens. Celles-ci sont hiérarchisées dans leur ordre d'apparition : apparaissent en premier les lois ayant obtenu le plus de votes des autres citoyens. Les citoyens pouvaient en effet approuver ou désapprouver les propositions de lois par le biais d'un système de *like/dislike* apparenté au fonctionnement des réseaux sociaux. Les premières lois (les plus votées donc) sont ainsi :

> "Every Nowherian has the Right to be silent.
>
> Every Nowherian has the right to be heard.
>
> Ein Moment auf einem Stuhl gesessen, heißt, das Leben in Gefahr gebracht haben.
>
> Every Nowherian has the right to imagine a different future.
>
> We will eat together often.
>
> Every child will be read to each night.
>
> Wherever we may consider building a wall, fence or barrier we should instead place a table[301]".

La constitution s'ouvre sur cet en-tête :

> "Nowhereisland's constitution is and will be cumulative and consensual, open to all citizens and subject to change during the nation's lifetime. The writing of Nowhereisland's constitution was 'open to all citizens' from 11 September 2011 to midnight on 9th September 2012. This was the first online, ongoing national constitution. Writing the constitution also meant ranking propositions by 'liking' or 'disliking'. This final version of the constitution shows the 2,678 propositions by order of most popular to least popular[302]".

Ainsi, si l'histoire de cette île et l'aspect visuel du projet comportent une dimension *utopique* indéniable, il semble qu'il n'en va pas de même pour les processus de participation politique mis en place : ils ne sont pas utopiques, c'est-à-dire d'aucun lieu : ils appartiennent définitivement au Royaume-Uni contemporain, et à la configuration habituelle de la participation telle qu'on a pu l'identifier plus haut, à propos de la gestion publique. La rédaction de cette constitution peut être analysée comme un exemple paradigmatique de la forme de participation prônée par le *Cabinet*

[301] Extrait de la constitution de *Nowhereisland* disponible en ligne : http://nowhereisland.org/#!/citizenship/constiution/
[302] *Ibid.*

of Office Information, et plus loin d'un échec de ce passage de la participation individuelle à la constitution d'un collectif.

Le mode de participation à la constitution de *Nowhereisland* s'apparente aux procédés de participation en ligne mis en place par le gouvernement : blogs, online forums etc. La participation est ainsi configurée de telle sorte à ce qu'elle s'apparente à l'expression d'un avis personnel (« Je souhaiterais que telle chose figure dans la constitution »), mais plus important encore, sans possibilité d'interaction entre les participants autre que par le biais du *like/dislike*. C'est-à-dire que l'expression de l'avis personnel n'est pas seulement le mode de participation, mais également le mode d'interaction : « J'aime »/« Je n'aime pas ». Il n'y a pas d'élaboration collective possible d'une proposition de loi qui reposerait sur une délibération en ligne : « Je trouve que tel point pourrait être amélioré de cette façon », « Je ne comprends pas pourquoi tu proposes telle chose ». De ce point de vue, on constate la même séparation radicale entre participation individuelle et délibération collective que celle à l'œuvre dans le tableau du COI. L'absence d'élaboration collective se traduit également par le caractère cumulatif, et ainsi consensuel, comme il est indiqué, de cette constitution : toutes les propositions y figurent, aucune ne peut être rejetée. Est mise en scène une compréhension de la démocratie de singularités dans son sens le plus lâche : l'addition d'individus qui possèdent un droit égal à donner leur avis. Dans cette mesure, il n'y a pas de passage de la valorisation de la singularité individuelle à la constitution d'un collectif à proprement parler. En effet, le collectif est assimilé ici au *nombre* : une proposition individuelle ajoutée à une autre proposition individuelle et ainsi de suite ; la juxtaposition d'avis individuels vaut pour collectif. Le collectif comme nombre constitue un sens très faible du collectif, dans la mesure où il ne repose pas sur l'identification d'un commun, quel qu'il soit, c'est-à-dire quelque chose qui excède l'addition des souhaits personnels des individus. Il n'y a pas de commun qui puisse émerger ici, seulement de l'identification de singularités proches de la mienne (des propositions que j'aime) et de singularités différentes de la mienne (des propositions que je n'aime pas). L'individu singulier constitue l'étalon d'évaluation des propositions. Outre la difficulté technique que cela aurait présenté, on peut se demander si les mêmes propositions auraient émergé si l'on avait rassemblé tous les citoyens de Nowhereisland pour une délibération collective : est-ce qu'un individu formulerait-il les mêmes souhaits quand il est mis en présence des

souhaits des autres ? Si ce n'est pas le cas, ce changement est-il à comprendre comme de l'auto-censure, de la répression sociale, ce qui supposerait qu'il faille encourager la participation individuelle en ligne ? Ou est-ce que ce changement peut être pensé autrement, comme une mise en veille de l'individualisme de singularités qui s'exprime quand je n'ai personne d'autre en compte à prendre en compte que moi-même, comme une nouvelle pondération de ce qui a de la valeur ?

The Boat Project de *Lone Twin* propose une toute autre configuration de la participation et de la constitution de collectif que nous analysons ici comme invention d'une forme politique.

Nous avons vu dans la première partie le protocole de participation initiale à ce projet : chacun est invité à donner un morceau de bois, ayant une histoire particulière, pour construire le voilier. Les artistes écoutent l'histoire de l'objet et l'enregistrent. Le donateur est pris en photo avec le morceau de bois qu'il a apporté. Le voilier est ainsi fabriqué à partir de l'ensemble des histoires racontées, incarnées dans ces morceaux de bois.

Gary Winters et le voilier du *Boat Project* (2011-2012) - *Lone Twin*

A première vue, il semblerait que *The Boat Project* suive le même chemin que *Nowhereisland* : la participation est de l'ordre de l'expression individuelle et de la valorisation des singularités, ici exacerbée via la narration autobiographique ; le collectif semble absent ou plutôt incarné de façon métaphorique par le voilier qui se présente comme l'addition des singularités, c'est-à-dire des morceaux de bois donnés. Si l'on en restait là, il serait pertinent d'évoquer le voilier du *Boat Project* comme une incarnation de l'échec de l'art relationnel selon Jacques Rancière, celui de proposer des objets qui ne sont qu'une métaphore de relations, qu'une « réalisation anticipée de leur effet[303] », et jamais l'effet qu'ils veulent produire : ici du collectif. Mais le projet du *Boat Project* ne s'arrête pas à la donation des morceaux de bois.

En effet, comme nous l'avons vu, ce que propose également le projet, ce n'est pas seulement de venir raconter son histoire personnelle et d'en faire don au voilier : c'est de participer à la construction même du voilier. Le hangar à bateaux du Boat Project est ainsi ouvert tous les jours pendant plus d'un an, de février 2011 à mai 2012, à tous ceux qui voudraient, de façon volontaire, aider d'une façon ou d'une autre à la création du bateau. Les différents artisans et le constructeur Mark Covell (à qui ont fait appel les artistes pour que le voilier puisse effectivement flotter) s'affairent chaque jour dans le hangar. Ce n'est pas à proprement parler un atelier de découverte à la construction de bateaux, présenté et organisé comme tel : vous entrez, vous filez un coup là où il y a besoin, vous restez, vous partez, vous revenez, vous prenez un thé, vous discutez, vous repartez. Vous pouvez faire ça tous les jours, ou bien toutes les semaines, ou bien tous les mois, comme bon vous semble, pendant un an.

Lone Twin invente ici pour les habitants alentours un nouveau lieu où l'on peut travailler collectivement à cette réalisation rare de construire un voilier, où l'on peut simplement venir discuter un brin, ou voir comment les choses avancent. Nous avons ainsi fait la connaissance d'une habituée, Jenny, 70 ans, qui venait tous les jours « filer un coup de main ». Elle s'est trouvée toute seule plusieurs occupations à sa mesure : préparer le thé pour les arrivants, classer les fiches numérotées des donations, épousseter les objets. Elle parle du bateau, en disant « Our boat ».

[303] Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 80.

Vue du hangar à bateaux du *Boat Project (*2011-2012) - *Lone Twin*

Cette ouverture du hangar pendant un an est, à nos yeux, ce qui permet à *Lone Twin* d'inventer un passage réussi entre la valorisation des singularités individuelles initiale et la constitution d'un collectif. En effet, le collectif n'est plus une métaphore résultant de l'addition des singularités, mais le nom de ce processus mettant en relation des individus reconnus dans leur singularité au moment de la donation, mais invités à embrasser une fin commune, un vouloir commun, ce voilier qui excède les singularités de chacun tout en les affichant. Cette fin commune est actualisée sans cesse par la fréquentation de ce hangar, celui de construire (ou voir se construire) ce voilier.

La reconnaissance des singularités individuelles n'est plus un obstacle à la constitution du collectif : à l'inverse, on peut se demander si dans ce cas, elle n'a pas été une des conditions de la formation et du succès de celui-ci : on peut imaginer que c'est précisément la qualité de la reconnaissance de singularités par *Lone Twin*, la curiosité et l'attention vive des artistes lors du processus de donation, qui est susceptible d'initier de l'intérêt chez le donateur pour le projet de construction du

bateau, au-delà de la donation même. On resterait bien plus longtemps dans un endroit où l'on a requis et accueilli notre singularité avec intérêt et délicatesse. Le collectif émergeant du projet n'est ainsi pas un collectif au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire caractérisé par une appartenance commune ou un trait partagé en amont : il est davantage fondé sur une reconnaissance des singularités ouvrant une adhésion volontaire à une fin commune, identifiée par les individus comme plus grande et plus importante que leur propre individualité. Ce dernier trait transparaît dans les propos de Gregg Whelan :

> "Right from the start, it was clear that it would never be our boat. And were you to ask any of the team who have labored so mightily to put the boat on the water […] they'd admit they built it, but they'd probably insist it's not their boat. They don't feel they own it[304]".

Un objet fait de 1221 singularités individuelles mais plus grand que soi, fruit du travail de tout le monde mais n'appartenant à personne: tel est l'objet impossible qu'ont réussi à faire surgir Gregg Whelan et Gary Winters. Le voilier a été baptisé par les volontaires *Collective Spirit*. Cet objet manifeste l'invention d'une forme collective nouvelle que nous nommons provisoirement par cet oxymore : le collectif de singularités.

Une absence : la participation comme formulation des problèmes

Au terme de notre réflexion sur la participation telle qu'elle est mise en place à la fois dans le domaine politique et artistique, il convient de remarquer une absence. En effet, on a constaté dans le domaine politique que la participation ne menait pas une redistribution de pouvoirs effective, l'expression individuelle n'étant pas toujours associée à une prise de décision, et les prises de décision n'étant mises en place que dans des cas rares de participation (*partnership* ou *empowerment*), le plus souvent à un niveau local. En art participatif, nous avons vu que la participation comme expression des singularités permettait une redistribution de pouvoir, en tant qu'elle retirait à l'artiste le privilège de choisir ce qui méritait d'être dit. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, la redistribution du pouvoir induite par la participation repose sur une compréhension du pouvoir comme *prérogative à prendre une décision.* Il semble que cela soit cette définition du pouvoir qui préside à la configuration des

[304] *The Lone Twin Boat Project*, *op. cit.*, p. 11.

différents degrés de la participation politique. C'est d'ailleurs elle qui est actualisée par le pouvoir de participation de tout citoyen dans une démocratie : le vote, c'est-à-dire un droit de participer comme prise de décision entre des options données.

Or, cette définition omniprésente du pouvoir dissimule une autre définition possible du pouvoir qui nous apparaît comme décisive : le pouvoir comme monopole de la formulation des problèmes. Cette deuxième définition du pouvoir nous paraît être la forme la plus accomplie du pouvoir : il y a, en effet, une limite à la prérogative à décider quand d'autres que moi formulent les problèmes sur lesquels je dois me prononcer. Je ne peux participer que dans l'enceinte précise de problèmes délimités par d'autres. Que se passe-t-il alors si j'estime que les problèmes formulés par le personnel politique ne sont pas les « bons » problèmes, les problèmes les plus importants ? Ou s'ils sont mal formulés et que leurs formulations induisent des options faussées ? A notre sens, une des difficultés de la démocratie représentative tient précisément en ce point, rendue apparent par une étude de l'*Institute of Public Policy Research* : en 2015, seul un votant DE[305] sur 4 pensait que la démocratie servait ses intérêts et 63% des DE estimaient que la démocratie servait mal leurs intérêts. Dire que la démocratie ne sert pas ou mal mes intérêts, c'est une façon de dire : les problèmes que vous formulez ne sont pas mes problèmes ou bien encore que la façon dont vous formulez les problèmes n'est pas celle dont je les formulerais. N'avoir aucun moyen d'action sur la formulation et le choix des problèmes constitue une des grandes impuissances citoyennes aujourd'hui. Cette compréhension du pouvoir comme monopole de la formulation des problèmes, si elle est très présente dans la conceptualisation de la démocratie participative par *The New Left* et notamment dans la fameuse échelle de participation citoyenne proposée par Sherry Arnstein en 1969 par le biais de l'idée de « citizen control[306] », est complètement oblitérée dans la conceptualisation de la démocratie participative contemporaine.

De façon intéressante, celle-ci n'apparaît également que très peu dans les projets d'art participatif où l'artiste, malgré ses nombreuses disparitions, continue d'être celui qui pose le cadre et la finalité des projets. Ce n'est le cas que dans de très rares projets proches du *community empowerment,* comme celui de Jeanne Van Heeswijk à Liverpool,

---

[305] La catégorie DE désigne les "Semi-skilled & unskilled manual occupations, Unemployed and lowest grade occupations".

[306] Sherry R. Arnstein, "A Ladder Of Citizen Participation", dans *Journal of the American Institute of Planners*, 35:4, 1969, p. 216-224.

que nous étudierons plus avant. Ce trait ne constitue pas à notre sens un critère de qualité artistique des projets d'art participatif : un projet d'art participatif, bien qu'il ait recours au dispositif politique de la participation et manifeste une organisation spécifique du collectif, n'est pas une métonymie de la démocratie. Il existe autrement, en fonction d'autres valeurs, que celles que l'on peut fonder à partir d'une analogie avec le politique. Néanmoins, le fait qu'un projet d'art participatif délègue le monopole de la formulation des problèmes ouvre pour ce projet et réouvre pour l'art sa capacité à se constituer en éclaireur politique, en lieu d'expérimentation de modèles à venir.

Cette question reviendra dans le dernier temps de notre travail consacré aux *Nouveaux commanditaires*, programme artistique participatif français qui a pour spécificité, dans le champ de l'art participatif, d'octroyer le monopole de la formulation des problèmes aux citoyens se constituant comme commanditaires d'une œuvre.

II. La communauté

Dans un premier temps, la notion de communauté apparaît dans le discours du *New Labour* comme marqueur d'une nouvelle ère sociale par distinction d'avec la période conservatrice précédente, caractérisée dans cette fameuse déclaration de Margaret Thatcher en 1987 comme l'ère de l'individualisme :

> "I think we have gone through a period when too many children and people have been given to understand 'I have a problem, it is the Government's job to cope with it!' or 'I have a problem, I will go and get a grant to cope with it!' 'I am homeless, the Government must house me!' and so they are casting their problems on society and who is society? There is no such thing! There are individual men and women and there are families and no government can do anything except through people and people look to themselves first. It is our duty to look after ourselves … There is no such thing as society[307]".

L'individu pour Margaret Thatcher constituait la seule entité sociale viable, en tant qu'elle est le socle sur lequel peut prospérer sans entraves une politique économique néolibérale : dans le néolibéralisme américain des années 1980 (Ecole de Chicago), issu directement de la théorie de Milton Friedman, l'individu est représenté comme essentiellement mû par ses intérêts propres. Il est dans cette mesure un moteur sans cesse renouvelé du néolibéralisme.

En partie à cause de cette sortie de Thatcher connue de tous, la notion de communauté s'identifie d'abord à la notion réhabilitée de *société* dans le discours néo-travailliste, au début du mandat de Tony Blair : la société est ainsi pensée sur le modèle de la communauté traditionnelle et repose sur l'idée d'une interdépendance des individus et d'« un fonds commun de valeurs, de significations et d'institutions qui donnent forme et qui structurent la vie des membres de la communauté[308] ». Pour Tony Blair, "individuals are socially interdependent human beings […] individuals cannot be divorced from society in which they belong. It is, if you will, social-ism[309]". Cette première sémantisation de la communauté caractérisée comme prise de conscience de l'inscription sociale des individus et de leur interdépendance et opposée à l'individualisme apparaît congruente avec l'art participatif. Ce dernier semble, en effet, mobiliser la notion de communauté d'une manière analogue et se

---

[307] Margaret Thatcher, entretien avec Douglas Keay pour *Woman's Own*, 23 September 1987, disponible en ligne : http://www.margaretthatcher.org/document/106689

[308] Tony Blair, extrait du discours. "Faith in the City-Ten Years On", 29 Janvier 1996, London.

[309] Tony Blair, *Socialism,* London, Fabian Society, 1994, p. 4.

caractérise par une ambition à créer des formes du collectif, comme nous l'avons vu précédemment. Claire Bishop écrit ainsi à propos de l'art participatif :

> « […] references to community, collectivity (be this lost or actualised) and revolution are sufficient to indicate a critical distance towards the neoliberal new world order. Individualism, by contrast, is viewed with suspicion […][310] ».

La même opposition entre communauté et individualisme semble ainsi également structurer l'art participatif.

Cependant, cette citation de Bishop fait émerger dès l'abord une première ambigüité de la notion de communauté. En effet, Bishop associe de façon habituelle la valorisation de la communauté à une position critique du néolibéralisme, lui-même identifié de façon habituelle à la notion d'individualisme. Or, l'usage du terme de communauté par les néo-travaillistes fait s'effondrer ces dichotomies traditionnelles. Si le *New Labour* valorise la communauté par contraste avec l'individualisme forcené de l'ère Thatcher, ce n'est pas en tant qu'il peut constituer un contre-point à l'économie de marché, comme pouvait le soutenir le parti dans les décennies précédentes : c'est en tant qu'elle est un meilleur support, une meilleure unité de base à l'économie de marché que l'individu seul[311].

> "[New Labour] denies that successful economies live by competitive individualism alone: community values like cooperation and collaboration are just as vital to a successful market system[312]".

Ce changement idéologique est aussi très marqué chez Philip Blond, le théoricien principal de la *Big Society* promue par David Cameron et la Coalition. La notion libérale selon laquelle l'autonomie individuelle constitue le terreau absolu de la libre entreprise est perçue comme une errance : « a "self" is a fiction[313] » écrit-il, rompant ainsi avec le néolibéralisme thatchérien.

Ce changement d'ancrage politique de la notion de communauté est sans doute la première donnée essentielle à une étude de l'usage et de la sémantisation de ce terme sur notre période. La communauté était traditionnellement un mot d'ordre de la gauche radicale, caractéristique de *The New Left*. Ce mouvement politique émerge au

---

310 C. Bishop, *Artificial Hells*, p. 12.

311 Il s'agirait là d'une forme de social-libéralisme, rompant de fait avec le néo-libéralisme sur un point (l'individualisme), tout en en reprenant les elements essentiels (le tout-marché).

312 S. Driver, L. Martell, "New Labour's Communitarianisms", dans *Critical Social Policy,* August 1997, vol. 17 no. 52, p. 33.

313 Philip Blond, "Rise of the red Tories", 28 février 2009 dans *Prospect Magazine*, disponible en ligne : http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/riseoftheredtories/#.UZIx86KTy7w (accessed 15 February 2014).

début des années 1960 comme tentative de ressaisie des multiples mobilisations collectives aux États-Unis, à la fois de la population noire américaine, mais également des étudiants, notamment sur la côte Ouest. Ce mouvement fonde ainsi sa conception du politique sur un nouvel acteur, la communauté dite *grass-roots*, c'est-à-dire la communauté locale, notamment issue de minorités ethniques, qui s'organise selon un modèle *bottom-up*, c'est-à-dire de façon autonome par rapport aux institutions. Cette compréhension de la notion de communauté conduit notamment au développement d'une théorie de l'action sociale dite *community-based*, que développera notamment Saul Alinsky à Chicago[314].

La notion de communauté refait surface comme acteur politique dans le discours néo-travailliste, mais au prix d'une nouvelle connotation idéologique. Elle est en partie déracinée de son ancrage *grass-roots*, et présente des connotations à la fois néolibérales et conservatrices, comme nous le verrons par la suite. L'usage du terme de communauté, même opposé à la notion d'individualisme, ne fonctionne plus comme indicateur d'une appartenance à une tradition « de gauche », comme le manifeste très nettement son usage, tout aussi abondant que sous le *New Labour*, par la Coalition.

Cette ambigüité idéologique de la notion de communauté n'est qu'une manifestation parmi d'autres de l'instabilité ou plutôt de l'équivocité caractéristique de cette notion. À l'instar du terme de participation que nous venons d'étudier, elle constitue un signifiant flottant et possède de nombreux signifiés au sein du champ politique même, et dans les différents champs de la politique et de l'art. Plus précisément encore, elle se constitue en solution à des problèmes différents que nous serons en mesure d'identifier, en cherchant de façon systématique à quelle(s) notion(s), la notion de communauté vient s'opposer dans les différents contextes. Une telle méthode postule qu'un terme n'a jamais de sens que par différenciation d'avec d'autres termes : la signification naît de la différence.

Nous adoptons une perspective singulière sur l'étude de la présence conjointe de la notion de communauté dans le domaine de la politique et de l'art participatif. En effet, nous n'opposons pas le domaine de la politique comme étant le lieu où les communautés existent *de fait*, au domaine de l'art participatif qui serait, par contraste,

[314] Voir Saul Alinsky, *Rules for Radicals. A Practical Primer for Realistic Radicals* (1971), London, Vintage Books, 1989.

le lieu où les communautés sont *créées* de toutes pièces. En effet, si les politiques emploient couramment le terme de communauté dans un sens *descriptif* comme pour désigner une entité installée dans le réel, ce dernier est souvent employé dans un sens *projectif* comme une entité à faire advenir. Cette ambigüité de la notion de communauté au sein de la politique est par exemple visible dans cette déclaration de David Cameron qui laisse transparaître que celle-ci relève davantage du projet politique que d'une entité sociale déjà constituée :

> "We need to *create* communities with oomph - neighbourhoods who are in charge of their own destiny, who feel *if they club together* and get involved they can shape the world around them[315]."

Cette même ambivalence entre le descriptif et le projectif est omniprésente en art participatif : faut-il, par exemple, appeler dès l'abord « communauté », l'ensemble des résidents d'un même quartier travaillant avec un artiste dans un projet participatif ? Peut-on parler de communauté locale en ce cas, ou est-ce un abus de langage ? Peut-on parler d'une communauté en amont du projet ou celle-ci n'est-elle pas plutôt le fruit du projet lui-même, en aval ?

Nous formulons ainsi l'hypothèse selon laquelle la politique et l'art participatif ont ceci en commun : celui de se constituer en lieu d'*invention* de la communauté. Les deux domaines créent des significations et des formes à cette notion *a priori* sous-déterminée de communauté. Plus encore, ils attribuent des valeurs à cette notion. En effet, la communauté a ceci de particulier dans les deux domaines qu'elle se constitue non seulement en fait et en projet (descriptif/projectif) mais également en un ensemble de valeurs spécifiques.

Notre enquête consiste donc ici à mettre au jour les modalités d'invention de la communauté dans les deux domaines, ses significations, ses formes et ses valeurs. Cette enquête sur l'invention de la communauté de façon conjointe dans les deux champs nous permettra de cerner et comprendre la sémantisation de la notion de communauté spécifique, à notre sens, à l'art participatif britannique sur cette période.

---

[315] David Cameron, "The Big Society" dans *ResPublica: Changing the Terms of Debate*, 10 November 2009, disponible en ligne : http://conservative-speeches.sayit.mysociety.org/speech/601246
Nous soulignons.

1) La communauté, nouvel acteur social

Communauté et inclusion sociale

Une des inventions principales de la communauté par le gouvernement Blair est à l'œuvre dans le *National Strategy for Neighbourhood Renewal*, publié en janvier 2001[316]. Ce document constitue un rapport d'audit sur la question de l'inclusion sociale, émis par les différentes *Policy Action Team* mises en place par le gouvernement dès 1997. Dans ce rapport, et notamment dans le compte-rendu du PAT 9 « Community Self-Help », il apparaît que la notion de communauté désigne de façon préférentielle « les quartiers défavorisés » (*deprived neighbourhoods*). Cela peut apparaître, dans un premier temps, comme un paradoxe : en effet, selon le lexique du gouvernement, ces quartiers sont marqués par l'exclusion sociale des résidents, dont les caractéristiques sont en partie, comme on l'a vu, la dissolution du lien familial et social. Dans ces conditions, comment parler de communauté pour évoquer ces quartiers, puisque les individus qui la constituent sont dits eux-mêmes isolés, sans système de soutien (*support system*)? Ce paradoxe constitue un symptôme de l'usage équivoque qui est fait du terme communauté : s'il est *employé* dans un sens descriptif pour désigner les quartiers défavorisés, il est *à comprendre* dans un sens projectif : la communauté, c'est le quartier défavorisé une fois qu'il n'est plus touché par l'exclusion sociale, grâce aux mesures gouvernementales. Autrement dit, fabriquer de la communauté, c'est la solution que le gouvernement propose pour résoudre les inégalités sociales dont l'existence de quartiers défavorisés est une des conséquences. Pour les néo-travaillistes, l'exclusion sociale est en partie le résultat d'un tissu social déchiré qui doit être réparé par plus de cohésion sociale, d'où l'émergence de la notion de communauté. Or, comme le mettent en évidence Driver et Martell : "Labour increasingly suggests that strong moral values are the answer to restoring social cohesion" et privilégie la voie morale aux mesures socio-économiques, pour répondre au problème de l'exclusion sociale. La communauté, établie comme solution à la marginalisation d'individus disruptifs, doit être gardien moral : assurer un certain ordre (une communauté bien organisée voit les comportements anti-sociaux diminuer) et à la promotion de certains comportements (*guidance*).

[316] Cabinet Office, report by the Social Exclusion Office : *A New Commitment to Neighbourhood Renewal. National Strategy Action Plan*, Janvier 2001.

> "The moral communitarianism of the Right, where the causes of crime and social breakdown are laid at the door of the family and liberal and relativist ethics, has crept into the social policy agenda of Blair's New Labour[317]".

La tâche du gouvernement est ainsi de fournir aux quartiers défavorisés « the capacity, opportunity and tools to help themselves[318] » : à travers le Plan National de Renouveau des Quartiers, le gouvernement se propose d'initier un processus d'*empowerment* (selon leurs propres termes) de ces quartiers, qui les convertirait en communautés plus incluses socialement et plus autonomes. Est ainsi établie la *Community Empowerment Fund* chargé de soutenir l'engagement de résidents volontaires dans les Partenariats Stratégiques Locaux (*Local Strategic Partnerships*), dans les 88 quartiers sélectionnés par le plan national. Ces partenariats sont centraux dans la politique « communautaire » du gouvernement néo-travailliste : ils consistent en l'établissement d'un forum composé d'organisations du service public, d'entreprises privées qui emploient beaucoup dans le quartier et de résidents volontaires. Ils sont chargés d'établir ensemble une stratégie pour le développement du quartier et de mettre en place des accords avec le service public (*public service agreements*), qui délègue certaines activités à la communauté. Conjointement, est mise en place la *Community Task Force*, en charge de s'assurer de la « participation de la communauté au plan national ». On remarquera ainsi le type pour le moins nouveau d'*empowerment* proposé par le gouvernement néo-travailliste. En effet, le terme d'*empowerment* est isssue de la culture *grass-roots* de gauche des années 1960, aux États-Unis. Il peut être défini comme le « processus de développement du pouvoir d'un individu ou d'un collectif[319] ». Ce pouvoir est à entendre comme capacité d'auto-détermination ; comme augmentation du pouvoir d'agir, de décider, de peser dans le processus politique institutionnel. Dans la tradition politique dont il est issu, cet *empowerment* est conçu comme un des effets du *community-organizing* : « une auto-organisation de la société civile à l'échelle d'une communauté (souvent « espace géographique ») visant l'amélioration des conditions de vie et l'émancipation des personnes mobilisées[320] ». L'*empowerment* consiste souvent en une auto-émancipation de la communauté par elle-même : c'est là toute la force de ce processus et sa spécificité politique : celle de parvenir à faire émerger si ce n'est une forme de contre-pouvoir, un pouvoir en

[317] S. Driver, L. Martell, *art. cit.,* p. 39.
[318] *A New Commitment to Neighbourhood Renewal,* rapport cité, p. 32.
[319] Hélène Balazard, *Agir en démocratie*, Ivry-sur-Seine, Les Editions de l'Atelier, 2015, p. 149.
[320] *Ibid.*

partie autonome du système institutionnel ou capable de détourner le système institutionnel pour ses propres fins. L'*empowerment* néo-travailliste est ainsi pour le moins paradoxal, dans la mesure où il se présente comme un processus *top-down* (et non *grass-roots* ou *bottom-up*), consistant non à pas à donner à ces quartiers les moyens de mettre en place les conditions d'une émancipation, déterminées par les habitants eux-mêmes ; mais à donner les moyens de répondre aux objectifs fixés par le gouvernement dans le plan national.

On assiste à l'invention d'un nouveau type de communauté par le gouvernement qui passe par un recrutement des termes propres au *community-organizing* traditionnel, de telle sorte que le type de communauté proposée par le gouvernement se confonde avec les formes de communauté locales issues d'un tel processus. Mais, à la différence des communautés locales du *community-organizing*, elle est une construction gouvernementale *top-down* qui vise une réinsertion sociale des individus entendue comme augmentation de leur capacité à produire et consommer, c'est-à-dire qui constitue une solution à des problèmes gouvernementaux, et non pas d'abord à des problèmes formulés par les individus eux-mêmes. En dehors de l'inscription locale, il n'y a donc rien de commun entre le projet de communauté du *New Labour* dans ce contexte d'inclusion sociale et le projet de communauté issu du *community-organizing grass-roots*, bien que les néo-travaillistes reprennent le vocabulaire associé à ce champ, bénéficiant ainsi des connotations d'émancipation qui lui sont propres. Cependant, comme le souligne Hélène Balazard, on notera que certaines initiatives de développement communautaires *bottom-up* ont pu voir le jour grâce à ces politiques publiques de soutien à la mise en place de communauté, comme le *Big Society Program* par exemple[321]. Ceci n'est pas sans rappeler ce que nous avons mis en évidence plus haut à propos du soutien public à l'art participatif. En effet, ce cas met à nouveau en lumière la façon dont l'équivocité d'un projet politique ouvre la voie à des financements pour des projets partageant un lexique commun avec le gouvernement (en l'occurrence, celui du *community-organizing*), sans que ce lexique commun ne soit le symptôme d'un partage de fins et de valeurs. On peut ainsi très bien imaginer que des initiatives communautaires se pensant, dans la lignée de Saul Alinsky, comme contre-pouvoirs au pouvoir institutionnel peuvent très bien se retrouver financées, dans la mesure où, par exemple, leur ambition de contre-pouvoir peut être interprétée

[321] Voir H. Balazard, *op. cit.*, p. 33.

comme volonté d'autonomie sociale et/ou économique et ainsi embrasser les vues du gouvernement.

L'équivocité de la notion d'autonomie : la communauté et l'Etat

De fait, on remarque une équivocité très grande du terme d'autonomie, conjointement employé par le gouvernement et par les initiatives de développement communautaire *bottom-up,* permettant ce type de financement inattendu. Ce terme constitue une notion absolument centrale dans les deux politiques. Dans le cas du développement communautaire, l'autonomie signifie l'indépendance à l'égard du pouvoir institutionnel via la création d'un contre-pouvoir. Le pouvoir institutionnel est conçu comme générateur d'injustices sociales. La création d'un contre-pouvoir passe ainsi par l'introduction de représentants directs de la communauté et de ses intérêts dans les relations de pouvoir institutionnels, seules capables de faire changer les choses de façon durable. Pour les tenants du *community-organizing*, la pauvreté économique et sociale est due avant tout à une « pauvreté de pouvoir[322] », comme le met en avant Saul Alinsky dans ses écrits. Ce contre-pouvoir n'implique donc pas un désengagement des institutions publiques et privées des affaires de la communauté, puisque le *community-organizing* passe en grande partie par l'usage pour ses propres fins de ces institutions : elle consiste davantage en une « interpellation [de celles-ci] par une société civile organisée ». Cependant, cette sémantisation d'autonomie est rendue très proche du lexique gouvernemental, quand elle est subsumée en mot d'ordre, comme ici par Edward Chambers : « ne jamais faire pour les autres ce qu'ils peuvent faire pour eux-mêmes[323] ». L'idée ici est probablement que les institutions servent mal la communauté, en tant qu'elles sont productrices d'injustices sociales constantes et que celle-ci doit apprendre à faire les choses par elle-même pour espérer transformer ce rapport de force inégalitaire et obtenir ce dont elle a besoin. Mais il est cependant très facile de confondre un tel mot d'ordre avec la sémantisation de l'autonomie communautaire par le *New Labour* dans un premier temps, puis par la Coalition : bien que cela prenne des formes singulières dans les deux cas, l'un comme l'autre établissent la communauté comme solution au désengagement de l'Etat des services

322 Saul Alinsky, "The War on Poverty. Political Pornography", *Journal of Social Issues*, vol. 21, n°1, 1965, p. 41.
323 Edward Chambers, *Roots for Radicals. Organizing for Power, Action and Justice*, New York, Continuum, 2004, p. 7.

sociaux, à la réduction de l'État-Providence. C'est le troisième problème (après la rupture avec le néolibéralisme spécifique de Thatcher, et l'inclusion sociale) auquel répond l'introduction de la communauté dans la politique gouvernementale du *New Labour* ; et le signifié majeur de la notion de communauté sous la Coalition. La communauté est promue comme nouvel acteur social et politique, dans un temps de remise en cause des acquis de la démocratie sociale : elle ne s'oppose plus ici aux individus isolés (sens 1 de communauté) aux individus non-inclus (sens 2 de communauté) ; elle s'oppose ici à l'État.

> "Against social democracy, Labour's communitarians challenge what they see as a state-dominated approach to welfare. This, they argue, has been too universal, expensive and bureaucratic. It has not allowed sufficient space for devolved management or individual choice. Moreover, they see communitarianism as challenging a rights-based culture which has ignored duties and responsibilities and led to dependency on the welfare state. This, they argue, has not only placed a huge fiscal burden on society, but has further contributed to social fragmentation and a moral vacuum in society[324]".

Cette idée de l'État-Providence comme source de fragmentation sociale, peut apparaître à première vue comme un paradoxe, dans la mesure où elle semble aller contre l'idée de solidarité sociale au cœur du projet de l'État-Providence. Cette idée est reprise largement par David Cameron dès 2009 et constitue le cœur de son projet de la *Big Society*. Selon lui, l'État, par sa trop grande implication, n'a pas promu la solidarité, mais l'égoïsme et l'individualisme.

> "The paradox at the heart of big government is that by taking power and responsibility away from the individual, it has only served to individuate them. What is seen in principle as an act of social solidarity has in practice led to the greatest atomisation of our society. The once natural bonds that existed between people – of duty and responsibility – have been replaced with the synthetic bonds of the state – regulation and bureaucracy[325]."

Le projet *Big Society* (s'opposant à l'idée de *big government*) est ainsi à comprendre comme l'attribution d'un nouveau rôle à l'État et l'apparition d'un nouvel acteur politique : le rôle de l'État devient de stimuler la création des communautés en mesure d'assurer les services dont il était en charge auparavant. Le *community*

---

[324] S. Driver, L. Martell, *art. cit.*, p. 33.
(There are numerous sources for New Labour's dual critique of neo-liberalism and postwar social democracy. They include: Blair (1994, 1995a, b, 1996a, b); Brown (1994); Commission on Social Justice (1994); Miliband (1994). See also Blair (1996c) for a collection of his writings and speeches.)

[325] David Cameron, "Big society can fight poverty" dans *The Guardian*, 10 November 2009, disponible en ligne : http://www.theguardian.com/commentisfree/2009/nov/10/big-society-government-poverty-inequality

empowerment devient une solution gouvernementale au retrait de l'État. Ce n'est plus tant un moyen d'émancipation des individus de leur condition socio-économique, qu'un moyen de responsabilisation de chaque citoyen à l'égard de celle-ci : du point de vue de la Coalition, et dans une moindre mesure du *New Labour*, ce n'est plus à l'État que l'on doit reprocher les inégalités subies, mais au fonctionnement de la communauté à laquelle on appartient et plus loin, à soi-même (comme nous l'avons vu précédemment à propos de l'inclusion sociale), par manque d'initiative ou d'engagement dans la communauté. Est niée l'importance structurelle des relations de pouvoir dans le champ social, centrale dans la théorie du *community-organizing bottom-up* : à l'inverse, le gouvernement dessine ce champ d'action politique imaginaire où les communautés agiraient dans un champ non structuré par le pouvoir institutionnel et où, par conséquence, le destin socio-économique de ses membres lui incomberait donc complètement. Hélène Balazard écrit ainsi : « […] des politiques publiques […] utilisent cette même rhétorique de responsabilisation [que celle du *community-organizing*] pour justifier la privatisation de l'action sociale et urbaine[326] ». La notion de communauté joue ainsi tous les rôles à la fois, dans le lexique gouvernemental : il est l'*acteur* politique et social déjà en marche, le *projet* encore non réalisé des politiques sociales, l'*effet* annoncé des plans nationaux et de l'engagement individuel, le *moteur* du retissage social et de la responsabilisation individuelle, la *cause* à venir d'éventuels dysfonctionnements sociaux.

Le fait que la communauté occupe tous les rôles dans le schéma actanciel des politiques sociales gouvernementales indique d'une part, la multiple sémantisation et le caractère d'invention de cette notion que l'on essaie de faire passer pour un fait ; d'autre part, la non-viabilité de ces politiques. Elles consistent à mettre en place un transfert de responsabilité depuis l'État jusqu'à des entités aux prérogatives, moyens, délimitations et fins tout à fait indéterminés. Car le transfert de services depuis l'État jusqu'à la « communauté » ne s'accompagne pas d'un transfert de pouvoir : le contrôle politique est gardé par le pouvoir institutionnel, marquant ainsi la séparation radicale d'avec les projets de *community-organizing grass-roots*. Balazard propose ainsi de distinguer deux types de pouvoir susceptibles d'être acquis par le développement communautaire : le pouvoir de « faire faire » et le pouvoir de « faire ». Le premier pouvoir caractérise un développement communautaire axé sur l'insertion du plus

[326] H. Balazard, *op. cit.*, p. 33.

grand nombre « dans les relations de pouvoir qui produisent l'ordre politique de la société ». C'est par exemple la stratégie d'organisations communautaires comme *London Citizens* créée en 1996. Celles-ci regroupent différentes institutions normalement écartées du réseau du pouvoir, comme des écoles, des associations des syndicats, des mosquées, des universités : associées ensemble et représentées par des *leaders*, elles « développent la capacité de leurs membres à créer de nouvelles relations de pouvoir afin de faire entendre leurs demandes et d'amener les décideurs politiques, administratifs ou privés à rendre des comptes[327] ». Ce pouvoir du « faire faire » distingue ainsi radicalement du « faire » qui est plus proche du pouvoir proposé par le gouvernement aux communautés : celui de « gérer des logements, une crèche ou tout autre service, ou créer une entreprise, faire des études etc. », c'est-à-dire d'être fournisseur de services à la place de l'État. Sans le pouvoir du « faire faire », c'est-à-dire sans capacité à coloniser les relations de pouvoir et à les faire jouer en faveur des problèmes de la communauté, le pouvoir du « faire » apparaît comme un non-pouvoir, seulement une responsabilité. « Le pouvoir de « faire faire » domine le pouvoir de « faire[328] ». Grâce à cette distinction, on discerne ainsi que le transfert de *pouvoir* aux communautés, l'*empowerment* des communautés promue par le *New Labour* ou la Coalition, n'en est pas un : c'est un transfert de responsabilités envers des entités dont le seul contenu de définition stable est de ne pas être l'État : c'est le troisième sens de communauté isolé ici, la communauté anti-État.

Quelle(s) communauté(s) pour l'art participatif britannique?

La participation en art, comme pratique de loisirs créatifs (selon la définition majoritaire de Matarasso), est présentée encore une fois comme motrice dans la réalisation de ce nouvel effet social : la création de communautés inclusives et prêtes à assurer des services anciennement publics. Parmi la fameuse liste des 50 effets sociaux de la participation en art, on compte de nombreux effets liés au développement communautaire :

> "Develop community networks and sociability
> Help validate the contribution of a whole community
> Build community organizational capacity
> Strengthen community cooperation and networking

[327] *Ibid*., p. 38.
[328] Distinction proposée par H. Balazard, *op cit.,* p. 34.

> Create community traditions in new towns and neighbourhoods
> Provide reasons for people to develop community activities[329]"

Matarasso affirme ainsi : "Participation in the arts […] represents a flexible, responsive and cost-effective element of a community development strategy".

Cette mobilisation de la participation en art dans la politique néo-travailliste peut en partie expliquer la façon spécifique qu'a le champ de l'art participatif britannique de se rapporter à la notion de communauté. Si l'intérêt pour la création de formes du collectif est présent chez tous les artistes, il se traduit rarement par l'usage du terme de communauté de façon non caractérisée, sans adjectif venant qualifier ou distinguer cette communauté. Cela marque ainsi clairement une rupture avec le parent proche du *community art*, où, comme son nom l'indique, la communauté constituait un élément central de la pratique : celle-ci était, à l'instar des politiques gouvernementales contemporaines, postulée dès l'abord et désignait des populations défavorisées. C'est encore le cas aux États-Unis où les termes de *community art* ou de *community-based practice* sont couramment employés pour désigner des pratiques artistiques participatives en contexte social difficile. Ainsi le sens de communauté dans les traditions artistiques parentes de l'art participatif est très proche de la notion de communauté au sens 2 proposé par le gouvernement (quartiers défavorisés en voie d'inclusion sociale). Dans ce contexte, on peut comprendre qu'il y ait une difficulté à employer le terme de communauté sans arrière-pensées, c'est-à-dire sans avoir le sentiment de faire le jeu de la politique sociale du gouvernement. Sophie Hope écrit ainsi :

> "As some art practices came to be labelled, socially engaged and funding opportunities became more prevalent during the New Labour government; artists departed to some extent, from previous and concurrent practices of community art due to their associations of being a social service devoid of any critical or artistic integrity. Partly because of the form of the contract and demands of these commissions, and partly due to the reluctance of artists to become social workers, socially engaged art has become mainly characterised by an artist-led approach, rather than one of artist as facilitator or animateur that was more common to community arts (although methods of facilitation, participation and collaboration are often central to processes of socially engaged art)[330]."

[329] F. Matarasso, rapport cité, p. 11.
[330] S. Hope, *op. cit.*, p. 33.

