

Première contribution à une réflexion sur les artothèques.

On ne saurait s'intéresser à l'art aujourd'hui sans avoir entendu parler, ici ou là, d'une crise de l'art contemporain. Quant à savoir en quoi elle consiste exactement, cela reste à vrai dire assez vague. Peut-être s'agit-il de désigner par-là certaine désaffection du (grand) public pour la chose, ou bien encore – et c'en serait en partie la cause – certaine difficulté dans la compréhension des œuvres. Peut-être s'agit-il de souligner combien elles peuvent paraître éloignées de la société où elles sont nées et sembler peu remplir ses attentes, consciemment ou inconsciemment formulées. Sans doute, il vaudrait le coup de se pencher sur tout cela de plus près. Afin de discerner, par exemple, si c'est bien là une spécificité de l'art contemporain aujourd'hui, ou si ce n'est pas plutôt une caractéristique qui lui serait constante, et qu'il aurait, mieux encore, en partage avec son prédécesseur historique, l'art moderne, en son temps, voire avec tout un régime déterminé des œuvres depuis le début du XIX^{ème} siècle. Il faudrait, pour ce faire, tout le travail de documentation de l'historien, et tout le travail d'enquête du sociologue. Tel n'est pas, cependant, ce que nous nous proposerons ici. Nous nous contenterons plutôt d'agir en philosophe : dans la revendication d'un pas de côté donc, et d'un regard qui ne soit pas seulement de constat, mais soit aussi prise de position (à fonction opératoire). Qu'importe en un sens la vérité objective de la proposition : il y a une crise de l'art contemporain aujourd'hui. Ce qui doit nous retenir, surtout, c'est sa vérité subjective. Une idée, fût-elle fausse, n'est-elle pas toujours une vraie idée ? Qu'elle soit vraie ou fausse, qu'elle demande à être précisée, articulée – certes ! –, n'en demeure-t-il pas moins qu'elle existe comme idée : spontanément conçue et couramment vécue ? Ainsi en va-t-il en tout cas de la proposition suivant laquelle l'art contemporain aujourd'hui est en crise. Elle doit bien avoir quelque chose à nous dire du coup – une vérité – du rapport, aujourd'hui, aux œuvres de l'art qui se déclare et qu'on déclare être l'art contemporain : quoi que ce soit exactement, oui, il y a bien un problème, aujourd'hui, sous ce rapport. Une attitude, traditionnellement, serait de le déplorer. Mais ne pourrait-on, tout aussi bien, faire ici un autre pas de côté ? Admettons en effet qu'il y ait un problème ou une crise de l'art contemporain dans les limites que nous venons de définir : comme une vérité subjective. Est-il bien sûr qu'il faille pour autant le lui reprocher ? Et si c'était, au contraire, ce qui en fait tout l'intérêt ? Question de définition de l'art peut-être. Mais justement ! Comme nous y avons déjà fait allusion, il y a un régime des œuvres, depuis le début du XIX^{ème} siècle – celui que, quant à nous, nous revendiquons encore comme le nôtre –, qui considère que les œuvres ne sont pas là pour faire beau, pour faire joli, mais pour produire du trouble. Dans ce régime des œuvres, dans ce régime de l'art, il est écrit que l'art, par définition, se doit de ne rien produire qui soit attendu, qu'il ne doit pas produire du convenu, ce que la société veut entendre, mais y apporter autre chose, qui la trouble ou qui, précisément, la mette en crise. On voit comment, petit à petit, notre propos s'est maintenant déplacé : qu'il y ait une crise de l'art contemporain, ce serait donc plutôt une bonne chose, comme un signe de la bonne santé de celui-ci. Au sens où un art qui ne fait pas crise n'est pas un art en son sens propre, à la hauteur de son concept (tel que défini du moins dans ce régime auquel nous adhérons). D'où l'on tire cette conséquence : loin de chercher à résoudre cette crise de l'art contemporain, peut-être faut-il au contraire chercher à la maintenir. Mieux encore : à la renforcer, à la faire proliférer et fructifier. Or, il nous semble que, dans le paysage institutionnel, en France, les artothèques ont là-dedans un rôle à saisir et à jouer. C'est le point, en tout cas, que nous voudrions ici développer. Mais ce que nous disons-là, quant au détail, reste sans doute, pour l'heure, assez énigmatique. Il convient, pour mieux le comprendre, de commencer par reprendre, sur la base même de ce que nous venons de poser, ce qui, pour la société où nous vivons, fait qu'il y a un problème ou fait qu'il y a une

crise de l'art contemporain. Non pas, on le répète, du point de vue de l'historien, ni du point de vue du sociologue, mais de celui du philosophe : à partir d'une analyse des concepts, d'une étude des régimes et des jeux de vérité. C'est à cette condition seule qu'on pourra ensuite, de manière à la fois descriptive et prospective, identifier un rôle juste pour les artothèques.

