

Terrains autochtones.

« Entretien avec Jean-Claude Moineau »

Revue 2.0.1

À l'occasion du dossier de la revue 2.0.1, consacré à la thématique du "local-global", un entretien a été réalisé avec le théoricien de l'art Jean-Claude Moineau, auteur notamment de l'ouvrage *Contre l'art global* publié en 2007 aux éditions èRe. Dans cet ouvrage comme dans cet entretien, la question des identités et celle de l'art face aux enjeux de la globalisation viennent se répondre et s'opposer. Une figure apparaît alors peu à peu, celle d'un autochtone interprète des pratiques artistiques, bien que volontairement relativement en marge par rapport au monde de l'art.

Léo Guy-Denarcy Comment est-ce que le terme d'art global te permet de te confronter à la critique artistique et à la théorie?

Jean Claude Moineau Tout l'art, aujourd'hui, est en voie de globalisation. L'art global, à la différence de ce qu'a pu être par le passé l'aspiration à un art total, ne relève pas d'une utopie, quand bien même on peut penser que cette utopie se serait effectivement réalisée, comme ce serait, selon Jean Baudrillard¹, le fait de toutes les utopies (ce qui, au demeurant, est tout à fait contestable, l'utopie relevant selon moi davantage d'une virtualité, susceptible d'être actualisée d'un nombre illimité de façons, que d'une possibilité qui n'est en mesure que d'être ou de ne pas l'être, un peu à la façon du principe d'équivalence de Robert Filliou qui n'en prévoit pas moins un troisième cas, celui du « mal fait », où la possibilité se trouve « mal réalisée ») même si c'est en changeant de signe, en se muant en son contraire (un peu, malgré tout, comme le « mal fait » de Filliou), que ce soit, comme le suggère Hal Foster² dans le design, ou, comme le soutient Boris Groys³, déjà, dans un premier temps, dans le réalisme socialiste stalinien (Theodor Adorno, déjà, tout en restant certes sur des positions modernistes, dénonçait le caractère totalitaire de l'art total). L'art global est d'emblée présent — et même omniprésent — tout en étant tout le contraire même d'une « utopie au présent » au sens de Michel Maffesoli⁴ puisque, loin de tout aspect « micro »

¹ Jean Baudrillard, *La Transparence du Mal, Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990.

² Hal Foster, *Design & crime*, 2002, Paris, Prairies ordinaires, 2008.

³ Boris Groys, *Staline œuvre d'art totale*, 1988, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

⁴ Michel Maffesoli, « Des utopies interstitielles », entretien avec Jérôme Sans, *Blocnotes art contemporain*, n° 4,

(comme dans « micro-utopie »), il a bien un caractère global, ce même si la globalisation n'est pas simple uniformisation mais secrète également de nouvelles disparités à l'échelon local puisque, rien n'échappant à la globalisation, le local ne saurait lui-même échapper à la globalisation et se trouve en quelque sorte paradoxalement lui-même globalisé.

LGD Mais est-ce que ce phénomène est, selon toi, récent ou simplement contemporain?

JCM Sans doute la pensée des années quatre-vingt, alors même qu'elle prétendait rompre avec les utopies du passé et se voulait, tout autant que postmoderne, post-utopique — ce qui, à vrai dire, avait déjà historiquement été le fait du marxisme lui-même avant que celui-ci n'apparaisse de plus en plus comme une utopie de plus, et même une utopie tendant elle aussi à se muer en dystopie — a-t-elle encore par trop abondé dans le sens d'une nouvelle utopie, tentant, à l'époque, au même titre que la pensée dite affirmative ou que celle —notamment chez Baudrillard— de la suraffirmation, de l'excès, du trop... de substituer un nouveau paradigme à la pensée négative — voire même à la pensée critique en tant que telle — alors en crise l'utopie du « micro », la macro- (et non pas micro-) utopie du « micro », à commencer par les micro-récits à caractère narratif supposés par Jean-François Lyotard⁵ se substituer, avec la postmodernité, aux grands récits (utopiques) modernistes de légitimation en voie de délégitimation, alors même que la thèse lyotardienne sur l'écroulement de ceux-ci, quand bien même elle n'était pas interprétée à tort comme l'écroulement définitif de toute valeur, de tout système de valeurs, a pu être dénoncée, notamment par Gianni Vattimo⁶, comme constituant encore à sa façon un nouveau grand récit, une nouvelle utopie. Vattimo qui, avec sa notion de pensée faible, avec sa conception affirmée par trop fortement du postmodernisme non pas comme négation ou dépassement, notions demeurant pour leur part des plus modernistes, mais comme affaiblissement du modernisme, n'en tombait pas moins dans un travers identique à celui de Lyotard.

LGD En effet, les réflexions autour de ces phénomènes sont nombreuses. Il y a eu la sociologie, les théories de la communication, une part également de la philosophie contemporaine.

JCM Sans doute Michel de Certeau⁷ avait-il raison de réfuter le caractère par trop unilatéral des analyses qui, dans le prolongement de celles de l'école de Francfort, Bourdieu inclus, en tout modernisme, s'en prenaient au pouvoir des médias de masse jugés discrétionnaires, plus insidieux encore que celui du ou des totalitarisme(s) — notion des plus ambiguës au demeurant — tout en étant davantage dissimulé (bien que les média de masse aient commencé à être employés par

automne 1993,

⁵ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

⁶ Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité, Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne* (1985), Paris, Seuil, 1987.