La mise à distance de la notion de communauté peut être comprise comme participant à ce processus de distinction de l'art participatif d'avec les services sociaux, dans un contexte où le gouvernement associe participation en art et impacts sociaux.

Mais la réticence à employer le terme de communauté provient également de la connotation morale de cette notion, que nous avons également repérée dans son usage gouvernemental :

> "Gary : […] I guess live performance work is one of the only art forms that does this […] A collective experience, which is very hard to gauge […]
>
> Gregg : Sometimes I'm uncomfortable talking about this aspect of our work because it sounds as if we're somewhat evangelical about "community". And that these endlessly exhausting things of excess that we do [Ghost Dance for example] are just a sort of relentless beetling away to produce this moment where everyone comes together and that's "good". I don't think that's our understanding of it at all[331]"

Gregg Whelan de *Lone Twin* souligne ici deux choses : d'une part, désigner comme communauté l'effet de collectif créé par une œuvre a pour conséquence de connoter de façon quasi mécanique ce collectif comme une chose bonne moralement : dans cette mesure, cette notion de communauté *juge* plus qu'elle ne décrit ce que l'œuvre fait. Elle induit, par ailleurs, une perception des artistes participatifs comme bienfaiteurs sociaux. D'autre part, il souligne la différence entre le fait que les artistes soient intéressés par la notion de collectif et le fait que tous les pans de leur œuvre soient inféodés à la réalisation de ce but. Autrement dit, ce que Gregg Whelan met en avant ici, c'est que la communauté n'est pas à proprement parler la finalité de l'art participatif. Le collectif peut être une conséquence d'un projet participatif, valorisé comme telle par les artistes. Mais ce serait réduire la complexité de l'œuvre proposée par les artistes que d'estimer qu'ils créent *pour* instaurer de la communauté. Ce serait également mal comprendre le processus de création artistique, qui poursuit toujours des fins multiples (et ce selon une visée non linéaire), en partie indéterminées, changeantes au fur et à mesure du processus[332]: une œuvre d'art n'est jamais *seulement* un moyen pour une fin. Gregg Whelan met en évidence ici la tentation de considérer l'art participatif comme un dispositif pour réinjecter de la communauté dans la vie

[331] D. Williams, C. Lavery (ed.), *op. cit*., p. 49.
[332] Voir sur ce point Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art* (1967), Paris, Gallimard, 1997.

sociale, ce qui est une façon discrète d'accorder beaucoup de crédit à cette pratique, tout en lui retirant en définitive le statut de pratique artistique.

L'usage du terme de communauté sans épithète pose ainsi problème, dans la mesure où il inscrit l'art participatif dans une démarche sociale ou à caractère moral que les artistes tendent à refuser. Cependant, le terme continue d'être employé, mais accompagné de qualificatifs qui marquent le caractère strictement « artistique » de la communauté à l'œuvre en art participatif. On parle ainsi de *liminal community* (repris du vocabulaire ethnographique de Victor Turner pour désigner le collectif créé par une performance), *temporary community* (repris du vocabulaire dramatique pour désigner le collectif produit par le public et les acteurs dans le temps d'un spectacle), *community of interest*. L'écart d'avec la notion de communauté dans ses acceptions sociales se manifeste dans l'idée que l'art participatif *invente* des formes de communauté nouvelles, par distinction d'avec l'idée selon laquelle il *travaillerait avec* des communautés établies. On peut postuler que la conservation de la notion de communauté dans le lexique de l'art participatif, dans un contexte où celle-ci devient un élément central des politiques gouvernementales, ne pouvait se faire qu'au prix de ce type d'aménagements distinctifs.

De façon symptomatique, se fait jour au début des années 2000, toute une réflexion sur la pertinence d'estimer qu'il existe des communautés préétablies en amont de l'intervention de l'artiste : "I'm suspicious of the supposition that a community exists as a predefined membership prior to the arrival of an artist[333]", écrit ainsi Claire Doherty. La communauté n'est-elle pas plutôt une construction du *curator,* lors de l'établissement de sa commission ; une projection romantique de l'artiste ? Hal Foster affirme même que la communauté dans l'art socialement engagé « tend à être construite comme un *readymade* pour la représentation ». Ce qui est intéressant pour nous ici, c'est que la mise à distance de la communauté dans ses acceptions sociales se redouble d'une *critique* de cette notion : ce ne serait ainsi pas seulement par souci de distinction que l'art participatif britannique rechigne à travailler avec des communautés données, mais également par désaccord philosophique quant à la pertinence de cette notion. Claire Doherty écrit ainsi à propos de l'idée de communauté comme appartenance prédéfinie (*predefined membership*) : « Are our

[333] Claire Doherty (2014), *art. cit.*.

allegiances and connections rooted to a fixed set of actors in a single, static location?[334] ». La notion de communauté pose problème par le caractère présumé statique de l'identité de ses membres : Doherty semble reprendre ici la critique de la notion de communauté par Miwon Kwon, qui demeure jusqu'à aujourd'hui, le développement le plus consistant sur la question.

S'appuyant sur les analyses d'Iris Marion Young[335], Miwon Kwon met en lumière les aspects problématiques de la notion de communauté, lorsqu'elle est employée de façon essentialiste, pour désigner un collectif donné : elle repose en ce cas sur « une conception des individus comme sujets unifiés, sur un postulat de la transparence de l'identité et de la subjectivité (*self-presence*), sur la fortification de l'homogénéité d'un groupe par la répression des différences ». Elle constitue dans cette mesure une notion répressive (en tant qu'elle nie l'identité spécifique des membres qui la constituent), conservatrice et propice à l'exclusion. Ce faisant, Kwon critique la notion de communauté sur laquelle est fondé le *community art* américain, et a fortiori le *community art* britannique des années 70-80.

> "This is a typical essentializing process in community-based art: the isolation of a single point of commonality to define a community—whether a genetic trait, a set of social concerns, or a geographical territory—followed by the engineering of a "partnership" with an artist who is presumed to share this point of commonality […] The resulting collaborative art project based on this reduced point of identification or affiliation is then presented as conveying the identity of the community itself[336]".

Ainsi l'art participatif britannique, en se détachant très nettement de cette conception de la communauté, ne participe pas à la diffusion de l'idée sous-jacente aux initiatives communautaires du gouvernement, et au *community art* (selon Kwon), que « les communautés existent comme entités sociales cohérentes attendant d'être mobilisées[337] ». Nous avions vu en effet que la stratégie nationale du *Neighbourhood Renewal* ou que le projet *Big Society* jouaient sur une représentation des communautés comme étant déjà existantes, demandant simplement à être activées : c'était ce que nous nommions l'usage descriptif de la notion de communauté. Cette idée serait ainsi également constitutive du *community art*. Le fait de ne pas travailler à partir de cette

---

334 *Ibid.*

335 Voir Iris Marion Young, "The Ideal of Community and the Politics of Difference," dans Linda J. Nicholson, (ed.), *Feminism/Postmodernism,* New York, Routledge, 1990, p. 300-323.

336 Miwon Kwon, *op. cit.*, p. 151.

337 Grant Kester commentant la position de M. Kwon, *Conversations Pieces*, p. 159.

conception essentialiste de la communauté constituerait ainsi une spécificité à la fois artistique, politique, et dans une certaine mesure philosophique, de l'art participatif britannique

Kwon identifie donc le *community-based art* à une « pratique descriptive dans laquelle la communauté fonctionne comme entité sociale référentielle[338] ». Elle oppose à cette pratique descriptive, l'idée de communauté comme « entreprise projective ». La communauté s'apparenterait davantage à une « *praxis* artistique collective[339] » :

> "It involves a provisional group, produced as a function of specific circumstances instigated by an artist and/or a cultural institution, aware of the effects of these circumstances on the very conditions of the interaction, performing its own coming together and coming apart as a necessarily incomplete modeling or working-out of a collective social process[340]."

Nous faisons l'hypothèse que les termes employés de façon courante par les *curators* ou les artistes britanniques comme communauté temporaire ou communauté d'intérêts tendent ainsi à rendre compte de l'aspect projectif de la communauté, caractérisée par sa dimension circonstancielle (« circonstances spécifiques »), provisoire (« la création d'un collectif et sa dissolution ») et processuelle (« processus social collectif »), par opposition à la communauté essentialiste. En effet, la réflexion de Miwon Kwon publiée en 2002, très tôt dans l'essor de l'art participatif, semble avoir eu une très grande influence sur le champ : elle est analysée abondamment par des critiques comme Grant Kester ; elle est régulièrement citée par les *curators* influents comme Claire Doherty ou Nato Thompson[341], mais également par certains artistes. On retrouve ainsi son ouvrage *One Place After Another. Site-Specific Art & Locational Identity* dans la bibliographie obligatoire de l'école d'été (*Sundown Schoolhouse*) mise en place par l'artiste Fritz Haeg à destination d'artistes souhaitant développer une pratique socialement engagée. On peut ainsi penser que sa critique de la notion essentialiste de communauté se soit répandue rapidement, et ce d'autant plus qu'elle pouvait se constituer en solution à des problèmes précis : elle permet par exemple à l'art participatif britannique de transformer une réticence, difficile à formaliser, liée à des facteurs politiques contextuels, en une position philosophique affirmative. Par ailleurs, on peut faire une autre hypothèse quant au succès de cette théorie de la

338 *Ibid.*, p. 158.
339 M. Kwon, *op. cit.*, p. 154.
340 *Ibid.*
341 Voir Claire Doherty (2015), *op. cit.* et Nato Thompson (ed.), *op. cit.*

communauté par Miwon Kwon. On peut l'attribuer au fait qu'elle vient répondre à l'individualisme de singularités dont chacun fait l'expérience, et qui est justement mis à mal dans la notion essentialiste ou descriptive de la communauté. Car si l'on y regarde bien, on se rend compte que la critique majeure de Kwon à la notion de communauté est celle d'écraser les singularités spécifiques de chacun en un tout prétendument homogène. Il n'est pas anodin que Kwon mobilise une théorie issue de la lutte féministe (Iris Marion Young) pour construire une conception de la communauté respectueuse des identités spécifiques de chacun : en effet, ce sont en partie les études des minorités aux États-Unis, branche des *Cultural studies*, qui revendiquent la singularité absolue de chaque individu, en tant qu'elle garantit la liberté de celui-ci contre une assignation à identité jugée aliénante. La défense de la singularité de chacun dans un contexte de lutte contre la phallocratie, le racisme et les préjugés postcoloniaux paraît amplement justifiée. Elle apparaît plus ambiguë lorsqu'elle est étendue à l'ensemble des individus dans tous les contextes, quand elle est individualisme de singularités. Kwon élargit ainsi le besoin de reconnaissance de singularités établie dans un contexte de lutte des minorités, à l'ensemble des individus, manifestant bien la dimension pénétrante du concept d'individualisme de singularités proposé par Rosanvallon. Le raisonnement de Kwon s'achève par l'énonciation du caractère impossible de la communauté, c'est-à-dire d'une impossibilité absolue de la formation d'une identité proprement collective. Cette thèse est étonnamment présentée comme une conclusion heureuse et non comme un échec dramatique : il nous semble que le constat joyeux de cette impossibilité trouve son origine dans les vieux spectres des totalitarismes qui nous font encore associer avec terreur le collectif à un écrasement des individualités dans une masse sans visages. Cette dimension que nous n'avions pas encore évoquée joue un rôle non négligeable dans la méfiance envers la notion de communauté, renforcée par l'individualisme de singularités actuel. Ce premier aspect (spectre des totalitarismes) vient sans doute justifier le second point (l'individualisme de singularités), moins dicible et moins noble.

Le succès des analyses de Kwon est ainsi symptomatique de la difficulté évoquée plus haut à penser du collectif, dans un contexte où chacun se sent avant tout défini par ses spécificités singulières (*curators* et artistes compris), et ainsi de la caducité de la notion descriptive de communauté, dans des contextes sociologiques occidentaux

caractérisés par l'individualisme de singularités. Cela nous permet de voir à quel point la promotion de la notion de communauté (au sens 2, entendu comme quartiers inclus socialement) par le gouvernement est conservatrice, au sens où elle correspond à une conception de l'individu dépassée et est en complet décalage par rapport aux aspirations individuelles du temps[342].

Un exemple de community-based art en Angleterre sur notre période

Si l'art participatif britannique se détache dans son ensemble du *community-based art*, on compte néanmoins quelques exemples de ce type, comme *ArtBarns* (1999) de Helen et Newton Harrison ou encore certains projets de *Grizedale Arts* comme le *Coniston Water Festival* (2005). Le projet néanmoins le plus abouti en la matière nous semble être celui de l'artiste néerlandaise Jeanne van Heeswijk à Liverpool, intitulé *Homebaked/2up 2down* (2011-2013). Nous l'estimons comme le plus abouti dans la mesure où il parvient à réaliser pleinement les ambitions du *community-based art*, qui constitue le pan artistique du *community-organizing* : créer par l'art un mouvement d'*empowerment* de la communauté, conduisant à une émancipation politique, sociale et économique de celle-ci. Il n'est pas anodin que celui-ci soit réalisé par une artiste étrangère, dont on peut faire l'hypothèse qu'elle s'inscrit dans un autre rapport à la question de l'engagement social et de la communauté que les artistes britanniques.

Jeanne van Heeswijk constitue aujourd'hui une des figures les plus en vue de l'art socialement engagé. Exposé régulièrement, notamment au *Van Abbe Museum* d'Eindhoven, elle a reçu de nombreux prix : le *Leonore Annenberg Prize for Art and Social Change*, en 2011, attribué par l'agence de production new-yorkaise, Creative Time, et en 2014, la prestigieuse bourse Keith Haring pour l'art et l'activisme attribué par le centre d'études curatoriales (CCS) du Bard College.

Le projet *Homebaked/2 Up 2 Down* est une commande de l'édition 2013 de la Biennale d'art contemporain de Liverpool. Il se fonde sur une collaboration de plus de deux ans et demi entre Jeanne van Heeswijk et les résidents du quartier d'Anfield. Il s'agit d'un quartier populaire de Liverpool, jouxtant le stade de football. Ce quartier constitue une des cibles de l'initiative du Renouveau du Marché Immobilier (*Housing Market Renewal*) lancée en 2002 par le Bureau du Vice-Premier Ministre : il est désigné

[342] On notera cependant que l'individualisme de singularités, s'il s'est diffusé socialement, n'est pas également réparti dans toutes les couches sociales et se manifeste à des degrés divers chez les individus. Cela ne remet néanmoins pas en cause son caractère de processus structurel.

comme *Pathfinder Area*. Cette initiative fait partie des plans de régénération urbaine à destination notamment des villes désindustrialisées du Nord de l'Angleterre. L'idée générale était de racheter aux propriétaires de quartiers tombés en déréliction leurs maisons, et de démolir en grande partie ces quartiers, afin de construire de nouveaux ensembles résidentiels attirant une population plus fortunée, supposée redynamiser l'économie de la ville. Cela a ainsi donné lieu à Anfield à l'éviction de centaines de résidents de leurs habitations, sans que cette éviction ne donne effectivement lieu à des reconstructions, le climat économique de l'époque n'étant plus aussi favorable qu'au début du mandat de Tony Blair où ce genre d'initiative avait donné des résultats. Les quartiers marqués « Pathfinder » sont ainsi rapidement devenus des sortes de quartiers fantômes, dans lesquelles des rues entières vidées de leurs habitants côtoyaient des rues encore habitées. Les habitants étaient très peu informés quant aux avancées du programme. De nombreux scandales ont vu le jour concernant les sommes empochées par les développeurs de ces quartiers. Les problèmes sociaux déjà présents dans ces quartiers s'en sont trouvés aggravés. Les magasins ferment, la récession économique est à son plein. Cette initiative a été fermée par le gouvernement de la Coalition en 2011 :

> "The last Government's housing market renewal pathfinder programme imposed largescale Whitehall targets for demolition and clearance across the Midlands and the north of England. The centrally driven schemes were often resented by local communities and created as many problems as they solved. This topdown approach has not worked, often resulting in blighted areas where large-scale demolition and clearance projects have been stopped in their tracks, leaving some families isolated in abandoned streets[343]".

C'est dans ce contexte que Jeanne van Heeswijk intervient : la Biennale de Liverpool lui donne carte blanche pour une collaboration avec des habitants de la ville. En se promenant, elle tombe sur ces quartiers désertés et est très frappée visuellement par ces centaines de maisons victoriennes abandonnées. Après renseignements, elle se met en contact avec certains résidents, dont certains s'étaient déjà constitués en associations autour de cette question. Ceux-ci se montrent extrêmement favorables à une collaboration avec un artiste, dans la mesure où ils ont été déçus de façon répétée par les initiatives sociales qui leur ont été proposées par la ville notamment : le statut d'artiste fonctionne étonnamment dans ce contexte comme gage d'intégrité, dans la

[343] Wendy Wilson, "Housing Market Renewal Pathfinders", 30 octobre 2013, note aux membres du Parlement.

mesure où l'artiste semble ne pas avoir à retirer d'intérêts politiques ou économiques de son engagement ; il semble moins impliqué dans les relations de pouvoir. C'est une des spécificités de l'approche artistique à l'égard des problèmes sociaux, qui permet de la différencier de façon structurelle de nombre d'approches sociales habituelles. Au fur et à mesure de leurs discussions, il apparaît que le souhait le plus vif des résidents est de reconstruire une boulangerie indépendante dans le quartier qui en est maintenant dépourvu depuis 2011.

2Up 2Down/Homebaked (2011-2013) - Jeanne van Heeswijk

En effet, un des effets de la récession économique a été la fermeture de la boulangerie familiale Mitchell's, présente depuis plus de cent ans et qui constituait un centre névralgique du quartier, où chacun se rendait notamment avant et après les matchs de football. Jeanne van Heeswijk, avec l'aide du collectif d'architectes URBED et d'autres designers, met sur pied le projet de rachat et transformation du bloc de maisons incluant l'ancienne boulangerie Mitchell's. L'artiste met donc à profit les fonds attribués par l'organisation artistique qu'est la Biennale (conjointement à d'autres fonds levés pour l'occasion) pour construire une coopérative, gérée par les résidents du quartier. La boulangerie est baptisée *Homebaked*. Son slogan est « Brick by Brick, Loaf by Loaf, We Build Ourselves ». Elle propose des opportunités d'emploi aux habitants du quartier, mais également une formation professionnelle, des ateliers de pâtisserie, et une salle commune à disposition des résidents. Le projet

se construit même clairement comme une réponse à l'échec du *Housing Market Renewal* :

> "Taking the whole community as their "client", they [architects and designers] have designed an affordable housing scheme, bakery shop and kitchen, meeting and project spaces, with the needs of real individuals in mind. The scheme presents a positive alternative to the demolitions and clearances of recent years344".

On voit bien ici que l'échec de l'initiative de renouveau *top-down* engagée par le gouvernement a conduit à une volonté très forte chez les résidents de s'auto-organiser, de « prendre les choses en main », comme il est répété plusieurs fois sur le site consacré à la boulangerie. Le projet de van Heeswijk transforme ainsi leur impuissance totale en « pouvoir de faire » (Balazard). Cependant ce pouvoir de faire comporte ses ambigüités propres, comme on l'a vu précédemment : celui de faire le jeu du désengagement de l'État souhaité par le gouvernement, sans donner lieu pour les membres de la communauté à une augmentation de leur pouvoir politique (pouvoir de faire faire).

Cependant ce pouvoir de faire prend des proportions très importantes dans ce projet, garantissant ce qu'il y a sans doute de plus essentiel dans ce projet : une protection à l'égard de tout futur plan ou expropriation privée ou publique du type du *Housing Market Renewal.* En effet, dès avril 2012, la coopérative *Homebaked* devient un *Community Land Trust*[345] : une organisation communautaire non-lucrative, animée par des volontaires.

> « Les *Community Land Trusts* (CLT) constituent une approche opérationnelle alternative à la propriété privée du sol et à l'appropriation individuelle de la ressource foncière sous forme de rente ou de plus-value, source d'inflation des prix de l'immobilier et d'inégalités dans l'accès au logement et au territoire[346] ».

Autrement dit, cela consiste à « extraire le sol (*Land*) des liens de la propriété privée », puis à constituer une communauté donnée en dépositaire perpétuel de ce sol (Trust) qui sera administré de façon participative et non-lucrative, dans l'intérêt commun

---

[344] Extrait de la présentation du projet sur le site de Jeanne Van Heeswijk : www.jeanneworks.net

[345] Le terme n'a pas été traduit par les associations françaises s'inspirant du modèle du *Community Land Trust* anglo-saxon. On notera que ce terme trouve son origine d'abord dans le *Land Gift Movement* en Inde qui consistait à demander à ceux qui avaient plus de terres qu'ils ne pouvaient en travailler d'en donner une partie à des paysans pauvres. Ce n'est que dans un second temps dans les années 1980, que le terme devient associé aux revendications de résidents urbains face à des problèmes de gentrification et de régénération urbaine.

[346] Extrait du site *Community Land Trust. Pour un foncier solidaire* : http://www.communitylandtrust.fr/experiences--c2/definition-clt-community-land-trust--71

(*Community*). Cela consiste ainsi à acheter un sol, bien que le bâti continue d'être possédé par des propriétaires privés, permettant ainsi de retrancher dans le prix des locations immobilières le coût du terrain. Un CLT s'engage ainsi à garantir une accessibilité économique continue des biens immobiliers aux plus démunis d'un quartier, s'extrayant ainsi des aléas liés au marché immobilier. Le *Community Land Trust* de Homebaked a reçu le prix de l'Excellence de l'Engagement Communautaire en 2012, à la *National Community Land Trust Conference*.

À travers l'étude de ce projet, on se rend compte à quel point un projet de *community-based art* abouti se confond avec le *community-organizing bottom-up*, décrit précédemment. Dans ce cas de figure, l'artiste joue le rôle de facilitateur, de donneur d'impulsion : il est en quelque sorte un catalyseur d'*empowerment* social. Il contribue à provoquer les bonnes rencontres, à mobiliser les énergies, à donner une visibilité au problème que rencontrent les résidents, à aider à une levée de fonds plus conséquente. Ce faisant, l'artiste réalise conjointement les ambitions d'émancipation émanant des résidents et les ambitions de déresponsabilisation étatique émanant du gouvernement. On comprend mieux les réticences des artistes britanniques à travailler à ce carrefour trouble entre émancipation et compensation sociales. Dans ce contexte politique spécifique, *Homebaked* constitue ainsi un projet politiquement ambigu, mais dont il est difficile de nier la capacité à améliorer les conditions de vie des résidents d'Anfield. Ce type de projet met en évidence une effectivité politique de l'art non soupçonnée : celle de faire advenir dans le réel des organisations sociales durables, qui tentent, *brick by brick, loaf by loaf*, de transformer leur impuissance en prérogatives.

2) La communauté : nostalgie du village et tentation du local

La difficulté à imaginer des formes de communauté adaptées au profil d'individus urbains, d'horizons et cultures très divers, très sensibles à leur différence et leur singularité, conduit à la résurgence d'un idéal, à la fois dans le domaine politique et artistique. Cet idéal s'apparente à celui d'une communauté vécue comme « naturelle », à laquelle l'on se sent appartenir sans écart, sans arrière-pensées. Cet idéal est à la fois teinté de nostalgie d'une unité perdue : elle possède ce faisant certains traits du village traditionnel. Mais elle ne s'abîme pas totalement non plus dans le conservatisme, et

tente d'allier à cette nostalgie du village des traits plus contemporains, comme la reconnaissance de singularités qui n'était pas forcément le trait le plus développé dans les villages d'autrefois. La communauté villageoise a ceci de confortable, par rapport à la crise du collectif actuel qu'elle suppose une appartenance *de fait* : on y naît, on y vit, on y meurt souvent. La question de l'appartenance, qui est précisément la question problématique est ainsi magiquement résolue. Par ailleurs, elle résout d'autres points délicats dans l'invention de communautés contemporaines : elle suppose notamment des valeurs communes auxquelles chacun adhère sans y penser, en tant que les membres d'un village sont relativement homogènes culturellement. La communauté village constitue une sorte de négatif de l'« impossible » communauté contemporaine : à ce titre, elle apparaît par transparence dans tout un ensemble de discours et de pratiques politiques et artistiques. De façon générale, le village comme communauté a ceci d'attractif qu'il incarne l'idée d'une spontanéité dans l'appartenance, dans la reconnaissance des valeurs, d'une immédiateté dans les relations interhumaines. Cette spontanéité des valeurs et des relations est attractive pour des raisons différentes à la fois pour les politiques et les artistes participatifs, comme nous allons le voir maintenant.

Les manifestations de l'idéal de la communauté-village dans le champ politique

L'idéal de la communauté-village est d'abord sensible dans les visions globales que proposent Blair et Cameron du Royaume-Uni durant leurs mandats. Blair parle de « rebuilding Britain as a strong community », Cameron de « Big Society » expression dont on a vu plus haut qu'elle désignait un ensemble de communautés dynamiques et autonomes. Cette réduction de l'État à des entités de petite échelle comme la communauté constitue un premier symptôme de l'imaginaire d'un fonctionnement national sur le modèle d'un fonctionnement local communautaire. Ils inventent ce faisant des sortes d'oxymore politique, comme le mettent en évidence Driver et Martell :

> "Communitarian thinking usually asserts that questions of value and justice are essentially local because they are embedded in, and relative to, particular communities. The 'local' to New Labour is the United Kingdom[347]".

[347] S. Driver, L. Martell, *art. cit.,* p. 35.

Ces constructions politiques qui identifient une nation à une communauté sont périlleuses, en tant qu'elles impliquent que l'État se transforme en pôle moral à l'instar du *leader* dans une communauté. La nostalgie de la communauté-village se manifeste, en effet, dans le champ politique par un retour de la question morale : en effet, dans un village, les relations ne sont pas régies par la loi, mais par la morale. À ce titre, une communauté-village n'a pas besoin d'État, dans la mesure où les événements rencontrés n'appellent pas une résolution par le droit. C'est ce que montre très bien Dewey, lorsqu'il s'interroge sur l'apparition de l'État dans *Le Public et ses problèmes*. Il explique ainsi que les associations du type famille ou voisinage n'entraînent pas un besoin d'organisation politique, dans la mesure où les conséquences des actions de chacun sont perçues par tous, et n'ont ainsi pas besoin d'être *réglementées* et prises en charge par l'État[348]. Il reprend ainsi le village de Wiltshire décrit par Hudson :

> « Chaque maison formait un centre de vie humaine lié à la vie des oiseaux et des bêtes, et les centres se touchaient les uns les autres comme un rang d'enfants qui se donnent la main ; tous formaient un seul organisme, poussés par une seule vie, mus par un seul esprit, comme un serpent multicolore au repos, étendu de tout son long sur le sol […] toutes les pensées et tous les sentiments se communiqueraient librement d'une personne à l'autre, sans même qu'il soit besoin de paroles ; tous seraient des participants en vertu de cette sympathie et de cette solidarité qui unissent les membres d'une petite communauté isolée[349] ».

On reconnaît ici l'idéal de la communauté-village qui manifeste certains traits de la communauté-nation fantasmée par le *New Labour* ou la Coalition, comme la participation spontanée et la solidarité sans demande de contrepartie, en négligeant toutefois que les citoyens britanniques ne sont pas membres d'une petite communauté isolée. Dewey conclut ainsi cette reprise de Hudson : « Dans de telles conditions d'intimité, l'Etat est une impertinence[350] ». On comprend ici la dimension profondément paradoxale des propositions du *New Labour* et de la Coalition de construire le fonctionnement de l'État (régi par le droit) par analogie avec le fonctionnement d'une communauté (régi par la morale spontanée). Cette analogie paradoxale et périlleuse trouve son incarnation dans le slogan « rights and

---

348 L'Etat est conçu chez Dewey comme régulateur des conséquences des actions humaines à grande échelle.
349 John Dewey, *Le Public et ses problèmes* (1915), Paris, Gallimard, 2005, p. 123-124.
350 *Ibid*., p. 124.

responsibilities », initié par les néo-travaillistes, et repris ensuite par les conservateurs. Ce slogan est tiré de la théorie communautariste de l'Américain Amitai Etzioni.

> "[…] we were troubled by the finding that many Americans are rather reluctant to accept responsibilities. We were distressed that many Americans are all too eager to spell out what they are entitled to but are all too slow to give something back to others and to the community. We adopted the name *Communitarian* to emphasize that the time had come to attend to our responsibilities to the conditions and elements we all share, to the community[351]".

Le *New Labour* transforme ainsi la relation du citoyen à l'État-Providence, depuis une relation de droit jusqu'à une relation morale, en faisant comme si la relation du citoyen à l'État était strictement comparable à la relation d'un individu à sa communauté. Cette erreur de raisonnement consiste à postuler que toutes les relations d'un individu à un plus grand ensemble incluant cet individu peuvent être pensées sur le même modèle, et en l'occurrence à partir du modèle « naturel » ou initial de la famille ou de la communauté. Par extension de cette analogie, les relations entre citoyens (étrangers, inconnus, sans liens) deviennent comparables aux relations entre membres de la famille ou de la communauté. Cette erreur est omniprésente notamment chez Etzioni, que Blair décrit comme l'un de ses maîtres à penser :

> "We also need to return to a state in which there are a fair number of positive compelling commitments- the dos rather than the don'ts-that are beyond debate and dispute. When a sick child cries at night, a parent rushes to help. There is no need to consult clergy or a book by Kant to determine what one's duty is under such clear, elementary conditions. This is what Tocqueville and Communitarian sociologist Robert Bellah mean by "habits of the heart": values that command our support because they are morally compelling[352]."

Dans cet extrait, l'analogie fonctionne à plein, postulant la possibilité d'étendre la naturalité morale de la relation parents-enfants à d'autres relations : on retrouve ici la nostalgie pour le trait saillant de l'idéal de la communauté-village : la spontanéité morale ou « habits of the heart ». Ce qui est sous-entendu par cette analogie, c'est que les situations sociales complexes qui nous apparaissent nécessiter des solutions complexes ne sont en fait que des situations analogues aux situations simples de la vie de famille (l'enfant malade) : dans cette mesure, les situations complexes sont en fait simples et peuvent être résoudre de façon simple. On voit ici que l'idéal de la communauté-village séduit par la simplicité des relations et situations qu'elle promet

[351] Amitai Etzioni, *The Spirit of Community. Rights, responsibilities and the communitarian agenda*, New York, Crow Publishers, 1993, p. 15.
[352] *Ibid*., p. 24.

et induit chez ses défenseurs un refus de la complexité du monde contemporain : un constat de complexité confine presque dans cette perspective à un manque de bon sens. Cette simplification propre à cet idéal se manifeste également par un autre biais : comme le remarquent Driver and Martell, la vision de la nation britannique construite par analogie avec une communauté traditionnelle, c'est-à-dire constituée de familles plus ou moins homogènes, a ceci de pratique qu'elle tend à effacer d'autres entités sociales, plus problématiques, qui n'apparaissent qu'à plus grande échelle :

> "The communitarian view of the relationship between the individual and society has the added advantage for Labour modernizers that it does not rest on notions of class affiliation: we are all part of 'one nation, one community'[353]"

De son côté, David Cameron inscrit son projet d'activation des communautés dans l'histoire longue du mouvement conservateur : il rompt ainsi avec l'association ancrée depuis Thatcher entre individualisme et conservatisme. L'ambigüité idéologique de la notion de communauté, sensible tout au long de cette étude, est entérinée.

> "There is a strong liberal, civic tradition within Conservative thinking, stretching back from Edmund Burke through to Michael Oakeshott, that celebrates the small and local over the big and central[354]."

Dans une analyse du communautarisme propre à la Coalition, Howard Gibson cite ainsi ce passage de Burke comme révélateur de la conception de la *Big Society* par Phillip Blond, son instigateur théorique, et David Cameron.

> "To be attached to the subdivision, to love the little platoon we belong to in society, is the first principle (the germ as it were) of public affections. It is the first link in the series by which we proceed towards a love to our country, and to mankind[355]".

On retrouve ici l'analogie entre relation de l'individu à la communauté et relation de l'individu à la nation. On voit surtout apparaître la façon dont la naturalité de l'appartenance propre à la communauté-village va de pair avec une naturalisation de l'ordre social et du statut social avec lequel on naît : il faut aimer ce que l'on a, où l'on vit, et ne pas chercher à changer ces conditions initiales. On sait d'ailleurs à quel point Burke méprisait la Révolution Française et ses acteurs jugés « turbulent,

---

[353] S. Driver, L. Martell, *art. cit.,* p. 8.
[354] D. Cameron (2009), *art. cit.*
[355] Edmund Burke, cité par Howard Gibson, "Between the state and the individual: 'Big Society' communitarianism and English Conservative rhetoric" dans *Citizenship, Social & Economics Education*, Vol. 14, 2015, p. 42.

discontented men … puffed up with personal pride and arrogance, (who) generally despised their own order[356] ». On voit donc ici un corrélat périlleux de la nostalgie pour la communauté-village et de l'usage de cet idéal comme modèle d'une nation : il suppose un très grand conservatisme social, dans lequel l'état social est considéré comme naturel et ainsi spontanément meilleur que toute idée de changement.

Les différentes initiatives menées sous les gouvernements Blair et Brown puis Cameron en faveur d'une redistribution du pouvoir au niveau local, que ce soit à travers le plan national du *Neighbourhood Renewal* (2000) ou le *Localism Act* (2011), sont ainsi également à comprendre comme des symptômes de ce modèle sous-jacent de la communauté-village, bien que d'autres prismes de compréhension soient absolument nécessaires pour cerner pleinement ces mesures. Bien sûr, ces programmes ont en grande partie été des échecs : on se souviendra notamment de la façon dont le *Localism Act* a conduit davantage à une prise en charge des services publics par le privé, que par les organismes communautaires, dans la mesure où les coupes budgétaires votées juste avant empêchaient tout transfert de pouvoir effectif. Cependant, quand on lit Blond, il apparaît que le désir d'un retour au local, d'un fonctionnement économique et social à petite échelle contre les multinationales et les monopoles sont autant de traits d'une tendance politique construite où l'on rêve un « communautarisme organique qui octroie à chaque niveau de la société, mérite, sécurité, richesse et valeur[357] ».

Dans le *community-organizing*, cette nostalgie pour la communauté-village est également présente, mais sous d'autres traits. Il y a en effet deux visages du *community-organizing*. Il y a celui qui prône une recherche du pouvoir et une réhabilitation de celui-ci comme valeur en tant qu'il est instrument du changement social : « Le problème de l'élitisme ne peut pas se résoudre par la négation du pouvoir et de son exercice, le "leadership" […] C'est le développement du leadership du plus grand nombre qui peut seul combattre les abus de leadership et diminuer le risque d'élitisme[358] ». Cette facette du *community-organizing* semble dans cette mesure se fonder sur une vision lucide de la politique telle qu'elle est mise en place aujourd'hui. On pourrait en donner la définition éthologique suivante : un art du levier conçu pour faire pression

---

356 *Ibid.*

357 Phillip Blond, "The Civic State. Re-moralise the market, re-localise the economy, re-capitalise the poor", 2009, disponible sur le site du *think tank Demos* : http://www.demos.co.uk/files/File/Phillip_Blond_-_The_Civic_State.pdf

358 H. Balazard, *op. cit.*, p. 38.

sur des individus et atteindre des objectifs donnés. Mais le deuxième visage du *community-organizing* tente parallèlement de refaire surgir cet état politique caractéristique du village, dans lequel il y a une indistinction entre *le* politique et *la* politique, ou plutôt une absence de *la* politique, telle qu'on l'a définie plus haut. À l'échelle du village, bien qu'il y ait des relations de pouvoir (ce que nierait un certain idéal du village comme celui d'Hudson cité plus haut), celles-ci ne sont pas telles qu'il y ait des inégalités de pouvoir massives entre ses membres. Dans cette mesure, la politique d'un village ne s'apparente pas à un art du levier exigeant la formation de capacités de *leaderships* chez les habitants. Un village est davantage le lieu *du* politique que de *la* politique, c'est-à-dire un lieu d'engagement plus personnel, en vertu de représentations ou d'idées, pour améliorer la vie du village. La réactivation du politique propre à la communauté-village constitue une des ambitions du *community-organizing*, très visible dans la mobilisation d'un lexique propre au politique et non à la politique :

> « En démocratie, l'organisation de la vie en société (la "politique" dans son sens étymologique) devrait pourtant, d'une manière ou d'une autre, être une activité sociale partagée par tous. Elle devrait produire de la convivialité plutôt que de l'isolement. Amour, humour, poésie, émotions, plaisir, créativité, joie, bonheur sont des notions qui devraient être réhabilitées en politique. Ces mots expriment le sens que la plupart d'entre nous donnons, ou souhaitons donner à notre vie[359]. »

Autrement dit, il y a cette volonté de retrouver cette indistinction entre la vie - quotidienne - et le politique, qui est propre au village : aider son voisin devenu trop vieux pour les récoltes, aider à mettre sur pied la fête du village, laver la rue devant chez soi, tout ceci constitue le tissu de la vie quotidienne *et* du politique, c'est-à-dire de l'engagement personnel de chacun dans l'organisation de la vie collective. Il y a une parfaite identité de l'un avec l'autre et ainsi une forme d'évidence à agir pour le collectif. Un engagement politique spontané, par le biais de petits gestes quotidiens, tel est le trait de la communauté-village dont le *community-organizing* est nostalgique, ou tout du moins qu'il cherche à réactiver en milieu urbain.

[359] *Ibid.,* p. 16.

Recréer les conditions de spontanéité des relations : de la communauté-village à la communauté comme expérience en art participatif

Cette nostalgie de la communauté-village est également à l'œuvre dans le champ de l'art participatif. D'une part, en raison de la régionalisation des *Arts Council* mis en place en 2002, l'exigence pour les artistes et les organismes culturels de proposer des projets ancrés au niveau local s'accroît. De plus en plus de commandes ou de bourses exigent des projets dits *site-specific*, c'est-à-dire qui prennent en compte la spécificité à la fois physique, géographique, historique, culturelle du lieu où les artistes sont appelés à créer[360]. Au niveau des *Arts Council* ou des fondations privées finançant ces projets, on peut imaginer que la valorisation du critère de *site-specificity* s'explique en partie par le fait qu'il permet conjointement la réalisation de deux éléments recherchés : une valorisation du patrimoine matériel ou immatériel du lieu et une forme de garantie d'accessibilité du projet pour le public local. Par ailleurs, le mot d'ordre de l'*Arts Council* durant notre période étant la démocratisation de l'accès à l'art, cette valorisation du local se manifeste par un soutien accru de projets effectués en milieu rural, traditionnellement peu touché par les initiatives artistiques contemporaines.

Mais la nostalgie de la communauté-village ne se traduit pas seulement par une promotion du rural. Elle se traduit plus précisément par l'impulsion, notamment par l'*Arts Council*, d'un nouveau rôle de l'art : un rôle proche du folklore, entendu comme forme artistique intégrée à la vie quotidienne, fonctionnant comme pourvoyeur d'identité commune. : "Public policy is increasingly focused on meeting the needs of communities at a local level. There are major opportunities for the arts to become even more integral to local life […] There are long-lasting benefits to the communities involved, whether as audience members, amateurs, professionals or volunteers[361]". Se développe ainsi de façon significative le soutien aux *Combined Arts,* catégorie intégrée de façon définitive dans les grilles de l'*Arts Council* en 1991 : « Combined arts encompasses participatory and celebratory work, site-specific work, festivals and carnival, arts centres and rural touring[362] ». L'invention de cette catégorie manifeste le désir de faire ressurgir l'art sous ses formes de rituels et célébrations

360 Cf. Miwon Kwon, *op. cit.,* qui développe le concept de *site-specificity.*
361 Arts Council England, *Achieving Great Art for Everyone*, Novembre 2010, p. 18.
362 Arts Council England, *Combined Arts Policy*, 2006, p. 3.

communautaires, caractéristiques de la communauté-village. Ici, c'est leur caractère collectif, mais surtout « naturel » qui est valorisé : naturel, en tant que ces manifestations artistiques sont inscrites dans le tissu de la vie quotidienne et dans un réseau symbolique partagé par tous. Ce caractère collectif et naturel est à opposer au rapport individuel et construit à l'art, qui s'est détaché du tissu de la vie pour devenir activité de *loisir*.

Cet imaginaire de la communauté-village est également très présent chez les artistes que nous étudions. Il se manifeste tout d'abord par des intérêts analogues à ceux évoqués plus haut – le rural, le folklorique – avec cependant un décalage : des artistes comme Jeremy Deller, Alan Kane, Juneau Projects, ou encore Graham Fagen tentent de faire ressurgir un pittoresque *non conservateur*.

Ainsi, dans le projet *Folk Archive* (2005) de Deller et Kane, ces derniers constituent une sorte de répertoire des traditions britanniques, mais sous des formes non adoubées par l'histoire, proches des marges, parfois ridicules, mettant en évidence un autre pittoresque que celui des *cottages* anglais. De la même façon, tout le projet de *Grizedale Arts* peut être lu comme une forme de nostalgie de la communauté-village, ne cédant jamais à la dimension conservatrice de celle-ci. Installé dans une ferme toujours en état d'activité, Grizedale se situe dans le Lake District, près du village de Ruskin, Coniston, et constitue ainsi un parangon du pittoresque anglais. Mais leur projet consiste précisément à proposer une vision non-romantique de cette campagne, distinct de l'idylle construit pour les touristes. Certains des projets commissionnés par Sutherland et Hudson se proposent ainsi comme une rupture radicale avec l'imaginaire pittoresque, comme l'installation d'un gigantesque panneau publicitaire en forêt *Natural Billboard* (1999) affichant des œuvres d'artistes contemporains. Cependant, plusieurs de leurs projets, comme *A Different Week-End* (2000) prennent des formes de célébration de village traditionnelles, marquant cependant la présence active de cet imaginaire : ici, le projet consistait en une sorte de foire proposant à la fois un orchestre de cuivre, de la fauconnerie, de la lutte traditionnelle régionale immortalisée par Deller et Kane (voir photo), mais aussi des ateliers animés par des artistes contemporains, comme Mark Wallinger qui peignait le visage des enfants. Il y a ainsi un intérêt et un renouvellement des formes traditionnelles de célébration de village, mais aussi l'introduction de formes

parfaitement décalées, comme cette limousine qui emmenait les visiteurs faire un tour en forêt.

Cependant le village n'est pas un modèle comme réalité géographique, mais en tant qu'il renvoie à un certain type d'expérience vécue (probablement idéalisé) de la communauté, que la forme village permettrait : une forme de facilité, fluidité, spontanéité des relations entre individus. Les références au folklore, le retour à la vie rurale ne sont que les oripeaux, les formes superficielles de ce modèle qui se manifeste de façon plus subtile sous la forme d'une recherche d'expériences de spontanéité relationnelle – mais cette fois dans des situations d'hétérogénéité sociale complète.