Voici le moment venu de faire entrer en scène deux nouveaux concepts : celui de consommation et cet autre qui l'accompagne toujours, le désir.

Nul ne s'étonnera, je pense, si j'avance ici que nous vivons dans une société qu'on peut qualifier de société de consommation : c'est devenu une banalité de le dire, presque un poncif. Il n'est pas sûr cependant – la faute étant à cette banalité même – qu'on en ait à l'esprit, lorsqu'on le dit, toutes les significations ou implications en termes d'être-au-monde.

Qu'est-ce en effet que la société de consommation ? Une société qui, dans l'état donné d'un développement accru des moyens de production et, plus encore, de leur productivité, organise sa survie, face au danger d'une crise de surproduction, dans l'organisation d'une consommation en flux des objets produits, et dans la stimulation sans cesse réactivée, réactualisée, à cette fin, du désir de ces mêmes objets. Pour le dire autrement, la société de consommation est une société qui a placé le désir, ou un certain type de désir au centre de sa mécanique : le désir aliéné, celui qui se crée dans l'attente – presque en douleur – et qui n'est soulagé que dans la résolution, dans la possession de ce que l'attente avait promis.

Cela dit, toute la question pour nous est maintenant de savoir quelle place incombe, ou quelle place prend, dans ce schéma, cet objet dont on fera l'hypothèse qu'il n'y est peut-être pas un objet tout à fait comme les autres et qui est l'œuvre d'art.

Je dis que ce n'y est peut-être pas un objet tout à fait comme les autres : car s'il est une caractéristique en effet de l'œuvre d'art, c'est qu'elle ne vient pas pour satisfaire ce désir aliéné. L'œuvre d'art n'est pas un objet qui vienne – dans le régime, du moins, que nous revendiquons – pour combler une attente, et disparaître dans ce comblement. De l'œuvre d'art, on pourrait dire qu'elle apparaît pour rien, ou du moins qu'elle n'apparaît pas pour quelque chose de précis, quelque chose qui lui préexisterait, une demande, une commande, dont elle ne serait que la réalisation et la résolution. On voit quel hiatus se crée, du coup, entre la société de consommation – cette société qui s'organise dans ce schéma où tout doit continuellement passer, dans ce grand flux, où tout ce qui est produit doit être consommé, disparaître, pour qu'on puisse produire encore et derechef – entre cette société, dis-je, et cet objet, l'œuvre d'art, qui, dans sa production même, ou dans sa création, ne se pense pas vraiment et même ne se pense pas du tout comme utilisable, recyclable, mais dans la gratuité du geste, plutôt, comme donation de soi unilatérale et en quelque chose arbitraire.

D'où l'on comprend mieux en quoi consiste exactement cette crise de l'art contemporain dont, plus haut, on parlait encore vaguement.

Ce qui fait crise, dans l'art contemporain, c'est le fait que l'œuvre d'art, précisément, se refuse à la consommation. Elle y résiste. Littéralement : elle y est impropre. Elle apparaît sans avoir été demandée. Ou lorsqu'elle a été demandée, cela se fait parfois, lorsqu'elle a été commandée, elle tombe inmanquablement à plat. L'œuvre d'art contemporain est toujours une déception pour le désir aliéné. Elle n'apporte jamais ce que l'on attendait.

Il y a, à partir de là, plusieurs solutions, ou plusieurs directions possibles. Une première serait de refuser l'art contemporain, et de se réfugier, plutôt, dans la contemplation, voire dans la répétition, même, ou la reproduction – à peu de choses près – des œuvres du passé : la peinture impressionniste, qui fit scandale en son temps, fait aujourd'hui recette, et si l'on ne veut pas se contenter des œuvres des maîtres, Monet, Renoir, on peut toujours, comme on sait, (re)faire de la peinture impressionniste aujourd'hui. Ou bien encore, autre de ces solutions, poussant plus loin l'audace, on pourrait tout aussi bien réitérer, reproduire, quelques œuvres, ou quelques traits, déjà devenus convenus, de l'art moderne et de l'art contemporain

historique. Il n'est pas sûr que l'art contemporain aujourd'hui échappe toujours à ce danger. Un certain académisme le guette parfois, ou un certain formalisme. Cet art contemporain-là, gageons-le, n'a rien qui fasse problème : pour peu du moins qu'on en ait acquis quelque culture. Non : il faut le souligner ici : tout l'art contemporain aujourd'hui ne fait pas crise. D'autant que celui, même, qui s'entête encore à la recherche l'inédit, de l'inouï, de l'invu, se trouve confronté à des dispositifs de récupération, ou atténuation, développées par la logique de la consommation, pour rendre acceptable, sinon même désirable, ce qui d'abord ne l'était ou ne l'est pas. On en retiendra ici principalement deux : la muséification, qui esthétise et tue l'œuvre dans le moment qu'elle la sacralise ; et la réduction par un certain type de médiation, classique, qui enferme l'œuvre dans un discours, au lieu de la laisser parler et dialoguer.