⁷ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, tome 1, *Arts de faire*, Paris, UGE, 1980.

lesdits régimes totalitaires eux-mêmes) et d' « opposer » aux stratégies d'asservissement, voire de crétinisation des médias de masse, les tactiques au moyen desquelles, malgré tout, les usagers, au lieu de leur être totalement assujettis, étaient à même de leur résister, quoique en l'absence de toute vision globalisante, à l'échelle infinitésimale qui était la leur (à la façon dont, dans la production — et pas seulement lorsque celle-ci était arrêtée comme dans les objets de grève complaisamment photographiés par Jean-Luc Moulène —, les travailleurs pouvaient chercher à résister à leurs conditions d'exploitation par la pratique de la perruque). Cependant les analyses de de Certeau portaient sur les médias de masse (et sur les possibilités d'y résister, mais non de renverser leur pouvoir) alors que, aujourd'hui, quelle que soit la fascination que ceux-ci exercent encore, y compris sur nombre d'artistes, qu'ils prétendent toujours leur résister — comme dans le cas des « petits médias » que sont supposés constituer les « médias tactiques »⁸ — ou entendent au contraire se modeler sur eux dans la mesure du possible en vue de sortir de leur isolement et de gagner en audience, la culture de masse s'est considérablement diversifiée (ce qui, là encore, n'est nullement contradictoire avec la globalisation, laquelle n'est nullement simple procès d'homogénéisation) au point de perdre son caractère de masse et, surtout, nous vivons l'avènement du numérique, des « post-media » numériques (de type, comme dit Pierre Lévy⁹, tous-tous et non plus un-tous). La globalisation, quand bien même elle n'est en rien déterminée par l'évolution technique, n'est pas du tout la même chose que la massification.

La notion deleuzo-guattarienne de micropolitique s'est elle-même, comme dans le cas de la notion développée par Paul Ardenne¹⁰ d'art micropolitique, trouvée largement mythifiée en étant par trop autonomisée du niveau macropolitique alors que Deleuze et Guattari¹¹ insistaient sur la nécessité de lier toujours niveaux molaire et moléculaire. Ce qui est tout aussi bien le cas de la globalisation elle-même que l'on ne saurait limiter, à l'inverse, au seul niveau molaire. Mais, si rien n'échappe à la globalisation, pas même le local, cela ne signifie nullement, là encore, qu'il ne faille pas chercher à y résister, en n'en continuant pas moins pour cela à user de tactiques à caractère local, mais à condition toutefois de ne pas s'illusionner, pas davantage que sur la possibilité d'une quelconque alternative à caractère global (du type alter-mondialisme), sur les perspectives de la résistance à l'échelon local. Tout comme, selon Rosalind Krauss¹², le succès de la photographie dans la sphère de l'art a tout aussi bien été son échec, les pratiques artistiques qui, depuis quelques années, se sont « développées » avec succès un peu partout sur la planète n'en ont pas moins simultanément échoué en se faisant rapidement, à l'encontre des espoirs qui avaient été placés sur elles, avaler par le *mainstream*. La globalisation se réapproprie tout. Le multiculturalisme (notion au demeurant

⁸ Cf. David Garcia & Geert Lovink, « ABC des médias tactiques » (1997), in Annick Bureau & Nathalie Magnan, *Connexions, Art réseaux média*, Paris, ENSBA, 2002,

⁹ Pierre Lévy, *L'Intelligence collective, Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte, 1995.

¹⁰ Paul Ardenne, « L'Art "micropolitique", généalogie d'un genre », in Paul Ardenne et Christine MACEL, *Micropolitiques*, Grenoble, Le Magasin, 2000,

¹¹ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

¹² Rosalind Krauss, « Réinventer la "photographie" » (1998), *Journal du Centre national de la photographie*, n° 7, Paris, 1999,

elle-même ambiguë, voire redondante puisque, dès l'origine, la notion de culture entendait mettre en avant la multiplicité, dans la synchronie, des cultures contre l'unicité de la notion de civilisation et l'évolutionnisme attaché à celle-ci) a échoué en se moulant dans le *politically correct*.

LGD Selon toi, ce système global de l'art serait-il définissable ou mesurable?

JCM Certainement pas mesurable en tout cas car la globalisation englobe tout, à tous les échelons, de façon fractale, en art comme ailleurs, en même temps que l'art lui-même ne connaît plus de limites. L'art global, c'est tout autant l'art à l'intérieur des institutions que l'art extérieur aux institutions (si tant est, du moins, que l'art puisse y échapper), l'art sur le marché que l'art extérieur au marché (l'art ne saurait échapper à si bon compte à la réification). Les biennales d'art contemporain qui ont proliféré sur tout le globe ont en fait été elles-mêmes l'un des principaux agents de la globalisation de l'art, à l'encontre des illusions nourries par la notion de dissémination. Elles touchent non tant les populations « autochtones » que, comme a pu le reconnaître un Jens Hoffman¹³ en personne lorsqu'il a organisé, de concert avec Maurizio Cattelan, la pseudo *6th Caribbean Biennial*, toujours le même gotha de ce qui est resté le « petit monde » de l'art contemporain dont les membres se bornent désormais à sillonner en tous sens la planète pour se retrouver toujours les mêmes, toujours entre eux, dans des villes elles-mêmes en cours de globalisation : mêmes aéroports, mêmes hôtels, mêmes magasins, mêmes commissaires, mêmes artistes... mêmes ou, en tout cas, interchangeable, « échangeables ». Et de même en est-il, toutes proportions gardées, pour ce qui est, en France, des centres d'art contemporain qui ont essaimé un peu partout en région et qui s'adressent par priorité non pas aux populations locales mais aux habitués des vernissages parisiens qui débarquent là sinon par jets, du moins par cars spécialement affrétés à cet effet, sans même que cela s'avère profitable le moins du monde pour l'économie locale.