En effet, on pourrait analyser les dispositifs de participation mis en place par Marcus Coates ou *Lone Twin* par exemple, comme des stratégies très fines pour faire survenir une forme de spontanéité des relations entre les participants et les artistes. Prenons l'exemple de Marcus Coates dans *Vision Quest. A Ritual for Elephant & Castle* : tout d'abord, en se désignant comme chaman, il désigne en retour, par voie de conséquence, les habitants de la cité, comme *tribu*. Il requalifie les habitants dispersés dans les nombreuses tours en communauté unifiée par le lieu où elle vit. Bien qu'une chose ne puisse pas être vraie dès l'abord (comme ici le fait qu'il s'agisse d'une communauté-tribu), la poser comme postulat à son action peut avoir pour conséquence inattendue de rendre réelle cette chose. Car si un artiste dit qu'il est là pour les habitants d'Elephant & Castle, en les désignant comme un « vous » existant et unifié, les habitants se surprennent à se représenter eux-mêmes comme un « nous ». Par ailleurs, l'attirail exotique de Coates, son personnage de chaman pour le moins inattendu dans un tel contexte ont pour effet de réduire considérablement les barrières relationnelles qu'on aurait pu supposer. Il intrigue, et il a l'air disponible : alors les gens viennent lui parler. Cela est particulièrement visible dans le film dédié au projet lorsque Coates discute avec deux jeunes garçons noirs visiblement interpellés par l'aigle empaillé. Ils l'examinent attentivement : "Oh look, there is still blood there! / Where, where is the blood ?". Un peu plus loin, l'un d'eux demande : "So why are you carrying it ? ». « It's my spirit guide », répond Coates. « Oh, that's cool, man ! », lui répond un des garçons avec un naturel déconcertant.

Cette spontanéité relationnelle se traduit par certains traits spécifiques de conversation : un ton informel, une présentation des locuteurs relativement courte, une acceptation rapide de l'étrange, une familiarité dans l'adresse des habitants à l'artiste qui semble marquer une absence de conscience d'une différence de statuts. Chaman, artiste, c'est un métier comme un autre. On retrouve ce même type de conversations symptomatiques d'une facilité relationnelle déconcertante chez *Lone Twin*. Ils en ont en commun avec Marcus Coates d'être étrangers au lieu où ils interviennent et de se présenter comme tels, de souligner cette étrangeté, ce qui a pour effet immédiat de construire le lieu comme un ici unifié. Comme Coates également, ils endossent des costumes étranges pour opérer dans l'espace public, ce qui ne manque jamais de briser la glace avec les passants. Mais cet art de la spontanéité relationnelle est porté à un niveau de maîtrise rarement atteint chez *Lone Twin*.

Prenons l'exemple du projet *Totem* par exemple. Les artistes sont commissionnés en même temps par deux organismes artistiques à Colchester. Leur est demandé une œuvre en rapport avec la ville, peut-être quelque chose qui mette en lien les bâtiments des deux organismes. Ceux-ci se trouvent chacun à une extrémité de la ville. *Lone Twin* prend une carte de la ville et trace une ligne droite entre les deux bâtiments. Tel sera leur trajet. Cette ligne passe bien sûr par des magasins, des immeubles, des endroits non publics. Qu'à cela ne tienne. Ils s'habillent en *cow-boys* et transportent avec eux un très long et très lourd poteau télégraphique, compliquant ainsi nettement leur traversée. En effet, quelques jours avant leur arrivée, une mini-tornade avait eu lieu près de Colchester : le choix du poteau permet d'introduire un lien avec un événement local qui préoccupe tout le monde à ce moment-là : bien que ce ne soit pas le cas, un passant peut facilement s'imaginer qu'il a été déraciné par cette tornade. Pour réaliser leur trajet, ils doivent ainsi rentrer dans des bâtiments privés, par exemple une usine, et ainsi expliquer aux gens ce qu'ils sont en train de faire. Ainsi, ils sont là dans leur costume et ils demandent s'ils peuvent traverser le bâtiment. Ici, c'est leur usage fantasque de la carte dont ils ne suivent pas les chemins tracés qui leur permet de créer des rencontres caractérisées par cette spontanéité relationnelle :

> "But then we came to a factory, and we met a woman. She came up to us and asked us what we were doing, and so we explained; and she said, "Well, you're late – if you'd been here twenty-five years ago, you could have moved straight through here because this factory wasn't built then. My husband worked in there". So you are immediately incurring all sorts of meetings that you won't necessarily experience at all through other uses of mapping systems[363]".

De façon presque contre-intuitive, il semble que l'extra-ordinaire, au sens littéral, soit une tonalité propice à la spontanéité relationnelle, dans la mesure où il bouleverse les conventions de la rencontre sociale : ainsi, mettre en place du très quotidien ne serait pas nécessairement un moyen pertinent de créer de la spontanéité relationnelle. Cette dernière, chez *Lone Twin*, ne se manifeste pas seulement dans la conversation, mais dans le mode de participation même qui est proposé : dans *Spiral* ou *Totem* par exemple, la participation relève de l'aide volontaire de gens croisés dans la rue, au hasard de leurs déplacements dans la ville commandés par leur projet. Cette aide volontaire est en partie justifiée par le fait que *Lone Twin* se place dans une situation précaire à la vue de tous, comme celle de déplacer ce poteau télégraphique. Mais cette aide n'est jamais demandée par les artistes eux-mêmes : ils sont souvent eux-mêmes étonnés d'être autant soutenus et valorisent très nettement le caractère non planifié de la participation.

> "We haven't got a thing that you need to do. There's not a way that we think you should do it; there's no correct way into this. But it's definitely clear to lots of people who meet us that there's an open, simple, artless, sociable invitation that's not to do with completion. It isn't to do with needing you to make this thing finished and whole ; and it isn't to do with a skills base, or anything like that. At its best for us, it would just be people together doing something, and that's always had a power for us[364]".

"People together doing something" pourrait être la formule cachée de la spontanéité relationnelle propre à un sens de communauté à l'égard duquel il y a nostalgie, en tant qu'elle encapsule ce trait si désirable et si difficile à formuler : celui de faire ensemble, sans se regarder faire ensemble, sans se dire que c'est bien de faire ensemble. Juste faire ensemble quelque chose.

Chez *Lone Twin*, cette spontanéité relationnelle s'accompagne d'une forme inattendue de spontanéité des valeurs. En effet, l'objectif extrêmement simple (suivre une ligne sur une carte, par exemple) fonctionne comme polarisation des valeurs : ce qui est bon est ce qui va dans le sens de l'action à mener. En construisant le projet comme

[363] D. Williams, C. Lavery (eds.), *op. cit.,* p. 30.
[364] *Ibid*., p. 32.

une quête et un challenge physique, *Lone Twin* met en place un dispositif propice à l'émergence de comportements chez les participants que l'on pourrait facilement associer à l'idéal de la communauté-village : bienveillance, hospitalité, entraide. Les gens tentent spontanément d'aider les artistes à accomplir leur but, aussi arbitraire soit-il. Ils les laissent traverser leur magasin ou leur appartement. Ils portent le poteau. Ils posent des questions. En construisant leur projet comme quête, *Lone Twin* attribue d'emblée aux passants le statut d'adjuvant potentiel : le rôle et les valeurs associées à ce rôle sont comme implicitement induites par le format. En construisant le projet comme challenge physique, *Lone Twin* se met dans une situation d'absorption dans la tâche à mener : le cadre officiel de « projet artistique » disparaît, au profit d'un cadrage beaucoup plus simple : il faut déplacer ce poteau coûte que coûte. C'est probablement aussi le constat de cette absorption dans l'effort et la tâche qui rend les passants disposés à donner un coup de main : aider ne revient pas à choisir consciemment de participer à un projet artistique, mais simplement à répondre par empathie à une situation.

On remarquera cependant que le sentiment d'harmonie sociale - typique de l'idéal de la communauté-village- que l'on peut avoir devant un projet de *Lone Twin* n'est possible qu'à certaines conditions. Dans un projet comme *Spiral* ou *Totem*, les discussions sont souvent courtes, ou tout du moins relativement centrées sur le projet, qui, dans sa simplicité même, n'est pas susceptible de provoquer un débat d'idées. Dans cette mesure, toutes les différences individuelles pouvant apparaître comme des signes d'extériorité radicale n'ont pas le loisir de surgir véritablement dans la conversation : les positions philosophiques, politiques, religieuses etc. de chacun n'ont pas de cadre où se manifester. Les dispositifs de *Spiral* ou *Totem* parviennent ainsi à reconstituer ce sentiment d'homogénéité des valeurs caractéristique de l'idéal de la communauté-village. Ce dispositif de mise en relation est à opposer à celui mis en place par Jeremy Deller dans *It Is What It Is. Conversations about Iraq* (2009). Ce projet consiste à ouvrir un stand de conversation dans plusieurs villes du sud des Etats-Unis sur la guerre en Irak. Celui-ci est animé par un sergent américain et un artiste irakien. Ils se déplacent de ville en ville. Près du stand, trône une carcasse d'une voiture explosée sur un marché de Bagdad, en 2007. Dans des conditions où le projet est centré sur un objet faisant dissensus, le sentiment d'harmonie sociale est peu sensible, comme le mettent en évidence les vidéos de ce

projet. Ce que nous voulons mettre en évidence ici, c'est que l'idéal de la communauté-village constitue une forme de prisme artistique spécifique posé sur le réel : c'est faire le choix pour un artiste de mettre en relief certains aspects de ce réel, et d'en oblitérer d'autres. Dans le cas de *Lone Twin*, l'idéal de la communauté-village se manifeste par la mise en relief dans le réel d'un trait qui va à l'encontre du préjugé commun selon lequel les bons sentiments ne font jamais du bon art : leurs œuvres font surgir « la bonté naturelle des autres » :

> "[…] it's a wholly modern phenomenon to have forgotten the natural kindness of others. If we are ready to be disturbed by the possibility of kindness, and disturbing it surely is, then the work of *Lone Twin* is exemplary as a guide[365]".

Ainsi, à l'inverse d'une tendance contemporaine à mettre en évidence l'impossibilité à communiquer, l'irréductible séparation de soi et des autres[366], *Lone Twin* choisit de mettre en évidence la possibilité de la bonté spontanée et réactive ainsi un des traits principaux de l'idéal de la communauté-village fantasmée.

3) La communauté en art participatif britannique : la communauté deweyienne

C'est ainsi un aspect bien particulier de l'idéal de la communauté-village qui intéresse l'art participatif : celui du village comme lieu de relations fluides, spontanées, débarrassées des appréhensions ou conventions sociales, comme parvient à le faire *Lone Twin* dans *Totem* ou *The Boat Project*. Mais ce trait ne relève pas d'un idéal d'homogénéité *donnée a priori*, trait dominant dans les manifestations de la communauté-village en politique, que l'on peut qualifier dans cette mesure de repli conservateur. Au contraire, cette fluidité et spontanéité des relations n'a de valeur qu'en tant qu'elle apparaît entre individus étrangers, que ce soient entre l'artiste et les participants, ou entre les participants, c'est-à-dire entre éléments *a priori* hétérogènes. Bien qu'il nous ait permis de mettre en lumière un aspect décisif de la communauté en art participatif, l'idéal de la communauté-village n'est ainsi pas suffisant pour qualifier de façon rigoureuse le type de communauté créé par l'art participatif : un

[365] Alan Read, « In the Company of Kindness », préface dans D. Williams, C. Lavery (ed.), *op. cit.*, p. 11.
[366] Voir C. Bishop "Antagonism and Relational Aesthetics" (2004), *art. cit.*

village suppose rarement la mise en relation d'individus étrangers, bien au contraire. Pour parvenir à saisir de façon plus raffinée le type de communauté propre à l'art participatif britannique, il convient ainsi de mettre en série les différents éléments établis durant notre enquête. La communauté en art participatif se caractérise par :

- la création de conditions de spontanéité des relations (communauté-village)
- la valorisation des singularités de chacun (collectif de singularités)
- l'association d'individus non affiliés, étrangers
- un faire ensemble

On remarquera que le dernier trait est caractéristique de l'association *politique* qui unifie sous un même régime des individus non affiliés, par distinction d'avec les associations par affiliation comme la famille, ou la communauté d'appartenance (ethnique, religieuse…).

À partir de ces éléments, nous sommes en mesure de raffiner encore davantage la forme de communauté caractéristique de l'art participatif britannique. Nous formulons l'hypothèse suivante : la communauté en art participatif britannique s'apparente au modèle de la communauté comme *expérience de l'idéal de la démocratie*, formulé par John Dewey. En effet, ce modèle regroupe les différents attributs de la communauté en art participatif listés plus haut, permet de mettre en lumière d'autres spécificités de celles-ci et de comprendre les enjeux d'une telle création.

Dans le cinquième chapitre de l'ouvrage *Le public et ses problèmes*, intitulé « La recherche de la grande communauté », John Dewey s'attache à déplier *l'idée* de démocratie, par distinction d'avec la démocratie comme système de gouvernement. Il propose une thèse frappante : selon lui, l'idée de démocratie n'est pas à comprendre comme une option de vie en association parmi d'autres. Elle n'est pas une possibilité parmi d'autres principes de vie en association : elle est « l'idée de la communauté elle-même », c'est-à-dire qu'elle constitue l'idéal même de la vie en association. Dewey définit l'idéal comme « la tendance et le mouvement d'une chose existante menée jusqu'à sa limite finale, considérée comme rendue complète, parfaite ». Dans la mesure où les faits ne peuvent pas atteindre un tel niveau d'accomplissement, on ne peut et on ne pourra jamais parler de la démocratie comme un *fait,* de la même façon que l'idée d'une « communauté parfaite constituée par des éléments étrangers » ne peut advenir comme un fait. Mais pour Dewey, cette impossibilité de passer de la

démocratie comme *idéal* de la vie en association à son actualisation comme *fait* n'est pas à considérer comme le signe d'un échec par avance de la démocratie ou comme une limite de celle-ci. Bien au contraire, c'est toute la force de la démocratie d'être un idéal, c'est-à-dire d'être une tendance et un mouvement capable d'orienter et de vectoriser notre action. Or, s'il n'est pas possible d'actualiser pleinement la démocratie comme fait, il est cependant possible d'en faire l'expérience, c'est-à-dire de vivre cet idéal de la vie en association, de la communauté :

> « L'idée ou l'idéal d'une communauté pointe cependant vers des phases réelles de la vie en association, lorsque celles-ci sont libérées d'éléments restrictifs et perturbants, et sont vues comme ayant atteint la limite de leur développement. Lorsque les conséquences d'une activité conjointe sont jugées bonnes par toutes les personnes singulières qui y prennent part, et lorsque la réalisation du bien est telle qu'elle provoque un désir et un effort énergiques pour le conserver uniquement parce qu'il s'agit d'un bien partagé par tous, alors il y a une communauté. La conscience claire de la vie commune, dans toutes ses implications, constitue l'idée de la démocratie[367]. »

On retrouve ici certains éléments propres à l'idéal de la communauté-village, comme la libération d'éléments restrictifs et perturbants. Mais contrairement à celui-ci, le modèle de la communauté deweyien ne suppose pas que cette libération ne puisse s'obtenir qu'à condition d'une homogénéité de ses membres. Ce qui est très frappant dans cet extrait, c'est l'absence de la notion d'identité pour définir la communauté : cela est d'autant plus frappant sous la plume d'un philosophe américain, dans la mesure où les communautés ethniques et religieuses sont des acteurs politiques essentiels. Mais c'est peut-être précisément en tant que membre d'une démocratie conçue comme agrégation de ces communautés que Dewey perçoit l'urgence de formuler la possibilité d'une communauté qui ne soit pas fondée sur l'identité, et ainsi d'imaginer un autre modèle démocratique. Dewey propose ainsi de penser une communauté fondée sur la notion d'*activité*, par opposition à des définitions de la communauté centrées sur la notion d'appartenance préalable, de pré-requis. Pour être une communauté, il faut faire ensemble quelque chose (« activité conjointe ») : « People together doing something », comme le formulait *Lone Twin* pour qualifier le collectif créé par leurs performances. Mais cela ne suffit pas : « […] jamais un degré quelconque d'action collective et agrégée ne constitue par elle-même une communauté[368] ». Dewey donne une définition très dense de ce que suppose une

[367] John Dewey, *op. cit*, p. 243-244.
[368] *Ibid*., p. 246.

véritable communauté. Certains traits sont très proches de ceux que l'on a isolés pendant notre étude du collectif de singularités dans *The Boat Project* : la reconnaissance de la singularité individuelle (« personnes singulières »), l'attribution d'une valeur à cette activité (« réalisation du bien »), la dimension d'appartenance collective de ce qui est produit (« partagé par tous »). Sont mentionnés de nouveaux critères que nous n'avions pas énoncés comme tels jusque-là, comme la perception des conséquences de l'activité commune[369], l'énergie dépensée dans cette direction (« désir et effort énergiques »). Pour Dewey, la communauté ne résulte pas seulement d'un *sentiment* de collectif, mais d'une « conscience claire » des enjeux de cette vie en association qui se manifestent par le biais du jugement et de la connaissance (jugement de la valeur/connaissance des conséquences).

Certaines caractéristiques de cette notion de communauté ne sont pas spécifiques à l'art participatif britannique (valorisation des conséquences, désir et dépense énergétique) et peuvent conjointement qualifier les autres formes de communauté rencontrées dans notre étude, comme celles du *community-organizing* ou de l'art participatif nord-américain. Cependant, d'autres attributs semblent venir définir par distinction le propre de la communauté créée par l'art participatif britannique : l'absence de la question de l'identité comme fondation de la communauté, remplacée par la notion d'activité conjointe et associée à une reconnaissance des singularités individuelles. Ces deux points ne se retrouvent pas dans les autres formes de communauté rencontrées. Par ailleurs, par sa précision analytique, cette définition deweyienne de la communauté permet de transformer un terme sous-déterminé et équivoque en un concept opératoire : dans ces conditions, le concept de communauté peut être employé comme outil analytique des projets d'art participatif, et non plus seulement comme métaphore évocatoire ou affirmation *a priori*. Il devient dès lors possible de déterminer de façon précise si tel projet d'art participatif crée ou non de la « communauté », et ainsi d'ouvrir la construction de concepts diversifiés

[369] Ce critère a directement partie liée avec la définition du public chez J. Dewey : « Les caractéristiques d'un public en tant qu'Etat viennent du fait que tous les modes de comportement en association peuvent avoir des conséquences étendues et persistantes qui impliquent d'autres personnes au-delà de celles qui sont directement engagées dans ces actions ». dans J. Dewey, *op. cit*, p. 107-108. C'est ce point qui distingue un public en tant qu'État, et une communauté, dans laquelle les conséquences des actions de ses membres sont perçues par tous et n'impliquent personne d'autre que les personnes engagées dans ces actions. Dans cette mesure, un État démocratique fonctionnel doit tendre vers l'augmentation de la perception et de la compréhension des conséquences des actions menées par ces membres, via les institutions et le développement d'une intelligence sociale.

pour qualifier des formes de communion ou de collectif qui ne pourraient être pour autant qualifiées à proprement parler de communauté. Le lexique d'investigation de l'art participatif s'en trouverait considérablement enrichi.

Remplacer l'identité par l'activité

Nous avons vu précédemment que l'art participatif britannique ne se fondait pas sur la participation d'une communauté établie *a priori*. Cette absence d'appel à une identité commune contraste avec les autres formes de communauté politiques et artistiques qui reposent sur l'idée d'une identité partagée, qu'elle soit réelle ou fantasmée. Ce trait est une constante des différentes acceptions de communauté convoquées dans le discours néo-travailliste ou le discours conservateur du gouvernement Cameron, qui ont pour ciment le fantasme d'une identité unifiée à l'échelle locale d'un voisinage ou à l'échelle de la nation ; le fantasme de l'existence de valeurs fondationnelles partagées qui n'auraient été qu'oubliées et qu'il s'agirait de réactiver. Cette idée qu'une communauté est avant tout identitaire est également très prégnante dans le *community-organizing* britannique. *Citizens UK*, l'organisation communautaire la plus influente aujourd'hui, propose ainsi un fonctionnement dit *broad-based* : ce fonctionnement implique d'allier des groupes sociaux entre eux et non des individus. L'organisme regroupe ainsi des groupes déjà constitués, dont les associations religieuses et ethniques constituent une part dominante : *Citizens UK* constitue dans cette mesure une sorte de superstructure du *community-organizing* regroupant des communautés déjà organisées. On voit ici que c'est encore une fois l'identité partagée qui constitue le fondement de la communauté, et non l'activité conjointe. De la même façon, l'art participatif nord-américain tel qu'il est mis en place par des artistes comme Rick Lowe, Suzanne Lacy, Tania Bruguera, Theaster Gates ou Laurie Jo Reynolds, est construit sur la participation de communautés données, principalement des communautés ethniques (noires américaines, Latino). Cela s'explique en partie par le fait que ces artistes s'inscrivent dans une lutte pour la justice sociale, ce qui implique de mobiliser des groupes sociaux identifiés. La lutte sociale semble synonyme de lutte identitaire. La conception de l'engagement politique dans l'art participatif nord-américain paraît ainsi s'être indexée sur la lutte des minorités des années 1960, c'est-à-dire sur une lutte de reconnaissance et d'accès aux droits de communautés identitaires, qu'elles soient ethniques ou sexuelles. Dans

cette mesure, toute invention de nouveau type de communauté dans l'art participatif nord-américain nécessite de postuler une identité partagée *a priori*. Cela est particulièrement visible dans le projet *Immigrant Movement International* (2010 -) de Tania Bruguera.

Dans ce projet, l'artiste cubaine tente de rendre visible une nouvelle communauté, qui est, selon elle, bien plus pertinente socialement que le découpage habituel en communautés ethniques : elle propose ainsi la catégorie transversale de communauté d'immigrés. Selon Bruguera, l'identité d'immigré prédomine aujourd'hui dans l'expérience vécue sur l'identité ethnique : c'est le socle fondationnel de ce nouveau type de communauté. Elle se propose de redéfinir la figure de l'immigré aujourd'hui, notamment auprès des autorités politiques et sociales en charge de l'immigration. *IMI* tend ainsi à devenir un rouage du circuit local associatif, et du processus politique. Dans le centre ouvert dans le quartier de Corona dans le Queens, *IMI* propose un programme d'ateliers et d'événements pour la communauté immigrée locale – projections de films posant la question des droits fondamentaux, un marathon de poésie de 12h par des poètes d'origine immigrée, cours d'anglais, cours de défense civique...

Immigrant Movement International (2011-) - Tania Bruguera

Ce projet met en évidence à quel point l'idée de communauté apparaît liée comme une évidence, à la question de l'identité. Pour créer une nouvelle communauté, il semble falloir passer par l'instauration préalable d'une nouvelle forme d'identité. Même des mouvements comme *Occupy Wall Street*, qui semblent plus proches d'une création de collectif fondée sur l'activité conjointe, proposent invariablement une forme d'identité commune : « We are the 99 % ». Cette même conviction que toute communauté véritable est identitaire est précisément ce qui amène Miwon Kwon à conférer un caractère nécessairement provisoire à sa version de la communauté non-identitaire : si le concept de communauté identitaire lui semble non pertinent, ce n'est pas parce que le concept d'identité lui semble non pertinent pour fonder la communauté : c'est parce que la communauté identitaire écrase la singularité individuelle, c'est-à-dire *l'identité* de chacun. L'identité est ainsi toujours au centre, que ce soit dans le cas de la définition de l'individu ou de la communauté. C'est ainsi comme par défaut qu'elle propose une notion de communauté non fondée sur l'identité collective par respect pour l'identité singulière, mais qui, ce faisant, ne peut être pensée par elle que comme fragile, précaire.

Mais la faiblesse de cette proposition comme de toute conceptualisation de la communauté dans cet espace de problèmes repose précisément sur la localisation unilatérale de la formulation du problème de la communauté en termes identitaires. Formuler le problème exclusivement en ces termes, quelle que soit l'opinion choisie (identité collective supérieure à une identité individuelle ; identités individuelles fragmentant l'identité collective), c'est se confronter à des apories : toute communauté est aliénante ou toute communauté est factice.

Le paradoxe auquel on aboutit ici, et que nous fait voir l'art participatif anglais, c'est que la solution qu'il envisage au problème de la communauté est de ne pas le formuler en termes d'identité, que ce soit au niveau individuel ou collectif. En effet, l'identité est pensée, non comme le cœur du problème de la communauté, mais comme un effet dérivé, comme caractère secondaire utilisable ou remodelable. Ce n'est jamais l'élément qui permet de répondre aux questions : « Qu'est-ce qu'une communauté ? Comment la crée-t-on ? Pourquoi mérite-t-elle d'être faite ? ». L'art participatif anglais effectue ainsi ce détour puissant et contre-intuitif qui consiste à formuler le problème de la communauté en excluant les questions d'identité

collective *et* individuelle. Il crée de la communauté à partir de nouveaux éléments : l'action et le transindividuel. C'est ce que nous allons voir à présent.

Tout un pan de l'art participatif britannique abandonne ce qui semble être une condition *sine qua non* de la communauté. Dans un projet comme *The Boat Project* ou *Totem* par exemple, l'association est fondée sur une proposition de faire commun et sur le déploiement de celui-ci sur le temps long du projet : c'est la construction ou même l'affairement autour du voilier, dans ce hangar ouvert à tous, qui permet que surgisse au fur et à mesure des semaines un collectif que l'on peut à présent qualifier de communauté. Dans la mesure où la participation est entièrement volontaire et évolutive (il n'y a pas un *pool* de participants donné), celle-ci est construite sur une forme d'engagement sans cesse reconduite : le retour des bénévoles constitue un symptôme sûr de la façon dont ils jugent la valeur de ce qui est produit, et de la manière dont cela est produit. Il y a une sorte d'évaluation en continu des conséquences de l'activité au fil des jours. On voit ici que la durée longue d'un projet constitue une condition essentielle de l'instauration d'une communauté au sens propre. Un projet ponctuel serait moins à même de créer cette communauté d'action constituée en *connaissance de cause*. Par ailleurs, des projets d'art participatif ne se construisant pas autour d'un faire commun, comme *Nowhereisland* d'Alex Hartley ou *Journey to The Lower World* de Marcus Coates, sont eux aussi, par définition, moins à même de créer de la communauté. La durée et le faire commun apparaissent ainsi comme deux conditions nécessaires de la création de communauté en art participatif, que l'on peut dès lors conscientiser comme éléments de description ou d'évaluation, selon la démarche que l'on choisit d'adopter.

Chez *Lone Twin*, le « bien » qu'évoque Dewey s'identifie à une fin plus grande que soi. L'idée d'une fin plus grande que soi signifie plusieurs choses : cela veut dire que le Je (le Je des artistes comme le Je des participants) n'aurait pu produire seul ces effets dans le monde. Cela signifie également que le Je seul n'aurait jamais pensé que de tels effets pouvaient être de l'ordre du réalisable (comme celle de construire un voilier à partir d'histoires racontées) : une fin plus grande que soi, c'est de ce point de vue une fin qui se situe au-delà de ce qu'on croyait possible. Mais cela signifie de façon peut-être plus décisive que la fin proposée parle à ce qu'il y a de plus haut en soi : selon le modèle de la rencontre individuante, que nous proposerons dans la dernière partie,

c'est une fin qui ne vient combler aucun besoin, mais qui invente un vouloir. *C'est une fin dont le Je n'est pas le destinataire* : le voilier n'est pas à moi, pour moi et n'est pas construit pour satisfaire quelque chose chez moi. Le Je est davantage de l'ordre du récipiendaire collatéral : il se trouve que poursuivre cette fin a pour conséquence de produire certains effets sur moi, mais ce n'est pas ce que vise le projet. Cependant cette fin apparaît comme *supérieure en intensité* aux fins que je pourrais me proposer de poursuivre seul : cette supériorité d'intensité est difficile à qualifier de façon précise, mais il est possible que la puissance symbolique de l'objet à construire soit un des facteurs décisifs de cette intensité de l'expérience. C'est un des sens de l'expression « fin plus grande que moi ».

L'identité commune n'est pas seulement abandonnée comme source d'association initiale : elle ne réapparaît pas ensuite. Il ne serait pas pertinent de penser qu'une identité commune est produite par le projet : on serait bien en mal de la formuler : l'identité de constructeurs de bateaux ? Ce n'est pas une identité qui s'élabore dans la création de ce bateau. C'est une communauté d'action qui ne se définit pas, ne se dit pas, ne s'auto-caractérise pas. Autrement dit, remplacer l'identité par l'activité comme socle de la communauté démet la question de l'identité à la fois comme source, mais aussi comme fin à rechercher. Ce faisant, la centralité de cette question est remise en cause, par la bande.

En effet, la reconnaissance des singularités individuelles que nous avons étudiée précédemment, notamment sous la forme des donations de bois dans *The Boat Project*, ne réintroduit pas la question identitaire : à notre sens, son effet est de garantir la coexistence d'un « je » et d'un « mien » avec le « nous » et le « nôtre » : la reconnaissance « d'une part distinctive dans l'action mutuelle[370] ». C'est cette coexistence qui constitue un véritable défi politique, là où l'affirmation seule du « nous » (l'écrasement des individualités au profit d'une identité collective) et l'affirmation seule du « je » (l'individualisme de singularités exacerbé, annulant la possibilité de la communauté) se présentent comme la seule alternative possible. Elle est la seule alternative possible, à condition que l'on continue de poser le problème du collectif à partir de la question de l'identité : c'est parce que Miwon Kwon conteste l'identité collective supposée de la communauté tout en conservant l'idée d'une centralité de l'identité individuelle dans la constitution d'un collectif, qu'elle ne

[370] *Ibid.*, p. 247

peut envisager la possibilité d'une communauté qu'à la seule condition qu'elle recèle en elle-même sa propre critique, c'est-à-dire qu'elle pointe les limites de l'identité qu'elle choisit de mettre en scène, comme le résume ici Grant Kester :

> "For Kwon […] the only path left open to the community-based artist is to follow [Jean-Luc] Nancy and produce works that create community by pointing to its impossibility. According to Kwon the artist is uniquely positioned to activate or engender inoperative communities based on "the productive possibility of uncertainty". His or her projects should "raise questions" and "unsettle" viewers, making them uncomfortable about who they are[371]".

On retrouve ici tous les traits caractéristiques de la position moderniste étudiés en partie I - transformer l'acte de création en mise en évidence des limites de cet acte, provoquer des effets d'inconfort chez le spectateur – et les écueils de cette position : se priver de produire tout effet affectif ou politique autre que le désamorçage même de ce qui est présenté. La résurgence de ces tics modernistes est, à nos yeux, symptomatique de la mise en place d'une mauvaise solution à un bon problème : comme dans sa première apparition sous la plume de Greenberg : ils sont signe de l'identification d'un problème pertinent - ici la limite du concept de communauté identitaire - et de l'apport d'une solution qui consiste en une résolution par repli et par *négation* – ici l'impossibilité d'une communauté accomplie - plutôt qu'en une *invention* résolutive.

Cette position apparaît caractéristique de tout un pan de la critique en art participatif (Miwon Kwon, Claire Bishop, Jacques Rancière) qui tend à attribuer de la valeur à l'art participatif seulement dans la mesure où celui-ci produit des formes sociales dites du « dissensus » : qui montre qu'on ne peut jamais *vraiment* participer. Produire des formes sociales qui ne pointent pas leurs propres limites est jugé comme consensuel, illusoire, faisant le jeu néolibéral d'une représentation du social dépolitisé, sans fractures. Bien que ce jugement soit appuyé chez Bishop ou Rancière sur une conception de la démocratie comme lieu du dissensus[372], il nous semble que ce jugement soit davantage de l'ordre d'une nouvelle tentative de sauver la pureté de l'art : si l'art s'immisce dans la question de l'invention de formes sociales, ce ne peut être que sous la forme d'une *critique* de celles-ci, comme mise en évidence du

---

[371] G. Kester, *Conversation Pieces*, p. 159.

[372] Voir Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art,* Paris, Galilée, 2011 ; *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*

dissensus dans le tissu social, en tant qu'il est le seul rapport au social garantissant une certaine autonomie et une non-compromission de l'art.

Dans un monde où nous sommes sans cesse prêts à être convaincus de cette impossibilité, à vivre ensemble, il semble que la mise en évidence de celle-ci par l'art soit de moindre intérêt, par comparaison au défi artistique et politique que constitue le fait d'expérimenter effectivement de nouvelles formes de communauté. Quelle chose étrange de préférer que l'art nous montre les limites de la communauté, plutôt qu'il nous permette de rendre le monde un peu plus vivable en inventant ce que vivre ensemble peut vouloir dire ! À notre sens, le geste que fait l'art participatif britannique de remplacer l'identité comme socle de la communauté par l'activité, constitue précisément cette *invention* résolutive permettant d'*agir* – par opposition à la résolution par négation, qui consisterait à maintenir l'art dans une position seulement critique de mise en évidence du dissensus.

Cette réflexion nous amène à nous interroger sur la portée politique de l'art participatif britannique. En effet, l'on pourrait conclure, trop vite, que sa portée est faible, par comparaison avec l'art participatif nord-américain tout entier engagé dans des situations de justice sociale. De ce point de vue, l'art participatif britannique n'est pas un art engagé au sens consacré du terme : il n'améliore pas des situations sociales critiques données, ou ne propose pas de prises de conscience quant à celles-ci. C'est cette compréhension de l'engagement politique qui conduit par exemple Dominique Baqué à affirmer que le documentaire constitue le nouvel art politique par excellence, pointant l'impuissance de l'art contemporain en la matière[373]. Nous souhaiterions proposer ici un nouveau sens d'engagement politique de l'art, que fait émerger l'art participatif britannique : la création et l'expérience de formes du politique. L'art participatif britannique permet de faire l'expérience de quelque chose comme l'idée de démocratie, via l'expérience de la communauté, telle qu'on l'a définie plus haut : une communauté d'action entre personnes singulières et non homogènes, non unifiées sous une identité commune ; associées en tant qu'elles jugent les conséquences de l'action menée bonnes et désirables ; et ainsi prêtes à engager de leur temps et de leur énergie dans cette direction. C'est en ce sens précis que l'on

[373] Voir Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.

peut estimer que l'art participatif est un art démocratique, et non en tant qu'il ouvrirait la création à ceux qui n'y auraient pas accès (on a débouté plus haut le prisme de la démocratisation culturelle pour comprendre l'art participatif). Cependant, faire l'expérience de l'*idée* de démocratie n'est pas à comprendre comme une expérience de l'ordre de l'utopie : cette expérience a bien eu lieu, a eu des effets sur les participants, a instillé en chacun la conviction qu'une vie commune accomplie entre individus hétérogènes était possible, a fait germé peut-être l'intuition que se cachait là une forme d'existence plus intense. C'est ainsi une forme de politisation nouvelle qu'ouvre l'art participatif : celle de la recherche de la communauté d'action non-identitaire comme valeur et comme fin politique.

Vers le transindividuel

On pourrait sans doute faire un pas de plus dans la définition de cette nouvelle forme de communauté qu'invente l'art participatif. Il nous faut pour cela mobiliser l'appareil conceptuel propre au philosophe français Gilbert Simondon (1924-1989), sans pour autant remettre en cause notre définition deweyienne de la communauté. Ce que nous proposons ici relève d'un point de raffinement qui suscite davantage la réflexion qu'il ne permet de conclure. En effet, dans le cadre de la philosophie de Simondon, on pourrait raffiner la compréhension de ce qu'est une communauté identitaire, et ainsi comprendre davantage ce qu'est une communauté non-identitaire. Une communauté identitaire est ainsi à penser comme un collectif constitué à partir d'une mise en relation de la part individuée, déjà structurée en chacun. Les différentes identités déterminées de chaque individu représentent des structurations profondes de notre intériorité : elles constituent les pans relativement fixes, individués de chaque individu. Toutes les communautés traditionnelles sont ainsi fondées sur une mise en relation de la part individuée de leurs membres. C'est ce que Simondon nomme des relations interindividuelles. La relation interindividuelle est pensée comme un « simple rapport dans lequel le moi est saisi comme personnage à travers la représentation fonctionnelle qu'autrui s'en fait[374] ». La plupart des communautés traditionnelles sont construites à partir de relations interindividuelles, c'est-à-dire à partir de la caractérisation d'un individu selon une structure individuée

[374] G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 2007 cité dans Muriel Combes, *Simondon. Une philosophie du transindividuel*, Paris, Editions Dittmar, 2013, p. 87.

spécifique : métier, religion, appartenance ethnique, sexuelle etc. Mais, pour Simondon, si l'interindividuel (mise en relation de l'individué en chacun) caractérise la plus grande partie des interactions sociales, ce n'est pas lui qui caractérise le collectif.

En effet, à l'inverse de ce que tend à établir le sens commun, Simondon propose de penser l'individu comme principalement défini, non pas par ces pans individués, mais par ce qui n'est pas encore individué en lui : c'est sa métastabilité - sa plasticité- (que Simondon nomme aussi préindividuel) qui caractérise davantage un individu, en tant qu'elle ouvre l'horizon de compatibilité de sa trajectoire d'individuation à venir, c'est-à-dire ce que l'individu est capable de rencontrer et qui pourra le transformer. C'est ainsi que Simondon est en mesure de penser une autre forme de collectif, non-identitaire, c'est-à-dire non fondé sur l'individué en chacun. Le collectif simondonien relève d'une mise en relation du *non-individué* en chacun : ce préindividuel partagé, mis en présence dans la rencontre, constitue ce que Simondon appelle le transindividuel. Ce nouveau concept contient l'idée que nous ne faisons véritablement collectif qu'à partir de ce qui en nous est encore en gestation.

> « [Le transindividuel] ne se confond pas avec la communauté humaine constituée et ne peut advenir qu'à partir de ce qui n'est ni l'individu constitué ni le social comme entité, mais cette zone préindividuelle des sujets qui demeure ineffectuée dans toute relation fonctionnelle entre individus. Le rapport interindividuel constitue même un obstacle, ou du moins une raison d'évitement à la découverte et à l'effectuation de cette préindividualité résiduelle[375]. »

À la lumière de cet extrait, on pourrait ainsi pousser plus loin notre réflexion sur le *Boat Project* de *Lone Twin*, par exemple. Nous avons vu que le projet ne se fondait pas sur une communauté identitaire, c'est-à-dire ne se fondait pas sur une mise en relation du préindividuel en chacun : il *invente* une communauté d'action. Il nous semble que la notion de transindividuel nous permet de rendre davantage compte de ce processus d'invention. En effet, ce processus ne serait pas seulement permis par la durée longue du projet et par la mise en place d'une production commune : il serait en grande partie permis par l'absence de mise en relation des participants à partir de leurs structures individuées. En effet, cette absence les rendrait davantage disponibles à la rencontre transindividuante, non pas seulement avec l'œuvre, mais avec les artistes et les autres participants : ils seraient ainsi rendus disponible à la découverte

[375] Muriel Combes, *op. cit.*, p. 87.

du transindividuel. Autrement dit, ce processus d'*invention* de la communauté, mis en évidence dans *The Boat Project*, pourrait être requalifié plus précisément comme un processus d'*individuation* de celle-ci - rendu possible par l'absence de mise en place de relations interindividuelles, ouvrant ainsi la voie à une découverte et effectuation du transindividuel. Bien entendu, il est difficile d'observer avec certitude sa mise en place dans les faits : ce concept de Simondon n'a pas pour tâche de fonctionner comme concept descriptif, mais comme outil interprétatif permettant de discriminer entre différents types de collectifs suivant des lignes de partage inaccessibles autrement. Mais il est cependant possible de repérer les conditions favorables à son effectuation, ici l'absence de mise en place de relations interindividuelles. C'est à ce titre qu'il nous paraît pertinent de suggérer que l'art participatif britannique constitue un domaine privilégié de l'individuation de communautés transindividuelles.

Partie IV

Une comparaison entre l'art participatif britannique et les *Nouveaux commanditaires*

L'art participatif ne connaît pas le même développement en France qu'au Royaume-Uni. Si l'on peut isoler dans le domaine théâtral des initiatives approchantes, comme le Théâtre Permanent de Gwenaël Morin - qui mériterait d'être analysé en ce sens, le champ des arts plastiques est lui peu investi par ce type de démarches. De nombreux artistes français sont associés à l'esthétique relationnelle (Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster), mais aucun n'est connu pour une pratique participative selon les termes posés en première partie : une activité extériorisée donnant lieu à une coproduction et à une relation collaborative avec l'artiste. Dans la mesure où aucun artiste français appartenant à ce qu'on peut caractériser en termes bourdieusiens, le pôle pur du champ artistique, n'a endossé cette façon de créer, l'art participatif est davantage associé en France au travail de collectifs artistiques locaux, socialement engagés et peu reconnus par la scène de l'art contemporain (le collectif Safi ou le collectif Lieux Fictifs à Marseille, par exemple). Cet ancrage sociologique des pratiques participatives contribue probablement à renforcer les préjugés sur l'art participatif, considéré davantage comme mode d'action socioculturel et moins comme pratique artistique à part entière.

Un artiste cependant a tenté de repenser la création artistique suivant des modalités très proches de celles de l'art participatif : il s'agit du photographe belge, installé en France depuis 1968, François Hers. Il semble, au premier abord, peu pertinent de comparer l'ensemble de l'art participatif anglais au travail d'un seul artiste : cependant, le travail de François Hers a ceci de singulier que l'une de ses œuvres, le *Protocole des Nouveaux commanditaires* (1989), est comparable à une matrice d'art participatif : l'œuvre du Protocole est ainsi à l'origine de plus de 400 projets artistiques participatifs, en France, mais aussi en Europe, aux Etats-Unis, au Chili et au Cameroun – ce qui justifie la comparaison.

Nous proposons ici l'hypothèse selon laquelle les *Nouveaux commanditaires* répondent à des problèmes et manifestent des caractéristiques analogues à ceux de l'art participatif. Cette partie consiste en une mise à l'épreuve de cette hypothèse : nous évaluerons sa pertinence et ses limites.

Le Protocole constitue une forme de nouvelle règle du jeu de la création artistique. Il distribue des rôles spécifiques aux différents acteurs, et notamment aux trois principaux : la société, l'artiste et le médiateur. La société représentée par un ou

plusieurs de ses membres se voit octroyer le pouvoir de devenir commanditaire d'une œuvre d'art : elle est celle qui énonce la nécessité de créer une œuvre. L'artiste arrive en second lieu : il est défini comme « inventeur de formes » capables de répondre à la demande formulée par les commanditaires. Un troisième personnage est introduit : le médiateur, souvent un historien d'art ou un curateur, dont la mission est à la fois d'évaluer la dimension d'intérêt général de la demande des commanditaires et la viabilité du projet ; de trouver un artiste susceptible d'être intéressé par le désir des commanditaires, et compétent pour y répondre au regard de ses productions passées ; enfin d'établir un dialogue suivi entre les commanditaires et l'artiste tout au long du processus d'élaboration de l'œuvre. Les *Nouveaux commanditaires* constituent ainsi un processus spécifique de co-production et de collaboration, en tant que celui-ci s'effectue autour de la commande d'une œuvre d'art.