Triste constat, dira-t-on. Mais faut-il parler d'une fatalité ? Certainement pas ! La question qui se pose est plutôt la suivante : comment, au rebours de cette mécanique de la consommation et du désir aliéné, maintenir l'art contemporain comme crise ; comment faire en sorte qu'il ne succombe pas aux dispositifs d'annulation que sont sa muséification et/ou sa médiation classique ?

Les artothèques y sont une réponse possible, peut-être, comme des contre-dispositifs. C'est du moins ce que je m'en vais maintenant essayer de montrer.

Reprenons, pour ce faire, les deux dispositifs dont nous avons parlé, dispositifs par lesquels la société de consommation cherche à annuler la crise de l'art contemporain, l'intégrant à ce qu'il arrive aussi qu'on appelle parfois l'industrie culturelle : la muséification, donc, et la médiation classique.

Il est clair, d'emblée, que les artothèques, dans leur définition même, s'exceptent, ou peuvent s'excepter, du danger que représente, pour les œuvres, la muséification. L'une de leurs caractéristiques essentielles, en effet, est de proposer ces dernières, les œuvres, non à l'espace d'exposition muséal, ou au *white cube*, qui en est une version plus récente et tout aussi sacrale, mais à l'intérieur d'un lieu particulier, le lieu d'habitation de l'emprunteur. Dans ce lieu familier, les œuvres perdent d'évidence l'aspect sacré qu'elles empruntent sinon, aspect sacré dont il faut répéter qu'il n'est jamais qu'un subterfuge, dans la passivité du spectateur/regardeur qu'il organise, pour rendre les œuvres mieux consommables. Prises en main, au contraire, intégrées dans le lieu où l'on vit, parmi les objets du quotidien, les œuvres, devenues en cela familières, deviennent aussi plus fréquentables au sens où un rapport s'établit à elles qui ne soit plus seulement un rapport de désir et de disparition, mais un rapport de dialogue, dont on a déjà laissé entendre, plus haut, que c'était un trait saillant, voire même un autre mot, pour parler de ce qu'on a plus souvent coutume d'appeler rapport critique, ou état de crise.

Mais ce premier point, pour premier qu'il soit à se présenter à l'esprit lorsqu'on essaie d'appréhender la spécificité des artothèques, n'est pas compréhensible, et ne peut même fonctionner à plein, sans que l'on ait d'abord parlé, et mis en jeu, cette autre caractéristique essentielle des artothèques, sans doute plus discrète, mais non moins importante : la mise en place d'une médiation que, pour pouvoir distinguer de celle que nous avons qualifiée tantôt de classique, nous pourrions qualifier ici de médiation critique. Que faut-il entendre par-là ? Il faut entendre le fait que, dans le cadre des artothèques, peut s'établir entre l'emprunteur et le personnel, un genre de relation assez différent de celui qu'entretient aux visiteurs le personnel des musées ou des centres d'art. Cette relation est, pour ainsi dire, beaucoup plus individuelle (on a toujours affaire à un emprunteur particulier : pas à un groupe) et horizontale (il ne s'agit pas d'expliquer l'œuvre, du point de vue de quelqu'un qui en détiendrait la vérité : il s'agit plutôt, et ensemble, d'en discuter). On voit donc réapparaître, ici, la notion de discussion, ou de dialogue. Tout un chacun, d'ailleurs, qui travaille dans les artothèques, s'accordera à en reconnaître l'extrême importance. Or, elle est ce qui fait le fondement de ce que j'appelle une

médiation critique : médiation construite sur le dialogue ou, mieux encore, construite en dialogue, la seule à même de susciter le questionnement, la pensée, et de maintenir les œuvres, du même coup, en leur état critique, en leur état de crise.

On comprend mieux maintenant – du moins je l'espère – le lien que je faisais, tout à l'heure, entre ce second point et le premier, entre cette seconde caractéristique essentielle des artothèques et la première. C'est à la condition qu'ait eu lieu cette médiation critique, dans un dialogue entre l'emprunteur et le personnel, que pourra ensuite se poursuivre, et s'approfondir, dans l'intérieur du lieu d'habitation où les œuvres auront été accrochées, un dialogue, autrement dit une relation critique entre l'emprunteur et celles-ci.