LGD Je reviens sur les termes que tu emploies. Tu parles « d'échapper » à la globalisation : est-ce que tu vois là-dedans un piège de l'art ? Est-ce qu'il n'y aurait pas alors une forme d'utopie dans l'ouvrage que tu as écrit sur l'art global ? Pas forcément une utopie bénéfique... une vision noire de ce monde de l'art.

JCM Je parle non d'échapper à la globalisation, ce qui relèverait d'une complète utopie, mais au contraire de l'impossibilité d'y échapper tout comme de l'impossibilité d'un altermondialisme, lequel n'est lui-même à mon sens qu'une résurgence d'utopie (à moins qu'il n'y ait, quoi qu'on en dise, impossibilité d'échapper jamais à l'utopie), tout au plus de la possibilité, malgré tout, de chercher, en dehors de toute projection utopique, à résister à la globalisation en cours, sans prétendre le

¹³ Cf. Jens Hoffman, « Plus jamais d'expos emmerdantes », *Pacemaker*, n° 1,

moins du monde en venir à bout. Globalisation qui ne présente elle-même nul caractère utopique ou dystopique mais est bien réelle, tout ce qu'il y a de plus réel, qui n'est pas même une utopie réalisée qui, selon la conception avancée par Baudrillard, se serait muée en dystopie. Sans doute y a-t-il bien eu l'utopie mcluhanienne du village global mais Marshall McLuhan¹⁴ cherchait seulement à penser le rétrécissement des limites planétaires induit par l'essor des médias électriques, le passage de la « galaxie Gutenberg » à ce qu'il appelait la « galaxie Marconi » alors que, aujourd'hui, nous sommes entrés dans l'âge des post-médias numériques, formule au demeurant encore trompeuse car c'est la prééminence même que le modernisme accordait à la technique ou au médium (ce qui, au demeurant, n'était déjà pas exactement la même chose) comme dans la célèbre formule de McLuhan « *the medium is the message* » qui a été remise en cause. S'il est sans doute bien une utopie nourrie par les post-médias, celle de la cyber-culture, celle-ci ne se confond en rien pour autant avec la globalisation qui, elle, n'a rien d'une utopie technique.

LGD Dans ce cas, nous serions proche des questions accompagnant la société spectaculaire consistant à se demander : est-ce que nous sommes dans le spectaculaire ou le post-spectaculaire ? Ici dans un art *global* ou *post-global* ?

JCM Dans l'état actuel des choses il ne saurait être question d'art post-global. La question est seulement de savoir si la société globale se situe en continuité ou en discontinuité avec la société spectaculaire (si tant est que l'on en accepte le concept), si la société globale demeure une société spectaculaire ou si elle est une société post-spectaculaire. Guy Debord¹⁵ a soutenu jusqu'à la fin de sa vie que l'on était toujours bien dans la société spectaculaire. Mais la société spectaculaire telle qu'il l'entendait n'en était pas moins toujours elle-même la société mass-médiatique.

LGD Mais, dans notre cas, le terme de globalisation va vers la sphère artistique et culturelle, en se déplaçant depuis la sphère simplement économique. C'est là une évolution importante.

JCM Comme je te l'ai dit, je pense pour ma part que la globalisation est d'emblée globale et non pas d'abord économique ou déterminée par l'économie. Et, là encore, il convient de distinguer entre art et culture, la culture étant une catégorie s'avérant d'emblée beaucoup plus « globale », tout en se demandant alors, tout comme dans le cas de la distinction entre culture et civilisation, si, à l'heure où c'est pour le moins tout autant la culture, déjà, en tant que telle, davantage globale, que l'art qui se globalise, et qui se globalise en absorbant entièrement l'art dans la culture, à l'heure où les *cultural studies* entendent elles-mêmes englober les études sur l'art en lui refusant toute autonomie, l'on peut encore opérer une quelconque distinction entre art et culture artistique.

¹⁴ Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg, La Genèse de l'homme typographique* (1962), Paris, Mame, 1967.

¹⁵ Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Lebovici, 1988.

Ce même si, bien entendu, il peut être différentes façons d'opérer la différence.