Le Protocole des *Nouveaux commanditaires* définit les rôles et les responsabilités d'acteurs qui mènent ensemble une action dont la finalité est l'émergence d'œuvres d'art en tout domaine de création.

- Il propose à toute personne de la société civile qui le souhaite, sans exclusive et en n'importe quel lieu, seule ou associée à d'autres, les moyens d'assumer la responsabilité d'une commande d'œuvre à un artiste. En tant que commanditaire, il lui appartient dès lors de comprendre et de dire une raison d'être de l'art et d'un investissement de la collectivité dans la création.

- Il propose aux artistes d'inventer les formes qui puissent répondre, dans leur infinie diversité, aux demandes d'une société confrontée à des bouleversements culturels sans précédent et d'accepter, ainsi, un partage des rôles qui fait de la création artistique une responsabilité collective et non plus seulement une affaire privée.

- Il propose aux médiateurs dont le rôle est d'établir des liens entre les œuvres et le public, de le faire également entre les personnes : l'artiste, le commanditaire et, au-delà, entre tous les acteurs sociaux qui se trouveront concernés. Ce médiateur organise leur coopération. Il apporte les connaissances nécessaires au choix du médium et l'artiste approprié ainsi que toutes les compétences qui permettront d'assurer la bonne fin d'une production d'œuvre dans le respect des exigences de la demande et de la création.

Ce médiateur peut également agir, en tant que producteur public, pour prendre en compte l'initiative des artistes quand il juge qu'elle répond à une situation contemporaine.

- Il propose aux élus et aux responsables d'organismes, publics ou privés, de contribuer par leurs investissements au développement d'une « démocratie d'initiative » ainsi que d'assumer une médiation politique qui permette d'inscrire l'œuvre dans la communauté à laquelle elle est destinée. Ils peuvent également assumer personnellement la responsabilité d'une commande qui répond à une nécessité collective.

- Il propose aux chercheurs, dans leurs différentes disciplines, d'aider à la reconnaissance de la nécessité de l'art, de mettre en perspective l'action engagée et d'aider à la fonder sur une intelligence des contextes et des enjeux qui puisse être plus largement partagée.

En s'engageant dans un partage d'égales responsabilités, l'ensemble des acteurs accepte de gérer par la négociation les tensions et les conflits inhérents à la vie publique en démocratie.

L'œuvre d'art devenue elle aussi un acteur de la vie publique, n'est plus seulement l'expression emblématique d'une seule individualité mais de personnes décidées à faire société en donnant un sens commun à la création contemporaine.

Financée par des subventions privées et publiques, l'œuvre devient la propriété d'une collectivité et sa valeur est, non plus marchande, mais celle de l'usage que cette collectivité en fait et de l'importance symbolique qu'elle lui accorde[376].

[376] Le Protocole connaît des modifications et reformulations au cours du temps. Cette version du Protocole est datée du 6 septembre 2015. Elle nous a été communiquée par François Hers, que nous remercions ici.

Cette œuvre-protocole a permis à des individus d'horizons très divers de se constituer en commanditaires : agriculteurs, universitaires, personnel hospitalier, adolescents vivant en milieu rural, associations à caractère social, club de football… Parmi les artistes mobilisés, on compte parmi les plus artistes les plus reconnus sur la scène de l'art actuelle : Liam Gillick, Marc Camille Chamowicz, Marvin Gaye Chetwynd, Camille Henrot, Jessica Stockholder[377]... Artiste et commanditaires imaginent et élaborent ensemble une œuvre, via un processus de collaboration animé par cette nouvelle figure que constitue le médiateur- figure que nous ne manquerons pas d'étudier.

Avant d'étudier plus avant les enjeux du Protocole et des commandes qu'il a initiées, il convient de préciser que l'action *Nouveaux commanditaires* n'a jusqu'ici jamais été abordée comme art participatif. C'est la spécificité de notre approche ici : interroger les convergences et divergences avec l'art participatif, et en distinguer la spécificité d'avec la tradition britannique. Cette spécificité induite par la perspective comparative qui est la nôtre n'a pas pour seul avantage la nouveauté. Aborder les *Nouveaux commanditaires* comme art participatif permet de mettre en lumière des enjeux de cette action, autrement invisibles ou apparaissant comme plus anecdotiques, quand ils ne sont pas comparés à d'autres choix, à d'autres solutions répondant à des problèmes similaires. Nous postulons ainsi que cette perspective comparative nous permettra à la fois de compléter notre compréhension de l'art participatif anglais, par le biais de ce « regard étranger » que constitue le détour par l'action *Nouveaux commanditaires* ; mais aussi de mettre en évidence la spécificité et la valeur *artistiques* de cette initiative française au sein du champ de l'art participatif, souvent négligées au regard de ses aspects *politiques*. Par ailleurs, cette comparaison nous permet de prolonger notre réflexion politique instaurée à la fin de la partie II, autour de la communauté d'action non-identitaire comme expérience de l'idée de démocratie.

Les *Nouveaux commanditaires* ont bénéficié par ailleurs d'analyses nombreuses, regroupées pour la plupart dans l'ouvrage *Faire art comme on fait société* (2013) : cette partie ne constitue pas ainsi une étude extensive de cette initiative ; certains aspects de cette action ne seront volontairement pas abordés.

---

[377] Pour une liste exhaustive, voir D. Debaise, X. Douroux, C. Joschke, A. Pontégnie, K. Solhdjju (eds.), *Faire art comme on fait société. Les Nouveaux commanditaires*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.

I. Le Protocole : enjeux et problèmes

L'action des *Nouveaux commanditaires* est la plupart du temps essentiellement interprétée comme une réforme de la commande publique. En effet, elle permet que cette dernière ne soit plus une prérogative du ministère de la Culture[378], mais qu'elle soit prise en charge par les citoyens eux-mêmes. La commande publique, traditionnellement centralisée et fonctionnant sur un modèle *top-down*, deviendrait, grâce aux *Nouveaux commanditaires*, une initiative multipolaire et *bottom-up*. Dans cette perspective, le Protocole apparaît comme un énoncé à caractère quasi-administratif, posant le cadre d'une nouvelle organisation de la commande publique. De façon symptomatique, les commentateurs désignent le Protocole sous les termes de « mode opératoire », « mode d'échange[379] », « dispositif[380] », « procédure[381] », autant de termes soulignant sa dimension gestionnaire et fonctionnelle. On notera que le lexique employé par François Hers lui-même favorise cette interprétation du Protocole comme réforme administrative : « les rôles et les responsabilités », « partage d'égales responsabilités » etc.

Mais ces expressions employées par les commentateurs sont remarquables à un autre titre. En effet, à l'instar du terme posé par Hers de « protocole », des termes comme « procédure » ou « dispositif » ne sont pas seulement rattachés à l'univers réglementé et normé de l'administration : ils occupent une place centrale dans le *lexique* des avant-gardes artistiques depuis les années 1950. Le protocole constitue, en effet, une nouvelle forme artistique participative, que l'on retrouve dans l'art conceptuel ou chez Fluxus, sous le nom d'instructions, d'exercices ou de partitions. Cette forme participative a une puissance particulière : celle de saper les conceptions artistiques en cours et d'en instaurer de nouvelles. C'est dans cette filiation lexicale avec les avant-gardes, et non avec la terminologie administrative, que l'on entend rendre visible sa dimension proprement artistique.

---

[378] 1% du budget du Ministère de la Culture est consacrée à la commande publique.

[379] Termes employés par Thomas Schlesser, « L'art à l'avant-garde de la démocratie », dans *Faire art comme on fait société*, *op. cit.,* pp. 21-36.

[380] Terme employé par Isabelle Stengers, « Parce que je me sentirais autorisé à cela maintenant… », dans Faire art comme on fait société, op. cit, p. 37-55.

[381] Terme employé par Krzysztof Pomian, « Art moderne et démocratie », dans *Faire art comme on fait société*, *op. cit.,* p. 597-609.

1) Qu'est-ce qu'un protocole ?

Les artistes appartenant à un mouvement dit d'avant-garde se caractérisent par une extrême sensibilité à la norme : là où d'autres voient « une essence de l'art », ils voient un ensemble de conventions, de traditions académiques. Ainsi, aux yeux de l'avant-garde, l'art s'apparente à un système d'habitudes qui englobe aussi bien les artistes que les spectateurs : habitude de créer selon tel canon, habitude d'apprécier selon tel goût. Dans cette perspective, la création d'une seule œuvre d'art rompant avec la tradition académique n'aura pas le pouvoir de « changer l'art » : celle-ci sera, en effet, appréhendée par le spectateur suivant son mode classique de réception, anéantissant potentiellement toute rupture artistique.

Dans cette mesure, l'établissement d'un protocole se présente comme le seul outil capable de rompre avec ce système d'habitudes. Ce n'est qu'en substituant à l'ancien ensemble de règles, un nouvel ensemble de règles redéfinissant les rôles de chacun – artiste et spectateur - dans le cadre d'un processus, que l'on peut espérer « *changer l'art !* ». Ainsi ce « cri », selon le concept deleuzien, de l'avant-garde se rapporte ici à un processus concret : il s'agit d'une transformation des habitudes de faire et de recevoir, par la force. La force de l'habitude.

On trouve ainsi l'emploi de protocoles artistiques dès le surréalisme[382], mais il faut attendre la fin des années 1950 pour que ces protocoles ne soient pas seulement à l'usage des artistes, mais modifient également la manière dont un spectateur se rapporte à une œuvre : les artistes donnent des instructions aux spectateurs, bouleversant ainsi leur position traditionnelle de contemplation statique et silencieuse. La performance *18 Happenings in 6 Parts* d'Allan Kaprow en 1959 peut constituer un point de départ emblématique de cette nouvelle extension du protocole :

> « Ayant décidé qu'il était temps d'accroître la « responsabilité » du spectateur, Kaprow envoya des invitations qui précisaient : vous ferez partie intégrante des happenings […] Les spectateurs étaient priés de suivre les instructions à la lettre : durant les première et deuxième parties, ils pouvaient s'asseoir dans la

[382] Il paraît légitime de considérer des procédés systématiques qui ont pour vocation de modifier radicalement la position de l'artiste et ce qui est entendu par forme artistique, comme un protocole artistique. L'écriture automatique, telle qu'elle est instaurée et appliquée par Breton et Soupault, paraît en faire partie.

> seconde salle, durant les troisième et quatrième parties, se rendre dans la première salle, et ainsi de suite, à chaque fois au son de la cloche […][383] ».

Kaprow emploie ici le protocole comme outil permettant la réalisation et la réception de l'œuvre tel qu'il les entend.

Mais le protocole n'a pas seulement le statut d'outil dans l'avant-garde. Il constitue également une *forme* artistique à part entière. Ainsi, au début des années 1960, des artistes du mouvement Fluxus, tel que George Brecht, George Maciunas ou Yoko Ono créent des œuvres-protocoles, souvent regroupées sous le terme de « do-it-yourself artworks ». Ces protocoles se présentent sous la forme d'instructions écrites ou d'*event scores*, selon les termes d'Ono. Directement influencés par les partitions musicales expérimentales de Cage, Brown et Wolff, les partitions de Fluxus constituent un ensemble de consignes données au spectateur dans le but d'une activité précise. Nous avons déjà évoqué ces œuvres en partie I, à propos de la nature de la participation en art participatif.

Il nous semble que les protocoles de Fluxus sont un plus proche parent du Protocole de François Hers, que les protocoles de l'art conceptuel : chez Fluxus, comme dans les *Nouveaux commanditaires*, le protocole ne vaut que par son *usage* – à la différence des protocoles conceptuels.

À l'issue de cette brève généalogie de l'usage du protocole par les avant-gardes artistiques, le Protocole des *Nouveaux commanditaires* acquiert une nouvelle dimension. Il n'apparaît plus seulement comme une fonctionnalité administrative. En effet, on entend faire l'hypothèse que ce dernier constitue une forme artistique à part entière, ayant la même fonction que les protocoles de Kaprow ou Fluxus : redessiner la cartographie de l'art, c'est-à-dire reconfigurer les capacités et les rôles de l'artiste et du public.

Le Protocole des *Nouveaux commanditaires* transforme le public en une figure capable d'énoncer la raison d'être de l'art.

/

Il transforme le rôle de l'artiste : il est celui dont les compétences propres lui permettent de répondre à un problème situé dans le champ social.

/

[383] Roselee Goldberg, *La performance. Du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 128-129.

Le Protocole déloge l'art de sa niche de luxe superfétatoire. Il le redéfinit comme activité humaine ayant valeur d'usage.

Cette dernière définition de l'art constitue probablement un point-clé des conceptions de l'art initiées par les protocoles des avant-gardes – on le retrouve notamment dans la cartographie Fluxus. On pourrait retrouver d'autres « habitudes d'art » récurrentes que critiquent et reconfigurent ces protocoles : la posture de contemplation désintéressée du spectateur (vs. participations) ; l'œuvre comme entité finie et close sur elle-même (vs. œuvre collective) ; l'artiste comme auteur (vs. délégation ou disparition).

À travers l'étude de l'usage du protocole dans les avant-gardes artistiques, nous apercevons ainsi une filiation forte entre les *Nouveaux commanditaires* et ces dernières. Il y a une homologie profonde sur les points suivants :

- même postulat sur l'art : l'art n'est pas seulement de l'ordre de la création subjective ou de l'appréciation personnelle, mais un corps d'habitudes historiques.
- même forme/outil : le protocole.
- même fonction : transformer les « habitudes d'art ».
- même idéal : changer l'art…
- même pari : …et la vie – l'art est *capable* de changer la vie.

Le projet des *Nouveaux commanditaires* se situe ainsi dans une filiation avec les projets des avant-gardes qui entendent changer l'art, *et la vie*, en changeant les habitudes d'art – et ce par la force d'un Protocole.

Cette première découverte de filiation des *Nouveaux commanditaires* avec les avant-gardes semble corroborer en partie notre intuition initiale, celle d'interroger ce projet comme projet *artistique*.

Cependant, d'aucuns pourront objecter que cette filiation permet seulement d'établir le point de départ – le protocole – des *Nouveaux commanditaires* comme artistique ; par opposition au processus qui, lui, échappe à ce que l'on associe traditionnellement à la définition de l'art. Le processus des *Nouveaux commanditaires* consiste en l'ensemble des interactions entre les commanditaires, le médiateur et l'artiste, menant à la

création d'une œuvre d'art. Nous aurions ainsi un point de départ et un point d'arrivée – l'œuvre finale – artistiques et un processus qui serait social ou politique.

Cette tentation de vouloir *a priori* exclure le processus des *Nouveaux commanditaires* du champ artistique repose sur une gêne à considérer un processus, c'est-à-dire un non-objet, qui plus est à valeur instrumentale, et sans valeur esthétique *a priori*, comme *de* l'art. Cette gêne se fonde sur une définition normative de l'art, qui consiste à déterminer si un objet relève de l'art par sa correspondance avec une norme transcendante de l'Art : un canon du Beau, incluant désintéressement, compétences techniques, règles de représentations… - un ensemble de normes que l'on retrouve à chaque époque, de façon schématique, dans les idéaux classiques de l'Art. Ce type de définitions a notamment été défendu par la philosophie analytique de l'art[384]. Néanmoins, ce genre de définition est mise à mal dès qu'elle est confrontée à l'histoire : toute nouveauté artistique ne serait ainsi, au moment de son apparition, par définition, pas de l'art, en tant qu'elle mettrait à mal la conception précédente de l'art, qui a été érigée en norme transcendante. Seraient ainsi bannis Maniéristes, Impressionnistes, Dadaïstes – la liste est longue. Émerge ainsi la nécessité d'une définition qui puisse rendre compte d'une historicité de l'art, de sa dialectique propre entre Anciens et Modernes.

Pour répondre à ce problème, nous proposons de mobiliser ici une définition « par provision » de l'art comme appartenance à un phylum[385] de problèmes et de formes. « Phylum » est un concept, employé par Gilbert Simondon dans *Du mode d'existence des objets techniques*[386], pour désigner une lignée technique qui constitue une famille historique entre différents objets (par exemple : arc, arbalète, moteur à ressort[387]). Dans le cadre d'une définition de l'art, il s'agirait d'une lignée esthétique entendue comme parenté de formes, problèmes et idéaux. L'histoire de l'art serait ainsi constituée de multiples phylums – parmi eux celui des avant-gardes. Toute nouvelle pratique qui aurait des parentés historiques de formes, de problèmes et d'idéaux avec un phylum artistique déterminé serait ainsi, par définition, une pratique artistique. Il

---

384 Voir Frank Sibley, "Les concepts esthétiques", dans Danielle Lories (ed.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004. Peter Strawson, « Aesthetic Appraisal and Works of Art », dans *Freedom and Resentment*, Londres, Methuen, 1974, p. 187 ; Stuart Hampshire, "Logic and Appreciation", dans W. Elton (ed.), *Aesthetics & Language*, Oxford, Blackwell, 1954, pp. 161-164.

385 Le concept est déjà employé dans la première partie de notre recherche.

386 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), Paris, Aubier, 2012.

387 *Ibid.,* p. 19.

convient de remarquer que le phylum des avant-gardes a ceci de remarquable qu'il est caractérisé par une révolution des formes : les formes anciennes sont récusées au profit de nouvelles qui n'ont *pas l'air* artistiques (collage, ready-made, happening, conversation, etc.). Dans cette mesure, le fait même qu'une pratique - ayant la même fonction et le même idéal que les avant-gardes - apparaisse sous une forme non répertoriée (comme l'ensemble des interactions entre commanditaires, artiste et médiateur), constitue potentiellement un signe manifeste de son appartenance au phylum des avant-gardes. Cette définition de l'art comme ce qui appartient à un phylum esthétique (formes et problèmes) permet ainsi de sortir de la double aporie qui pèse sur la définition de l'art : d'un côté, une définition normative transcendante ; de l'autre, une définition institutionnalisante instaurant un pur arbitraire – l'art est ce que les institutions du « monde de l'art » désignent comme art[388].

Dans cette mesure, il apparaît raisonnable de postuler que le projet des *Nouveaux commanditaires* qui se situe dans une parenté de formes, de fonction et d'idéal avec les avant-gardes, appartient au phylum esthétique des avant-gardes : le projet des *Nouveaux commanditaires* constituerait ainsi un projet artistique à part entière. Prise dans cette filiation, la forme-processus des *Nouveaux commanditaires* apparaît, d'une part, non plus comme une anomalie formelle mais comme une forme quasi-traditionnelle de l'avant-garde et de ses tentatives de *dé-former* l'art. La performance en est un bon avatar. L'avant-garde est caractérisée par cette puissance de proposition de formes *crypto-artistiques*[389] – dont la part artistique n'est pas visible dès l'abord. On pourrait appliquer cette qualification de crypto-artistique au projet des *Nouveaux commanditaires*[390]. D'autre part, le fait qu'elle semble *a priori* ne pas faire art en rompant avec les traditions esthétiques, ne serait qu'un indice supplémentaire de cet avant-gardisme.

Comme annoncé au début de cette enquête, la forme-processus des *Nouveaux commanditaires* relève d'une pratique spécifique au sein de ce phylum des avant-gardes : l'art participatif. En effet, l'art participatif peut être analysé comme l'une des

388 Voir George Dickie, *Aesthetics*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1971.

389 On pourrait dire, en détournant la formule héraclitéenne suivant laquelle : « La Nature aime à se cacher », que dans les avant-gardes, l'Art aime à se cacher.

390 On peut faire l'hypothèse que la dimension crypto-artistique des *Nouveaux commanditaires* est intentionnelle afin d'éviter les effets collatéraux indésirables de la transformation d'un objet en œuvre d'art : parmi eux, une sacralisation encombrante du processus qui empêcherait une simplicité de la participation des commanditaires.

incarnations les plus récentes et les plus radicales de ce phylum des avant-gardes évoqué précédemment. L'art participatif partage, avec les mouvements d'avant-gardes, les mêmes enjeux et modes d'actions. L'art participatif reconfigure les habitudes d'art, à partir de la question « comment l'art peut changer la vie, c'est-à-dire avoir une effectivité sur le plan social et politique, dans le contexte démocratique actuel ? ». À ce problème commun aux avant-gardes, mais recontextualisé en fonction des données socio-politiques contemporaines, l'art participatif établit la collaboration entre artistes et participants comme mode d'action privilégié pour reconfigurer l'art comme un *être ensemble* et un *faire commun.*

A l'instar de l'art participatif, le processus de collaboration dans les *Nouveaux commanditaires* entre commanditaires et artiste, par l'intermédiaire du médiateur, constitue le cœur du projet et n'a pas seulement vocation instrumentale : elle est la condition de nécessité de l'œuvre, de son inscription sociale. L'œuvre chez les *Nouveaux commanditaires* vient, en effet, répondre à un problème localisé dans le champ social. De ce point de vue, les *Nouveaux commanditaires* semblent être les proches parents de cette branche de l'art participatif étudiée en partie I : les *issue-based projects*, dans laquelle la relation entre artiste et participants prenait la forme d'une résolution de problèmes.

Enfin, la participation chez les *Nouveaux commanditaires* prend une forme très proche de celle de l'art participatif, telle que nous avons pu la décrire en partie I : la relation entre artiste, commanditaires et médiateur est de l'ordre de la coproduction et d'une relation collaborative.

2) Des problèmes communs : une comparaison de *Grizedale Arts* et des *Nouveaux commanditaires*

Par ailleurs, la parenté entre art participatif et *Nouveaux commanditaires* tient aussi au fait qu'ils partagent une certaine lecture de l'histoire de l'art et ce faisant, isolent des problèmes communs. C'est ce dont on peut s'apercevoir en procédant à une comparaison de la position de François Hers et la position des *curators* de *Grizedale Arts* (Adam Sutherland ou Alistair Hudson), haut lieu de l'art participatif comme on l'a vu en partie I.

Tout d'abord, on distingue une ambition commune de réformer le rôle de l'artiste dans la société. En effet, le Protocole des *Nouveaux commanditaires* est issu d'une manière spécifique de concevoir l'histoire de l'art, propre à François Hers. Il interprète l'ensemble de l'histoire de l'art depuis la Renaissance jusqu'à l'après 1945 comme une « conquête de l'individualité » dont les artistes ont été les héros : ils ont permis l'avènement de cette figure jusqu'alors impensable de l'individu souverain - se soustrayant aux normes sociales établies (Hers convoque ainsi souvent la figure de Michel-Ange), incarnant des libertés alors inaccessibles au reste de la société (liberté d'expression, liberté de mœurs), affirmant leur irréductible singularité.

> « Mieux que quiconque, [les artistes] pouvaient manifester la capacité d'un individu à agir par et pour lui-même […] Qui d'autre, dans le corps social, pouvait prendre le risque d'exposer la subjectivité de la personne et les non dits d'une société, d'affronter les ordres établis et de s'affranchir des normes les plus enracinées pour en créer de nouvelles ?[391] ».

Selon Hers, cette conquête s'est achevée par l'instauration de la démocratie comme régime politique de l'Occident au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, et se clôt définitivement par la chute du Mur en 1989. Le statut d'individu souverain ne serait dès lors plus le privilège de l'artiste, mais le privilège de chaque citoyen dans une société démocratique.

Cette interprétation de l'histoire de l'art occidental par Hers n'est pas sans faire écho à la lecture que Rosanvallon fait des mutations sociologiques de l'individualisme en Occident. En effet, Rosanvallon attribue également un rôle décisif aux artistes dans l'avènement de la dimension sociologique de l'individualisme (par opposition à un individualisme politique reposant sur des droits). Localisant ce phénomène à la fin de l'Ancien Régime, il définit l'artiste comme incarnation de *l'individualisme de distinction* : il est celui qui fait « rupture avec un monde bourgeois défini par son conformisme, c'est-à-dire son incapacité d'exister autrement que comme classe prisonnière d'une destinée gouvernée par l'étroitesse de ses objectifs et son absence d'imagination[392] ». Pour Rosanvallon, l'artiste est de ce point de vue l'un des précurseurs de l'individualisme de singularité contemporain, dont nous avons abondamment parlé en partie II : l'individualisme de singularité consiste en une généralisation de l'individualisme de distinction à l'ensemble des individus d'une société. On retrouve

[391] François Hers, *L'art sans le capitalisme*, Dijon, Presses du Réel, 2011, p. 7.
[392] Pierre Rosanvallon, *La société des égaux*, Paris, Seuil, 2011, p. 307.

dans ce passage de l'individualisme de distinction à l'individualisme de singularité le trajet historique dessiné par Hers. Grâce à ces deux concepts, on distingue mieux l'aporie que constitue la situation de l'artiste aujourd'hui : il serait l'héritier d'une mission devenue caduque, voire absurde - puisque déjà accomplie et si bien accomplie que son acmé est devenue problématique, sous la forme d'un hyper-individualisme. Dans cette mesure, il s'agit de repenser le rôle de l'artiste qui ne peut plus être de l'ordre de *l'expression individuelle de sa singularité,* en tant que celle-ci ne produit plus d'émancipation sociale, mais seulement de l'autoréférentialité.

C'est également la figure de l'artiste comme incarnation de l'individualisme de distinction que le programme de *Grizedale Arts* souhaite réformer. Alistair Hudson, directeur adjoint de l'institution jusqu'en 2014, convoque la figure du *Wanderer* (1818) de Caspar David Friedrich pour illustrer cette position de l'artiste :

> « Le *Voyageur contemplant une mer de nuages* révèle la faille au cœur d'une ère moderne à laquelle nous avons besoin d'échapper [...] Notre voyageur au sommet, distinct du monde en dessous, se définissant lui-même comme séparé de la nature, séparé du monde quotidien et désordonné qui gît sous les nuages [...] Il fait face à l'horizon et regarde ardemment un futur imaginé dans son seul esprit. C'est l'artiste comme voyant, génie souverain et chercheur de vérité, prêt à nous emmener vers des lieux qu'on n'oserait pas imaginer sans lui. C'est l'artiste d'avant-garde au début de son voyage dans l'inconnu, nous menant avec espoir jusqu'à la parfaite lumière[393]. »

Ainsi on retrouve dans l'art participatif britannique et les *Nouveaux commanditaires* une commune insatisfaction quant à la position traditionnelle de l'artiste dans le champ social assimilé à un héros libérateur. On notera cependant une différence fondamentale : pour Hers, cette insatisfaction est liée à la caducité de cette position, en tant qu'il estime que la mission de l'artiste visionnaire a été effectivement accomplie. Pour Alistair Hudson, il semble davantage que l'insatisfaction soit liée à la stricte séparation entre l'art et le social, entre l'art et la vie que cette position de singularité quasi ontologique attribuée à l'artiste induit. La spécificité de la position de

---

[393] Alistair Hudson, "An Extended Lecture on Tree Twigs. Towards an Ecology of Aesthetics" dans E. Zhong, X. Douroux (ed.), *Reclaiming Art. Reshaping Democracy*, Dijon, Les Presses du Réel, à paraître en 2016.

"Wanderer reveals the rift at the heart of the modern era from which we need to escape […] Here we see our mountain-top journeyman, distinct from the world below, defining himself apart from nature and the messy quotidian world beneath the clouds […] He faces the horizon and looks longingly to an imagined future that is pictured in his mind alone. This is the artist as super-seer, sovereign genius and truth seeker; taking us to places we otherwise would not imagine to go. This is the artist *avant-garde* at the start of a journey into the unknown, leading us with hope into the perfect light"

Hers est ainsi de considérer cette figure de l'artiste héroïque comme l'incarnation d'un rôle proprement *socia*l, et non comme une *absence de rôle social* : le rôle social de l'artiste était précisément de se tenir en marge de celle-ci pour incarner ce qui n'était pas encore admis, possible, imaginable selon les normes instaurées par la société.

Nous avons ainsi isolé un premier problème commun : réinventer le rôle social de l'artiste aujourd'hui. Il en existe un second : comment réinventer une « forme de relation entre la société, les artistes et leurs œuvres » autre que celle proposée actuellement par le monde de l'art ? En effet, *Grizedale Arts* et François Hers partagent une profonde insatisfaction quant aux modes de production, de circulation et de réception de l'art aujourd'hui, tels qu'ils sont organisés par le marché de l'art et l'institution muséale. Alistair Hudson écrit ainsi :

> « Au cours du XIX[ème] siècle, l'art […] fut de plus en plus structuré par la triangulation entre artiste, spectateur, et connoisseur; combiné avec la montée d'une économie industrielle et capitaliste et l'évanescence de la religion, cette architecture s'éleva jusqu'à former les temples jumeaux du marché de l'art et du musée. Cela a contribué à maintenir l'art dans un système privilégiant la représentation, la réflexion, et la consommation, à l'opposé du concept pré-moderne d'art, comme enrichissement de l'utilité et de la ritualité de l'activité humaine (les objets étant rendus obsolètes dans le musée)[394]. »

François Hers perçoit également "les rapports d'échange à travers le musée et le marché, étant anonymes" comme incapables d'instaurer des relations enrichies à l'art : selon lui, cette stérilité est ressentie comme telle, non pas seulement par le public, mais par les artistes eux-mêmes :

> « Nous ne pouvions trouver, pas plus que nos œuvres, une vie sociale dense et stimulante dans ce qui nous était offert : des mondanités ou des échanges anonymes avec notre société, gérés par des professionnels de l'édition en littérature et en musique, par des galeristes, producteurs, curateurs, etc. Echanges qui étaient eux-mêmes régulés par les besoins du marché ou de l'industrie du spectacle naissante[395] ».

Pour répondre à ces deux problèmes, *Grizedale Arts* et François Hers inventent des solutions en certains points profondément analogues. Il s'agit tout d'abord de refonder la création artistique comme collaboration entre participants et artiste, afin

---

[394] A. Hudson, *art. cit.*
"As the 19th century progressed, art […] was increasingly framed by the triangulation of artist - spectator - connoisseur and, combined with a rising capitalist, industrial economy and the withering away of religion, this architecture rose to form the twin temples of the art market and the museum. This ensured that art was maintained in a privileged system of representation, reflection and consumption in opposition to the pre-modern concept of art as the enhanced utility and ritual of human activity (and the objects thereof now rendered obsolete in the museum itself)."

[395] Extrait d'une lettre privée de François Hers à Sir Nicholas Serota, datée du 10 août 2015.

de sortir ce dernier de sa solitude héroïque devenue stérile. Mais plus encore, il s'agit de reconvertir l'acte artistique comme expression de singularité individuelle en son opposé : une mise au service des besoins des autres. Dans les *Nouveaux commanditaires*, l'artiste répond à une demande d'art formulée par les commanditaires. Chez *Grizedale Arts*, l'artiste est pensé de façon similaire comme venant répondre aux besoins de la population locale, principalement les habitants de Coniston:

> « Ici, nous travaillons avec des artistes et des non-artistes [...] pour répondre aux besoins et urgences de nos compagnons et voisins. Le but n'est pas de donner aux artistes la liberté et l'espace pour une expression individuelle, mais au contraire, d'utiliser les compétences artistiques au service des besoins de la comté[396] ».

En mettant les compétences de l'artiste au service des besoins de la communauté (François Hers dirait de la société), les deux programmes remettent en cause l'absolue liberté de création de l'artiste : « Nous avons banni la liberté de création[397] », comme le dit Alistair Hudson en souriant. Leur modèle est à l'opposé du modèle de la commande « carte blanche » ou « *open brief* » que pratiquent la plupart des fondations d'art contemporain, comme c'est le cas à la *Dia Art Foundation*, par exemple. L'artiste ne crée plus suivant son « intime nécessité », mais suivant le problème que la société lui soumet. Plus précisément, il met son intime nécessité au service d'une raison d'être d'une œuvre d'art, formulée d'abord par d'autres.

Ce point constitue probablement une des singularités les plus marquantes à la fois de *Grizedale Arts* au sein du champ de l'art participatif britannique, et des *Nouveaux commanditaires* au sein du champ de l'art participatif en général. Nous approfondirons ce point un peu plus loin.

3) Des divergences significatives

Cependant, on distingue des divergences significatives entre le projet de *Grizedale Arts* et celui des *Nouveaux commanditaires*, qui nous renseignent de manière plus large sur les divergences entre art participatif et *Nouveaux commanditaires*.

---

[396] Jonathan Griffin (ed.), *Grizedale Arts. Adding Complexity to Confusion*, *op. cit*., p. 11.
"Here we worked with artists and non-artists […] to respond to needs and urgencies from our fellow residents. The aim was not to give artists the freedom and space for individual expression, but contrarily utilise artistic competencies to the needs of our constituency".

[397] Reprise d'une formule d'Alistair Hudson lors d'une conférence à *The School of Art Institute of Chicago*, en novembre 2014, à laquelle nous avons assisté : « We banned creative freedom ».

Les désaveux de la position héroïque de l'artiste et du fonctionnement social actuel de l'art conduisent *Grizedale Arts*, comme toute une partie de l'art participatif, à instaurer un rapport relativement distant à la notion d'art et à l'histoire de l'art : en tant qu'il s'agit de resémantiser, de revitaliser la notion d'art, celle-ci est peu convoquée dans les discours pour désigner ce que l'on fait : elle est davantage convoquée pour désigner les conceptions conservatrices, sacralisantes que l'on veut réformer. Tout se passe comme s'il s'agissait de suspendre la dénomination « art », le temps de la revitalisation. Chez *Grizedale Arts*, au terme d'art sont préférés les termes d'*artness* ou d'*artfulness* : « rendre les choses plus riches d'art plutôt que faire de l'art[398] » ["to make things more artful rather than make art"] écrit ainsi Alistair Hudson. Les projets artistiques de Grizedale adoptent ainsi très rarement des formes artistiques reconnaissables : boutique communautaire, restauration du *Coniston Institute*, organisation du festival de la moisson à l'église, construction d'un pavillon de cricket, d'une ferme, fabrication de fromages, animation du *Youth Club*, ouverture d'une nouvelle bibliothèque.

> « Il devint clair, dans le développement de ces projets, que l'art ne résidait dans aucun objet, aucune chose en particulier, mais dans la manière dont des processus ordinaires (une boutique, un festival, une bibliothèque...) étaient ré-haussés par l'application de l'art ou des idées des artistes comme manière de faire les choses : à quel degré quelque chose était riche d'art, plutôt que était-ce de l'art ou pas. C'est cette distinction qui a donné au projet sa valeur dans le comté, et non le fait qu'ils pouvaient être conçus comme de l'art en soi. [399] »

L'art est ainsi quasiment assimilé à l'expression idiomatique « l'art de faire quelque chose ». Les implicites de la notion d'art (dont on pourrait se demander s'ils sont autre chose que des préconceptions esthétiques et historiques) sont d'une certaine façon trop lourdes, trop massives, empêchant les *curators* de *Grizedale Arts* de réinventer la manière de faire de l'art tout en conservant l'usage du mot. Cela n'est pas sans faire écho à un certain nombre de mouvements d'avant-garde qui tentèrent eux aussi de se débarrasser du mot pour se débarrasser de tous ces cadavres

---

[398] Alistair Hudson, *art. cit.*

[399] *Ibid.*
"In the development of these projects it became clear that the art did not lie in any particular object or thing, but in the way ordinary processes (a shop, festival, library etc) were enhanced by the application of art or artists thinking as a *way* of doing something, how artful something was, rather than whether it was art or not. It was this distinction that gave the projects value within the constituency, not the fact that they could be conceived of as art per se."

encombrants que constituent les préconceptions et les formes obligatoires qui y sont rattachées (Dada, mais aussi Fluxus qui avançait le terme de « non-art »).

Des artistes comme *Lone Twin* manifestent également une distance à l'égard de la notion d'art - sans la contester pour autant : dans leur propos, l'art est de façon régulière associée à une activité réflexive, comme si faire de l'art conduisait inévitablement à *parler sur* l'art, opposée à une activité caractérisée par un faire non réflexif, que les artistes cherchent à mettre en place dans leurs performances. La mobilisation de la notion d'art ou d'éléments faisant trop signe vers l'art (des éléments possédant une tradition artistique) constitue ainsi un obstacle à la bonne marche de leur pratique. Cela est très net dans cette anecdote que raconte Gregg afin de définir leur pratique :

> "My dad was a very keen vegetable grower. He used to put up a little sign saying that there were lots of lettuces and there was a little box with a knife in it, and you could put some money in and walk round into our back garden and take a lettuce. Sometimes you'd be having tea in the back room and you'd see a neighbor wander round with the knife, take a lettuce and go. At that moment, there's no discussion about the lettuce, no debate about its history, what type of lettuce it is. Perhaps that dialogue might take place at the pub later on. But the point for my dad wasn't to engage in a discussion about the particular quality of the lettuce. It's much simpler than that: someone needs a lettuce, there's one on offer, and off you go. **It's fulfilling a certain service in a pragmatic way**. I think our work's a bit like that[400]".

Mobiliser la notion d'art ou avoir recours à des formes explicitement artistiques apparaissent ainsi davantage comme des obstacles ou handicaps pour toute une partie de l'art participatif, que ce soit à l'échelle d'une revitalisation générale de l'art, ou à l'échelle de la conduite d'un projet. De nombreux *curators* et artistes préfèrent redéfinir l'art comme une nouvelle forme de service, sans pour autant l'assimiler à un service social : c'est un service spécial, « adoptant des procédés ordinaires cependant rehaussés par l'intervention de l'art ». L'art devient un ingrédient, et non plus le nom de l'objet lui-même ou la fin à viser.

Ce trait est en rupture très net avec les *Nouveaux commanditaires* : pour François Hers, c'est l'histoire de l'art elle-même qui permet à l'artiste de pouvoir sortir de son rôle héroïque et de répondre aujourd'hui aux demandes et problèmes formulés par la société. En effet, Hers associe la conquête de l'individualité par l'artiste à une émancipation des formes : c'est par cette émancipation des formes que l'artiste a

[400] Gregg Whelan, dans David Williams, Carl Lavery (eds.), *op. cit.,* p. 56. Nous soulignons.

expérimenté, inventé, affirmé sa singularité individuelle. Ce qui est souvent analysé comme le symptôme d'un divorce aggravé de l'art avec la société, dans la mesure où celle-ci ne comprend plus et n'aime plus les formes proposées par les artistes, est analysé par Hers comme une opportunité majeure pour la société :

> « Durant cette longue « guerre de libération » des formes, on a fait de nombreux procès d'intention aux artistes, sans réaliser qu'ils acquéraient ainsi une capacité de création inouïe et inédite dans l'histoire. Libéré de tous ses genres, l'art allait pouvoir prendre en compte, avec des formes à chaque fois spécifiques et appropriées, toutes les problématiques culturelles d'une époque, dans leur infinie diversité, et non plus seulement celles des artistes ou des pouvoirs en place[401] ».

Si la dimension progressiste de l'histoire de l'art que propose Hers peut être discutée, elle a pour avantage de transformer ce qui apparaissait comme une crise en occasion de réconciliation de l'art et la vie. L'extrême liberté de création dont ont bénéficié les artistes leur permet aujourd'hui de répondre plus efficacement aux contraintes de la commande. Autrement dit, c'est cette émancipation des formes, et ainsi l'histoire de l'art elle-même qui permet à la société de pouvoir espérer qu'un artiste soit capable de créer une forme, en réponse à un problème donné. Dans ce contexte, il n'y a donc pas d'avantages à mettre à distance l'histoire de l'art et à modérer l'usage de la notion dans toutes les implications historiques et esthétiques qu'elle contient, dans la mesure où c'est la trajectoire historique propre de l'art qui ouvre la possibilité de refonder un rôle social à l'artiste. L'initiative des *Nouveaux commanditaires* est ainsi pleinement inscrite dans l'histoire de l'art. On peut se demander si ce rapport différencié à la notion d'art et à son histoire qu'introduit le Protocole ne permet pas d'expliquer en partie le fait que les œuvres produites par les *Nouveaux commanditaires* adoptent quasi systématiquement des formes traditionnelles (fresques, sculptures, vitraux, photographies…), et jamais des formes sans tradition artistique : si la position de l'artiste est celle du service comme chez *Grizedale Arts*, les œuvres ne s'assimilent pas à cette position : les projets ne prennent pas la forme de service, mais celles d'œuvres aux formes artistiques identifiables comme telles. Nous approfondirons cette réflexion plus loin.

On retrouve chez *Grizedale Arts* et les *Nouveaux commanditaires* le désir de faire de l'art autre chose qu'une circulation d'objets ne bénéficiant qu'à l'artiste et au monde de l'art lui-même : la solution à ce problème est d'inventer une façon de *faire de l'art pour*

[401] François Hers, lettre citée.

une communauté donnée (habitants du village ou commanditaires), principal bénéficiaire des effets de l'œuvre. Chez *Grizedale Arts*, cette conception de la création se traduit par la mise en valeur d'une *utilité* de l'art, comme on l'a vu en partie I : l'art sert, aide à résoudre des problèmes précis, à améliorer le quotidien des habitants. Ce terme d'utilité n'est pas présent comme tel chez les *Nouveaux commanditaires*, probablement en raison de sa connotation instrumentale qui ne correspond pas à l'imaginaire artistique porté par Hers alors qu'il est légitimé par celui porté par Hudson (*Arts & Crafts*). La divergence ici n'est pas tant que l'un use abondamment du concept d'utilité, tandis que l'autre ne le prononce pas : elle est davantage de l'ordre de deux sens d'utilité qui, à notre sens, mettent en évidence la spécificité de chacune des initiatives. Pour Alistair Hudson et *Grizedale Arts*, une œuvre utile est une œuvre qui rend service dans la vie quotidienne (sens 1), comme on l'a vu en partie III, lors de notre étude de Ruskin. Pour François Hers et les *Nouveaux commanditaires*, une œuvre utile est une œuvre dont la nécessité est formulée, comprise, portée, et défendue par plusieurs (sens 2) : elle est utile parce qu'on l'a voulue, parce qu'on sait pourquoi elle est là, parce qu'on comprend pourquoi elle a cette forme plutôt qu'une autre. Est inutile non pas ce qui ne sert à rien de façon instrumentale, mais ce qui n'a pas de raison collective d'être. Cet écart entre ces deux sens d'utilité est à notre sens décisif pour comprendre à la fois la différence formelle des œuvres produites par ces deux initiatives, et plus largement leurs positions différenciées dans le champ de la création contemporaine, malgré des dispositifs de création similaires sur plusieurs points. De ce point de vue, les *Nouveaux commanditaires* sont moins proches de *Grizedale Arts*, et plus proches des artistes de notre corpus (Jeremy Deller et *Lone Twin* notamment) qui ne proposent pas d'œuvres utiles au sens 1, mais davantage au sens 2. Les participants de *The Battle of Orgreave* ou *The Boat Project* participent à la raison d'être du projet proposé par l'artiste, y adhérent à des degrés différents, transforment le vouloir de l'artiste en leur propre vouloir : c'est dans cette mesure que ces œuvres peuvent être dites utiles au sens 2 : leur nécessité est comprise et portée par les participants.