Bien sûr, ce que j'expose là n'est qu'en partie descriptif, et je suis aussi, simultanément, dans le prospectif. J'ai tâché de m'appuyer ici sur quelques caractéristiques existantes et constitutives des artothèques, mais c'est pour mieux montrer en quoi, dans le contexte plus large que j'ai commencé par définir, elles peuvent aussi, et peut-être même doivent, être saisies et investies, maintenant, comme des chances, comme des points forts à exploiter et radicaliser.

Sans doute, il y aurait encore d'autres points forts de ce genre à relever : dans la même logique, toujours, de s'opposer à la mécanique de la consommation.

Ne serait-ce que le fait que le système du prêt – dont on peut dire qu'il est, évidemment, une autre caractéristique essentielle des artothèques – déplace les choses – je veux dire : le rapport aux œuvres – dans un système de référence qui n'a plus rien à voir avec celui de la consommation et du désir aliéné. Sans nul enjeu de possession, ni appropriation, le rapport aux œuvres se trouve en effet libéré de tout rapport d'attente et d'intérêt. Le maître mot, ici, est la gratuité : la gratuité (ou quasi gratuité) du prêt entraînant la possibilité d'un maintien de ce que nous appelions tout à l'heure la gratuité des œuvres, dans leur donation de soi unilatérale et pour ainsi dire arbitraire.

Un autre point d'ailleurs s'ajoute encore, qui renforce ce déplacement dans la mécanique du désir par un déplacement dans la logique de la valeur. Comme on sait, une grande partie du fonds des artothèques est – pour des raisons d'abord budgétaires – composé de multiples. Mais ce qui n'est souvent que l'effet d'une nécessité, peut aussi devenir (et nous recroisons, ici, les registres du descriptif et du prospectif) l'objet d'un choix, d'un parti pris, assumé comme tel. Rappelons, pour le comprendre, ce qu'est un multiple : un objet, une œuvre, dont il fait partie de l'essence, ou de la définition, d'exister en plusieurs exemplaires, à l'identique. De par sa nature et son histoire, il est clair que la multiple entretient du coup quelque affinité avec ce que nous avons vu être le fonctionnement des artothèques : il est de l'essence du multiple de circuler, de passer de mains en mains, d'un lieu à un autre, le réinvestissant à chaque fois, le modifiant, tout en étant aussi modifié par lui. Mais on voit également en quoi la question de la valeur de l'œuvre est posée de manière spécifique avec le multiple : objet à plusieurs exemplaires, le multiple n'a pas autant de valeur que l'œuvre unique, au sens, du moins, où il n'est pas susceptible du même fétichisme que cette dernière, comme marchandise, fétichisme dont on sait, depuis Marx, qu'il est un autre mot pour parler du désir aliéné, et la structure fondamentale du capitalisme. Bref, en choisissant de prêter des multiples, les artothèques choisissent de prêter, parmi les œuvres d'art, les œuvres qui ont le moins de valeur (au sens économique) et sont par conséquent les mieux à même de s'excepter du système. Celles aussi qui, de par leur nature et leur histoire, se donnent le mieux à la circulation et à la mise en discussion. Celles qui, d'un mot, sont peut-être parmi les plus faciles à maintenir à l'état critique, à l'état de crise, comme objet de questionnement, comme objet de pensée.

On voit donc, en résumé, où je veux en venir : interprétées dans le cadre général que j'ai commencé par poser, les spécificités des artothèques prennent soudain un relief tout particulier, qui en fait un contre-dispositif possible, dans un milieu, celui de l'art, plus que

jamais exposé aux dangers de l'industrie culturelle, ou du tout culturel, fers de lance, en art, de la mécanique de la consommation et du désir aliéné.

Ce n'est là, bien évidemment, qu'une première contribution à une réflexion sur les artothèques, et ces quelques remarques générales – dont je répète qu'elles se sont surtout attachées, depuis ce point de vue ou ce pas de côté que j'indiquais tout à l'heure être celui du philosophe, à replacer les choses dans leur contexte historique concret (économique, idéologique), pour mieux pouvoir les penser – sont tout à la fois de l'ordre du constat, comme je l'avais annoncé, mais aussi de la prise de position, à fonction opératoire. C'est volontiers, donc, qu'elles sont tranchées, on pourrait même dire dogmatiques. Dogmatiques, oui, mais au sens où Althusser parlait jadis de la nécessité d'énoncer de telles propositions : comme le seul moyen, les choses étant posées, et bien posées, d'en discuter réellement et de chercher, par ce dialogue, une position plus juste. Bref comme le seul moyen d'être vraiment critique.

François Coadou

Janvier 2010

Commande de l'Association de Recherche et Développement sur les Artothèques