Pour Bourdieu la culture artistique se définissait en termes d'accès à l'art ou aux arts tout comme la culture scientifique se définissait en termes d'accès aux sciences, etc. Accès ne se limitant nullement à un accès d'ordre économique. Mais encore n'en pourrait-on pas moins interpréter ce terme d'accès au sens de Jeremy Rifkin¹⁶ en soutenant que, depuis l'institution des Salons à la fin du dix-septième siècle, la question de l'accès à l'art, c'est-à-dire à la réception des œuvres d'art (et donc la question de la culture artistique) l'a emporté sur celle de leur propriété, préfigurant ainsi l'économie de l'accès dont parle aujourd'hui Rifkin (quoi qu'il en soit pourtant parallèlement du phénomène qui est allé lui-même s'amplifiant de réification des œuvres d'art et quand bien même on pourrait faire l'hypothèse inverse selon laquelle l'accès facilité aux œuvres dans le cadre des Salons puis du Musée a surtout eu pour effet de dissimuler la réification croissante des œuvres). Le problème n'étant de toute façon pas du tout comme, selon Rancière, dans le cas du prétendu régime esthétique des arts, le prétendu accès de n'importe quel sujet (au sens de *subject matter*) à la représentation, le fait qu'il n'y ait pas de sans-part à la représentation (ce qui, selon Erich Auerbach¹⁷, était déjà le cas dans ce que Rancière appelle le régime poétique ou représentatif des arts sous la seule condition que chaque sujet soit représenté dans le genre et dans le style qui conviennent c'est cette seule restriction qui a sauté historiquement avec le réalisme) mais l'inégal accès au partage du « gâteau de l'art », le fait que celui-ci puisse bien laisser des sans-parts. Il convient, à ce sujet, de ne pas mythifier, comme a pu le faire Thierry de Duve¹⁸, la composition sociale du public qui était celui des Salons. L'espace public de l'époque était, comme l'a reconnu Jürgen Habermas¹⁹ en personne, un espace demeurant, pour le principal, bourgeois. Et l'accès à l'art s'est toujours fait selon des modalités de différenciation sociale du type de celles analysées par Bourdieu²⁰, quand bien même, comme l'observe Bernard Lahire²¹ il convient de ne pas se borner à opposer haute culture légitime et subculture illégitime, chaque couche sociale légitime a, à sa façon, certaines pratiques culturelles et un même « individu » peut se trouver lui-même partagé entre différentes pratiques culturelles (comme, selon Maffesoli²², un même individu peut être membre de différentes « tribus »). Cependant que se pose le problème de l'accès non seulement à la réception de l'art mais à la création artistique elle-même, à l'encontre cette fois de la propriété intellectuelle. Problème soulevé notamment par l'opposition entre amateurisme et professionnalisme, opposition qui a largement recoupé les pratiques professionnelles elles-mêmes (notamment pour ce qui est de la pénétration de la photographie dans le champ de l'art

¹⁶ Jeremy Rifkin, *L'Âge de l'accès, La Révolution de la nouvelle économie*, Paris, La Découverte, 2000.

¹⁷ Erich Auerbach, *Mimésis, La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), Paris, Gallimard, 1968.

¹⁸ Thierry de Duve, *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2000.

¹⁹ Jürgen Habermas, *L'Espace public, Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1962), Paris, Payot, 1978.

²⁰ Pierre Bourdieu, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

²¹ Bernard Lahire, *La Culture des individus, Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

²² Michel Maffesoli, *Le Temps des tribus, Le Déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

contemporain)...

LGD Tu cites Bernard Lahire et tu présentes, à juste titre, sa lecture des pratiques culturelles. Est-ce que cette vision unificatrice ne revient pas à passer d'un aspect *global* à une vision *totale* de ces pratiques ?

JCM Pour Guattari au contraire²³, la culture se définissait non en termes d'accès mais de disjonction. La culture est ce qui vient disjoindre les activités humaines en sphères standardisées autonomes les unes par rapport aux autres (arts, sciences...) tout en les autonomisant de leur réalité politique et en autonomisant les pratiques culturelles propres aux différentes couches sociales, la culture en tant que telle n'existant de nos jours qu'en référence au marché, en tant que culture-marchandise ou culture de masse qui assure la sujétion subjective en produisant des individus normalisés articulés les uns aux autres selon des systèmes de valeurs et des systèmes de soumission intériorisés. Il n'existe pas une culture populaire et une culture savante, il n'existe qu'une seule culture : la culture capitaliste qui n'est autre que la culture de masse. Culture à vocation universelle qui n'en tolère pas moins — et même produit elle-même de toutes pièces — des secteurs de culture particularisés, minoritaires, des subjectivités minoritaires dans lesquelles les uns et les autres peuvent se reconnaître, en une apparence de démocratie, dans une orientation étrangère à celle du capitalisme mondial intégré de sorte qu'ils ne se sentent pas perdus dans un monde abstrait et se trouvent re-territorialisés.

Pour Adorno²⁴ lui-même, du point de vue moderniste qui était le sien quand bien même on a pu le taxer d'élitisme, la seule culture artistique à proprement parler était la culture de masse qu'il abhorrait et qui se confondait pour lui avec ce qu'il appelait le « désart » (*Entkunstung*), soit la perte, pour l'art devenant produit culturel, de son caractère artistique. Ce à l'encontre, bien entendu, des avant-gardes qui, elles, entendaient résoudre la contradiction entre art et culture de masse, ce qu'a continué à rechercher une néo-avant-garde comme Fluxus. Et alors même qu'il n'y a jamais ni « pure » autonomie ni « pure » hétéronomie, mais mix des deux. Ce même si, comme je l'ai dit précédemment, aujourd'hui, avec la globalisation, on assiste à deux phénomènes qui pourraient sembler, à première vue, aller en sens inverse l'un de l'autre, mais la globalisation est faite de la conjonction des deux : d'un côté, loin que la culture de masse s'avère plus massive encore que par le passé, la culture de masse s'est considérablement diversifiée au point de perdre son caractère de masse, et, sur l'autre versant, l'art global tend de plus en plus à perdre toute différence avec la culture de masse, si différenciée soit-elle, avec l'*entertainment*, avec le « spectacle » (si tant est, comme j'ai également évoqué précédemment la question, qu'il y ait

²³ Félix Guattari, « Culture : un concept réactionnaire ? », in Félix Guattari, Suely Rolnik, *Micropolitiques* (1986), Paris, Empêcheurs de tourner en rond, 2007.

²⁴ Theodor Adorno, « Mode intemporelle, À propos du jazz » (1953), in *Prismes, Critique de la culture et de la société* (1955), Paris, Payot, 1986 ; *Théorie esthétique* (1970), Paris, Klincksieck, 1974.

encore spectacle).