Cependant, si la nécessité de ces projets est endossée par les participants, elle n'est quasiment jamais *choisie* et *énoncée* par les participants eux-mêmes : c'est l'artiste qui formule le projet et ses enjeux. C'est là la grande spécificité des *Nouveaux*

commanditaires et son intérêt majeur dans notre étude de l'art participatif, que d'imaginer une participation qui consiste en une *énonciation de la raison d'être de l'œuvre*.

II. Le renversement de la participation

Malgré la diversité des approches participatives que nous avons pu apercevoir au cours de notre étude, il existe une constante en art participatif, presque invisible tant elle paraît naturelle : l'artiste est toujours le point d'origine de l'œuvre. Il est celui qui a l'initiative, qui choisit le problème ou le sujet qui l'intéresse, parfois la forme que prend le projet. Malgré une mise en évidence par certains artistes de leur dépendance à l'égard des participants, comme nous l'avons vu en partie I, l'artiste reste le centre configurateur de l'œuvre. On se se souvient de cette phrase de Gregg Whelan : « I don't make people participate. They are the ones who allow *me* to participate in the world[402] ». Mais le renversement de la participation qu'il dessine ici ici n'est pas total : s'il ne fait pas participer les gens, ce ne sont néanmoins pas les participants qui l'invitent à participer à *leur propre* projet.

1) L'inversion de la participation

C'est pourtant ce que propose le Protocole des *Nouveaux commanditaires*, en attribuant aux commanditaires ce nouveau rôle : celui d'énoncer la raison d'être de l'art. Autrement dit, le Protocole fait des commanditaires le centre configurateur du processus de création. Cela implique une préséance sur l'artiste, sur le point précis qu'il n'est plus *celui qui a une idée*. Tous les projets d'art participatif commencent en effet comme ça : l'artiste a une idée, qu'il propose à d'autres et soumet à participation. Dans les *Nouveaux commanditaires*, ce sont les *participants qui ont une idée*, l'idée initiale qui va déclencher le processus de création. Cette préséance va de pair avec une antécédence. La communauté et son projet *préexistent*, dans une certaine mesure, à l'intervention de l'artiste : elle s'est formée en amont autour de la formulation d'un problème commun et d'un accord sur le moyen pour venir répondre à ce problème – l'art. Elle est ainsi celle qui possède l'initiative et qui cartographie la situation. Ce n'est plus l'artiste qui dit : « C'est *vous*, la communauté avec laquelle je vais travailler, et voici mon problème ». C'est la communauté-commanditaire qui dit : « C'est *nous*, la communauté avec laquelle vous allez travailler

[402] Extrait de l'entretien réalisé en février 2011 avec Gregg Whelan, à Emsworth.

et voici notre problème ». Le geste initial de l'art participatif s'inverse, marquant la spécificité et sans doute la force des *Nouveaux commanditaires* : ce n'est plus l'artiste qui fait participer la communauté, mais la communauté qui fait participer l'artiste.

Cette inversion de la participation constitue la spécificité irréductible des *Nouveaux commanditaires* dans le champ de l'art participatif. Elle permet notamment de le différencier de ses plus proches voisins, les *issue-based projects*. En effet, bien que ces derniers se construisent également comme une réponse à un problème d'une communauté, ce n'est pas cette communauté qui a fait appel à l'artiste : c'est toujours l'artiste qui vient proposer ses services. Certes, les échanges entre l'artiste et la communauté font émerger un problème que tous estiment important ; certes l'artiste peut intervenir sur un problème déjà prégnant et déjà mobilisateur pour la communauté (comme dans le cas de *Tamms Year Ten* de Laurie Jo Reynolds) : mais ce n'est pas la même chose que remettre entre les mains de la communauté le choix de faire appel ou non à un artiste, et le pouvoir de formuler le problème auquel un artiste pourrait répondre. La communauté se propose et se fonde comme communauté autour de son besoin d'art. : elle se crée du fait de se reconnaître collectivement comme commanditaire. Dans les *Nouveaux commanditaires*, « le citoyen n'est pas convoqué par un artiste à participer, il se convoque lui-même, il est décisionnaire et juge de l'action menée[403] ».

Les *Nouveaux commanditaires* constituent ainsi, dans le champ de l'art participatif, une nouvelle *species infima* – espèce à un seul membre – à laquelle personne n'avait songé.

La transformation de la figure de l'artiste

« Faire le deuil de cette pose, si gratifiante, de l'artiste en héros solitaire établie depuis les Romantiques[404] » ne consiste ainsi pas seulement pour François Hers à imaginer une création artistique au service des autres : c'est accepter de ne pas être le point de départ d'une œuvre. C'est *externaliser l'intime nécessité* de faire œuvre, que l'on évaluait jusqu'ici comme la prérogative de l'artiste.

> « Toute personne qui vit a d'intimes nécessités. Le désir de réinventer sans cesse ses formes de relation au monde pour s'y situer, est consubstantiel à l'espèce humaine, même si tout le monde n'a pas envie d'en faire son métier. Il n'est pas nécessaire de connaître l'histoire de l'art et d'être cultivé pour

[403] Extrait d'une correspondance privée avec François Hers, mail daté du 7 septembre 2015.
[404] François Hers, lettre citée.

développer une intelligence des enjeux auxquels une œuvre peut répondre. L'expérience de la vie peut, tout autant, l'apporter[405] ».

C'est cette réforme des prérogatives de l'artiste qui pose souvent le plus problème dans la réception des *Nouveaux commanditaires*. L'intériorité de l'artiste est en effet conçue comme la forteresse imprenable, garantissant une protection à l'instrumentalisation marchande ou politique. Si la nécessité est intérieure, si la création n'est rien d'autre que la matérialisation d'un mouvement procédant de l'intérieur, l'intégrité de l'œuvre est garantie, et dans une certaine mesure, sa valeur, à condition d'avoir construit une figure sacralisée de l'artiste, comme c'est le cas en Occident. Par ailleurs, refuser à l'artiste d'être le point d'origine de l'œuvre, c'est remettre en cause toute une conception, largement prégnante, de l'art comme expression de soi. En somme, laisser d'autres que l'artiste énoncer la nécessité d'une œuvre, c'est s'exposer à faire une mauvaise œuvre : une œuvre désincarnée, « de commande » dans son sens le plus péjoratif, où l'artiste que l'on se représente malheureux d'être amputé accéderait à des demandes nécessairement triviales de citoyens. Aussi caricaturale que puisse sembler ce portrait des *Nouveaux commanditaires*, il est esquissé par certains, notamment par Yasmil Raymond, directrice de la *Dia Art Foundation*, avec laquelle nous avons pu avoir un entretien à ce propos.
Pour François Hers, la forteresse contre l'instrumentalisation, le manque de qualité artistique, ce n'est pas l'intériorité seule et imaginée pure de l'artiste, c'est ce qu'il appelle le « partage de responsabilités ». Dans ce partage des responsabilités entre l'artiste, les commanditaires et le médiateur, c'est l'*intelligence collective* qui permet de garantir l'intégrité et la valeur de l'œuvre. C'est le fait que plusieurs citoyens associés dans ce processus aient procédé ensemble aux choix menant à la création de l'œuvre.
On peut choisir d'évaluer ce partage des responsabilités que met en place le Protocole comme une dévaluation, une réduction du rôle de l'artiste. Mais on peut également le voir comme un rehaussement de celui-ci, si l'on suit le raisonnement de Hers. En effet, le Protocole confère une nécessité sociale à l'artiste, dont le rôle précédent était devenu redondant (en raison de l'individualisme de singularité) et ainsi sans portée. L'artiste voit son rôle certes redéfini comme « inventeur de formes », il ne fait plus office de visionnaire à l'échelle de la société. Cependant les *Nouveaux commanditaires* ne prétendent pas se substituer à toute création personnelle

[405] François Hers, *op. cit.*, p. 18.

suivant une intime nécessité. Ils la redoublent, mais ne s'y substituent pas. En tant qu'inventeur de formes au service d'autres que lui-même, l'artiste se voit reconnaître des compétences que personne d'autre dans la société ne possède, là où ses anciennes prérogatives (affirmation et expression de sa singularité individuelle) sont maintenant partagées par tout le monde. C'est dans cette mesure que l'on peut estimer que son statut est rehaussé : il devient le détenteur d'un pouvoir que lui seul possède – et que les autres reconnaissent comme ayant de la valeur puisqu'ils font appel à lui, via la commande.

Cette inversion de la participation ne peut cependant pas s'obtenir simplement par cette nouvelle répartition des rôles entre commanditaires et artiste. En effet, donner aux participants la capacité d'énoncer la nécessité de l'œuvre est un geste si inédit, si peu congruent avec nos « habitudes d'art », qu'il appelle toute une série de conditions nécessaires à son bon fonctionnement. Parmi elles, le rôle central donné à l'œuvre et la figure du médiateur.

Le rôle caché de l'œuvre

Comme nous l'avons vu en partie I, le terme d'œuvre n'est quasiment jamais employé par les artistes participatifs qui lui préfèrent souvent le terme de projet. Certains projets ne mènent pas à la création d'un objet à proprement parler, comme c'est le cas dans certaines performances de *Lone Twin* par exemple.
Chez les *Nouveaux commanditaires*, le terme d'œuvre est un terme-clé : le Protocole est, en effet, avant tout présenté comme un moyen pour *créer des œuvres*. « Le Protocole des *Nouveaux commanditaires* définit les rôles et les responsabilités d'acteurs qui mènent ensemble une action **dont la finalité est l'émergence d'œuvres d'art** en tout domaine de création[406] ». Le terme d'œuvre est à comprendre, dans le cadre des *Nouveaux commanditaires*, dans un sens très particulier : elle vient marquer que le processus ne suffit pas : il faut qu'un objet soit produit par ce processus. Xavier Douroux, médiateur historique du programme, le formule ainsi :

[406] Extrait du Protocole reproduit plus haut.

> « [François Hers] a toujours parlé d'œuvres à produire. L'idée d'un processus d'invention qui ne soit pas centré sur la simple mise en forme de l'enquête, mais qui s'astreigne à la création d'un objet artistique au-delà du commentaire, a été un élément déterminant[407] ».

On voit ici une autre divergence d'avec l'art participatif qui ne considère pas du tout la production d'objets comme une fin : un processus seul de dialogue, de conversation, comme nous l'avons vu en partie I, suffit à constituer un projet. Cet accent mis sur la production d'objets chez les *Nouveaux commanditaires* peut être interprété de plusieurs façons. Il peut être interprété, dans un premier temps, comme une certaine forme de conservatisme, interprétation souvent avancée par les observateurs anglo-saxons. On peut également l'analyser comme motivé par un souci de distinction au sens bourdieusien : en effet, en transformant les citoyens en commanditaires, les *Nouveaux commanditaires* se détachent, malgré eux, du pôle pur et rentrent dans la sphère des projets artistiques à caractère social. Aux yeux de Hers ce geste d'octroyer aux citoyens cette capacité est un geste répondant *d'abord* à une crise de la position de l'artiste. Or, ce geste est souvent interprété *d'abord* comme un geste social, visant à démocratiser la création artistique. Or, cette proximité avec le social est, aux yeux des tenants du projet, problématique : elle éloigne le projet de son inscription souhaitée au cœur de l'histoire de l'art et l'apparente davantage à une initiative marginale, à la frontière entre art et action sociale. Dans cette mesure, l'accent mis sur la production d'une œuvre-objet permet de se distinguer quasiment sociologiquement d'autres initiatives artistiques inscrites dans le champ social qui privilégient davantage la mise en relation, le processus de dialogue comme formes des projets (l'artiste américaine Suzanne Lacy est un bon exemple de cette tendance). L'œuvre-objet constituerait ainsi l'incarnation de la différence idéologique des *Nouveaux commanditaires* d'avec une tradition de l'art socialement engagé.

Sans que cela remette nécessairement en cause ces deux interprétations, il est nécessaire d'en ajouter une troisième : l'importance accordée à l'œuvre comme objet à produire serait un moyen de garantir la nouvelle distribution des rôles entre les commanditaires et l'artiste. En effet, un processus relationnel seul entre l'artiste et les commanditaires, sans objet à produire, courrait le risque de voir l'artiste regagner sa place de centre configurateur, en tant qu'il serait celui dont dépend l'animation et la

[407] X. Douroux, « Les Nouveaux commanditaires / Conversations », dans *L'art sans le capitalisme*, *op. cit.*, p. 59.

construction du processus. Une œuvre-objet a ceci de particulier qu'elle peut se constituer en troisième terme, extérieur à l'artiste et aux commanditaires, de par sa capacité d'autonomie sémantique propre : elle est finalité jetée devant et c'est elle qui permet à la relation entre artiste et commanditaires de s'équilibrer, en tant que tous deux poursuivent cette fin qui n'appartient à personne.

> « La règle du jeu est que l'on crée ensemble quelque chose qui nous échappera : l'œuvre sera autonome, aura sa vie sociale, sa vie publique. C'est la finalité de l'action qui n'appartient à personne[408]. »

La figure du médiateur

Cette inversion de la participation est également garantie par l'introduction de la figure du médiateur. Cette figure constitue une des grandes singularités des *Nouveaux commanditaires* dans l'art participatif : en effet, la collaboration s'effectue généralement de façon directe, entre artiste et participants. Si des *curators* peuvent jouer un rôle important sur le terrain dans certains projets (comme Nato Thompson dans *It Is What It Is. Conversations About Iraq* de Jeremy Deller), ils n'occupent pas une place d'intermédiaire entre l'artiste et les participants.

Comme le souligne Helmut Draxler, la médiation est connotée négativement au premier abord, en tant qu'elle évoque des procédures d'encadrement politique, visant souvent l'imposition diplomatique d'une décision prise d'avance :

> « Il s'agit toujours de processus particuliers, par lesquels on voudrait harmoniser les points de vue ou les positions d'énonciation, ou atteindre certains buts fixés d'avance. On peut citer les pratiques du conseil, du consulting, du coaching […][409] ».

Dans cette mesure, la figure du médiateur semble augurer un processus biaisé, dans lequel le médiateur viendrait appuyer des intérêts particuliers. Par ailleurs, comme le montre en partie le développement de l'art participatif, l'art, par contraste avec un monde social où « les relations sociales sont de moins en moins vécues par les acteurs comme des relations sociales 'réelles' » est souvent pensé comme le lieu où des relations plus spontanées, plus immédiates, plus réelles puissent avoir lieu. L'introduction de la figure du médiateur signale à l'inverse le fait que la relation va

[408] Extrait d'un entretien privé avec François Hers, datant du 27 août 2015.
[409] Helmut Draxler, « Le ressac des volitions. Une théorie de la médiation », dans *Faire art comme on fait société, op. cit.,* p. 287.

être *organisée*, rompant avec un fantasme de spontanéité relationnelle (étudié en partie III, à propos de l'art participatif).

On touche ici à une autre spécificité des *Nouveaux commanditaires* dans le champ de l'art participatif : celui de considérer le processus de collaboration d'abord comme une confrontation d'intérêts, et non d'abord comme une association de bonnes volontés. Ceci est dû au fait que le nouveau rôle attribué aux participants (commanditaires) leur confère effectivement une nouvelle position : *initier* un projet artistique n'implique pas les mêmes responsabilités et les mêmes intérêts que le fait d'*accepter* de participer au projet d'un autre. L'artiste n'est plus le seul à porter la responsabilité du projet et ainsi à avoir des intérêts à faire entendre et respecter : c'est aussi le cas des commanditaires. Le processus de collaboration, s'il peut prendre la forme d'un dialogue bienveillant, prend potentiellement la forme d'une négociation entre partis ayant chacun des intérêts à défendre. Aborder le processus de collaboration sous cet angle, c'est d'une certaine façon empêcher le basculement du processus vers un modèle *top-down*, dans lequel les participants, bien que porteurs de la demande initiale d'œuvre, se verraient ensuite dessaisis de toute capacité d'influer sur les décisions, une fois le processus enclenché. La présence du médiateur marque ainsi la reconnaissance de cette nouvelle distribution des rôles et la prise en compte des conséquences de cette distribution[410].

2) La condition d'un paradigme artistique et politique

Pour François Hers, l'inversion de la participation est décisive, parce que c'est elle qui permet de transformer le Protocole en *paradigme*. L'ambition de Hers, que ne partagent pas les artistes participatifs, est en effet d'« écrire un nouveau chapitre de l'histoire de l'art[411] ». Or c'est précisément cette inversion de la participation qui permet de constituer un nouveau modèle de la création, et pas seulement de donner à voir et expérimenter dans des projets ponctuels d'autres manières de faire art : l'inversion de la participation permet d'ouvrir pour la première fois un art qui ne soit

[410] On notera par ailleurs que l'introduction de la figure du médiateur peut également être considérée comme une mesure répondant à un besoin pragmatique : convaincre des artistes peu habitués à des démarches participatives de s'engager dans une commande, en sachant qu'ils ne s'y aventureront pas seuls, mais seront épaulés par un expert en la matière.

[411] François Hers, lettre citée.

plus artisto-centré, mais qui soit littéralement l'affaire des citoyens. Pour Hers, l'avant-garde change de camp :

> « S'il y a des gens à l'avant-garde, ce sont les commanditaires. Ce sont eux qui sont en train d'explorer un nouveau chemin de l'histoire de l'art.[412] »

En effet, l'inversion de la participation transforme le Protocole en protocole « universel », selon l'expression de Hers. Par le terme « universel », il s'agit pour lui de souligner le fait que celui « peut être repris par n'importe qui, se développer n'importe où[413] ». Cela signifie que l'avènement de l'art, l'ouverture de la création n'est plus dépendante de l'intérêt ou de la présence d'un artiste : l'art peut être « déclenché » par n'importe qui. Ceci serait à opposer à deux situations : la situation majoritaire actuelle, dans laquelle l'art pour les citoyens est affaire de fréquentation, mais non de *création* ; la situation mise en place par l'art participatif, dans laquelle la possibilité de participer à un projet artistique est dépendante de la présence d'un artiste, de son bon vouloir, de son intérêt. La possibilité de l'art apparaît avec l'arrivée de l'artiste et disparaît avec son départ. « L'art participatif, ce n'est pas appropriable[414] », explique ainsi Hers pour marquer la différence d'avec les *Nouveaux commanditaires*.

On entrevoit ici la portée politique des *Nouveaux commanditaires*. En effet, en partie III, nous avions proposé une définition du pouvoir comme monopole de la formulation des problèmes. A partir de cette définition, il nous était apparu que les dispositifs de participation proposés notamment par la *Central Office Information* ne procuraient pas cette forme de pouvoir aux participants. Nous avions identifié cette incapacité à agir sur la formulation et le choix des problèmes comme une des grandes impuissances citoyennes dans les démocraties contemporaines, où le citoyen est seulement convoqué à s'exprimer ou décider sur des problèmes choisis et formulés par d'autres. Nous avions également remarqué que cette forme de participation était rare voire absente dans les projets d'art participatif britannique. L'absence de cette participation ne constitue pas à notre sens un critère de qualité artistique des projets d'art participatif : un projet d'art participatif, bien qu'il ait recours au dispositif politique de la participation et manifeste une organisation spécifique du collectif,

412 Extrait de l'entretien privé, susmentionné.
413 *Ibid.*
414 *Ibid.*

n'est pas une métonymie de la démocratie. Il existe autrement, en fonction d'autres valeurs, que celles que l'on peut fonder à partir d'une analogie avec le politique. Il serait de ce point de vue non-pertinent de reprocher à l'art participatif de ne pas proposer cette forme de participation : l'idéal de la démocratie ne peut légitimement être convoqué comme mètre-étalon de l'art qu'à condition que cet idéal soit effectivement une ambition de l'artiste. Cependant, le fait qu'un projet d'art participatif délègue le monopole de la formulation des problèmes réouvrirait pour l'art sa capacité à se constituer en éclaireur politique, en lieu d'expérimentation de modèles à venir. C'est ce que parvient à faire les *Nouveaux commanditaires* : ils redonnent aux citoyens ce pouvoir supérieur qui leur est refusé par ailleurs : une puissance d'initiative à l'égard de la formulation des problèmes. Dès lors, l'idéal de démocratie peut s'exercer, et être mené à bien grâce à la protocolorisation de cet exercice : formuler collectivement un problème, avoir des moyens d'actions à disposition qui sont à la hauteur du problème, pouvoir mobiliser les personnes compétentes, et parvenir ensemble à élaborer une œuvre commune en réponse à ce problème. Face au constat d'une réduction de l'agir des citoyens au seul vote, les *Nouveaux commanditaires* ouvrent une scène pour agir des plus improbables : la scène de l'art. Sur cette scène, sous certaines conditions (un certain partage de rôles et responsabilités), il est désormais possible de s'auto-constituer en communauté d'action, et de faire quelque chose comme l'expérience pleine du politique. Les *Nouveaux commanditaires* pourraient ainsi être interprétés comme une initiative d'*empowerment* à la fois artistique et politique : l'attribution d'un nouveau pouvoir artistique aux citoyens (énoncer la raison d'être de l'art) qui se révèle un pouvoir politique (le monopole de la formulation des problèmes).

3) Qu'est-ce qu'un problème ?

Mais que veut dire exactement formuler un problème dans le cadre des *Nouveaux commanditaires* ? On voit bien en quoi consiste une formulation de problèmes dans le domaine politique, mais qu'est-ce qu'un problème motivant la création d'une œuvre ? Pourquoi choisir de parler d'un problème et non simplement d'une demande ? Nous nous risquons ici à proposer des hypothèses quant à ce qui se cache derrière cette très belle formule de « raison d'être de l'art ».

Le terme de problème n'est pas à entendre dans un sens dramatique de crise. Il n'est pas non plus à entendre dans son sens affectif ou psychologique : les commanditaires n'ont pas à proprement parler un problème, comme on dit de telle personne qu' « elle a beaucoup de problèmes en ce moment ». A notre sens, le terme de problème est davantage à comprendre comme la manifestation dans le quotidien d'une situation telle que notre *système d'habitudes* ne parvient pas à appréhender et ainsi résorber. Nous nous appuyons sur la pensée de John Dewey qui conçoit l'habitude comme le « moteur de l'action humaine ». En effet, nous n'agissons pas dans un cadre vide, mais dans un cadre d'habitudes construits par nos actions passées. « Chaque acte provoque une modification dans nos attitudes et nos positions, et cette modification dirige le comportement futur[415] ». Dans cette mesure, les habitudes ne sont pas à envisager comme des entraves à l'action, mais davantage comme des facilitateurs de celle-ci :

> « Les habitudes nous relient à des modes d'action ordonnées et établis car ils engendrent une aisance, de l'habileté et de l'intérêt pour les choses auxquelles nous sommes accoutumés[416]. »

De ce point de vue, notre système d'habitudes constitue une sorte de prisme qui rend possible le fait d'agir de façon fluide dans notre vie quotidienne.

Mais parfois apparaît quelque chose dans ce quotidien qui empêche ce système d'habitudes de s'exercer de façon fluide : il s'agit d'une situation que nous n'avons pas appris à appréhender, de telle sorte que notre cours d'action dans le quotidien est comme interrompu. Le quotidien n'est plus ce milieu fluide que nous traversons sans même nous en apercevoir, quelque chose accroche. C'est ce que nous appelons un *problème*. En tant qu'il excède notre système d'habitudes, il ne peut être précisément identifié, circonscrit : autrement, ce ne serait pas un problème au sens fort, seulement un désagrément que l'on peut résoudre à partir de nos habitudes d'action. Dans cette mesure, la demande formulée des commanditaires n'est pas le problème lui-même, mais une tentative d'apprivoiser un problème indéterminé, de telle sorte à ce que l'on puisse agir effectivement dessus : dire « nous voudrions réaménager la salle des départs de la morgue », c'est peut-être dire autre chose, mais cette formulation permet qu'une action puisse s'organiser à partir d'elle.

---

[415] John Dewey, *Le public et ses problèmes* (1915), Paris, Gallimard, 2010, p. 255
[416] *Ibid*., p. 256.

À notre sens, cette définition du problème, comme apparition d'un élément perturbateur dans le quotidien qui ne peut être pris en compte par notre système d'habitudes et qui exige une résolution par d'autres moyens, retrace l'émergence d'une demande chez les commanditaires.

Dès lors, on peut se demander si l'idée de faire appel à l'art, à un artiste ne peut pas s'expliquer en partie par cette particularité du problème à ne pouvoir pas être formulé, circonscrit comme tel : de telle façon qu'il devient impossible de faire appel à des modes de résolution finalisées, comme le proposent les décorateurs ou les constructeurs. Si vous savez ce que vous voulez, alors vous pouvez faire appel à ces modes opératoires qui vous fournissent le service que vous avez demandé. Mais si vous avez le sentiment confus qu'*il faut faire quelque chose*, sans savoir précisément ce dont vous avez besoin, sans pouvoir le formuler en désir instrumental, alors l'art est peut-être le meilleur interlocuteur, en tant qu'il ne propose pas de processus finalisé. Et indépendamment de notre connaissance de l'art, de notre rapport à celui-ci, il est de notoriété commune qu'une œuvre n'est pas instrumentale : c'est une spécificité précieuse, dans la mesure où l'on ne sait pas très bien quelle fin l'on vise, ou que l'on vise une fin qui dépasse ce qu'un instrument peut apporter.

En raison de la nature indistincte, multiforme, délicate, subtile du problème à l'origine de la demande d'art, le travail de l'artiste ne consiste pas dans ces conditions à répondre de façon littérale à la commande. Il ne s'agit pas à proprement parler d'accéder à la demande, mais de créer une œuvre qui apparaisse aux commanditaires comme particulièrement pertinente au regard du *problème qu'ils avaient fait émergé sans le formuler* : c'est là le propre des commandes réussies des *Nouveaux commanditaires* : quand l'œuvre ne vient pas répondre de façon directe à la demande dans les termes posés par les commanditaires, mais invente ce que les commanditaires voulaient sans le savoir, provoquant ainsi un sentiment de résolution de la tension provoquée par le problème. Quand l'œuvre est ainsi rencontre individuante, et non pas réponse à des besoins.

Ainsi faire appel à l'art, ce serait faire appel à sa capacité spécifique à résoudre des problèmes non formulés.

On notera que cette résolution de problème non formulé est rendue possible, non pas seulement par le recours à l'art, mais par le recours au Protocole même : la possibilité de mener une action résolutrice hors de son système d'habitudes, voilà ce

que permet le Protocole : les nouveaux rôles viennent remplacer les habitudes d'action, tout en rendant l'action possible, en imposant précisément un cadre et des voies précises pour cette action. Le Protocole a ainsi cette étrangeté d'être un mode opératoire déterminé et finalisé pour créer une œuvre non finalisée venant résoudre un problème indéterminé.

Il y aurait ainsi un talent propre de l'artiste que développerait l'initiative des *Nouveaux commanditaires* : celui de créer un écart entre la demande et la forme de l'œuvre, non pas de façon à réintroduire en contrebande une autonomie de l'artiste, mais parce que c'est précisément cet écart qui permet à l'œuvre de se donner une chance de répondre au problème non formulé, d'inventer ce que les commanditaires voulaient sans le savoir. Chose qu'elle ne peut faire si elle n'introduit pas cet écart, si elle vient combler littéralement le besoin formulé qui n'est que l'écume d'un problème multiforme, indéterminé, complexe. Cet écart serait ainsi le propre d'une commande réussie, en tant qu'elle aurait réussi à se constituer en rencontre individuante.
Nous choisissons ici d'évoquer deux commandes qui manifestent cet art propre de l'artiste dans les *Nouveaux commanditaires*. Ce point permet ce faisant de dissiper une conception erronée des *Nouveaux commanditaires* dans laquelle l'artiste serait réduit à un prestataire de service, fournissant aux citoyens ce qu'ils demandent : nous proposons ici l'idée que l'artiste invente ce que les citoyens veulent.

Squaring The Circle (2011-2014), Attila Csörgö

Cette commande est initiée par une demande du Laboratoire d'Astrophysique de l'Université Paris-Diderot. Ces chercheurs travaillent principalement sur les rayons cosmiques : le flux de noyaux atomiques et de particules de haute énergie qui circulent dans le vide interstellaire. On désigne également aujourd'hui les « rayons cosmiques » sous le nom d'astroparticules. Certaines de ces particules, de sources solaires, galactiques ou extragalactiques peuvent nous traverser, interférer avec l'ADN, traverser la roche et les bâtiments et profondément pénétrer les sols et sous-sol planétaires. Ils sont le seul laboratoire en France à travailler sur ce sujet, ce qui est à la fois un privilège et une solitude. Ils ont ainsi depuis quelque temps le projet de

fabriquer un dispositif qui fasse comprendre ce que sont les rayons cosmiques : il y a à l'origine un souci de partager avec d'autres leur sujet de recherche et ses enjeux. Bien avant d'entrer en contact avec le programme des *Nouveaux commanditaires*, les chercheurs tentent dans cette perspective d'élaborer un dispositif qui *représenterait* les rayons cosmiques. Ils installent ainsi au sommet de la Tour Montparnasse, à Paris, un mécanisme tel qu'un signal laser est émis entre la tour Montparnasse et l'Observatoire de Paris à chaque détection de particules cosmiques par un télescope à muons. D'une certaine façon, ils donnaient ainsi à voir ce qui ne pouvait être vu : le rayon laser vert représente la présence, l'incidence des rayons cosmiques. Mais ce projet ne les satisfait pas. Sans doute parce qu'ils se rendent compte que ce projet, s'il donne à représenter leur sujet, ne dit rien de ses enjeux : on peut faire l'hypothèse que le souci de partager avec d'autres leur sujet de recherche ne vient pas du fait qu'ils sont les seuls à travailler sur ce sujet, mais du sentiment qu'ils travaillent sur quelque chose à portée *métaphysique*. C'est ce surgissement du métaphysique dans leur travail qui semble à l'origine d'une tension telle qu'*il faut faire quelque chose*. Il y a comme un sentiment de « quelque chose de plus grand que soi », ce qui expliquerait que les commanditaires mobilisent également le terme de spirituel pour qualifier leurs enjeux. Bien que ce soit le travail quotidien en laboratoire qui soit à l'origine de ce sentiment, il y a cet écart entre ce qu'ils font (les manipulations et calculs concrets) et ce qu'ils perçoivent comme la portée de ce qu'ils font (de la métaphysique). Il y a probablement aussi un écart entre ce que le monde extérieur croit qu'ils font et ce qu'ils ont le sentiment de faire, ce qui permet en partie de comprendre leur volonté de transmettre à d'autres leur sujet et l'intérêt de celui-ci, comme tentait de le faire l'expérience du rayon vert. Cette expérience, donc, n'est pas concluante à leurs yeux. Les chercheurs font ainsi appel au programme des *Nouveaux commanditaires* : leur demande est la suivante : ils souhaitent une œuvre qui « incarnerait les enjeux conceptuels, voire métaphysiques ou spirituels liés à l'objet de leur recherche ». L'expérience du rayon vert leur a, en quelque sorte, permis de savoir ce qu'ils ne voulaient pas : ils ne veulent pas d'œuvre qui représente, qui illustre. Le médiateur Jérôme Poggi fait appel à l'artiste hongrois Attila Csörgö, connu pour son intérêt pour les mathématiques, ses constructions sophistiquées à partir de théorèmes de géométrie (*Platonic Love*, 2013).

Pour le commanditaire Stavros Katsanevas, directeur du laboratoire, la rencontre avec le travail d'Attila Csörgö est décisive : pour lui, le travail plastique de Csörgo est très proche de leur travail en laboratoire. La dimension de *tâtonnement informé* que revêt le travail de l'artiste correspond à l'attitude du chercheur : il expérimente des techniques et des assemblages dont il ne sait pas à l'avance s'ils lui permettront de produire l'effet esthétique qu'il souhaite. Pour Katsanevas, ce processus de création est similaire à celui de l'expérimentateur en physique : « il y a une attitude de pari propre à l'expérimentation physique[417] », qu'il retrouve chez Csörgö.

L'œuvre que propose Csörgö s'appelle *Squaring the Circle*. Elle est construite à partir d'un dispositif très simple : un disque blanc soutenu par une tige métallique, projetant une ombre carrée. Elle n'a a priori rien à voir avec les rayons cosmiques : pas de traces de leur présence dans l'œuvre, pas de rayons laser. Les matériaux utilisés n'ont ainsi rien à voir avec ceux utilisés par les scientifiques en laboratoire. On se serait attendu à une œuvre plus grandiose dans sa forme pour évoquer des enjeux liés aux rayons cosmiques. Pourtant, cette œuvre apparaît aux commanditaires comme une incarnation parfaite des enjeux métaphysiques de leur recherche.

En effet, ce que donne à voir cette œuvre, c'est comment un dispositif construit de main d'homme, à partir de matériaux triviaux, permet de produire des effets de magie ou d'impossible. Plus encore, l'œuvre parvient à produire cet effet de magie, alors même que l'on voit comment cet effet est produit : les « trucs » du dispositif sont apparents, chaque observateur comprend comme il marche, mais pourtant l'étonnement face au fait que l'ombre du cercle forme un carré subsiste. L'œuvre donne à voir la magie, le substitut esthétique le plus susceptible de procurer des effets métaphysiques, en même temps que la fabrication de cette magie, et pour Katsanevas cette tension est exactement celle que les commanditaires cherchaient à communiquer. Pour le directeur du laboratoire, l'œuvre permet de rendre compte avec beaucoup de justesse de l'attitude ou du sentiment devant une expérience physique.

[417] Reprise du propos de Stavros Katsanevas lors de la journée d'études consacrée à cette commande au Palais de Tokyo, le 24 juin 2014.

Squaring The Circle (2011-2014) - Attila Csörgö

Ainsi Csörgö a précisément instauré un écart entre la formulation de la demande et sa proposition : l'œuvre ne rend pas compte des enjeux métaphysiques propres à cet objet de recherche précis que sont les rayons cosmiques. Il ne représente pas des enjeux métaphysiques donnés, ce qui aurait exigé une œuvre plus discursive. Il choisit de représenter précisément ce surgissement de quelque chose qui semble excéder le support bricolé qui le fonde. C'est le surgissement de quelque chose qui excède symboliquement sa mise en place matérielle : c'est l'art, et c'est les sciences expérimentales.

La Patate Chaude (2013), Nicolas Floc'h

Nicolas Floc'h est dépêché à Rennes, aux Jardins du Breil. La commande émane de l'association EPI (Entreprise pour l'Insertion) en charge d'un chantier de réinsertion professionnelle par la production de légumes biologiques. Les Jardins du Breil souhaitent une cabane pour les jardiniers. Mais pas n'importe quelle cabane. La commande se fonde sur une demande des plus difficiles : créer un lieu propice au vivre ensemble, à la convivialité au sens fort.

On ressent le caractère délicat d'une telle demande : on discerne la reformulation d'une difficulté rencontrée par tous, mais sans doute exacerbée dans le contexte de ce chantier: comment vivre ensemble, mais surtout, comment *vivre bien ensemble* ? Il s'agit ainsi pour Nicolas Floc'h de créer, par l'art, un lieu qui permette de réponse à cette question.

Si cet enjeu a longtemps été central en art, depuis le mouvement anglais *Arts & Crafts*, en passant par le Bauhaus et Le Corbusier, il est depuis quelque temps détourné, usé, sémantisé, accaparé par la sphère urbanistique et la sphère marchande : tout est aujourd'hui présenté, vanté, vendu comme lieu de convivialité, depuis la salle d'attente rénovée de l'aéroport, aux IDTGV, aux nouveaux aménagements du square voisin, en passant par les cafés Starbucks. L'aménagement du bien vivre ensemble se fait à partir d'une recette éprouvée : quelques plantes vertes, un changement d'éclairage, des tasses personnalisées, des bancs mis face à face, parfois une boîte à idées. Sur la porte d'une salle de repos des professeurs de Sciences Po Paris, on peut lire « Cette salle est un lieu de convivialité. Merci de respecter le matériel à disposition ». Parfois, il suffit de le dire. Autrement dit, la convivialité n'est plus un

constat que l'on peut faire, *après* avoir passé du temps dans un lieu en bonne compagnie : c'est une détermination apposée *a priori* sur l'ensemble des lieux dits collectifs. La convivialité n'est plus un *effet* ressenti ou recherché. Dans cette mesure, tous ces lieux dits de convivialité sont à comprendre comme « la réalisation anticipée de leur effet[418] » : ils sont *présumés* conviviaux, avant même d'avoir jamais produit des effets de convivialité, et parfois bien qu'ils n'en produisent jamais. Plus précisément encore, ils postulent une prédétermination des formes de la convivialité, en reconduisant à l'envi les *signes* de celle-ci. Quand je me sens bien dans un lieu, je vais connoter, *par voie de conséquence*, le fauteuil en cuir où j'ai l'habitude de m'asseoir, comme participant à la convivialité du lieu. C'est un signe de convivialité *a posteriori*. Est-ce que ce fauteuil connote de lui-même la convivialité, indépendamment de mon expérience ? L'aménagement de la convivialité publicitaire repose précisément sur cette substitution de l'expérience par un ensemble de connotations stéréotypées qui miment l'expérience absente.

Toute la difficulté de la demande faite à Nicolas Floc'h par les commanditaires est ici : comment produire un lieu convivial, qui ne soit pas la réalisation anticipée de son effet, autrement dit une métaphore de la convivialité ? Si je fabrique des bancs entrelacés ou si j'aligne sur un mur les photographies des habitants du quartier, est-ce que je crée de la convivialité ? Est-ce que je ne crée pas plutôt une métaphore de la convivialité, un symbole de convivialité, qui vaut ensuite pour réalisation de l'effet ? Toute une partie des projets de *public art* anglo-saxon, à partir des années 1980, sont ainsi davantage des métaphores des effets que les artistes *voudraient* produire, que les effets eux-mêmes : fresque multiculturelle qui vaut pour l'entente ethnique d'un quartier, représentation plastique des habitants qui vaut pour la reconnaissance sociale, aménagement d'un espace collectif qui vaut pour communauté.

La Patate chaude (2012) apparaît comme une solution à un problème insoluble : comment arriver à créer des conditions de convivialité qui ne soient pas seulement des métaphores de la convivialité, mais qui fonctionnent comme *activateurs effectifs* de convivialité ? Comment arriver à créer une œuvre favorable à un vivre bien ensemble, sans que ce bien vivre ensemble ne s'impose aux usagers comme une injonction, une présomption ? Autrement dit, comment arriver à créer une œuvre qui agisse sans rien

[418] Expression de Jacques Rancière, mobilisée dans un autre contexte, sur un autre sujet, dans *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 80.

dire ? C'est tout l'art discret de Nicolas Floc'h dans ce projet, en réponse à une demande apparemment banale, et pourtant impossible à satisfaire sans un détour.
En entretien, Nicolas Floc'h dit à propos du projet de *La Patate chaude* : « Et quelle était la demande des commanditaires ? Un cocon. Ils voulaient quelque chose qui soit à l'image d'un cocon[419] ». Nicolas Floc'h choisit comme forme de la cabane des jardiniers, la pomme de terre.

La Patate Chaude (2013) - Nicolas Floc'h

[419] Extrait d'un entretien à paraître dans E. Foucault (ed.), *Nicolas Le Floc'h,* Dijon, Les Presses du Réel, 2015.

On pourrait, dans un premier temps, estimer que c'est suivre en partie la recommandation des commanditaires, en raison des rondeurs communes des deux objets. Mais une pomme de terre n'est en rien l'image d'un cocon (avez-vous jamais déjà associé les deux termes auparavant ?) et c'est tant mieux : choisir une forme-cocon aurait consisté à fabriquer une métaphore de la convivialité. Il s'agit de *se sentir* comme dans un cocon, et non pas d'être dans un cocon. C'est là tout l'écart entre une forme instaurant des conditions favorables à la convivialité et une forme mimant la convivialité. Nicolas Floc'h met ainsi en place un détour pour mieux répondre au désir des commanditaires : il choisit la forme conjointement saugrenue et appropriée de la pomme de terre. C'est ce double caractère qui permet au bâtiment d'agir une convivialité diffuse sans rien dire.

Un bâtiment en forme de légume, une idée étrange qui semble sortir tout droit d'un livre pour enfants : rentrer dans une pomme de terre, se réfugier de la pluie dans une pomme de terre, et a fortiori, manger dans une pomme de terre, constituent des actions pour le moins incongrues, rendues réalité quotidienne par cette œuvre de Nicolas Floc'h. Le changement d'échelle crée l'incongru, le dépaysement, le comique de situation, la complicité amusée, autant d'émotions propres à constituer des formes de convivialité entre les usagers. Mais ces émotions ne peuvent émerger comme telles que parce que la pomme de terre ne fonctionne pas comme symbole : elle n'est pas une métaphore de la convivialité, elle n'est le rappel d'aucun événement commun, elle n'est le symbole de rien. C'est juste une très grande pomme de terre, posée au milieu du champ, et c'est là toute sa force : elle ne dit rien et personne ne sait trop pourquoi c'est une pomme de terre plutôt qu'autre chose.

Cependant, tout en étant saugrenue, la forme de la pomme de terre, par son caractère peu spectaculaire, peu tape-à-l'œil, s'intègre parfaitement à l'environnement : elle est dans le ton. Tout en étant singulièrement étrange, elle ne fait pas rupture radicale : c'est une forme choisie avec délicatesse dans son caractère saugrenu : toutes les formes saugrenues n'auraient pas fait l'affaire. Celle-ci tient cet équilibre fragile, celle d'être *comme une patate au milieu d'un champ* : parfaitement à sa place (en tant que patate) et parfaitement incongrue (en tant que patate de 3 m de haut).

Enfin, la pomme de terre a deux atouts majeurs. D'abord, celui de porter ce nom qui brise les murs : patate. Une patate est une pomme de terre facile d'accès, sans prétentions, et fréquenter un endroit nommé « Patate » instille probablement une

certaine humeur chez les jardiniers que n'instillerait pas un endroit nommé « Palais ». Il y a un plaisir buccal à prononcer ce mot, et on imagine facilement la facilité avec laquelle le nom est passé dans les interactions langagières quotidiennes : « Je l'ai laissé à la Patate », « On se retrouve à la Patate ». On ne peut s'empêcher de sourire.
Enfin, la pomme de terre a cette particularité, parmi les légumes, d'avoir une forme suffisamment reconnaissable pour créer l'effet d'étrangeté comique, et en même temps, suffisamment indéterminée pour être disponible pour un autre imaginaire, pour évoquer en même temps d'autres choses. Une aubergine par exemple, ne pourrait jamais évoquer autre chose qu'elle-même : la patate évoque peut-être pour certains une grotte, ou une pierre, ou encore d'autres choses. Le fait que la forme de la patate ne soit pas surdéterminée et laisse la place à d'autres associations imaginaires possibles prolonge ainsi sa caractéristique majeure de n'être pas saturée de signes, de sens. Nous identifions cette dernière caractéristique comme une des conditions majeures de la convivialité dans les conditions spécifiques des commandes : le fait que ces lieux ne soient pas surdéterminés, au niveau des significations qu'ils renvoient, permet de *ménager de la place* pour ceux qui vont investir ces endroits : pour l'élaboration de leur sentiment propre quant à cet endroit, pour une appropriation éventuelle.