LGD Tout l'art serait intégré à la culture en quelque sorte ...

JCM Dans une certaine mesure c'est, là encore, comme si l'utopie avant-gardiste s'était réalisée mais, en se réalisant, s'était, selon la conception propre à Baudrillard, muée en dystopie. La télé-réalité elle-même qui, comme le souligne Éric Troncy²⁵, s'est tout autant inspirée de l'art contemporain que celui-ci s'en est inspiré, n'est-elle pas à sa façon la réalisation (transformée en dystopie, assimilable qu'elle est à une forme de télé-surveillance) de l'aspiration avant-gardiste à résoudre la contradiction entre art et réalité? Et ce quand bien même il ne s'agirait que d'une pseudo-synthèse ou seulement, comme le soutient Troncy, non tant, comme pour Baudrillard, d'une hyperréalité, que d'un échelon intermédiaire entre réalité et fiction, d'une réalité reconfigurée par les stratégies médiatiques, même si, à l'encontre de la notion de pseudo-événement de Boorstin, l'on peut se demander s'il est désormais une réalité autre que non pas tant reconfigurée que configurée par les media et, bien entendu, les post-media. De même, une manifestation comme *Nuit blanche*, n'est-ce pas la transformation de Paris pour une nuit en un gigantesque parc d'attractions ?

LGD C'est effectivement une volonté de grand partage entre les arts vivants, l'art visuel et le public. C'est l'*entertainment*, comme tu le disais, qui se montre dans certaines grandes places parisiennes et qui trouve un public nombreux. Ce serait, d'une certaine manière, l'art qui s'expose et qui va trouver des lieux pour sortir d'un certain confinement.

JCM Encore n'y a-t-il pas là pour autant sortie de l'institution artistique mais seulement extension du pouvoir de l'institution artistique hors d'elle-même. L'extension n'est pas seulement celle dont fait état Krauss²⁶ à propos de la sculpture contemporaine ; l'extension est aussi surtout, à l'époque contemporaine, celle de l'institution artistique qui se réapproprie tout ce qui était initialement destiné à en sortir, ce qui n'est même pas véritablement le fait de *Nuit blanche* qui est une manifestation on ne peut plus officielle. Et, comme toute manifestation de ce type, une manifestation davantage culturelle que, à proprement parler, artistique. Ce alors que, pour les avant-gardes, qui entendaient elles-mêmes sortir de l'institution artistique, quelle que soit leur intérêt, voire leur fascination pour les attractions foraines et les numéros de music-hall et de cabaret (comme dans le cas du montage par attractions eisensteinien), l'art, pas plus que pour Adorno, ne devait avoir simple caractère de divertissement ou de dérivatif. Pour les avant-gardes l'art était supposé devoir s'absorber dans la vie et, ce faisant, contribuer à la transformer en

²⁵ Éric Troncy, « Manifeste du réalisme », *Le Monde*, 13 octobre 2005.

²⁶ Rosalind Krauss, « La Sculpture dans le champ élargi » (1979), in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), Paris, Macula, 1993.

profondeur au lieu de se contenter de la relooker sous quelques paillettes.

LGD Mais c'est une volonté de l'art dans l'espace public, n'est-ce pas ?

JCM L'institution artistique fait elle-même partie de l'espace public. Le véritable espace public, c'est ou, plutôt, c'était l'espace public au sens d'Habermas puisque lui-même reconnaît qu'il a été mis en crise par les médias de masse. Espace qui était celui de la démocratie en germe, ce en quoi, là également, mais sur un plan politique et non plus économique, le champ de réception de l'art aurait servi de laboratoire à la démocratie à venir, le champ de réception artistique au sens de Bourdieu et non pas du tout, comme pour Adorno et Rancière²⁷, les œuvres en tant que telles. Mais démocratie qui, précisément, n'a pas résisté à la massification : il ne saurait être, à proprement parler, de démocratie de masse, même si, aujourd'hui, l'on peut se demander s'il est ou non utopique de penser que les postmédias puissent contribuer non pas à restaurer mais à « réinventer » (au sens où Krauss²⁸ a parlé de réinventer la photographie) une forme de démocratie.

LGD La *Nuit blanche* est aujourd'hui très valorisée à Paris.

JCM Je préfère alors parler d'espace urbain plutôt que d'espace public. Et l'art dans l'espace urbain n'a pas nécessairement à se borner à amuser la foule. Je préfère l'art qui, comme *Tilted Arc* de Richard Serra, s'avère gênant, entrave le train-train des gens, s'en prend non seulement, comme dans le cas, historiquement, de la nouvelle vision, aujourd'hui totalement banalisée, à leurs habitudes perceptives mais à leurs habitudes comportementales, et ce non pas seulement pour un soir mais dans leur vie de tous les jours. Non que, comme pour Adorno, il faille, par opposition à ce qui n'est ou ne serait que « produits culturels », s'en tenir à un « art authentique » à contrecourant des habitudes et des attentes du « public », à un « art déceptif » par rapport aux attentes du public, lequel, dans ce cas, ne serait de toute façon pas en mesure d'assumer son « rôle » de public au sens d'Habermas quand bien même Adorno tendait à privilégier la réception critique, théoricienne, « professionnelle » (laquelle s'est historiquement développée en même temps que la réception par les « amateurs » et les « connaisseurs », le *connoisseurship*), mais l'« art authentique » ne devrait-il pas alors décevoir les « attentes théoriques » des théoriciens eux-mêmes, à commencer par Adorno? La pratique artistique ne pourrait-elle pas, dans ce domaine comme dans d'autres, amener le théoricien à rectifier ses propres hypothèses? Hans Robert Jauss²⁹ a montré que l'art pouvait tenir compte des attentes du public, de l'« horizon d'attente » du public, de sa « culture », sans pour autant s'y plier entièrement. Là encore mélange d'autonomie et