4) Proposer une individuation esthétique

À partir des instruments conceptuels qui seront élaborés dans la proposition finale : l'esthétique de la rencontre, nous sommes en mesure d'identifier une autre singularité des *Nouveaux commanditaires* dans le champ de l'art participatif.
Comme nous l'avons vu, les *Nouveaux commanditaires* accordent une grande importance à la notion d'œuvre, dans son acception traditionnelle : les processus de commande donnent lieu la très grande majorité du temps à la création d'objets : sculpture, peinture, fresque, vitrail, installation. À la différence de toute une frange de l'art participatif, le processus n'est pas considéré spontanément comme faisant œuvre. En tous les cas, il est considéré comme non-suffisant : il n'a pas de valeur en lui-même. Il a seulement de la valeur en tant qu'il donne lieu à une œuvre, objet matériel à installer dans un lieu. Cet aspect des *Nouveaux commanditaires* est considéré par certains observateurs anglo-saxons comme conservateur. L'esthétique de la

rencontre nous permet de formuler avec davantage de raffinement cette spécificité. Les *Nouveaux commanditaires* se distinguent dans le champ de l'art participatif, en tant que le dispositif met massivement en place des conditions favorables à une *rencontre individuante esthétique*. Celle-ci peut se définir comme une rencontre qui vient transformer notre goût, notre sensibilité artistique : elle se manifeste par les affects traditionnellement liés à l'expérience esthétique : le beau, le sublime, le laid, l'intensité, le dégoût etc. Si l'art participatif propose des rencontres individuantes philosophiques, politiques, intellectuelles, il ne propose que très rarement des rencontres individuantes esthétiques : ce n'est pas le type de rencontre qu'il privilégie. L'individuation esthétique comme individuation privilégiée par les œuvres constitue ainsi une nouvelle spécificité des *Nouveaux commanditaires* au sein de l'art participatif. Cela est particulièrement frappant lorsque l'on entend les commanditaires parler de leur commande : l'expression « c'est beau » revient de façon récurrente, et est convoquée comme valeur de l'expérience. Contribuer à avoir fait advenir quelque chose de beau apparaît comme une part importante de l'expérience individuante des commanditaires. Ce qui est à remarquer est que les œuvres créées par le dispositif des *Nouveaux commanditaires* sont loin de respecter le canon classique de la beauté. Comme le formulent eux-mêmes certains commanditaires, certaines formes proposées par les artistes heurtent au départ le goût des commanditaires : ce sont des formes jugées trop « contemporaines » qui bouleversent ainsi l'idée classique partagée de ce qu'est le beau, et plus loin de ce que doit être l'art. C'est le cas notamment dans la commande de Blessey dans laquelle l'artiste Rémy Zaugg propose d'installer une digue en béton, qui heurte beaucoup le sens esthétique des agriculteurs au départ. Pourtant, ce sont les mêmes qui, interrogés, emploient spontanément le terme de « beau » pour qualifier l'œuvre. Il y a fort à parier que si certains commanditaires avaient rencontré les mêmes œuvres dans une salle de musée, celle-ci leur aurait déplu ou n'aurait provoqué aucun effet sur eux. Le fait que les commanditaires convoquent régulièrement le vocable « beau » pour évoquer ces mêmes œuvres marque ainsi que la commande a effectivement engendré une individuation de leur sensibilité artistique. Cette individuation a pu avoir lieu parce que le dispositif des *Nouveaux commanditaires* partage avec l'ensemble de l'art participatif cette amplification des conditions de la rencontre individuante par le biais d'un processus de collaboration qui permet une co-formulation des problèmes, une reformulation des besoin, dans la

durée, ouvrant la voie à une invention des vouloirs et ainsi à une reconfiguration des structures individuées des participants.

Ceci nous permet d'envisager que la « crise de l'art contemporain »[420] est peut-être mal formulée. Le problème de l'art contemporain n'est pas qu'il propose des formes trop avant-gardistes pour être saisies et appréciées par le public. Le problème de l'art contemporain est de proposer ces formes sans les inscrire dans une recherche de rencontre individuante avec le spectateur, sans les penser comme condition favorable à cette rencontre. Il est remarquable de constater que l'individuation de la sensibilité artistique, engendrée par les *Nouveaux commanditaires*, a lieu souvent à travers des œuvres créées par les mêmes artistes qui font le choix de ce qu'on appellera, dans la partie suivante, la « non-rencontre », lorsqu'ils exposent dans une galerie. Ceci met en évidence les puissances potentielles de l'art contemporain – lorsqu'on prend pour boussole la rencontre individuante.

C'est ce concept que l'on va désormais mettre en place, dans le cadre d'une proposition esthétique théorique.

[420] Voir Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, P.U.F, 2011 ; Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

Partie V

Une esthétique de la rencontre

À partir des résultats conjoints de cette enquête d'esthétique et d'histoire, nous sommes à présent en mesure de formuler une proposition esthétique qui entreprend de résoudre les problèmes que les analyses antérieures ont fait saillir. Si cette proposition permet de rendre visible les enjeux esthétiques propres à l'art participatif, elle est susceptible de rendre intelligible d'autres expériences esthétiques. Celle-ci s'élabore à partir de la théorie de l'individuation élaborée par le philosophe français Gilbert Simondon (1924-1989) dans son ouvrage intitulé *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (1964). Nous nommons cette esthétique, esthétique de la rencontre[421]. Il s'agit d'une proposition plus spéculative, émergeant de nos travaux d'analyse esthétique, historique et politique précédents. Le ton est ainsi plus nettement spéculatif et affirmatif, dans la mesure où nous nous aventurons sur le chemin de la création de concepts.

Il y a un certain malaise aujourd'hui à assumer l'idée des avant-gardes selon laquelle l'art « change la vie ». Ce n'est plus ce que l'on demande spontanément à l'art – est-ce même ce qu'on *devrait* lui demander ? Qu'une œuvre, dans une exposition d'art contemporain[422] soit « sympa », « pétillante », « culottée », « pop », « rafraîchissante[423] », voilà des choses que l'on demande sans arrière-pensée. Il y aurait comme une sorte de naïveté adolescente, et d'exigence mal placée, à attendre d'une œuvre qu'elle change la vie. Et qu'est-ce que voudrait d'ailleurs dire « changer la vie » ?

Nous nous proposons ici d'enquêter sur les effets configurateurs de l'art. Y-a-t-il un pouvoir de transformation de l'art ? Comment le qualifier ? *Comment,* selon un sens technique et non lyrique, l'art parvient-il *changer la vie* ?

Il s'agit d'abord de comprendre cette réticence contemporaine à admettre spontanément ce pouvoir de transformation de l'art. Nous faisons l'hypothèse suivante : elle pourrait s'expliquer en partie par la généralisation de deux modes de

[421] Cette réflexion s'est élaborée en collaboration avec Baptiste Morizot, dans le cadre de l'écriture d'un article « Pour une esthétique de la rencontre. Art et individuation », à paraître dans Xavier Douroux, Estelle Zhong (ed.), *Reclaiming Art. Reshaping Democracy*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016.

[422] Nous sommes conscients de la polysémie du terme d'art contemporain. Le terme désigne, en effet, à la fois, un découpage historique aux limites fluctuantes (l'art depuis 1945 ? depuis 1980 ?) ; l'ensemble de la création actuelle ; l'ensemble des pratiques artistiques n'ayant pas recours aux médiums traditionnels (il est fort probable qu'une peinture de paysage traditionnelle datant de 2010 ne soit pas spontanément appelée art contemporain).

[423] Adjectifs glanés au fil de conversations avec des amateurs d'art contemporain.

réception esthétiques des œuvres d'art et des produits culturels, caractérisés par une neutralisation de l'effectivité configuratrice de l'art. Nous appelons ces deux réceptions : la fausse rencontre et la non-rencontre. Ce serait l'expérience répétée de ces deux formes de réception qui contribuerait à nous faire douter du fait que l'art puisse effectivement changer la vie.

- La fausse rencontre

Nous appelons fausse rencontre une réception qui caractérise des œuvres ayant pour fonction première de venir combler les besoins identifiés du spectateur : le détendre quand il est anxieux, confirmer une opinion sur le monde procurant un sentiment de confort et de sécurité dans un climat d'instabilité, offrir des montagnes russes affectives… La fausse rencontre serait ainsi le mode de réception privilégiée par toute une frange de la production culturelle.

Ce problème est à distinguer des diagnostics récurrents sur l'art contemporain et actuel qui se constituerait en critique, en réaction à la société de consommation, comme cela est souvent formulé. Le problème ici n'est pas de s'élever contre la société du spectacle (Situationnisme) ; contre la marchandisation de l'art et des corps (performance des années 1960) ; contre le façonnage de nos vies par les produits de masse[424] (Les Nouveaux réalistes) ; contre la saturation visuelle et injonctive de notre quotidien (*Arte Povera*) ; contre la prostitution des moyens et émotions esthétiques (Minimalisme)[425]. Le problème ici est à la fois plus localisé et plus profond : l'industrie culturelle valorise les produits artistiques consommables et les usagers généralisent le mode de réception consommatoire à l'ensemble de la production artistique. Non seulement ils le généralisent, mais c'est en partie ce qu'ils semblent à première vue rechercher et apprécier. C'est la digestion comme éthos de réception discret, corrélé à la montée des pratiques de consommation, qui constituerait le grand péril de l'art contemporain.

On appelle digestion esthétique cet acte par lequel est incorporé de manière fluide, sans efforts, un produit fait expressément pour se composer avec nos structures

[424] Nous reprenons ici l'une des significations que Pierre Restany donne à ce mouvement : nous en connaissons ces limites.

[425] Nous ne prétendons pas ici que la société de consommation et ses effets soient les seuls problèmes avec lesquels ces mouvements sont en prise.

prédéterminées, avec des propriétés organoleptiques séduisantes, avec un tempo, une rythmique qui correspondent à la rythmique la plus facile en soi-même (souvent l'instantané, parfois le rendez-vous régulier), qui ne provoque aucun ébranlement, car la restructuration est un processus lent et difficile entravant le processus de digestion. Les œuvres digérées sont ainsi celles qui ne viennent rien ébranler dans notre façon de nous représenter, de concevoir le monde, d'agir, de sentir et de percevoir : les manières d'être du spectateur sont *confirmées* dans la réception de l'œuvre.

Si une frange de la production culturelle fleurit sur la fabrication de *fausses rencontres*, celle-ci a eu pour conséquence fâcheuse de transformer les habitudes de réception du public, presque dans son dos : nous aurions développé une légère inclinaison à rechercher plus spontanément les œuvres digérables, mais aussi à établir les critères de digestibilité en critères de qualité des œuvres. Ce changement d'habitudes induirait par ailleurs une généralisation d'une modalité de réception caractéristique de la fausse rencontre : l'instrumentalisation de l'œuvre pour les besoins du spectateur. Le public devient ainsi à même de produire de lui-même des fausses rencontres, quand il est confronté à des œuvres qui ne sont pas conçues comme telles - qui voudraient n'être pas digérées.

- La non-rencontre

Dans cette mesure, la solution pour les artistes contemporains ne peut plus consister à se tenir scrupuleusement à l'écart de la production culturelle industrielle du point de vue des formes et des contenus, ce qui est la solution proposée par le modernisme : cela ne suffit plus. Le problème n'est plus localisé dans l'œuvre et ses attributs, mais dans la réception elle-même. Aucune œuvre n'est dès lors à l'abri d'être digérée. Face à ce problème radical, on fait l'hypothèse qu'une frange de l'art contemporain a instauré une solution radicale : il s'agit de se préserver de la fausse rencontre en créant des *non-rencontres*. L'absence de *stimuli* tant affectifs qu'esthétiques ou sémantiques, voilà ce qui sera proposé au public en quête, par habituation, de fausse rencontre.

L'inaccessibilité actuelle d'une certaine frange de l'art contemporain est le fruit de cette solution : pour ne pas être digérables, ils se sont rendus *absolument indigestes*. C'est le choix de la *non-rencontre* comme stratégie de défense à l'égard de la fausse rencontre.

Cette solution signe leur résistance efficace à ce paradigme de réception des produits culturels, et simultanément leur abdication à l'égard du projet transfigurateur de l'art. Isolant un bon problème, certains artistes ont choisi une solution spectaculaire à court terme, suicidaire à long terme. S'il ne se passe souvent rien lorsque nous déambulons dans une exposition d'art contemporain, ce serait en partie parce que ce dernier s'est construit comme d'abord *indigeste*. Si les œuvres se refusent à nous, refusent de nous donner quoi que ce soit - une émotion, un contenu, une signification – ce serait de peur de subir le même sort que l'ensemble des produits humains - de peur d'être digérées. Le problème a été bien isolé ; la solution ne peut convenir. Le cri de l'art contemporain "Rien de digérable ici" se traduit, dans l'expérience du spectateur, par le constat de "Rien à rencontrer ici". Ce serait leur résistance effective et leur échec comme art.

Deux formes déficientes de la réception artistique et culturelle se feraient ainsi face : la fausse rencontre, et sa solution problématique, la non-rencontre. Spontanément, chacun ressent que la neutralisation digestive, la fausse rencontre, est une forme pathologique de la réception. Mais conjointement, il y a quelque chose de profondément insatisfaisant dans cette autre forme de neutralisation que constitue la non-rencontre. C'est dire que ces deux modèles conjoints seraient des formes déficientes, ou pathologiques, de la réception. On parle ici de pathologies, seulement dans la mesure où l'une comme l'autre viennent amputer l'art de ses effets vitaux. Or, si on les ressent intuitivement comme déficientes, c'est bien que l'on possède une norme implicite, vitale, cryptée mais puissamment discriminante, de ce que mérite d'être une œuvre d'art, de ce qu'elle mérite de nous faire.

Une œuvre d'art qui ne se proposerait pas la digestion satisfaisante comblant les besoins superficiels comme réussite ; et qui ne refuserait pas toute effectivité par mesure de salubrité, serait à penser comme une tentative de créer une rencontre structurante, une *vraie rencontre* : une rencontre individuante.

I. Qu'est-ce qu'une rencontre individuante ?

1) L'expérience vécue de la rencontre individuante

Le concept de rencontre individuante a été formulé par Baptiste Morizot, dans sa thèse consacrée notamment à la philosophie de Gilbert Simondon[426]. En tant que tel, il échappe au sens commun du terme de « rencontre » et nécessite une élaboration conceptuelle. Néanmoins, sans avoir jamais croisé ce concept, ni connaître sa signification, il est certain que nous avons tous fait l'expérience d'une rencontre individuante. Si nous restons dans le champ artistique, notre intérêt pour l'art, notre amour de l'art trouve son origine dans une rencontre initiatique individuante avec une œuvre d'art. Un jour, nous avons lu un poème, vu un tableau, écouté une mélodie, et cette mise en présence a été un événement individuant : cette œuvre est venue transformer quelque chose, sans que l'on sache dire nécessairement ce que c'était sur le moment : lentement, presque derrière notre dos, cette œuvre a transformé un pan de nos manières de sentir, de percevoir, de concevoir, d'agir. Oscar Wilde a élégamment décrit cette transformation de nos manières de sentir, provoquée par une rencontre avec une œuvre :

> « L'extraordinaire changement survenu dans le climat de Londres pendant ces dix dernières années est dû entièrement à cette école particulière d'art […] Les choses sont parce que nous les voyons, et ce que nous voyons, et comment nous le voyons, dépend des arts qui nous ont influencés. Regarder une chose et la voir sont deux actes très différents […] A présent, les gens voient des brouillards, non parce qu'il y en a, mais parce que des poètes et des peintres leur ont enseigné la mystérieuse beauté de ces effets. Des brouillards ont pu exister pendant des siècles à Londres. J'ose même dire qu'il y en eut. Mais personne ne les a vus, et, ainsi, nous ne savons rien d'eux. Ils n'existèrent qu'au jour où l'art les inventa[427] ».

Suite à une rencontre individuante avec une œuvre, notre mode de sentir est renouvelé : nous ne captons pas les mêmes choses de notre quotidien et nous les voyons selon les lignes de force particulières instituées par l'œuvre. Mais c'est également nos façons d'agir qui peuvent être modifiées – effet moins relaté de la réception artistique réussie. Ainsi cette phrase de Baudelaire, « La vérité emphatique

---

[426] B. Morizot, *Une ontologie de la rencontre. Hasard et individuation chez G. Simondon,* Paris, Vrin, novembre 2015.

[427] Oscar Wilde, *Le déclin du mensonge*, Paris, Allia, 2011, p. 53-54.

du geste dans les grandes circonstances de la vie » a habité Barthes depuis le premier moment de sa lecture de *Peintre de la vie moderne* et infléchi sa conduite :

> « Dérivant en lui pendant trente ans, ce souvenir de lecture a exercé sa force plastique sur sa vie, dans une pluralité de circonstances d'écriture et de pensée. La phrase ici n'a pas fonctionné comme un cadre de perception, dans lequel il fallait apprendre à se mouvoir, mais comme une véritable « idée de conduite ». Et pas seulement cette phrase-ci, mais toutes celles qui ont pu arrêter le lecteur, l'emporter et, justement, le conduire. Chez Barthes, la lecture n'engage pas tellement l'œuvre comme milieu habitable, invitation à changer d'univers perceptif, ou schéma global de destinée ; non, dans une conception mobile, exploratoire et instable de la subjectivation, c'est chaque phrase qui se présente comme une invitation gestuelle, la requête ou la promesse d'activation d'une conduite[428] ».

A la différence de la fausse rencontre et de la non-rencontre, la rencontre individuante laisse des traces : elle module notre trajectoire d'individuation. C'est ce que nous nous proposons de comprendre maintenant, en pénétrant plus avant dans la philosophie de Gilbert Simondon.

2) L'erreur de l'esthétique : de l'individu figé au processus d'individuation

Pour parvenir à penser une réception réussie échappant au schème de la digestion hylémorphique, nous faisons l'hypothèse qu'il est nécessaire de repenser la pierre de touche des esthétiques traditionnelles : le sujet. Pour penser une réception réussie qui soit autre chose que la satisfaction des besoins du spectateur, il s'agit de mettre en question la notion d'individu autour de laquelle les esthétiques occidentales se sont constituées.

Dans sa conception occidentale, l'individu se caractérise comme une entité fixe et stable. Comme sujet transcendantal kantien, sujet sociologique du goût, sujet singulier, l'individu engagé dans la réception est un individu fixe et stable. La conception occidentale trouve une unité problématique dans le refus de faire place à une historicité réelle, à une transformation sans nécessité et sans finalité. Le concept d'individu a pour fondement et noyau théorique l'identité - logique, ontologique et psychologique - et l'identité répugne au changement. Poser la question de la temporalité de l'individu, c'est déjà, selon le mot d'ordre de Gilbert Simondon, déplacer le problème depuis l'individu figé, qui n'est qu'une coupe abstraite dans le

[428] Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 201.

temps, jusqu'au processus d'individuation, qui est la genèse réelle des entités individuées. L'idée d'individuation consiste à le réformer selon deux perspectives. Tout d'abord, elle ajoute une perspective *temporelle*, qui pose que l'individu véritable n'est pas l'individu constitué et figé, mais le processus même d'individuation. Ensuite, elle ajoute une perspective *relationnelle*, qui révoque l'idée d'individu substantiel, fermé sur lui-même, fondé par une essence ou une nature : elle lui substitue la notion d'individu pensé comme un système relationnel, dont l'identité se constitue dans son rapport à l'extériorité. Dès lors, la conception traditionnelle de l'individu, fermé sur soi, possédant tout son être en lui-même, se défait d'elle-même : le processus a pour fonction de mettre constamment en rapport l'extériorité et l'intériorité.

Or, selon la théorie traditionnelle de l'individu, la mise en rapport d'une extériorité et d'une intériorité est pensée selon un schème dit hylémorphique. Aristote compare ce schème à la fabrication d'une brique d'argile. Si l'on rapporte schématiquement l'hylémorphisme dans le cadre d'une esthétique, le moule de la brique correspond au spectateur ; l'œuvre, à l'argile versée dans le moule. Ce schème implique plusieurs caractéristiques de la réception. La réception est conçue comme une opération passive : le spectateur reçoit une matière de l'extérieur, qui prend la forme préexistante du moule, c'est-à-dire de l'individualité du spectateur. Du point de vue du schème hylémorphique, une bonne œuvre est une œuvre qui vient combler, au sens strict, le spectateur : elle épouse parfaitement la place que le spectateur lui laisse prendre.

En réformant le concept traditionnel de l'individu, comme individuation, c'est-à-dire comme processus temporel et relationnel, Simondon fait de *la transformation* le nouveau critère de l'individualité (par opposition à la perdurance). La mise en relation entre l'individu et l'extérieur ne peut plus prendre dès lors la forme de l'hylémorphisme. Comment penser une prise de forme qui ne soit pas de l'ordre de la réception passive, fondée sur une conception fixiste des deux entités en présence ? Telle est la question que Simondon essaie de résoudre. Le terme de rencontre individuante a été proposé[429] pour qualifier le nouveau schème de prise de forme pensé par Simondon : une rencontre individuante se définit comme ce phénomène

[429] B. Morizot, « Le hasard contraint comme modalité de l'individuation », dans J.-H. Barthélémy (dir.), *Cahiers Simondon*, n°4, Paris, L'Harmattan, 2012.

de mise en présence en tant qu'il produit une opération d'individuation. L'individuation constitue une transformation, à opposer à l'opération de comblement propre au schème hylémorphique, dans lequel le versement de l'argile dans le moule laisse la forme du moule inchangée. Pour rendre compte de ce phénomène, Simondon a recours à une analogie : la genèse d'un cristal.

- Comprendre l'individuation à partir de la genèse du cristal

Imaginons une solution chimique de soufre, qui se présente comme un liquide ionisé maintenu à une température entre 94°C et 115°C. Cet état liquide du soufre est appelé état de surfusion. Cette solution va nous donner l'exemple d'un milieu réel dans lequel il est loisible d'observer un processus d'individuation : celui d'une forme cristalline. En effet, introduisons désormais dans le liquide un germe cristallin de forme prismatique, qui peut par exemple être une impureté chimique microscopique. Ce qui a lieu, c'est alors, autour de cette poussière tombée dans le liquide, une cristallisation du liquide sous la forme d'un cristal grandissant, par itération de la prise de forme prismatique. Ce qui résulte, c'est un prisme de soufre constitué de prismes de soufre qui ont pris forme autour d'une poussière. Le cristal constitué est solide, il a des limites précises, fixes, et figées dans le minéral. Ce phénomène est caractérisé comme processus d'individuation.

La solution liquide première peut être appelée le milieu, ou plus tard le champ préindividuel ; c'est en elle que va avoir lieu la solidification du cristal. Ce milieu n'est pas neutre. On peut en effet insérer une poussière dans un verre d'eau, on ne verra pas pour autant se former un cristal. Ce qui caractérise avant tout ce milieu, c'est son état de surfusion ; c'est-à-dire sa faculté à se transformer dans *certaines* directions en rencontrant *certaines* entités. Il n'est pas dans un état stable, mais dans ce que Simondon appelle un état *métastable*, c'est-à-dire en puissance de transformation. La solution chimique possède une énergie potentielle qui va produire un processus de cristallisation si elle est mise en rapport avec un germe cristallin. Nous pouvons alors caractériser le milieu comme un système énergétique métastable. Le second élément qui rend compte de l'individuation de ce cristal, c'est l'apparition d'un germe cristallin, issu d'une poussière, dans ce système énergétique métastable. Ce germe est pensable comme une singularité, qui vient jouer le rôle d' « information active » dans

l'individuation : il est une information active en ce que c'est lui qui par sa forme prismatique va déterminer la forme prismatique du cristal entier. L'énergie potentielle du couple individu-milieu, c'est la relation active qui va résulter de la rencontre du milieu métastable et de la singularité. Une fois la solution liquide solidifiée et le cristal constitué, ce qui reste est un individu stable, fini, figé : ce cristal de soufre. Le milieu a disparu, il s'est résorbé entièrement dans l'individu. Or ce qui intéresse Simondon, c'est précisément de dire que ce qui reste n'est pas l'individu réel, ce n'est qu'un être individué : un résidu.

L'individu véritable est l'opération même de l'individuation, le processus de la genèse de forme.

> « Le véritable individu n'existe qu'un instant pendant l'opération de cristallisation : il existe tant que dure la prise de forme (c'est pendant que le système est en état d'équilibre métastable qu'il est modulable par les singularités, et qu'il est le théâtre de processus d'amplification, de sommation, de communication[430]. »

Dans une rencontre individuante, le principe de transformation n'est pas externe, mais hybride : interne et externe. Ce n'est pas l'individu qui est transformé passivement par l'extériorité, mais l'individu qui *se transforme* au contact de l'extériorité. L'être s'individue activement : il n'est pas seulement le produit de la rencontre mais aussi *son agent et son milieu*. L'individu n'est pas constitué par les rencontres, comme le formule un certain sens commun ; il *est et fait* le drame tissé des rencontres. Dans le cadre d'une esthétique, cela signifie que ce n'est pas l'œuvre qui est individuante : c'est la mise en présence de l'œuvre, et d'une certaine ouverture aux transformations de la part l'individu : c'est la *rencontre* qui est individuante.

On remarquera que si l'esthétique ne se fonde plus sur une conception substantialiste ou fixiste de l'individu, mais sur une conception de l'individu comme processus d'individuation, la focale de l'esthétique change considérablement : l'objectif d'une esthétique n'est plus d'isoler les critères de qualité *intrinsèque* d'une œuvre d'art (puisqu'une œuvre n'est pas individuante en elle-même), mais d'isoler les conditions favorables à une réception qui soit de l'ordre de la rencontre individuante. Dans cette

[430] G. Simondon*, L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005, p. 61.

perspective, les qualités formelles de l'œuvre deviennent une condition, parmi d'autres, de rencontre individuante avec le spectateur.

3) Les conditions de la rencontre individuante

Métastabilité : la condition essentielle de la rencontre individuante

Un individu est à penser comme trajectoire d'individuation. Une trajectoire d'individuation est constituée de rencontres individuantes successives qui ont induit la formation de structurations intérieures, ce que l'on appelait précédemment nos manières de sentir, agir, concevoir, percevoir. Ces « manières de » ne sont pas seulement des inclinaisons, mais des structurations profondes de notre intériorité : elles constituent les pans individués d'un individu. On pourrait parler de structurations en archipel : autour d'elles (mais toujours *dans* le processus d'individuation) se maintient dans l'ouvert un océan métastable, où gît le futur de chacun. La particularité de la pensée de Simondon est de penser ces pans individués comme localisés : un individu n'est pas complètement individué, il maintient en lui un part de métastabilité, qui est la condition de ses rencontres futures avec des êtres (des personnes, des idées, des luttes, des non humains…). Mais surtout, Simondon fait ce geste tout à fait neuf de penser l'individu, non pas comme principalement défini par ces pans individués, mais par ce qui n'est pas individué en lui. Un individu est donc un être comprenant pour partie des structures comportementales acquises, et pour partie sa plasticité, sa capacité à se transformer au contact de l'expérience : c'est cette structuration en archipels, cette composition entre de l'individué et du non-individué ouvert à la transformation, que Simondon nomme métastabilité. Chez Simondon, la métastabilité est une condition de la rencontre individuante. Un individu non-métastable, structuré en totalité ne peut faire l'expérience de rencontres individuantes. Les entités qui se rencontrent sont déjà en partie individuées, mais en vérité, ce n'est qu'à l'égard de ce qui *n'est pas* individué en elles, de ce qui est métastable, qu'il y a rencontre. Ainsi il n'y a jamais de rencontre entre individus, mais seulement des rencontres *qui individuent*.

Singularité : ce qui intervient dans la rencontre au niveau de l'œuvre

Ainsi, c'est en tant qu'un individu est métastable qu'il est disponible à la rencontre individuante. Mais ce qu'il rencontre, ce n'est pas l'œuvre comme entité monolithique, mais une singularité : une saillance de l'œuvre propre à rencontrer la métastabilité d'un spectateur, c'est-à-dire à jouer le rôle d'information active (active au sens où elle donne forme effectivement, comme le germe lors de la cristallisation) à l'égard de la métastabilité d'un spectateur. La singularité n'est pas un trait de l'œuvre qui préexisterait à la rencontre, mais le rôle qu'un trait est susceptible de jouer lorsqu'il est pris dans une rencontre. Simondon qualifie ainsi cette singularité d' « événement pur ». C'est parce qu'il y a rencontre qu'un aspect de l'œuvre va être institué comme saillance jouant le rôle d'information active, c'est-à-dire de singularité, dans l'individuation du spectateur. La singularité existe rétrospectivement à la rencontre, et c'est pourquoi quelqu'un qui a été individué par une œuvre en parle souvent si bien : il rend visible des points-clés latents de l'œuvre qu'il a fait émerger dans la rencontre, et que d'autres ont manqués ou n'ont pas pu rencontrer. Par le concept de singularité, on touche à ce qu'il y a d'irréductiblement mystérieux dans le rapport entre création et réception : on ne saura pas ce qui peut fonctionner comme singularité *a priori* dans une œuvre ; les saillances ne sont pas commandables, il n'y a pas de mode d'emploi pour les faire advenir dans la création. Il n'y a pas de marketing possible de la singularité. Une esthétique de la rencontre peut au mieux isoler les conditions qui induisent fausse rencontre ou non rencontre, mais elle ne peut décréter comment faire advenir des singularités. Dans cette mesure, l'esthétique de la rencontre est profondément non normative. C'est une esthétique descriptive qui décrit une expérience de la valeur : une expérience de valeur. Elle est une esthétique sans normes ni canons, qui rend compte de *ce qui se passe quand il se passe quelque chose.* Voici la seule norme conventionnelle exigée par cette esthétique : lors de la rencontre avec un œuvre, le fait qu'*il se passe quelque chose* est plus valorisable que le fait qu'il ne se passe rien.

La compatibilité : une tension de forme entre les structurations métastables d'un individu et une singularité

Si la rencontre entre un milieu métastable et *n'importe quelle* entité n'est pas individuante, si nous ne rencontrons pas toutes les singularités possibles, c'est parce

que l'événement individuant n'exige pas seulement rencontre, mais aussi compatibilité. Ce seraient les structures accumulées dans l'histoire de l'individu par rencontre avec des singularités passées, qui fonctionneraient comme sélecteurs de compatibilité à l'égard des rencontres avec des singularités futures. Autrement dit, nos archipels individués ouvrent un horizon de compatibilité spécifique, différent du spectateur à côté de nous. La compatibilité est ainsi l'aptitude à être affecté par certaines classes de singularité. Un nombre considérable de singularités n'est pas compatible avec le milieu métastable que constitue la structuration historique d'un individu au moment de la rencontre, et dans cette mesure ne fonctionne pas comme information ; ceci parce qu'il « ne possède plus aucune tension d'information par rapport à ce champ[431]», ceci précisément parce qu'il est d'une nature trop inassimilable, en un mot incompatible. Mais on ne peut pas présager *a priori* du sens de cette incompatibilité. En effet, il ne faut pas interpréter la compatibilité selon le sens commun, comme une ressemblance, une communauté de traits, ce qui induirait une impossibilité de rencontrer autre chose que de l'analogue, ou du « soi » ; il faut bien plutôt penser la compatibilité en termes de « tension de forme » : la singularité jouant le rôle d'information peut être parfaitement contradictoire avec les structures de forme caractérisant l'individu rencontré, car c'est la tension d'information qui est importante (lorsque l'œuvre dit ce que je sais déjà, il n'y a pas d'information entre elle et moi).

4) Comment l'art nous transforme : le pouvoir de forme des singularités

Nous voudrions proposer l'hypothèse selon laquelle les singularités, apparues dans le milieu d'individuation, mais sélectionnées par la compatibilité, ont un « pouvoir de forme » : c'est cette aptitude des singularités qui est à l'origine des effets individuants produits sur le spectateur. Autrement dit, nous essayons d'expliquer ici ce que veut dire précisément « transformer » dans la phrase « l'art nous transforme ». Nous souhaitons ébaucher ces opérations du pouvoir de l'art.

Cette hypothèse se fonde sur la réflexion que Simondon élabore pour expliquer l'intégration de nouveaux contenus dans la mémoire. Pour expliquer ce phénomène,

[431] G. Simondon, *op. cit.*, p. 545.

Simondon oppose la mémoire humaine au dispositif de mémoire d'une machine. Le propre de la mémoire de la machine est qu'elle peut stocker des contenus complexes, mais sans ordre et sans synthèse : « le film n'enregistre pas mieux des figures bien tranchées, par exemple des images géométriques, que l'image désordonnée des grains d'un tas de sable ». A l'inverse, chez l'homme, c'est la forme qui se conserve :

> « La conservation même n'est qu'un aspect restreint de la mémoire, qui est pouvoir de sélection des formes, de schématisation de l'expérience. On peut dire que la fonction de conservation des souvenirs est dans la mémoire, chez l'homme, car la mémoire, conçue comme ensemble de formes, de schèmes, accueille le souvenir qu'elle enregistre parce qu'elle le rattache à ses formes ; au contraire, l'enregistrement dans une machine se fait sans mémoire préalable[432]. »

Le propre de la mémoire humaine repose ainsi sur une « plasticité d'intégration ».

Cette formule est importante en deux points. Tout d'abord, elle pointe la plasticité de la mémoire humaine : sa capacité à changer de structure, et à transformer l'organisation de cette structure en fonction des apports nouveaux. Ensuite, la formule de Simondon postule que la mémoire n'est pas une structure vide et pré-structurée accueillant des matières-souvenirs et les stockant au fur et à mesure (à l'inverse du *storage* hylémorphique de la machine) : la mémoire humaine n'est pas de l'ordre du stockage, mais de l'intégration.

Cette plasticité d'intégration de la mémoire est déterminée par Simondon comme « fonction du présent ». Cette formule sert à qualifier la différence entre une mémoire mécanique qui serait définie fonctionnellement comme lieu de stockage, et la mémoire humaine, qui est avant tout une « fonction du présent », c'est-à-dire une orientation et une configuration des contenus accumulés vers l'intelligibilité du présent, la vie et l'action dans le présent. Chaque nouveau contenu intégré mémoriellement transforme ainsi notre façon de rendre intelligible l'expérience présente et à venir :

> « La mémoire humaine accueille des contenus qui ont un pouvoir de forme en ce sens qu'ils se recouvrent eux-mêmes, se groupent, comme si l'expérience acquise servait de codes à de nouvelles acquisitions pour les interpréter et fixer : le contenu devient codage […][433] ».

C'est cette thèse majeure qu'il nous faut comprendre pour être en mesure de proposer une analogie opératoire, qui déterminerait précisément la manière dont une

---

[432] G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Editions Aubier, 1989, p. 122.
[433] *Ibid.,* p. 123.

rencontre avec une œuvre peut être dite individuante, c'est-à-dire transformer nos structurations individuelles, et plus loin notre façon de nous rapporter au monde.
Le fonctionnement de la mémoire humaine peut constituer un modèle de compréhension raffiné de la rencontre individuante : l'accueil de nouveaux contenus par la mémoire est comparable à l'accueil des singularités par un individu métastable. Nos structurations individuelles sont l'intégration des singularités passées dans une structure historique et métastable (ce qu'on appelle brièvement le « soi »), sur le même modèle que l'intégration de nouveaux contenus dans la mémoire plastique. De la même manière que notre mémoire, en tant que fonction du présent, façonne notre expérience, nos structurations individuelles antérieures conditionnent notre expérience, en sélectionnant dans l'expérience présente les singularités compatibles que l'on est capable de rencontrer. Chaque nouvelle singularité rencontrée est intégrée, non pas comme un souvenir parmi les autres, mais par recomposition des structurations induites par les singularités antérieures rencontrées. De telle sorte qu'après une rencontre individuante avec une singularité d'une œuvre, notre horizon de compatibilité envers l'expérience (quotidienne et esthétique) est transformé, puisque nos structurations individuelles ont été reconfigurées par cette nouvelle singularité : une rencontre individuante organise ainsi nos rencontres individuantes *futures*. Le contenu (les singularités captées) devient le codage vivant par lequel on décode l'expérience à venir.

Les conséquences artistiques et esthétiques sont majeures. Dans un premier temps, ce pouvoir de forme des singularités nous permet de comprendre que chaque rencontre individuante avec une œuvre construit notre compatibilité avec des œuvres futures : les rencontres individuantes construisent ainsi notre goût esthétique. Par ailleurs, nous avions défini la rencontre individuante comme une transformation de nos manières de sentir, de concevoir, de percevoir, et d'agir. Le pouvoir de formes des singularités permet de comprendre précisément l'effectivité de cette transformation : en modifiant la configuration de nos structurations individuelles, une singularité change effectivement notre codage de l'expérience quotidienne. Le changement météorologique de Londres, décrit plus haut par Oscar Wilde, n'est ainsi pas à prendre comme un paradoxe wildien de plus, mais comme la formulation précise des conséquences d'une rencontre individuante : le contenu (la singularité

rencontrée : les brouillards impressionnistes) devient le codage (la façon dont Wilde perçoit son environnement). Ecouter régulièrement de la musique, par exemple, n'a pas seulement pour effet d'élargir potentiellement notre horizon de compatibilité avec des types différents de singularité (formation du goût), mais également de transformer notre rapport sonore au monde en général (le chant des villes et des forêts) : de produire une écoute spontanée plus fine des trames sonores du monde, comme le met en évidence R. Murray Schafer[434]. Qui aime Mozart entend autrement les oiseaux. Ce que l'on veut mettre ici en lumière, c'est que l'art ne transforme pas seulement notre perception du monde : il transforme nos usages du monde, notre façon de concevoir et d'agir dans celui-ci. L'œuvre est un dispositif de modulation potentielle de nos vies. Autrement dit, une théorie de la réception comme rencontre individuante permet de mettre en lumière le pouvoir effectif de l'art à façonner et changer durablement notre relation au monde. Soit ce vers de Omar Khayyam : « La vie passe, mystérieuse caravane, dérobe-lui sa minute de joie ».

[434] Cf. R. Murray Schafer, *Le paysage sonore. La musique du monde*, Marseille, Wildproject, 2010.

II. Combler les besoins vs. inventer des vouloirs

Une théorie de la réception comme rencontre individuante contraste ainsi fortement avec les deux paradigmes de réception isolés précédemment : celui de la digestion hylémorphique, qui ne peut produire des effets durables et transformateurs chez le spectateur ; celui de la non-rencontre, qui se prive de la production de tout effet, de crainte d'une digestion hylémorphique. La réflexion sur le pouvoir de forme des singularités nous permet de comprendre que le concept de rencontre individuante constitue en quelque sorte le nom crypté du pouvoir de l'art à changer les spectateurs, et le monde.

L'esthétique de la rencontre individuante se distingue avant tout des autres esthétiques en tant qu'elle est non-normative. En effet, dans la mesure où ce n'est pas l'œuvre qui est individuante en elle-même, mais la rencontre, il devient non-pertinent de chercher à établir des critères de qualité intrinsèques des œuvres. On ne sait pas, on ne peut pas savoir ce qui fonctionnera comme singularité dans une œuvre lors de la rencontre avec un spectateur. Dans cette mesure, l'esthétique de la rencontre ne peut que tenter d'isoler quelles sont les conditions de possibilité à la rencontre individuante. Mais chaque œuvre réinvente potentiellement les conditions favorables à celle-ci. Il est ainsi impossible d'ébaucher une liste définitive de critères favorisant la rencontre. Le propre de la création artistique est l'invention sans cesse renouvelée de ruses (au sens ulyséen du terme) permettant la rencontre. Dans cette mesure, une théorie de la réception comme rencontre individuante produit presque des effets plus déterminants, non pas dans sa capacité à isoler positivement ce qui peut faire rencontre, mais dans sa capacité à rendre visible ce qui empêche nécessairement une rencontre individuante. L'esthétique de la rencontre rend visible *les conditions d'impossibilité* de la rencontre.

A partir du moment où la rencontre individuante est posée comme Nord magnétique de la réception, les dispositifs tendant vers la digestion hylémorphique ou la non-rencontre tels qu'abordés précédemment deviennent interprétables en termes de conditions d'impossibilité de la rencontre.

Nous avons vu plus haut que la fausse rencontre se caractérisait par le fait de venir combler un besoin du spectateur, dans une perspective hylémorphique, comme

l'argile vient combler la place que lui offre le moule. Dans ce cas de figure, l'œuvre ne produit ainsi pas de tension de forme avec le milieu métastable de l'individu : elle est directement assimilée par les structures individuées. Il y a une certaine forme de compatibilité entre l'œuvre et l'individu, mais qui n'est pas du même ordre que la compatibilité simondonienne, telle que décrite plus haut. En effet, dans le cas d'une réception hylémorphique, la compatibilité est de l'ordre de l'isomorphie avec les structures individuées du spectateur : c'est ainsi dans un sens faible de compatibilité comme adéquation, superposition. A l'inverse, dans le cas d'une rencontre individuante, la compatibilité est, comme nous l'avons vu, de l'ordre de la tension de forme. Une tension de forme entre singularité et individu ne signifie en aucun cas une correspondance a priori entre la singularité et les structures individuées du spectateur. Elle est à comprendre comme une mise en relation qui pose problème, c'est-à-dire qui fait saillance, qui arrête le spectateur, en tant qu'elle ne peut être directement assimilée par ses structures individuées. Lors d'une rencontre individuante, une singularité est activée par le spectateur, en tant que ses structures individuées ne parviennent pas à saisir la façon de traiter cette singularité. Il y a compatibilité entre structures individuées et singularité dans la mesure où quelque chose accroche, fait obstacle. C'est dans cette mesure que l'on peut assimiler la rencontre avec une singularité d'une œuvre à la rencontre d'un problème. Il faut entendre problème non pas dans son sens commun (comme une crise appelant une solution conscientisée et rationnelle), mais comme une situation dans laquelle les structures individuées achoppent à traiter la singularité rencontrée. Cet achoppement exige une résolution. C'est cette résolution même qui constitue le processus d'individuation, provoqué par la rencontre avec une singularité. La résolution est amorcée par la singularité elle-même : il s'agit de comprendre la singularité à la fois comme le problème et l'amorce de solution à celui-ci. En effet, dans le moment-même où elle crée une tension de forme avec l'individu, elle constitue un guide, une piste pour la reconfiguration du soi qui l'intègre en une nouvelle structure d'individuation. Mais l'individuation ne consiste pas seulement en une intégration passive de la singularité rencontrée : il s'agit davantage d'une résolution inventive qui reconfigure de façon intégratrice le système de soi et du monde. Ainsi ce n'est pas à proprement parler la singularité qui reconfigure l'individu : c'est la résolution inventive du problème par l'individu lui-même. Il y a invention en tant que le

processus de résolution consiste en une reconfiguration des structures individuées : une individualité neuve est ainsi engendrée, conséquemment à la résolution.

A travers cette analyse du fonctionnement de la tension de forme, nous pouvons formuler le propre de la rencontre individuante avec une œuvre dans ses effets individuants sur le spectateur : si la digestion hylémorphique a pour effet de combler les besoins du spectateur dans un rapport d'isomorphie à ses structures individuées, la rencontre individuante a pour effet d'*inventer les vouloirs* de celui-ci, par le biais de la tension de forme créée par la singularité. A l'issue d'une rencontre individuante avec une œuvre, le nouveau soi du spectateur désire quelque chose qu'il ne désirait pas avant, et plus loin, qu'il ne savait pas désirer. L'invention de vouloirs apparaît ainsi comme une conséquence de la reconfiguration du soi par la résolution inventive du problème rencontré : en tant que les structures individuées du spectateur ont été transformées, il ne vit plus selon les mêmes lignes de force et donc ne veut plus les mêmes choses.

Le modèle phénoménologique de la vraie rencontre est encore la rencontre amoureuse. Lors d'une rencontre amoureuse, la personne rencontrée n'est pas aimable en tant qu'elle correspond parfaitement à une liste de critères préétablis du bon amant, c'est-à-dire en tant qu'elle vient remplir nos besoins (cas de la digestion hylémorphique avec isomorphie œuvre/structures individuées). Elle est aimable, en tant qu'elle nous propose des allures de vie nouvelles, que l'on n'aurait pas nécessairement formulées comme celles que l'on recherchait avant de rencontrer cette personne. La personne rencontrée redistribue complètement les cartes de ce que l'on croyait vouloir. Nous nous surprenons alors à vouloir ces nouvelles allures de vie qui deviennent le nom de la vie même. La relation nous offre des dons qu'on ignorait désirer et dont il devient vite évident que c'est ce qu'on désire plus haut que le reste ; ce qu'on croyait désirer avant est dévalué, et on se demande comment on a fait tout ce temps pour vivre sans cela qui aujourd'hui se donne comme une nécessité. La rencontre avec une de grande idée, une lutte, une cause, peut produire le même effet : elle invente des nécessités dont on se demande comment on a fait pour s'en passer tous ces jours passés.

Voilà ce que peut faire une œuvre d'art lorsqu'elle produit une rencontre individuante, et voilà ce qui constitue la forme la plus haute de réception suivant une esthétique de la rencontre. Voilà même ce que vise secrètement tout créateur qui

souscrit sans le savoir peut-être à cette raison de créer. Voilà en tout cas ce que cherche toute personne qui va vers l'art pour des raisons autres que mondaines ou sociologiques : pour retrouver cette expérience d'exhaussement, d'émergence d'un soi élargi, qu'il a ressentie une fois en lisant un livre, en étant dévoré vif par un tableau, déplié par une mélodie, de nouveau vectorisé par une œuvre.

Le vieux rêve pour lequel on a dû inventer ce qu'on appelle de l'art : ne pas donner aux gens ce qu'ils veulent, ce qu'ils croient vouloir, mais l'inventer ; ne pas combler leurs exigences, les inventer ; comme une rencontre amoureuse dans le même jeté invente ce dont on avait besoin sans même le soupçonner, et le comble.

III. Esthétique de la rencontre et art participatif

L'esthétique de la rencontre constitue un paradigme de réception particulièrement pertinent pour l'art participatif. Elle permet de mettre en lumière la spécificité de cette pratique au sein du champ de l'art actuel.

1) La participation comme antidote à la digestion hylémorphique

Nous faisons l'hypothèse que l'art participatif constitue l'un des seuls domaines en art contemporain aujourd'hui à avoir perçu cette crise de la réception que nous avons isolée plus tôt et avoir proposé une solution viable, susceptible d'amplifier les puissances individuantes de l'art, à l'inverse de la solution de la non-rencontre. Ainsi, nous nous proposons d'aborder la participation en art, non pas comme une mode formelle répondant à l'exigence du monde de l'art professionnel à produire du nouveau, mais comme une solution ajustée au grand problème artistique de notre temps : comment faire en sorte qu'une œuvre d'art puisse aujourd'hui, compte-tenu de nos habitudes ultra-dominantes de réception hylémorphique, inventer des rencontres individuantes ? L'art participatif répond à cette question, en postulant que la réception hylémorphique peut être évitée, à condition que le spectateur ne soit pas seulement convoqué une fois l'œuvre finie. Pour contourner le problème de la réception hylémorphique, l'art participatif contourne l'idée de réception comme étape postérieure à la création. En effet, il devient beaucoup plus incommode de digérer un objet que l'on a participé à produire : il est plus difficile d'instrumentaliser pour ses propres besoins une œuvre dont on a participé à élaborer les fins. L'art participatif change le rapport qu'un individu peut avoir à une œuvre : parce que son sens, ses fins, sa forme sont pensés en collaboration, l'œuvre produite n'est plus seulement une œuvre d'art comme l'a construite l'art occidental. Parce qu'elle est produite ensemble, et pas seulement reçue, l'œuvre devient et fonctionne comme un *totem*, sur le point précis qu'elle est l'incarnation symbolique d'actions, de relations, de valeurs, de désirs portés par les participants et l'artiste. Autrement dit, l'art participatif propose aux individus la participation à la construction de totems comme solution à la digestion hylémorphique. On pourrait également envisager la généralisation de la

forme du projet au détriment de l'objet-œuvre comme un dispositif de plus, empêchant un rapport digestif, un processus étant plus malaisé à instrumentaliser.

2) L'œuvre comme entité relationnelle

L'art participatif met en place le décentrement esthétique que propose l'esthétique de la rencontre. En effet, l'esthétique traditionnelle avait mis l'accent sur les entités substantialistes impliquées dans l'expérience esthétique : le spectateur ou l'œuvre. L'esthétique de la rencontre décentre la focale de l'esthétique jusqu'à la *relation* entre l'œuvre et le spectateur. Ce décentrement implique ainsi de limiter l'usage du terme de réception qui apparaît comme une modalité appauvrie de la relation entre l'œuvre et le spectateur.

Il y a eu comme une sorte de tour de passe-passe de la critique d'art et des philosophes, à penser que la valeur qu'ils accordaient aux tableaux de Vinci ou Van Gogh étaient des attributs internes à l'œuvre et n'étaient pas l'expression des effets individuants que produisait l'œuvre sur eux : à oublier que la réception artistique est avant tout une relation ou plutôt à tenter de le dissimuler[435]. La lecture des « Souliers » de Van Gogh par Heidegger, puis par Shapiro montre à quel point le problème est mal posé. Le premier tente d'universaliser les termes de sa rencontre individuante avec l'œuvre :

> « L'être-produit du produit a été trouvé. Mais de quelle manière ? (…) Nous n'avons rien fait que nous mettre en présence du tableau de Van Gogh. C'est lui qui a parlé […] Ce serait la pire des illusions que de croire que c'est notre description, en tant qu'activité subjective, qui a tout dépeint ainsi pour l'introduire ensuite dans le tableau […][436] ».

Le second condamne le geste d'universalisation du premier, et tente d'établir ce qui appartiendrait en propre à l'œuvre et ce qui serait de l'ordre de la projection par Heidegger :

---

[435] Un bon exemple de cette tentative de localiser une essence intrinsèque de l'œuvre au détriment d'une prise en compte de la relation est le dialogue entre Meyer Shapiro et Martin Heidegger, à propos des *Souliers* de Van Gogh : M. Shapiro, « L'Objet personnel, sujet de nature morte. A propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh », dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 353-354 / M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1980, p. 32.

[436] M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1980, p. 32.

> « Le philosophe s'est malheureusement illusionné lui-même : de sa rencontre avec la toile de Van Gogh, il a tiré une émouvante série d'images, associant le paysan à la terre, mais il est évident que celles-ci n'expriment pas le sentiment intime extériorisé par le tableau, mais proviennent d'une projection perceptive de Heidegger et qui lui est propre, où s'exprime sa sensibilisation à ce qui se rattache à la glèbe […] En fait, c'est lui qui « a tout dépeint ainsi, pour l'introduire dans le tableau[437] ».

L'esthétique de la rencontre met en évidence la dimension symétrique et aporétique de ces deux positions. En effet, dans le cadre d'une esthétique de la rencontre, il apparaît que les termes d'une rencontre individuante, telle celle d'Heidegger avec les Souliers méritent d'être partagés sans passer par une prétention universalisante, en tant qu'ils peuvent permettre à d'autres de faire cette même expérience de rencontre individuante avec l'œuvre, d'autant plus quand ceux-ci sont énoncés par quelqu'un avec la puissance d'évocation d'Heidegger. L'opposition de Shapiro ne fait que mettre en évidence le fait que les termes de sa propre rencontre individuante avec l'œuvre de Van Gogh n'étaient pas les mêmes. Sa tentative d'isoler « le sentiment intime » de l'œuvre, c'est-à-dire une sorte d'essence intrinsèque, constitue un biais identique à celui d'Heidegger : chacun ne fait qu'énoncer les termes de sa rencontre individuante avec l'œuvre tout en tentant d'annuler la dimension relationnelle de leur réception et de localiser les fondements de leur propos dans l'œuvre même. Il y aurait comme une illégitimité de la relation à fonctionner comme étalon légitime de valeur. L'esthétique occidentale s'est attachée à localiser la valeur dans l'objet même : il faut que la valeur soit intrinsèque sinon elle n'est pas absolue, et si elle n'est pas absolue, ce ne peut être une valeur, et le discours sur l'œuvre apparaît comme arbitraire. L'esthétique de la rencontre participe d'une révolution ontologique de ce point de vue, en tant qu'elle impose la relation comme entité ontologique à part entière et pas seulement comme mise en présence de deux entités ontologiques séparées, l'œuvre et l'individu. La relation a valeur d'être[438].

L'art participatif a très bien compris que c'est dans cette relation entre l'œuvre et le spectateur que la valeur de l'œuvre pouvait émerger, et non par le biais de propriétés intrinsèques de l'œuvre. Celle-ci peut être de l'ordre de la simple mise en présence ou de l'ordre de la rencontre individuante. Mais ce qui fait art se joue dans cette relation.

---

[437] M. Shapiro, « L'Objet personnel, sujet de nature morte. A propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh », dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 353-354.

[438] Cf. J.-H. Barthélémy, *Simondon ou l'encyclopédisme génétique*, Paris, PUF, 2005, « Le réalisme des relations, un préalable épistémologique ».

L'esthétique de la rencontre est une esthétique portant toujours sur une relation : les conditions de possibilité de la vraie rencontre n'existent que dans la relation entre une œuvre et un individu métastable mais déjà en partie structuré ; elles ne sont pas universalisables et aucun canon n'est possible. Dans ce cadre, on pourrait comprendre les normes traditionnelles de l'esthétique (beau, sublime, dérangeant…) comme les tentatives de formulation d'une rencontre individuante, mais elles n'en sont que les formes appauvries, en tant qu'elles annulent la dimension complexe et intégrative d'une relation pour la réduire à un trait isolé pensé comme interne à l'œuvre.

C'est ce fonctionnement de l'œuvre comme entité relationnelle ne s'activant que dans le cadre d'une relation avec un processus d'individuation spécifique, dont l'art participatif prend acte, en proposant de faire œuvre à partir d'un processus de co-production.

3) L'art participatif comme amplification des conditions de la rencontre individuante

L'art participatif ne met pas seulement en place des conditions défavorables à la digestion hylémorphique : il met en place une amplification des conditions de la rencontre individuante. En effet, un projet d'art participatif prend la forme d'un processus temporel et relationnel, c'est-à-dire la forme même de l'individuation : cela ne signifie pas qu'un projet d'art participatif est nécessairement individuant, mais qu'en tant que cette pratique est construite à partir des conditions de possibilité d'une rencontre individuante, elle constitue un cadre favorable à l'avènement de celle-ci.

Dans un premier temps, l'art participatif transforme la réception en opportunité de co-individuation de l'œuvre et du spectateur. En effet, on peut très bien interpréter le processus de formation de l'œuvre, en termes d'individuation, les différentes étapes du projet constituant des structurations successives de l'œuvre. Il y a ainsi la possibilité d'une individuation partagée entre l'œuvre et le participant, en tant que les structurations de l'œuvre sont potentiellement induites par l'action du participant, qui est lui-même l'objet de structurations induites par l'œuvre.

Ce qui est remarquable dans ce processus de co-individuation, c'est que l'action de production du participant peut constituer une voie de sa propre individuation, en

tant qu'elle permet l'émergence potentielle de singularités qui n'auraient pas été rencontrées autrement. Il y a comme une sorte de double effet de la production de l'œuvre : celui d'individuer l'œuvre et dans le même temps ou a posteriori d'individuer le participant.

Par ailleurs, la spécificité de l'art participatif de proposer un rapport à l'œuvre qui s'inscrive dans une durée, à l'opposé de la réception traditionnelle plus ponctuelle, joue également en faveur d'une rencontre individuante. En effet, la rencontre avec une singularité nécessite une certaine durée pour avoir lieu : à l'inverse de la séduction digestive, la singularité ne se manifeste pas au spectateur avec la promptitude et la certitude d'un coup de tonnerre. Passer devant une peinture ne peut ainsi pas constituer un événement individuant par exemple. Il faut un rapport processuel à la peinture pour que la mise en présence puisse être individuante : il faut rester devant un certain temps, la parcourir dans ses détails, la garder à l'esprit, aller la revoir. Il faut fréquenter cette peinture. Il s'agit de cohabiter mentalement avec elle. Les œuvres fréquentées ponctuellement comme les œuvres plastiques partent ainsi avec un handicap dans leur capacité à provoquer une rencontre individuante, ou plutôt elles appellent la mise en place d'une fréquentation, c'est-à-dire d'habitudes spécifiques dans le rapport aux œuvres, pour être à l'origine d'une individuation. Cela nous fait comprendre pourquoi la littérature a un pouvoir d'individuation très profond. En proposant une relation à l'œuvre inscrite dans la durée, l'art participatif augmente les probabilités d'une rencontre individuante du participant avec l'œuvre : il y a la possibilité d'une cohabitation, d'une familiarisation progressive qui constitue une condition favorable à la rencontre.

L'ensemble du processus d'un projet d'art participatif pourrait être abordé comme un travail de la métastabilité des participants. Les processus de discussion, de négociation avec les participants et l'artiste viennent en effet transformer l'horizon de compatibilité des participants. En effet, il est très rare que les individuations des participants soient compatibles dès l'abord avec la proposition de l'artiste (à l'inverse d'une réception hylémorphique, comme on l'a vu). La dimension progressive du projet, les interactions et conversations répétées avec les autres participants comme avec l'artiste élargissent la capacité d'un participant à être affecté par les singularités potentielles de l'œuvre, de le rendre disponible à celles-ci. Cet élargissement de la compatibilité du participant produit par le processus d'un projet participatif est

particulièrement saisissant lorsque l'on regarde les documentaires sur les commandes *Nouveaux Commanditaires*. Au début du processus, les commanditaires ont souvent en tête une idée relativement arrêtée de l'œuvre qu'ils souhaiteraient : une statue de sanglier et une restauration classique du lavoir par exemple, dans le cadre de la commande à Blessey, en Bourgogne. La proposition formelle que leur fait l'artiste ne correspond pas à ce qu'ils auraient souhaité et est souvent rejetée dans un premier temps. Puis au fil de discussions répétées avec le médiateur, de reformulations par ce dernier du projet de l'artiste, de rencontres entre l'artiste et les commanditaires, de différents évènements vécus ensemble, l'œuvre proposée finit par apparaître comme la solution parfaite à un nouveau problème, co-formulé dans le temps de la collaboration, qui apparaît maintenant plus important que le problème de départ : on assiste à une invention des vouloirs.

Il ne serait pas pertinent d'interpréter ce processus de compatibilisation progressive en termes de conciliation accommodante ou de retraite des commanditaires. Lorsqu'on entend parler les commanditaires, il apparaît clairement que le processus de négociation n'est pas de l'ordre de la renonciation, mais précisément de l'ordre d'une invention des vouloirs rendu possible par le travail de médiation et le temps long de la commande.

On remarquera enfin que l'art participatif ouvre la possibilité de faire d'autres types de rencontre individuante, en plus de la possibilité d'une rencontre individuante avec l'œuvre : la rencontre avec l'artiste ou d'autres participants peuvent tout aussi bien fonctionner comme rencontre individuante. Ces rencontres individuantes avec d'autres individus peuvent fonctionner comme condition de facilitation d'une rencontre individuante avec l'œuvre. L'art participatif propose ainsi des voies d'accès à une singularité de l'œuvre, plus nombreuses et plus diverses que celles proposées par la réception traditionnelle.

4) Les différentes stratégies de mise en place de la rencontre individuante : le savoir-faire propre de l'artiste en art participatif

Comme nous l'avons vu, les conditions de possibilité de la vraie rencontre n'existent que dans la relation entre une œuvre et un individu métastable : elles ne sont dans cette mesure ni pleinement anticipables, ni universalisables. C'est pourquoi

des œuvres artistiques radicalement différentes peuvent provoquer des rencontres individuantes, rendant impossible l'établissement d'un canon. Chaque œuvre invente les conditions de possibilité d'une rencontre individuante. C'est sans doute la raison pour laquelle l'art est un terrain si propice et fertile en termes d'individuation.
En art participatif, les artistes inventent des stratégies de mise en place de la rencontre individuante très variées : s'ils ne peuvent pas prévoir ce qui va fonctionner comme singularité dans leur œuvre pour le spectateur, ils peuvent néanmoins construire des conditions favorables à l'émergence de singularités. Cette invention des conditions favorables à la rencontre individuante pourrait être évaluée comme le savoir-faire propre de ces artistes, comme on attribue à d'autres la virtuosité technique par exemple.

La stratégie « difficile » de l'incompatibilité

On peut isoler d'abord deux lignes stratégiques (parmi tant d'autres) : une voie difficile et une voie facile permettant le difficile. Elles constituent deux rapports distincts à la rencontre. Dans le premier cas, l'artiste privilégie l'établissement d'une tension de forme très forte, de l'ordre d'une incompatibilité a priori avec les structures individuées des participants. C'est la stratégie adoptée préférentiellement par un artiste comme Thomas Hirschhorn, par exemple. Dans ses *Monuments*, il propose aux habitants de quartiers populaires, un projet dont le contenu leur est, au minimum, étranger ou indifférent : la vie et les œuvres d'un philosophe, que ce soit Spinoza, Deleuze ou Gramsci. Mais plus qu'un contenu simplement étranger, ce contenu se caractérise par le fait qu'il est relativement exigeant d'y accéder. Le projet s'adresse à la métastabilité du participant, à ce qui n'est pas individué en lui, et ainsi à ce qui peut se laisser affecter par quelque chose qui n'est pas déjà assimilable. On remarquera que tous les procédés d'engagement des participants (participation à la construction du lieu, animation d'une radio, participation à des ateliers) peuvent être abordés comme un travail de la métastabilité du participant, comme des conditions de facilitation de la rencontre individuante : un participant ne peut peut-être pas accéder de façon frontale à l'œuvre de Gramsci, mais s'il entend tous les jours parler de ce philosophe, s'il a construit une bibliothèque de fortune pour accueillir ces œuvres, alors peut-être quelque chose en lui deviendra disponible à la rencontre. On

pourrait interpréter le *modus operandi* d'Hirschhorn comme un pari : le type de tension de forme mise en place induit un accès difficile à l'œuvre, qui court le risque de ne pas faire rencontre pour un grand nombre de participants ; mais pour ceux qui rencontreront une singularité de l'œuvre, la transformation de leur individuation sera majeure, en tant que la résolution de la tension aura exigé une reconfiguration radicale des structures individuées du participant. Une rencontre individuante d'une intensité supérieure, au risque de la non-rencontre : telle serait la stratégie de mise en place de la rencontre individuante, choisie par Hirschhorn.

Cette lecture de l'œuvre de Hirschhorn à la lumière de la rencontre individuante nous permet de comprendre cette formule récurrente d'Hirschhorn : « Absolute Hospitality ». Cette formule rend compte de son critère de sélection, lorsqu'il prospecte pour trouver quel quartier pourrait héberger son projet. Il attend de trouver un endroit dont les habitants lui donneront les signes d'un accueil sans conditions. « On ne voit pas très bien ce que vous venez faire ici, on ne comprend pas très bien votre projet, on n'a jamais entendu parler de ce Gramsci, mais on vous fait confiance, vous êtes le bienvenu », tel serait le discours de l'hospitalité absolue que cherche Hirschhorn. C'est-à-dire qu'il ne cherche pas un lieu où les habitants adhéreraient tout de suite au projet, mais un lieu où les habitants acceptent de l'accueillir alors qu'ils ne voient pas très bien ce en quoi ce projet peut consister et ce qu'il peut leur apporter. A l'aune de l'esthétique de la rencontre, le critère d' « absolute hospitality » apparaît comme une pré-condition très singulière de possibilité d'une rencontre individuante : Hirschhorn va installer préférentiellement son œuvre dans un quartier où la métastabilité des habitants est telle qu'ils se rendent disponibles à ce qui n'est pas compatible a priori avec leurs structures individuées : ils acceptent le projet alors même qu'il n'a rien à voir avec eux a priori. Cette recherche d'hospitalité absolue est un point de singularité radicale du travail d'Hirschhorn au sein de l'art participatif. La majorité des artistes posent le problème de façon inverse : c'est à l'artiste de faire en sorte d'être accepté, de prouver à une communauté donnée qu'il peut leur apporter quelque chose. L'exigence d'Hirschhorn, d'attendre d'une communauté qu'elle fasse ce geste d'accueil a priori est souvent considéré comme une démarche socialement dérangeante, en tant qu'elle négligerait le fait que le degré de disponibilité et de bienveillance à l'égard d'un projet participatif est à comprendre en termes de facteurs sociaux : une communauté en détresse sociale serait moins à

même de se montrer favorable à un projet si elle ne perçoit pas a priori en quoi il améliorerait ses conditions de vie. En d'autres termes, la métastabilité serait socialement conditionnée. Dans la mesure où tout un pan de l'art participatif porte son attention précisément sur ces communautés particulièrement défavorisées, la démarche d'Hirschhorn apparaît comme libérale et désinvolte d'un point de vue social : elle ne bénéficie pas à ceux qui en auraient le plus besoin. Hirschhorn ne semble pas poser le problème en termes sociaux, mais en termes strictement artistiques, ce qui l'amène à formuler le problème de façon complètement différente. Si dans une perspective sociale, le besoin constitue un critère pertinent d'action, il constitue, dans une perspective artistique, un obstacle, en tant qu'il appelle une réception hylémorphique et non une réception comme rencontre individuante. Hirschhorn choisit ainsi de faire œuvre avec ceux qui n'ont pas posé le problème en termes de besoin.

La stratégie « facile » de l'isomorphie

D'autres artistes adoptent une stratégie de l'isomorphie, à l'opposé de la stratégie de l'incompatibilité. C'est le cas par exemple de l'artiste irako-américain Michael Rakowitz dans *Enemy Kitchen* (2006). La stratégie de l'isomorphie est à distinguer de la notion de compatibilité isomorphique, isolée précédemment. En effet, dans le cas d'une stratégie isomorphique, la compatibilité isomorphique entre l'œuvre et le spectateur est de l'ordre d'une tactique d'ouverture, facilitant l'accès du spectateur au contenu. Dans le cas de la compatibilité isomorphique caractéristique de la réception digestive, l'isomorphie ne caractérise pas seulement la voie d'accès, mais l'ensemble du contenu proposé. Elle se substitue aux conditions de la rencontre individuante. Dans *Enemy Kitchen*, la stratégie isomorphique consiste à choisir une forme accessible, familière, connotée positivement dès l'abord : la cuisine. Rakowitz propose à des collégiens américains d'apprendre à préparer des plats traditionnels irakiens, suivant les recettes de sa mère.

Enemy Kitchen (2006)- Michael Rakowitz

Le caractère confortable de l'activité proposée permet aux collégiens de pouvoir participer à des conversations inconfortables : l'artiste leur pose, en effet, des questions sur leur perception de la guerre en Irak, sur ce qu'ils savent de ce pays et de ses habitants, sur leur compréhension des enjeux politiques autour de ce conflit. Peu à peu, tout en préparant boulettes et autres plats, les enfants commencent à discuter entre eux. Le projet a commencé en 2006, soit trois ans après le début de la guerre : on peut imaginer la difficulté à formuler le problème selon d'autres lignes que celles proposées majoritairement par les grandes chaînes de télévision, telles CNN et Fox News, notamment pour de jeunes gens. Certains expriment notamment leur culpabilité ou leur inconfort à ne pas penser comme leurs parents, au sujet de cette guerre. Le choix d'une stratégie de l'isomorphie permet la mise en place de réflexions complexes dont on peut faire l'hypothèse qu'elles n'auraient pu avoir lieu si le cadre proposé avait été lui aussi insécurisant ou peu attractif. L'expression des situations affectives, des réflexions provoquées par la guerre chez ces enfants est rendue possible par l'intimité et la convivialité induite par la pratique de la cuisine. L'isomorphie de la forme permet aux collégiens d'accéder à un degré de réflexivité et de questionnement politique auquel il aurait été difficile d'arriver sans les conditions instaurées par Rakowitz. La stratégie de l'isomorphie se caractérise ainsi par un accès

facile, qui rendra le participant potentiellement disponible à la rencontre d'une singularité de l'œuvre, au cours du processus de participation. La stratégie de l'isomorphie repose ainsi sur les rouages propres à la sérendipité : le participant entre séduit dans le projet en pensant y trouver telle chose, et une fois embarqué, il finit par trouver autre chose que ce qu'il pensait trouver. La séduction de la forme « atelier de cuisine » parle ainsi aux structures individuées du participant, mais ce dont il va faire l'expérience au cours du processus sera potentiellement à même de venir reconfigurer celles-ci. On peut faire l'hypothèse que des projets à stratégie isomorphique comme celui de Rakowitz feraient ainsi le pari de petites reconfigurations sur des points localisés à l'inverse des projets à stratégie d'incompatibilité qui espèreraient impacter de façon plus radicale les trajectoires d'individuation des participants. La séduction et l'ensemble des effets immédiats peuvent être des conditions parfaitement valables de rencontre individuante : l'esthétique de la rencontre invalide ainsi la grille d'interprétation par le dégoût du facile. Le problème n'est plus de juger une œuvre à partir de l'effet qu'elle produit spontanément, mais à partir de l'effet qu'elle produit à bas bruit. Elle peut séduire spontanément et ne rien faire à bas bruit ou séduire spontanément et travailler à bas bruit. La stratégie de l'isomorphie adoptée par Rakowitz relève ainsi du deuxième cas.

La stratégie de transmutation du besoin

Il existe bien d'autres stratégies que celles de l'incompatibilité et de l'isomorphie : encore une fois, chaque artiste réinvente potentiellement de nouvelles ruses susceptibles de provoquer une rencontre individuante avec le participant. On pourrait ainsi s'intéresser à la stratégie que l'on appellera du besoin transmuté, à l'œuvre dans le projet de l'artiste vénézuélien Javier Téllez, *One Flew Over The Void/Bala Perdida* (2005). L'artiste travaille avec des handicapés mentaux d'un institut psychiatrique situé à Tijuana, ville la plus proche de la frontière américaine. Pendant de nombreux mois, il organise des ateliers avec eux qui s'articulent en partie autour de cette question : « Qu'aimeriez-vous le plus voir arriver dans cette vie ? ». Au fur et à mesure des séances, les participants s'accordent entre eux et s'arrêtent sur un souhait commun : voir un homme voler au dessus de la frontière Mexique/Etats-Unis. A la différence d'Hirschhorn ou Rakowitz, Téllez construit ainsi son projet sur une prise en compte des besoins des participants : il n'arrive pas avec une idée de

projet déjà constitué qu'il leur soumet. Cependant, ce travail de plusieurs mois avec eux permet une nouvelle formulation des besoins qu'ils expriment : il est fort probable qu'au cours des premiers ateliers, les demandes étaient très nombreuses, diverses et d'intérêt plus ou moins grand. Le souhait partagé qui va constituer le socle de l'œuvre n'est plus de l'ordre du besoin au sens strict, mais de l'ordre d'un besoin transmuté. En effet, on peut imaginer, derrière cette image d'un homme volant au-dessus de la frontière, les besoins de ces participants : une libération de différents enfermements : l'enfermement physique, l'enfermement dans l'asile, l'enfermement social et économique, l'enfermement dans une ville tout entière tournée vers un pays représentant un avenir meilleur et auquel on ne peut accéder facilement. Mais ce n'est pas en ces termes que le souhait est formulé. Le besoin est déjà transmuté : les besoins des participants sont sous-jacents mais produisent déjà une autre matière : celle d'une image surréaliste qui ne se déduit pas logiquement de leurs besoins et qui constitue déjà en cela une invention. La capacité du processus de participation à inventer de nouveaux vouloirs est ici manifeste. Tout l'art de Téllez réside dans cette capacité à faire émerger de la formulation de besoins bruts un nouveau désir qui les excède en intensité imaginaire. On peut faire l'hypothèse qu'un tel travail d'invention des vouloirs pendant plusieurs mois soit l'occasion de rencontres individuantes avec le participant. Dans ce cas, la prise en compte des besoins des participants n'est pas un obstacle à la rencontre, mais une condition de possibilité de la rencontre individuante. La durée longue de cette phase d'ateliers, la qualité d'écoute et de disponibilité mise en place par Téllez constituent également des conditions favorables à la rencontre. On remarquera que cette partie collaborative du projet de Téllez n'est jamais mentionnée dans les comptes-rendus de cette œuvre : tous les articles se concentrent sur la seconde phase du projet, la performance, qui est néanmoins rendue plus arbitraire et moins intéressante sans comprendre la phase de travail précédente. Il y a encore une résistance à considérer que les processus de participation font partie intégrante de l'œuvre.

Cette deuxième phase consiste en une parade des patients psychiatriques sur la plage de Tijuana, portant des pancartes avec des slogans choisis par les patients eux-mêmes, dont la naïveté s'avère dérangeante : « *Los enfermos mentales también somos seres humanos* ». La parade reprend une atmosphère de cirque : les patients se mettent eux-mêmes en scène comme ils pensent être perçus par le reste de la société : comme des

curiosités monstrueuses d'un "*freak show*". Ils prennent le micro sur une scène de fortune installée sur la plage, pour s'adresser à la foule. Mais leur énonciation difficile ne permet pas de comprendre nettement leur propos : c'est une tribune incompréhensible. Au milieu de cette confusion, un gigantesque canon se dresse sur la plage, face à la très haute palissade en bois, barrière physique infranchissable coupant la plage en deux, qui verrouille la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis. Un homme blanc sort la tête du canon, et agite ostensiblement un passeport américain.

One Flew Over The Void/Bala Perdida (2005) - Javier Téllez

Sous les acclamations de la foule, le canon le propulse ensuite de l'autre côté de la palissade, dans un filet : un homme a volé au dessus de la frontière. Téllez choisit ainsi le dispositif de l'homme-canon pour matérialiser le souhait des participants. L'imaginaire du cirque, à même de provoquer des émotions contradictoires mêlant joie et inquiétude, permet de transmettre parfaitement l'ambigüité de la performance : la célébration festive de ce qui constitue le symptôme d'une crise psychique, sociale et politique, résolue le temps d'un vol au dessus de la frontière. Il y

a un sentiment de gêne mêlé à un sentiment enfantin d'excitation provoqué par le dispositif. Si l'on se place du point de vue du public secondaire – les gens venus assister à la performance -, la difficulté à stabiliser un sens unique aux évènements peut constituer une condition favorable à la rencontre individuante : rien de ce qui est proposé ne peut être assimilé directement par nos structures individuées, une tension de forme émerge appelant une résolution et une reconfiguration interne.

One Flew Over The Void/Bala Perdida (2005) - Javier Téllez

5) La spécificité de l'art participatif à l'aune de l'esthétique de la rencontre

Cette étude des *modus operandi* de T. Hirschhorn, M. Rakowitz et J. Téllez à l'aune de l'esthétique de la rencontre nous permet de formuler avec plus de précision le type d'effets produits par ces projets. En effet, par la mise en place de conditions spécifiques propices à la rencontre individuante, ils favorisent certains types de rencontres plutôt que d'autres. Par exemple, on pourrait estimer que les *Monuments* d'Hirschhorn favorisent une rencontre individuante philosophique ou intellectuelle ; *Enemy Kitchen* et *One Flew Over the Void* seraient des projets davantage propices aux

rencontres individuantes politiques au sens large : une individuation dans la façon de se rapporter aux autres et au monde. Cela ne signifie pas qu'une rencontre d'un autre ordre ne peut avoir lieu : cela signifie simplement que les dispositifs mis en place mettent davantage l'accent sur ce type de rencontres. Cette distinction entre différents types de rencontre nous permet de raffiner notre compréhension de la spécificité de l'art participatif : cette pratique a pour singularité de proposer des rencontres individuantes qui ne correspondent pas aux types habituels de rencontre proposée par l'art. Celles-ci se caractérisent traditionnellement par un travail de la sensibilité et de l'émotivité induite par des formes : c'est beau, c'est sublime, c'est répugnant, c'est touchant, c'est terrifiant.

La spécificité de l'art participatif n'est ainsi pas d'être socialement ou politiquement engagé – des œuvres non-participatives le sont aussi. Sa spécificité n'est pas de se proposer des fins sociales – on peut en effet douter que la perspective des fins, lorsqu'on sait comment fonctionne un processus de création, puisse être pertinente. Est-ce qu'un artiste poursuit volontairement et consciemment des fins, comme on pourrait le dire d'un ingénieur par exemple ? Cette caractérisation par les fins ne conduit-elle pas à raboter la multiplicité des effets produits par l'œuvre et des fins sans cesse réinventées aux différents stades du processus de collaboration ? N'est-ce pas une façon de confondre les effets produits par l'artiste et les fins qu'il se propose ?

Nous faisons l'hypothèse que la spécificité de l'art participatif est de transformer le type de rencontres individuantes que l'on pouvait espérer d'une œuvre d'art : il privilégie des types de rencontres (politique, intellectuelle, philosophique…) déjà rendues possibles par certaines œuvres (des livres notamment), et fait passer au second plan la rencontre individuante traditionnelle ou dominante en art : la rencontre individuante esthétique. Ceci peut expliquer la croyance tenace que l'art participatif n'appartient pas à l'art.

Une rencontre individuante esthétique est une rencontre qui vient transformer notre goût, notre sensibilité artistique : elle se manifeste par les affects traditionnellement liés à l'expérience esthétique : le beau, le sublime, le laid, l'intensité, le dégoût etc. Ce sont les types de rencontre les plus récurrentes face à des œuvres plastiques qui ne se manifestent pas d'abord comme sémantiques. Nous avons vu plus haut à quel point l'individuation de notre sensibilité artistique, à travers l'exemple de Wilde ou de R.

Murray Schafer, n'était pas de l'ordre de la coquetterie, mais pouvait reconfigurer notre façon de percevoir le monde et ainsi de nous rapporter à lui. Comme toutes les individuations, elle vient modifier le spectre des singularités avec lesquelles un individu est compatible – c'est-à-dire qu'elle vient changer notre disponibilité à l'égard du monde. L'individuation de la sensibilité artistique a ceci de spécifique qu'elle accroît de façon très nette notre capacité à vivre des expériences enrichies : chaque situation, chaque objet, chaque personne rencontrée est enrichie de ses avatars rencontrés en littérature, en peinture par exemple, ce qui donne une intensité affective et sémantique plus grande à chacun de ces événements. Comme nous l'avons vu, les *Nouveaux commanditaires* se distinguent dans le champ de l'art participatif, par l'accent placé sur la rencontre individuante esthétique.

Si les projets d'Hirschhorn, Rakowitz ou d'autres construisent des conditions propices à une rencontre individuante, ils ne peuvent que difficilement donner lieu à des rencontres individuantes esthétiques, dans la mesure où l'accent n'est pas mis de façon massive sur un travail des sens. Cela ne signifie pas qu'aucune attention n'ait été apportée à cette dimension, cela signifie qu'elle vient largement derrière d'autres aspects. On peut d'ailleurs faire l'hypothèse que donner une place secondaire à l'individuation de la sensibilité artistique est un geste si ce n'est volontaire, en tous cas politique. La prédominance accordée à la sensibilité peut être analysée comme un marqueur sociologique : c'est souvent un problème de riches, de dominants, de cultivés. Cela est visible chez des artistes qui construisent leur pratique en partie *contre* la conception de l'art dominante, comme Tania Bruguera : pour ces artistes, sans doute, l'émancipation d'une définition normative de l'art passe aussi par l'émancipation de la dominance de l'individuation esthétique comme ordre de rencontre individuante autorisé. Sans doute la dominance a-t-elle une dimension injonctive et exclusive - un artiste est quelqu'un qui produit des rencontres individuantes esthétiques (et pas d'autres types de rencontres), et dans cette mesure, il semble pertinent de remettre en cause cette prédominance de l'individuation esthétique.

Conclusion

Dans l'axe de notre réflexion sur les formes implicites des matières de l'art participatif, nous sommes en mesurer de discerner à présent la radicale spécificité de l'art participatif dans l'histoire de l'art : c'est probablement la première fois qu'une pratique artistique érige en *médium* potentiel toutes les pratiques humaines dans leur diversité – comme la pratique de reconstitution historique par des sociétés spécialisées dans *The Battle of Orgreave* de Jeremy Deller ; l'enseignement universitaire des réfugiés sans droit dans *The Silent University* d'Ahmet Ögut ; l'expertise juridique des avocats qui permettent de fermer les prisons de haute sécurité du *Tamms Year Ten* de Laurie Jo Reynolds ; l'entregent d'un sergent du bataillon PSYOP de retour d'Irak dans *It Is What It Is. Conversations about Iraq* de Deller.

De ce point de vue, il y a un écart très important entre l'interprétation que l'on donne communément à la participation en art, et ce qu'elle fait vraiment. En effet, on pourrait croire spontanément que la dimension participative est le produit d'une décision plus éthique qu'esthétique de la part des artistes : de l'ordre d'une générosité à l'égard des spectateurs, comme si le problème fondamental était de leur faire de la place. C'est cette interprétation qui conduit certains, notamment les tenants du pôle pur, à redouter toute forme de participation en art. Cette interprétation n'est pas totalement erronée : elle traduit sans doute l'un des *motifs* de décision de l'artiste participatif. Cependant, elle manque le cœur du problème de la participation, du point de vue des *effets* artistiques qu'elle produit. Le fait de faire participer n'est pas tant une révolution artistique du point de vue de la place donnée au spectateur : c'est une révolution du point de vue des matériaux, des médiums et des formes que cela fait entrer dans le champ de la création artistique et de l'histoire de l'art. De ce point

de vue, l'art participatif constitue une révolution significative : si l'on considère que l'intromission du collage, du *ready-made*, de la performance, pensés comme émancipation de la création à l'égard des formes antérieures, sont autant de signes d'une révolution des médiums, il n'y a pas, à ce moment-là, de révolution plus extensive, quant à l'amplitude des médiums ouverts, que celle inaugurée par l'art participatif. Il ne s'agit pas de faire participer les gens pour leur faire plaisir. Il s'agit de faire participer, pour que les gens riches de leurs compétences propres puissent faire participer l'artiste à une forme de création artistique qui est enrichie dans ses médiums et matériaux potentiels, qui peut désormais prendre la forme de parade, de transformation de lois, d'une reconstitution historique, de la projection effective d'un homme-canon par-dessus la frontière mexicaine - parce que les autres participent. La participation des autres n'est pas un cadeau fait au public, mais une réinvention de la possibilité pour l'artiste de créer, à partir du matériau qu'est le monde des pratiques humaines dans toute sa pluralité. Le caractère spectaculaire (dans son sens familier de massif) d'œuvres comme *The Battle of Orgreave* ou *The Boat Project* en est une conséquence directe. La participation ne produit pas seulement des œuvres qui sont riches du point de vue des matières à disposition : cela permet aussi des œuvres produisant des effets de prodigieux, en raison du nombre de participants et de la réunion de leurs différentes compétences.

De ce point de vue, les artistes participatifs résolvent un problème esthétique que l'on n'avait jamais soupçonné : l'artiste plasticien a en effet fondamentalement un rapport d'instrumentalisation à son matériau. Il est ainsi contraint à travailler avec des matières (en sculpture, en peinture, dans une installation…). De ce point de vue, le champ des pratiques humaines était fermé à la création, car dès l'instant où elle aurait voulu s'y ouvrir, elle aurait induit une forme de réification des humains qui sont les acteurs de ces pratiques, ce qui aurait été destructeur pour son matériau même. L'art participatif invente une solution à ce problème : la participation. Pour pouvoir donner une extension maximale, qui est le monde des pratiques, à son médium, l'artiste décide de changer de visage : il n'est plus celui qui manipule sa matière plastique, mais celui qui co-produit avec sa matière devenue vivante, acquérant des visages : les pratiques sociales portées par des humains. Plus précisément encore, il co-produit avec les puissances des autres, avec leurs virtuosités dans la maîtrise de leurs compétences propres, professionnelles ou de loisir, dans le champ social. Cela

est particulièrement visible dans l'ensemble des projets participatifs de Jeremy Deller, ou encore dans le projet *Tamms Year Ten* de Laurie Jo Reynolds : sans la maîtrise des avocats avec qui elle collabore, cette œuvre d'art législatif ne serait pas concevable ; elle serait contrainte de se contenter d'une dénonciation du sort des prisonniers de manière critique mimétique. L'art participatif confère à l'artiste fabricateur un soi élargi, qui bénéficie des compétences potentielles de tous et de chacun. Dépassant en amplitude le modèle de l'atelier où le maître délègue une part du travail à son disciple plus compétent sur un médium ou une tâche particulière, l'artiste participatif, ou plutôt *ce qui crée*, devient une sorte d'*hécatonchire* : ce personnage mythologique doté de cent mains et cinquante têtes. Il peut créer avec pour médium une fanfare, une boulangerie, faire des bateaux et changer le droit – mais en faisant une place collaborative aux porteurs de ces puissances, et non une place d'inféodation de maître à disciple. À la différence du metteur en scène de théâtre, ce n'est pas une collaboration avec d'autres *artistes* dont les aptitudes expressives et interprétatives sont mises au service d'un spectacle *pour des gens*, mais une collaboration avec *des gens* dont les puissances propres (savoirs et savoir-faire) sont mises au service d'un projet *avec des gens*.

De ce point de vue, la communauté de singularités n'est pas seulement une construction politique, mais une entité artistique nouvelle, une autre figure de la création, résultant de la participation et de l'adjonction des puissances de chacun, dans l'art participatif : elle est conjointement matière et mode de création. Elle est le nom caché d'une nouvelle manière de faire œuvre.