²⁷ Jacques Rancière, « Politiques de l'esthétique », *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004,

²⁸ Rosalind Krauss, « Réinventer la "photographie" », *Art. Cit.*

²⁹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

d'hétéronomie, ici par rapport aux attentes (et, en sens inverse, à l'attention) du public. Mais les « créations » présentées dans le cadre de *Nuit blanche* n'ont aucun caractère dérangeant puisque les gens s'attendent à être (un tant soit peu) dérangés, que cela fait partie de leur horizon d'attente. Ce qui vient apporter un correctif aux conceptions de Jauss lui-même qui ne « prévoyait » pas que l'horizon d'attente du public puisse comporter l'attente d'être contrarié dans ses attentes, ce qui, là encore, ne fait que reproduire dans l'espace urbain ce qui est aujourd'hui devenu « de règle » dans l'espace muséal quand bien même cette attente elle-même n'est plus satisfaite.

LGD Cette confusion dont tu parles, en supposant qu'il y ait confusion, est-ce que tu ne mets pas le doigt de cette manière sur une hétéronomie ?

JCM Je n'ai pas parlé de confusion mais seulement de mélange — mélange qui demeure hétérogène, qui n'a rien de fusionnel — entre autonomie et hétéronomie. Je suis très critique par rapport au néo-modernisme sous toutes ses occurrences (Fried, Foster, Rancière ...) Néo-modernisme qui, après l'échec patent du post-modernisme, a entrepris de prêcher, sous différentes formes, quand bien même c'est sous des formes atténuées sur tel ou tel point par rapport à celles du modernisme historique (encore qu'Adorno lui-même, dans ses dernières années, notamment avec sa notion d'effrangement, avait déjà quelque peu tempéré ses conceptions antérieures), le retour à la sacro-sainte autonomie. Ce qui ne signifie nullement pour autant qu'il suffise de faire retour à l'hétéronomie avant-gardiste (que, déjà, les néo-avant-gardes n'avaient pu préserver). Sans doute, tout comme le modernisme s'était historiquement, du moins pour le principal — quoiqu'il en soit du supposé universalisme moderniste tant critiqué par le postmodernisme — opposé aux dérives de l'art total, le néomodernisme se veut-il lui-même critique non seulement par rapport aux avant-gardes, aux néo-avant-gardes et au post-modernisme mais également par rapport à ce que j'appelle l'art global. Mais critique qui demeure par trop « réactive » au sens dénoncé par Nietzsche. Dans le champ de l'art récent la polarité néomodernisme/art global s'est substituée à la polarité modernisme/avant-gardisme, art total compris, même si Rancière, quelles que soient ses positions politiques, s'évertue à brouiller les cartes en continuant imperturbablement à « englober » le tout sous les couleurs de l'unique prétendu régime esthétique des arts. Comme en convient Thomas Kuhn³⁰ en personne il n'est jamais en art de paradigme unique...

LGD Il y aurait donc une forme de ré-invention de la modernité par ce clivage art global/néo-modernisme ?

³⁰ Thomas Kuhn, « Commentaires sur les rapports entre la science et l'art » (1969), *La Tension essentielle, Tradition et changement dans les sciences* (1977), Paris, Gallimard, 1990,

JCM ...l'altermodernisme nouvellement prôné par Nicolas Bourriaud³¹, tout en se réclamant de l'héritage du modernisme, entend pour sa part se situer délibérément dans la globalisation, quand bien même Bourriaud a sans doute raison (encore que cela n'aille pas nécessairement de soi, qu'il serait préférable de se poser la question) d'affirmer, avec Michel Foucault³², que chaque « époque » (encore que Foucault, pour sa part, évitait là de parler d'époque, notion qui a été très critiquée « en son temps » au nom du postmodernisme, par Lyotard³³, Foucault ne se prononçant pas sur quelle était, pour lui, l'« épaisseur du présent ») est à même d'élaborer (afin d'être en mesure de se positionner par rapport à la « condition moderne » qui est la sienne, aujourd'hui celle induite par la globalisation) sa propre (exclusive?) conception de la modernité. Et quand bien même, également, au lieu de se satisfaire comme il le faisait auparavant d'un art pensé comme mix généralisé, « global », puisant « librement » (en tout libéralisme, plutôt qu'en toute liberté) dans la mise en commun des formes historiquement engendrées par les différentes cultures et, ce faisant, déterritorialisées, arrachées aux rapports de force qui, historiquement, les avaient opposées (ce qu'il qualifiait non sans culot de « communisme formel »), Bourriaud, désormais, reconnaît lui-même que « l'idée d'un espace unique n'est autre que l'objectif ultime du capitalisme globalisé³⁴ » et que « la seule solution offerte aux artistes pour ne pas contribuer à cette édulcoration culturelle globale consiste [...] à reconstituer des lignes de fracture [...] là où n'existe plus que l'espace fluide de la marchandise³⁵ ». Et Bourriaud d'entreprendre malgré tout une certaine forme de reterritorialisation : si l'artiste, du fait de la globalisation, est lui-même devenu un nomade, un itinérant, un errant « à jamais étranger à son environnement³⁶ » (où l'on retrouve l'étranger de Georg Simmel³⁷ comme incarnation de la modernité), encore n'en demeure-t-il pas moins que « chargé des éléments culturels qu'il ou elle aura choisis³⁸. Ce que l'on peut mettre en rapport avec ce que l'anthropologue James Clifford³⁹ a appelé *travelling culture* et la notion non plus de multiculturalisme mais d'interculturalisme : non plus juxtaposition mais interaction des cultures rendue possible par les déplacements des voyageurs et migrants.