Par ailleurs, notre enquête historique sur l'art participatif britannique de 1997 à 2015 nous a permis de découvrir comment les relations entre art et politique excédaient le schème habituel de l'instrumentalisation. Dans ce contexte, la création artistique s'apparente à la fois à une composition et à un détournement des cadres de contraintes issus des politiques ministérielles, des organismes de financement artistique, des *curators*. Il ne s'agit pas d'une forme de subir, mais des conditions mêmes de quelque chose comme une expérimentation du politique par l'art : c'est dans ce cadre contraint que les artistes expérimentent des formes politiques dont la dissension est indétectable. Elles sont dissidentes de n'être pas alignées sur les valeurs

et associations prônées par la politique gouvernementale ; elles sont indétectables comme telles, par le maintien de l'équivocité des termes communs au politique et à l'art participatif : social, esthétique, participation, communauté. L'art participatif britannique permet de faire l'expérience de quelque chose comme l'idée de démocratie, via l'expérience de la communauté : une communauté d'action entre personnes singulières et non homogènes, non unifiées sous une identité commune ; associées en tant qu'elles jugent les conséquences de l'action menée bonnes et désirables ; et ainsi prêtes à engager de leur temps et de leur énergie dans cette direction. C'est ainsi une forme de politisation nouvelle qu'ouvre l'art participatif : celle de la recherche de la communauté d'action non-identitaire comme valeur et comme fin politique.

Aimer l'art ne consisterait pas ainsi à lui souhaiter une position d'indépendance radicale à l'égard de la politique, ou celle d'une résistance transcendante. Car, ce faisant, ce serait le priver de toute une partie de ses puissances que notre enquête a tâché de mettre en lumière. Exceptionnellement, nous choisissons ici d'employer le terme de pureté, pour montrer dans le lexique consacré des défenseurs de l'autonomie de l'art, le positionnement spécifique de l'art que nous avons mis au jour. La pureté ici n'est pas à entendre au sens strict, mais comme un synonyme de cette capacité de l'art à excéder toujours les catégories sociales et politiques dans lesquelles on voudrait le forcer, auxquelles on voudrait qu'il réponde. Dans ce sens précis, l'art n'est pas pur parce qu'il se tient à l'écart de l'impur (par exemple, suivant la tradition de l'autonomie, le champ politique), mais parce que les pratiques artistiques sont parfois à même de recréer les conditions alchimiques de cette pureté quand elles sont mises au contact avec l'impur. Ces pratiques artistiques parviennent, placées au beau milieu de la mêlée politique, à inventer des cadrages, des dispositifs, leur permettant à la fois d'*en être*, tout en ne se pliant pas selon les lignes souhaitées par les politiques culturelles, sociales, économiques. Nous avons vu que cela pouvait notamment consister en un redéploiement, dans le champ social même, d'aspects du politique exilés du domaine de la politique (la vie commune, les valeurs non-économiques) par les catégories néolibérales dominantes. Dans cette mesure, aimer *bien* l'art consisterait alors précisément à faire suffisamment confiance à ces

puissances de reconfiguration et d'invention, pour le laisser risquer de s'aventurer dans ce qui n'est pas lui, sans s'y perdre.

Cette enquête nous a également permis de mettre au jour une conception singulière de l'œuvre d'art dans son rapport au politique. Dans l'art participatif britannique, l'œuvre n'incarne pas une idée ou un idéal politique général, comme on pourrait dire de certaines œuvres qu'elles symbolisent la liberté, la révolte, l'émancipation, etc. - comme certains ont pu dire schématiquement de *Guernica* ou du *Tres de Mayo* qu'ils sont des symboles. L'œuvre ne relève pas ici d'un symbole abstrait du politique. Ce que nous a montré cette étude, c'est à quel point l'art participatif réagissait de façon très fine aux phénomènes politiques : il ne réagit pas seulement aux grands événements politiques de l'Histoire (comme la guerre d'Irak, par exemple), mais aussi aux micro-variations dans la politique gouvernementale culturelle et sociale, aux changements des procédés d'évaluation des organismes qui financent la création, à la sémantisation de certains mots dans le champ politique (participation, communauté). Il y a une très grande sensibilité de la création à la politique contemporaine sous ses différentes formes. C'est probablement vrai à toutes les époques. Celle-ci donne lieu à la création d'œuvres qui ne sont pas des symboles généraux d'un politique abstrait, mais des symboles *contextualisés* : elles n'incarnent pas des idées ou des sentiments politiques, mais certains dispositifs socio-politiques précis d'existence. La communauté d'action, évoquée plus haut, en est un exemple. Ainsi, si cette enquête a montré les limites d'une interprétation autonomiste des œuvres, qui postulerait que celles-ci ne disent rien de la société, elle a également montré la manière dont les œuvres ne parlaient pas abstraitement de questions sociales générales : elles produisent davantage des manières possibles d'exister dans des conditions socio-politiques données.

Bibliographie

I. Histoire de l'art

1) Sources de langue anglaise

- **Avant-gardes, art contemporain**

The Autonomy Project, Van Abbemuseum, Eindhoven, Onomatopée, 2011.
- Newspaper #1 *Positioning*
- Newspaper # 2 *Frameworks*

BELL, Clive, *Art*, New York, Capricorn Books, 1958.

BULLEN, J. B., (ed.), *Vision & Design*, New York, New York University Press, 1981.

BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions Théoriques, 2013.

CLARKE, T. J., *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, Yale, Yale University Press, 2001.

FOSTER, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- "Post-critical", dans *October* n°139, Hiver 2012, p. 3–8.

KRAUSS, R., BUCHLOH, B., BOIS, Y-A., *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York, Thames & Hudson, 2012.

HAUSER, Arnold, *The Social History of Art*, London, Routledge, 1999.

JONES, Amelia (ed.), *A Companion to Contemporary Arts since 1945*, Oxford, Blackwell, 2006.

KNABB, K. (ed.), *Situationist International Anthology*. Berkeley, CA, Bureau of Public Secrets, 1989.

KRAUSS, Rosalind, *L'originalité des avant-gardes et autres mythes modernistes,* Paris, Macula, 2000.

O'BRIAN, John (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, Chicago, Chicago University Press, 1993.

POOKE, Grant, *Contemporary British Art*, London, Routledge, 2011.

SHERINGHAM, Michael, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to Present*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

TOWNSEND, Chris, *New Art From London*, London, Thames & Hudson, 2006.

- **Art participatif**

ALMENBERG, Gustaf, *Notes on Participatory Art. Toward a Manifesto Differentiating it from Open Work, Interactive Art and Relational Art*, London, AuthorHouse, 2010.

BILLING, Johanna, LIND, Maria, NILSSON, Lars (éds.), *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*, London, Black Dog Publishing, 2007.

BISHOP, Claire (éd.), *Participation*, Londres, Whitechapel Gallery, MIT Press, 2006.
- *Installation Art*, Londres, Whitechapel Gallery, MIT Press, 2005.
- "Antagonism and Relational Aesthetics" dans *October*, n°110, Automne 2004.

- "The Social Turn. Collaboration and Its Discontents", dans *Artforum*, Février 2006.
- *Artificial Hells. Participatory art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso, 2012.

DEZEUZE, Anna (dir.), *The do-it-yourself artwork. Participation from Fluxus to New Media*, Manchester, Manchester University Press, 2010.

ESCHE, Charles, BRADLEY, Will (eds), *Art and Social Change. A Critical Reader*, London, Afterall and MIT Press, 2007.

FALCONI, José, MUNGUIA, Jorge, Sanroman, Lucia, *Notebook on Time*, Mexico, Buro Buro Oficina, 2014.

FRIELING, Rudolf, GROYS, Boris, ATKINS, Robert, MANOVICH Lev (dir.), *The Art of Participation from 1950 to Now*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, Thames & Hudson, 2008.

FROGGETT, Lynn, "New Model Visual Arts Organization & Social Engagement", Octobre 2011, University of Lancashire, Psychosocial Research Unit.

GRIFFIN, Jonathan (ed.), *Grizedale Arts. Adding Complexity to Confusion*, Grizedale, Grizedale Books, 2009.

HAGOORT, Erik, *Good Intentions. Judging the Art of Encounter*, Amsterdam, Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture, 2005.

HARVIE, Jen, *Art, performance and neoliberalism*, London, Palgrave Macmillan, 2013.

HELGUERA, Pablo, *Education for Socially-Engaged Art*, New York, Jorge Pinto Books, 2011.

HOPE, Sophie, *Participating in the 'Wrong' Way? Practice Based Research into Cultural Democracy and the Commissioning of Art to Effect Social Change*, thèse pour le doctorat de philosophie, Birbeck University, 2011.

HUDSON, Alistair, "An Extended Lecture on Tree Twigs. Towards an Ecology of Aesthetics" dans E. Zhong, X. Douroux (eds.), *Reclaiming Art. Reshaping Democracy*, Dijon, Les Presses du Réel, à paraître en 2016.

JACKSON, Shannon, *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, London, Routledge, 2011.

KATTWINKEL, Susan, *Audience Participation. Essays on Inclusion in Performance*, Connecticut, Praeger, 2003.

KESTER, Grant, *Conversations Pieces. Community + Communication in Modern Art*, University of California Press, 2004.
- *The One and the Many. Contemporary collaborative practice in a global context*, Duke University Press, 2011.
- "Another Turn", dans *Artforum*, Mai 2006.
- "The Vicissitudes of Aesthetics", dans *Public Art Scotland* (PAR + RS), 2012.
- "Aesthetic Evangelists" dans Afterimage 22, Janvier 1995.
- "Aesthetics after the End of Art. An Interview wit Susan Buck-Morss" dans *Art Journal*, Vol. 56, n°1, printemps 1997.
- "The Pedagogical (Re)turn in Contemporary Art", keynote for MDE11, Encuentro Internacional de Medellin, 2011.

KLANTEN, Robert, HÜBNER, Matthias (éd.), *Art & Agenda. Political Art and Activism*, Berlin, Gestalten, 2011.
KWON, Miwon, *One Place After Another : Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, 2004.
LACY, Suzanne, *Mapping the terrain: New genre public art*, Seattle, Bay Press US, 1995.
LIPPARD, Lucy, *The Lure of The Local. Senses of Place in a Multicentered Society*, New York, New Press, 1997.
MARRANCA, Bonnie, DASGUPTA, Gautam, *Conversations on Art and Performance*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999.
MONTMANN, Nina, *Kunst als Sozialer Raum*, Köln, Verlag der Buchhandlung König, 2002.
SHOLETTE, Gregory, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London, Pluto Press, 2010.
STIMSON, Blake, *Collectivism After Modernism. The Art of Social Imagination After 1945*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
RESSLER, Oliver (dir.), *It's The Political Economy, Stupid. The Global Crisis in Art and Theory*, London, Pluto Press, 2013.
THOMPSON, Nato, THOMPSON, SHOLETTE, Gregory (dir.), *The Interventionists. Users' Manual For The Creative Disruption Of Everyday Life*, New York, MIT Press, 2004.
- (ed.) *Living as Form. Socially-Engaged Art from 1991 to 2011*, New York, MIT Press, 2012.
TILL, Jeremy, BLUNDELL JONES, Peter, PETRESCU, Doina, *Architecture and Participation*, London, Spoon, 2005.
TUCKER, Daniel (ed.), *Immersive Life Practices*, Chicago, The School of Art Institute of Chicago, 2014
WALLINGER, Mark, WARNOCK, Mary (eds.), *Art for All? Their Policies and Our Culture*, London, Peer, 2000.
WILLATS, Stephen, *Artwork as Social Model. A Manual of Questions and Propositions,* London, RGAP, 2012.

- **Performance et théâtre expérimental**

ARBOR, Ann, *Restaging the Sixties. Radical Theatres and Their Legacies*, University of Michigan Press, 2007.
AUSLANDER, Philip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London, Routledge, 1999.
BISHOP, Claire, « Unhappy days in the art world ? De-skilling Theater, Re-skilling Performance", dans *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture,* 10 décembre 2010, en ligne.
CVEJIC, Bojana, Vujanovic, Ana, *Public Sphere by Performance*, Belgrade, B-Books, 2012.
FRICK, John, *Theatre At The Margins. The Political, The Popular, The Personal, The Profane*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2000.
GOLDBERG, Roselee, *Performance: Live Art since 1960*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1998.

- *La Performance. Du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001.
GOODMAN, Liz, DE GAY, Jane (dir.), *The Routledge Reader in Politics and Performance,* New York, Routledge, 2006.
HARRIS, Jonathan (éd.), *Dead History, Live Art? Spectacle, Subjectivity and Subversion in Visual Culture since the 1960's*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007.
HEATHFIELD, Adrian, *Live: Art and Performance*, Routledge, 2004.
HEDDON, Deirdre, KLEIN, Jennie (eds.), *Histories and Practices of Live Art,* London, Palgrave MacMillan, 2012.
JONES, Amelia, HEATHFIELD, Adrian (dir.), *Perform Repeat Record, Live Art in History*, London, Live Art Development Agency, 2012
KEIDAN, Lois, BRINE, Daniel (dir.), *Programme Notes: Case Studies for Locating experimental theatre*, London, Live Art Development Agency, 2007.
KERSHAW, Baz, *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*, London, Routledge, 1992.
LUTTICKEN, Sven, *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art, 2005.
PHELAN, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993.
SCHECHNER, Richard, *Performance : expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 2008.
SHEPHERD, Simon, *The Cambridge Introduction to Modern British Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

- **Art dans l'espace public**

BEARDSLEY, J. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, New York, Abbeyville Press, 1989.
BENNETT, S., and BUTLER, J., eds. *Locality, Regeneration & Divers[c]ities*, Bristol, Intellect Books, 2000.
CARTIERE, Cameron, WILLIS, Shelley, *The Practice of Public Art*, New York, Routledge, 2008.
CLIFFORD, S., and KING. A., eds. *Local Distinctiveness: Place, Particularity and Identity*, London, Common Ground, 1993.
COLES, A., *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, London, Black Dog, 1999.
CORK, R., *A Place for Art*, London, Cornerhouse Publications, 1993.
DEE, J., *A Place for Art*, Sunderland, AN Publications, 1988.
DEUTSCH, Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, MA, Graham Foundation, MIT Press, 1996.
DOHERTY, Claire (ed.), *Contemporary Art. From Studio to Situation*, London, Blackdog, 2004.
- *Situation. An Anthology*, London, Whitechapel Gallery/MIT Press, 2009.
- O'NEILL, Paul (eds.), *Locating the Producers. Durational Approaches to Public Art*, Amsterdam, Valiz Antennae, 2009.
- (ed.) *Out of Time. Out of Place. Public Art (Now),* London, Art/Books, 2015.

DOSS, E., *Spirit Poles and Flying Pigs: Public Art and Cultural Democracy in America*, Washington, Smithsonian Institute Press, 1995.
FELSHIN, N., (ed.), *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995.
FINKELPEARL, T., *Dialogues in Public Art*, Cambridge, MA, MIT Press, 2000.
FLEMING, R.L., *Placemakers: Creating Public Art That Tells You Where You Are*, Boston, Harcourt Brace Jovanovich, 1987.
FOSTER, H., *RECORDINGS: Art, Spectacle, Cultural Politics*, New York, The New Press, 1985.
GABLIK, S., *Conversations Before the End of Time*, New York, Thames and Hudson, 1995.
HARDING, D., ed. *Decadent Public Art: Contentious Term and Contested Practice*, Glasgow, Foulis Press, 1997.
HARRIS, S.P., ed. *Insights / On sites: Perspectives on Art in Public Places*, Washington, Partners for Liveable Places, 1984.
JACOB, M.J., organiser, *Culture in Action*, Seattle, Bay Press, 1995.
JONES, S., ed. *Art in Public*, Sunderland, AN Publications, 1992.
KASTER, J., ed. *Land and Environmental Art*, London, Phaidon, 1998.
MATILSKY, B., *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, New York, Rizzoli, 1992.
MATZNER, F., ed. *Public Art: A Reader*, Hatje Cantz, 2001.
MILES, Malcolm, *Eco-Aesthetics. Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*, London, Bloomsbury, 2014.
MITCHELL, W.J.T., ed. *Art and the Public Sphere*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
PELTSON, Ruth (ed.), *33 Years of Public Art in NYC*, New York, Princeton Architecture Press, 2007.
Public Arts Commissions Agency. *Public, Art, Space*, London, Merrell Holberton, 1998.
RAVEN, A., *Art in the Public Interest*, New York, Da Capo Press, 1993.
SELWOOD, S., *The Benefits of Public Art. The Polemics of Permanent Art in Public Places*, London, Policy Studies Institute, 1995.
SENIE, H.F., and S. WEBSTER, eds. *Critical Issues in Public Art. Content, Context and Controversy*, New York, Harper Collins, 1992.
SONFIST, A., ed. *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*, New York, Dutton, 1983.
SUDERBURG, E., ed. *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

- ***Community Art***

Community Arts. The Report of the Community Arts Working Party, June 1974, London, Arts Council of Great Britain, 1974.
BRADEN, Su, *Artists and People*, London/New York, Routledge/Kegan Paul, 1978.
DICKSON, Malcolm, *Art with People*, Sunderland, AN Publications, 1995.

DE BRUYNE, Paul, GIELEN, Pascal (eds.), *Community Art. The Politics of Trespassing*, Amsterdam, Valiz Antennae, 2013.
KELLY, Owen, *Community, Art and the State. Storming the Citadels*, London, Comedia, 1984.
LANDRY, Charles, *What a Way to Run a Railroad. An Analysis of Radical Failure*, London, Comedia, 1985.

- **Publications sur les artistes étudiés**

COATES Marcus, *Marcus Coates*, Grizedale, Grizedale Books, 2001.
DELLER, Jeremy, *Social Surrealism* (digital recording), Verlag für Moderne Kunst Nurnberg, 2011.
- *It Is What It Is. Conversations about Iraq*, New York, Creative Times, 2011.
- *The English Civil War,* London, Artangel, 1999.
- *Folk Archive. Contemporary Popular Art from the UK,* London, Book Works, 2005.

HIRSCHHORN, Thomas, BIZZARRI, Thomas (eds.), *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus,* Zürich, JRP/Ringier, 2011.
LAVERY, Carl, WILLIAMS, David (ed.), *Good Luck Everybody. Lone Twin: Journeys Perfomances Conversations*, Aberystwyth, Performance Research Books, 2011.
RUGOFF, Ralph (ed.), *Jeremy Deller. Joy in People*, London, Hayward Gallery Publishing, 2011.
SOFAER, Joshua, *Perform Every Day*, Brussels, What>, 2008.
THOMPSON, Nato, DELLER, Jeremy, *It Is What It Is. Conversations about Iraq*, New York, Creative Times, 2011.
WILLIAMS, David (ed.), *The Lone Twin Boat Project*, Dartington, Chiquita Books, 2012.
YOUNG, Lesley, *Procession. Jeremy Deller*, Manchester, Cornerhouse Publications, 2010.

2) Sources de langue française

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, Paris, Seuil, 2009.
BAQUE, Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire,* Paris, Flammarion, 2004.
BEGOC, Janig, BOULOUCH, Nathalie, ZABUNYAN, Elvan (dir.), *La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, coll. Art & Société.
BERTRAND-DORLEAC, Laurence, *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.
BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?,* Paris, Gallimard, 2006.
BOURDIEU, Pierre, *Manet. Une révolution symbolique,* Paris, Seuil, 2013.
BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 2001.
- *Post-production*, Dijon, Les Presses du Réel, 2004.

- *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

BUCH, Esteban, RIOUT, Denys, ROUSSIN, Philippe (dir.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes,* Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2011.

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992.

DECHERY, Chloé, *Corporéités quotidiennes. Nouvelles pratiques du corps en scène dans la performance en France et en Angleterre, 1991-2011*, thèse en Arts du Spectacle sous la direction de Christian Biet, à l'Université Nanterre-Paris Ouest, soutenue le 5 décembre 2011. A paraître.

DELPEUX, Sophie, *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010, coll. L'écriture photographique.

FAUCHEREAU, Serge, *Avant-gardes au XXème siècle. Art & Littérature 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010.

FERAL, Josette, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

- « Qu'est la performance devenue ? », in *Jeu. Revue de théâtre*, n°94, 2000, pp. 157-164.
- *Pratiques performatives. Body Remix*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

GREENBERG, Clement, *Art et culture. Essais critiques*, Paris, Macula, 2000.

HARRISON, Charles, WOOD, Paul, *Art en théorie*, *1900-1990*, Paris, Hazan, 1997.

HOFFMAN, Jens, JONAS, Joan, *Action*, Paris, Thames & Hudson, 2005.

KINTZLER, Catherine, BOISSIERE, Anne (ed.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

KRAUSS, Rosalind, *L'originalité des avant-gardes et autres mythes modernistes,* Paris, Macula, 2000.

LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004.

- *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.

LUSSAC, Olivier, *Happening et Fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004, coll. Arts et Sciences de l'Art.

MC William, Neil, MENEUX, Catherine, RAMOS, Julie, *L'art social en France. De la révolution à la Grande Guerre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014,

PONTBRIAND, Chantal, *Fragments critiques (1978-1998)*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1998, coll. Critique d'art ; *Performance, text(e)s, documents*, Montréal, Parachute, 2001.

POUILLAUDE, Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

PROUDHON, Pierre-Joseph, « Du principe de l'art et de sa destination sociale » (1965), dans *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, Paris, Mille et une nuits, 2011.

ROUX, Céline, *Danse(s) performative(s). Enjeux et développements dans le champ chorégraphique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

RUBY, Christian, *L'âge du public et du spectateur,* Paris, Essais, 2006.

SPIES, Werner, *Du Pop Art au Temps Présent. Un inventaire du regard sur l'art et la littérature*, Paris, Gallimard, 2011.

THIBERT, Marguerite, *Le rôle social de l'art d'après les saint-simoniens*, Paris, Librairie des Sciences Economiques et Sociales, 1973.
ZHONG, Estelle, « La reconstitution comme pratique artistique. Les faux souvenirs dans la fabrique de l'Histoire », dans *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, Paris, Editions Picard, n°39, 1er sem. 2014, p. 19-26.

- **Les Nouveaux commanditaires**

DEBAISE, Didier. (et alii.), *Faire art comme on fait société. Les Nouveaux commanditaires*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.
FOURMENTRAUX, Jean-Paul, *L'œuvre commune. Affaire d'art et de citoyen*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012.
HERS, François, DOUROUX, Xavier, *L'art sans le capitalisme*, Dijon, Presses du Réel, 2011.

II. Histoire et théorie politique

1) Théorie politique

- **Démocratie et participation**

ALINSKY, Saul, *Rules for Radicals. A Practical Primer for Realistic Radicals* (1971), London, Vintage Books, 1989.
- "The War on Poverty. Political Pornography", *Journal of Social Issues*, vol. 21, n°1, 1965.
ARNSTEIN, S., « A Ladder of Citizen Participation », *Journal of the American Institute of Planners*, 35 (4), 1969, p. 216-224.
BACQUE, M.-H., BIEWENER, Carole, *L'empowerment, une pratique émancipatrice ?,* Paris, La Découverte, 2013.
- « Empowerment et politiques urbaines aux États-Unis », *Géographie, économie, société*, 8 (1), 2006, p. 107-124.
- Rey H., Sintomer Y., *Gestion de proximité et démocratie participative*, Paris, La Découverte, 2005.
- Sintomer Y. (dir.), *La démocratie participative inachevée. Genèse, adaptations et diffusions*, Adels/Yves Michel, Paris, 2010.
- Sintomer Y. (dir.), *La démocratie participative : histoire et généalogie*, Paris, La Découverte, 2011.
BAIERLE, S., *Urban Struggles in Porto Alegre: Between Political Revolution and Transformism*,Porto Alegre, ONG Cidade, 2007.
BALAZAR, Hélène, *Agir en démocratie*, Ivry-sur-Seine, Les Editions de l'Atelier, 2015.

BEVORT, Antoine, *Pour une démocratie participative*, Paris, Presses de Sciences-Po, 2011.
BLONDIAUX, L., *Le nouvel esprit de la démocratie*, Paris, Seuil, 2008.
- Sintomer Y. (dir.), *Démocratie et délibération, Politix*, 57, 2002, p. 17-36.
- « Un bilan des recherches sur la participation du public en démocratie : beaucoup de bruit pour rien ? », dans *Participations*, 2011/1 N° 1, p. 8-35.

BHERER, Laurence, "Les relations ambiguës entre participation et politiques publiques », *Participations*, 2011/1 N° 1, p. 105-133.
BOHMAN, J., *Public Deliberation. Pluralism, Complexity and Democracy*, Cambridge, MIT Press, 1996.
BOURG, D., BOY, D., *Conférence de citoyens, mode d'emploi*, Paris, Descartes et Cie, 2005.
BOUVIER, A., BORDREUIL, S. (dir.), *Démocratie délibérative, démocratie débattante, démocratie participative*, *Revue européenne de sciences sociales,* 14 (136), 2007.
BRYAN, F. M., *The New England Town Meeting and How it Works*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
CALLON, M., LASCOUMES, P., BARTHE, Y., *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*, Paris, Seuil, 2001.
CARREL, M., NEVEU, C., ION, J. (dir.), *Les intermittences de la démocratie. Formes d'action et visibilités citoyennes dans la ville*, Paris, L'Harmattan, 2009.
CEFAï, D., TROM, D. (dir.), *Les formes de l'action collective. Mobilisations dans des arènes publiques,* Paris, Éditions de l'EHESS, 2001.
- *Pourquoi se mobilise-t-on ? Les théories de l'action collective*, Paris, La Découverte, 2007.

CHAMBERS, E., *Roots for Radicals. Organizing for Power, Action and Justice*, New York, Continuum, 2004.
CHAMBERS, S., *Reasonable Democracy. Jürgen Habermas and the Politics of Discourse*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1996.
CROUCH, Colin, *Post-Democracy*, Cambridge, Polity Press, 2004.
DRYZEK, J. S., *Discursive Democracy. Politics, Policy and Political Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- *Deliberative Democracy and Beyond: Liberal, Critics, Contestations*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

FISHKIN, J., *Democracy and Deliberation*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1991.
- *When People Speak. Deliberative Democracy and Public Consultation*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

FUNG, A., WRIGHT, E. O. (dir.), *Deepening Democracy. Institutional Innovations in Empowered Participatory Governance*, Londres/New York, Verso, 2003.
GASTIL, J., LEVINE, P. (dir.), *The Deliberative Democracy Handbook. Strategies for Effective Civic Engagement in the Twenty-First Century*, San Francisco, Jossey-Bass, 2005.
GENRO, T., DE SOUZA, U., *Quand les habitants gèrent vraiment leur ville. Le Budget Participatif : l'expérience de Porto Alegre au Brésil*, Paris, Fondation Charles Léopold Meyer, 1998 (1997).
GOEBEL, T., *A Government by the People. Direct Democracy in America, 1890-1940*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2002.

HAUPTMANN, E., « Can Less Be More ? Leftist Deliberative Democrats' Critique of Participatory Democracy », *Polity*, 33 (3), 2001, p. 397-421.
KEITH, W. M., *Democracy as Discussion. The American Forum Movement and Civic Education*, New York, Lexington Books, 2007.
LATOUR, Bruno, WEIBEL, Peter (dir.), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, MIT Press, 2005.
LIPJHART, Arend, « Unequal Participation. Democracy's Unresolved Dilemma », dans The American Political Science Review, Volume 91, Issue 1, Mars 1997.
MACEDO, S. (dir.), *Democracy at Risk. How Political Choices Undermine Citizen participation, and What We Can Do About it*, Washington, Brookings Institution Press, 2005.
MACPHERSON, C. B., *Principes et limites de la démocratie libérale*, Paris, La Découverte, 1985 (1977).
MATTSON, K., *Creating a Democratic Public. The Struggle for Urban Participatory Democracy during the Progressive Era*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1998.
MAZEAUD, Aline, "Penser les effets de la participation sur l'action publiqu à partir de ses impensés", dans *Participations*, 2012/1 N° 2, p. 5-29.
MOUFFE, C., *The Return of The Political*, London, Verso, 2005.
ROSANVALLON, P., *La société des égaux*, Paris, Seuil, 2011.
SCHUMPETER, J., *Capitalisme, socialisme et démocratie*, Paris, Payot, 1951 (1942).
STOLZ, Matthew, *Politics of the New Left*, Beverly Hills, Glencoe Press, 1971.
VAN REYBROUCK, David, *Contre les élections,* Arles, Actes Sud, 2014.
YOUNG, I. M, *Inclusion and Democracy*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2002.
ZIMMERMAN, J. F., *The Initiative. Citizen Law-Making*, Westport, Praeger, 1999.

- **Individu et communauté**

BAUMAN, Zygmunt, *The Individualised Society*, Cambridge, Polity Press, 2001.
BRUGERE, Fabienne, *La politique de l'individu*, Paris, Seuil, 2013.
DARDOT Pierre, LAVAL, Christian, *Commun. Essai sur la révolution au XXIème siècle*, Paris, La Découverte, 2014.
ELIAS, Norbert, *La Société des Individus*, Paris, Pocket, 1998.
ETZIONI, Amitai, *The Spirit of Community. Rights, responsibilities and the communitarian agenda*, New York, Crow Publishers, 1993.
GILBERT, Jeremy, *Common Ground. Democracy and Collectivity in an Age of Individualism*, London, Pluto Press, 2014.
KARPIK, Lucien, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.
REVEL, Judith, NEGRI, Antonio, « Inventer le commun des hommes », dans *Multitudes*, n°31, 2007.
YOUNG, Iris Marion, "The Ideal of Community and the Politics of Difference," dans Linda J. Nicholson, (ed.), *Feminism/Postmodernism,* New York, Routledge, 1990.

- **Capitalisme, néolibéralisme**

DARDOT, Pierre, LAVAL, Christian, *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte, 2009.

DEAN, Jodi, *Democracy and Other Neoliberal Fantasies. Communicative Capitalism and Left Politics*, Durham, Duke University Press, 2009.

HARVEY, David, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

JAMESON, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, Editions des Beaux-Arts, 2011.

KOTLER, Philip, « The Prosumer Movement. A New Challenge for Marketers". *Advances in Consumer Research*, 13, 1986, p. 510-513.

MARZANO, Michela, *Extension du domaine de la manipulation*, Paris, Pluriel, 2010.

SAINT-MARTIN, Denis, *Building the New Managerialist State: Consultants and the Politics of Public Sector Reform in Comparative Perspective*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

THALER, Richard, SUNSTEIN, Cass, *Nudge. La méthode douce pour inspirer la bonne décision*, Paris, Vuibert, 2010.

TOFFLER, Alvin, *The Third Wave. The Classic Study of Tomorrow*, New York, Bantam, 1980.

2) Histoire politique du Royaume-Uni

ABRAMS, Josh, PARKER-STARBUCK, Jennifer, "A 'United' Kingdom. The London 2012 Cultural Olympiad", PAJ: A Journal of Performance and Art, Vol. 35, N° 1, Janvier 2013, p. 19-31.

ALEXANDRE-COLLIER, Agnès, *Les habits neufs de David Cameron : les conservateurs britanniques (1990-2010*), Paris, Les Presses de Sciences-Po, 2010.

BALAZARD, Hélène, *Quand la société civile s'organise : l'expérience démocratique de London Citizens*, thèse pour le doctorat en science politique, Université de Lyon, 2012.

- « Mobiliser et mettre en scène des 'leaders'. Les coulisses des assemblées démocratiques de London Citizens », dans *Participations*, n°4, 2012/3, p. 129-153.

BELFIORE, Eleanore, "Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK", *International Journal of Cultural Policy*, 2002, 8:1, p. 91-106.

- "On bullshit in cultural policy practice and research: notes from the British case", *International Journal of Cultural Policy*, 2009, 15:3, p. 343-359.

BENNETT, Oliver, BELFIORE, Eleanore, *The Social Impact of The Arts. An Intellectual History,* London, Palgrave McMillan, 2006.

- "Rethinking the Social Impact of the Arts" (2007), *International Journal of Cultural Policy*, 13:2, p. 135-151.

BLOND, Philip, "Rise of the red Tories", dans *Prospect Magazine*, 28 février 2009.

DEVLIN, Graham, HOYLE, Sue, *Le financement de la culture en France et en Grande-Bretagne*, Paris, L'Harmattan, 2001.

DOUSTALY, Cécile, « Les Politiques de soutien à l'art en Angleterre depuis 1990 : « exception britannique », dirigisme ou modèle hybride ? », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], Vol. V - n°1 | 2007.

DRIVER, Stephen, MARTELL, Luke, "New Labour's Communitarianisms", dans *Critical Social Policy,* August 1997, vol. 17 no. 52.

EAGLES, Stuart, *After Ruskin. The Social and Political Legacies of a Victorian Prophet, 1870-1920,* Oxford, Oxford University Press, 2011.

FAUCHER-KING, Florence, LE GALES, Patrick, *Les gouvernements New Labour. Le bilan de Tony Blair à Gordon Brown*, Paris, Les Presses de Sciences-Po, 2010.

GIBSON, Howard, "Between the state and the individual: 'Big Society' communitarianism and English Conservative rhetoric" dans *Citizenship, Social & Economics Education*, Vol. 14, 2015, p. 42.

GRAY, Clive, *The Politics of The Arts in Britain*, London, Macmillan, 2000.

- Clive Gray, "Commodification and Instrumentality in Cultural Policy", *International Journal of Cultural Policy*, 2007, 13:2.

KEAY, Douglas, entretien avec Margaret Thatcher, *Woman's Own*, 23 September 1987.

LEVITHAS, Ruth, *The Inclusive Society ? Social Exclusion and New Labour*, Basingstoke, Macmillan, 1998.

LISTER, Ruth, "From Equality to Social Inclusion: New Labour and the Welfare State", dans *Critical Social Policy*, London, Sage, n°55, 1998.

MERLI, Paola, "Evaluating the Social Impact of Participation in Arts Activities" (2002) dans *International Journal of Cultural Policy*, 8:1, p. 107-118.

PURNELL, James, "World-class from the grassroots up: Culture in the next ten years", discours à la *National Portrait Gallery*, 6 juillet 2007.

RIOUFREYT, Thibaut, *La traduction du néo-travaillisme britannique dans la gauche socialiste française (1997-2008),* thèse de science politique soutenue en juillet 2012, Institut d'Etudes Politiques de Lyon.

SELWOOD, Sara (dir.), *The UK cultural sector. Profile and policy issues*, Newcastle-Upon-Tyne, Policy Studies Institute, 2001.

THORPE, Charles, « Participation as Post-Fordist Politics. Demos, *New Labour* and Science Policy », dans *Minerva. A Review of Science, Learning and Politics*, Volume 48, Issue 4, décembre 2010.

TUSA, John, *Art Matters, Reflecting on Culture*, London, Methuen, 2000.

- "Thou shalt worship the arts for what they are", dans *Spiked Online*, 29 août 2002.
- *Engaged with the Arts: Writings from the frontline*, London, I. B. Tauris, 2007.

VESTHEIM Ger, "Cultural policy and democracy: an introduction", *International Journal of Cultural Policy*, 18:5, p. 493-504.

3) Rapports et discours politiques

Arts Council England, *Achieving Great Art for Everyone*, Novembre 2010.

- *The Value of Arts and Culture to People and Society*, evidence review, Mars 2014.
- *Combined Arts Policy*, 2006.

Cabinet Office, *Building the Big Society*, document d'orientation, 18 mai 2010.

CASE (Culture and Sport Evidence Programme), *The Art of The Possible, Using secondary data to detect social and economical impacts from investments in culture and sport: a fesasibility study*, Juillet 2011.

Central Office of Information, *Effective public engagement. A guide for policy-makers and communications professionals*, Juin 2009.

DCMS, *Culture & Creativity: The Next Ten Years*, Juin 2001.

Policy Action Team 10, *A report to the Social Exclusion Unit*, DCMS, Juillet 1999.

Social Exclusion Unit, *Preventing Social Exclusion,* Cabinet Office, Mars 2001.

- *A New Commitment to Neighbourhood Renewal. National Strategy Action Plan*, Janvier 2001.

Taking Part, Adult Questionnaire, 2012-2013, Avril 2012.

BLAIR, Tony, "Faith in the City-Ten Years On", 29 Janvier 1996, London.

- *Socialism,* London, Fabian Society, 1994.

BLOND, Philip, "The Civic State. Re-moralise the market, re-localise the economy, re-capitalise the poor", Demos, 2009.

CAMERON, David, "The Big Society" dans *ResPublica: Changing the Terms of Debate*, 10 November 2009.

CITIZENS UK/London CITIZENS, *Annual Report 2013*.

- *Impact Report 2013*.

COWLING, Jamie (ed.), *For Art's Sake? Society and the Arts in the 21st Century,* Institute of Public Policy Research, 2004.

HARPER, Gemma, PRICE, Richard, *A Framework for Understanding the Social Impact of the Arts and their Effects on Well-Being*, Defra Evidence and Analysis Series, Paper for the Social Impacts Taskforce, Avril 2011.

Ixia/ Public Art Think Tank, *Public Art. A Guide To Evaluation*, 4th Edition, Avril 2014.

JERMYN, Helen, *The Art of Inclusion*, Arts Council England, Research Report 25, July 2004.

JOWELL, Tessa, *Government and the Value of Culture*. London, DCMS, 2004.

LANDRY, Charles, BIANCHINI, F., MAGUIRE, M., *The social impact of the arts. A discussion document*, London, Comedia, Bournes Green, 1995.

MANDELSON, Peter, *Labour's Next Steps: Tackling Social Exclusion*, London, The Fabian Society, 1997

MATARASSO, François, *Use or Ornament ? The Social Impact of Participation in the Arts*, Comedia, London, 1997.

SMITH, Chris, "Arts and the Man : Culture, creativity and social regeneration", conférence à l'université d'Hertfordshire, Hatfield, 14 janvier, 1998.

TIMS, Charlie, WRIGHT, Shelagh, *So, what do you do? A New Question for Policy in the Creative Age,* Demos, 2007.

TNS BMRB, *Encouraging involvement in Big Society. Cultural and sporting perspective,* Novembre 2011.
WILSON, Wendy, "Housing Market Renewal Pathfinders", 30 octobre 2013, note aux membres du Parlement.

III. Philosophie et sociologie

1) Philosophie générale et pensée sociologique

BOURDIEU, P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
- *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Paris, Seuil, 1998.
DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- *L'invention du quotidien, 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1990.
COMBES, Muriel, *Simondon. Une philosophie du transindividuel*, Paris, Editions Dittmar, 2013.
DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Editions de Minuit, 1969.
DENNETT, Daniel, *Théorie évolutionniste de la liberté*, Paris, Odile Jacob, 2004.
LATOUR, Bruno, *Cogitamus. Lettres sur les humanités scientifiques*, Paris, La Découverte, 2010.
- *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012.
MORIZOT, Baptiste, *Anatomie de la rencontre. Hasard et individuation chez G. Simondon,* Paris, Vrin, à paraître en 2016.
SIMONDON, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2005.
- *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), Paris, Aubier, 2012.
- *L'individuation psychique et collective* (1989), Paris, Aubier, 2007.
VALERY, Paul, *Regards sur le monde actuel*, « Fluctuations sur la liberté » (1938), Paris, Gallimard, 1988.

2) Esthétique

ADORNO, Theodor, *Théorie esthétique* (1970), Paris, Klincksieck, 2004.
BENJAMIN, Walter, *Understanding Brecht,* London, Verso, 1998.
CARTER, Curtis (ed.), Art *and Social Change. International Yearbook of Aesthetics*, The International Association for Aesthetics, 2009, Volume 13.
DELEUZE, Gilles, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit, 1975.
DEWEY, John, *L'art comme expérience* (1915), Paris, Gallimard, 2010.
DICKIE, George, *Aesthetics*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1971.
DUBUFFET, Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973.
EHRENZWEIG, Anton, *L'ordre caché de l'art* (1967), Paris, Gallimard, 1997.
GOODMAN, Nelson, *L'art en théorie et en action* (1984), Paris, Gallimard, 2009.

JIMENEZ, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), Paris, Aubier, 1995.
LORIES, Danielle (ed.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1999.
- (ed.), *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, coll. L'atelier esthétique, 2002.

MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain*, Paris, P.U.F, 2011.
MORRIS, William, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*, Paris, Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 2013.
RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.
- *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

RUSKIN, John, *Lectures on art*, Gloucester, Dodo Press, 2007.
SHAFTESBURY, W. Benda, G. Hemmerich (eds.), *Shaftesbury, Standard Edition, Complete Works, Selected and Posthumous Writings*, *in English with German Translation*, Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1981.
SHUSTERMAN, Richard, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991.
TALON-HUGON, Carole, *Morales de l'art*, Paris, P.U.F., 2009.
- *Art et Ethique. Perspectives anglo-saxonnes,* Paris, P.U.F, 2011.

WILDE, Oscar, *Le déclin du mensonge* (1889), Paris, Allia, 2011.

3) Philosophie politique

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* , Paris, Rivages, 2007.
- *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Librairie du XXIème siècle, 1990.

ARENDT, Hannah, *Lectures on Kant's political philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
BLANCHOT, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Editions de Minuit, 1984.
DEWEY, John, *Le public et ses problèmes* (1915), Paris, Gallimard, 2010.
- *Démocratie et éducation,* Paris, Armand Colin, 2011.
- *La formation des valeurs,* Paris, La Découverte, 2011.
- *Logique. La théorie de l'enquête* (1938), Paris, P.U.F., 1993.
- *Après le libéralisme ? Ses impasses, son avenir* (1935), Paris, Flammarion, 2014.

HABERMAS, Jürgen, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise,* Paris, Payot, 1993 (1962).
- *Théorie de l'agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1987 (1981).
- « L'actualité de Walter Benjamin. La critique : prise de conscience ou préservation » (1972), *Revue d'esthétique. Walter Benjamin* (1981), Paris, Jean-Michel Place, 1990

HACHE, Emilie, *Ce à quoi nous tenons. Propositions pour une écologie pragmatique*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond/La Découverte, 2011.

HONNETH, Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2013 (1ère édition en 2000)
- *La réification. Petit traité de théorie critique*, Paris, Gallimard, 2007.

MARCUSE, Herbert, "Repressive Tolerance" (1965), dans Robert Paul Wolff, Barrington Moore, jr., Herbert Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance*, Boston, Beacon Press, 1969.

NEGRI, Antonio, HARDT, Michael, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, 10/18, 2006.
- *Inventer le commun des hommes*, Paris, Bayard, 2010.
- *Commonwealth,* Paris, Gallimard, 2012.

RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, 2004.
- *Aux bords du politique,* Paris, Gallimard, 2004.

SAS, Eva, *Philosophie de l'écologie politique*, Paris, Les Petits Matins, 2010.

SENNETT, Richard, *Together. The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*, London, Penguin Books, 2013.
- *The Craftsman*, Yale, Yale University Press, 2009.

SLOTERDIJK, Peter, *Ecumes. Sphérologie plurielle*, Paris, Hachette, 2006.
- *Tu dois changer ta vie*, Paris, Libella-Maren Sell Editions, 2011.