Cependant, si l'exemple paradigmatique auquel se réfère Bourriaud est celui de l'expédition en Antarctique dans une zone non cartographiée entreprise en février 2005 par Pierre Huyghe en compagnie d'une poignée d'autres artistes au nom de son *Association des temps libérés* à bord de la goélette de l'explorateur polaire Jean-Louis Étienne et qui a donné lieu par la suite à un

³¹ Nicolas Bourriaud, « Pour un art radicaire », *Stream 01, Exploration*, Blou, Monografik, 2008.

³² Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières? » (1984), *Dits et écrits 1954-1988*, tome IV, 1980-1988, Paris, Gallimard, 1994.

³³ Jean-François Lyotard, « Réécrire la modernité » (1987), *Cahiers de philosophie* n° 5, Lille, printemps 1988.

³⁴ Nicolas Bourriaud, *Op. Cit.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Nicolas Bourriaud, Interview par Aude Launay, *02*, n° 47, automne 2008.

³⁷ Georg Simmel, « Digressions sur l'étranger » (1908), in Yves G. Isaac J, *L'école de Chicago*, Paris, Champ urbain, 1979.

³⁸ Nicolas Bourriaud, « Pour un art radicaire », *Op. Cit.*

³⁹ James Clifford, « Travelling Culture », in Laurence Grossberg, Cary Nelson et Paula Treichler, *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992.

spectacle musical son et lumière sur la patinoire de *Central Park*, pour sa part, n'en a pas moins abandonné toute ligne de fracture tant par rapport à la globalisation que par rapport aux divertissements de masse en se réclamant, à la suite de Jeff Koons, d'un art célébratif dont l'exemple paradigmatique est alors le « conte capitaliste » qu'est, selon Huyghe en personne, *Streamside Day* consistant dans la proposition faite aux nouveaux habitants d'une ville nouvelle édifée par un promoteur immobilier dans une contrée réputée demeurée sauvage, d'un scénario de célébration de leur « communauté » elle-même en construction — construction identitaire qu'est supposée venir cimenter la proposition d'Huyghe —, scénario qui se contente de s'aligner sur les sempiternelles festivités officielles (comme toujours réalisation dystopique de l'utopie rousseauiste de la fête). Avec, en prime, un projet, non réalisé à ce jour, en collaboration avec l'architecte François Roche, de bâtiment communautaire supposé grandir ou rétrécir selon des données recueillies lors des différentes célébrations, fonctions de la ferveur mise par les nouveaux « colons » à s'auto-célébrer, soit une conception toute médiométrique de la démocratie à l'encontre, là encore, de la notion d'espace public au sens d'Habermas.

LGD Il est intéressant que tu fasses ici mention de cette idée de la *célébration*, portée par certains artistes. Il semble en quelque sorte que cette forme d'allégorie artistique renvoie aussi à un rejet de la notion d'art critique, du moins d'un certain aspect de cette critique.

JCM Au nom, quoi qu'il en soit, d'une critique de l'art critique. Non que l'art critique ne soit relevable d'aucune critique, la critique en a au demeurant été entreprise depuis bien longtemps, notamment par des auteurs comme Benjamin Buchloh et Hal Foster, bien avant que ne surgisse l'art célébratif, et dans de toutes autres perspectives. Il a pu être reproché à l'art critique de demeurer trop étroitement dépendant de ce qu'il critiquait, de demeurer un art par trop négatif là où la pensée contemporaine, en rupture avec l'ancienne dialectique, se voulait non plus destructrice mais seulement tout au plus déconstructrice ou même affirmative, voire suraffirmative (suraffirmation qui n'en est pas moins supposée plus corrosive à terme que la négation). Plus, l'art critique s'avère toujours fasciné par ce qu'il critique, ce qui fait que la critique demeure toujours ambiguë, ne va jamais jusqu'au bout. Cependant que, de toute façon, comme l'ont souligné Boltanski et Chiapello⁴⁰, la « critique artiste », (quand bien même elle peut user elle-même du détournement ou de la réappropriation dite critique) est toujours à même d'être détournée ou réappropriée par ce qu'elle critique. Et il y a encore ce que j'appelle le *double bind* de l'art critique : soit l'art entend critiquer la société (quand bien même il ne se cantonnerait pas dans la seule « critique artiste » mais se livrerait à une critique sociale effective) et il se fait critiquer pour ne pas se critiquer lui-même suffisamment, soit il a caractère auto-critique et il lui est reproché d'être par trop nombrilique, de ne pas suffisamment critiquer la société.

⁴⁰ Luc Boltanski & Ève Chiapello, *Op. Cit.*

LGD C'est une question qui a largement marqué le postmodernisme.

JCM Le postmodernisme a échoué dans sa tentative de concilier les deux. Il est reproché à l'art critique son manque d'efficacité. Question qu'on ne pose pas habituellement à l'art (à quoi sert l'art ?) mais que l'on pose à l'art critique : à quoi sert l'art critique ? Sert-il vraiment à quoi que ce soit ? Ce pourquoi on peut lui préférer un art non tant célébratif que performatif quand bien même l'art célébratif se veut lui-même performatif, même si on peut penser que l'art célébratif, c'était déjà, historiquement, l'art produit par les artistes-courtisans de l'ancien régime, à l'encontre de l'espace public habermassien dirigé, lui, contre la Cour (le paradoxe, c'est que l'ancien régime ait pu donner naissance à la fois, pour ce qui est de la production artistique, à un nouveau type d'artiste, l'artiste-courtisan, par opposition à l'ancien artiste-artisan, et, pour ce qui est de la réception artistique, avec les Salons, espace de contre-pouvoir par rapport à la Cour, à un nouveau mode de réception, voire à la réception artistique en tant que telle, l'accès, démocratique avant la lettre, par opposition à la propriété, quand bien même les Salons ont aussi largement contribué à développer le marché de l'art cependant que l'accès n'entend pas moins transformer les œuvres d'artisans en œuvres d'art, et non pas, plutôt des objets culturels en objets culturels. Ce en même temps que le marché, de son côté, les réifie, réification qui n'épargne de toute façon pas les objets culturels eux-mêmes.

LGD Cette remarque critique concernant la réification des objets est rarement faite aujourd'hui. Elle est pourtant omniprésente dans les vitrines des galeries comme chez Emmanuel Perrotin ou dans le travail de Jeff Koons. Ces derniers renvoient à des « coups » artistiques.

JCM Mais aussi médiatiques.

LGD Oui. Et dans la place de l'art parisienne, laquelle est assez restreinte, on remarque que ce sont ces galeries-là qui parviennent à interroger massivement, à poser des questions comme avec l'exposition de Jeff Koons à Versailles.

JCM L'exposition de Koons a elle-même été critiquée pour des raisons davantage de collusion d'intérêts économiques que d'ordre esthétique, en même temps que l'intervention de Koons dans l'ancienne résidence du roi et de sa Cour peut sembler paradigmatique de l'art célébratif. Néanmoins la présence des kitscheries et autres sucreries de Koons dans l'enceinte du château de Versailles ne trahissent rien. À l'encontre sans doute de l'intention qui était la sienne, elle révèle au contraire ce qu'est devenu aujourd'hui Versailles, un parc d'attractions, à l'« égal » (où il ne faut voir nulle démocratisation mais seulement massification) d'Euro Disney, l'eurodisneysation dont a été victime Versailles et dont Koons n'est nullement responsable.

LGD Il est le révélateur.

JCM Certes, Koons ne se fait pas critique pour autant, encore que, comme l'indiquait Lukács en son temps, l'art, pour être critique, n'ait nul besoin de l'être intentionnellement. Mais je trouve les œuvres de Koons plus intéressantes par ce qu'elles révèlent exposées à Versailles que chez Perrotin

LGD Mais lui se serait *disneysé* dans ses choix ?

JCM Sans doute. Mais Perrotin est un marchand et cela procède seulement du fait que, à l'âge de la globalisation, le marché de l'art prétendument légitime (sinon « authentique ») tend de plus en plus à s'aligner sur la culture de masse sous toutes ses formes au lieu de chercher à s'en distinguer conformément aux thèses de Bourdieu.

LGD C'était, à l'origine, le lieu de la Cour. Là où les nobles étaient domestiqués.

JCM Tout comme les artistes qui, en se faisant courtisans parmi les courtisans, se sont trouvés domestiqués tout en n'en exposant pas moins au Salon, dans la Ville, dans l'ancien palais royal désormais déserté pour Versailles. La domesticité, en l'espèce le majordome anglais, étant l'exemple paradigmatique que donne Marx de service, de travail improductif. Ce qui, pour Marx⁴¹, était également le cas de l'artiste-interprète, à la différence de l'« artiste-créateur » qui demeurerait pour lui un travailleur productif, producteur d'une marchandise, en l'espèce : l'œuvre, alors même qu'en fait l'« artiste-créateur » était lui-même en train de se muer, à l'exemple du domestique, en producteur improductif, quand bien même son statut demeurerait, au dix-huitième siècle, encore pour un temps écartelé entre celui de domestique au service du monarque et celui de prestataire de services au bénéfice du public ayant accès au Salon.

LGD Habermas discute également cette naissance de l'exposition à travers les Salons.

JCM Encore les artistes ne s'en étaient-ils pas moins emparés du Louvre en y aménageant, avant même que s'y tienne le Salon, leurs ateliers eux-mêmes. Le Louvre se trouvait envahi par une bohème avant la lettre (artistes et prostituées mêlés) qui y avait établi ses quartiers et s'était réapproprié à sa façon les lieux.

LGD C'est cette vision que l'on retrouve dans le discours d'Habermas. Une vision de l'exposition

⁴¹ Karl Marx, *Un chapitre inédit du Capital* (1866), Paris, UGE, 1971.

qui est très politique.

JCM Cependant l'espace muséal d'aujourd'hui n'a, comme le reconnaît Habermas en personne, plus grand chose à voir avec ce qu'était, selon lui, l'espace public du Salon. Les vernissages, quand bien même ils se sont, comme a pu l'affirmer Paul Devautour⁴², de plus en plus substitués aux expositions proprement dites, ne sont plus des espaces-temps de débat démocratique à propos des œuvres mais seulement d'échanges de potins sur le monde de l'art. Débat d'autant plus nécessaire, pourtant, peut-on penser, que, à suivre Kant, le jugement artistique, à la différence du jugement cognitif, s'opère — et doit effectivement s'opérer, quoiqu'en dise Deleuze⁴³ — en l'absence de tout critère. Ce qui, cela étant, pose la question des limites du débat démocratique. Il n'y a pas, contrairement à ce que l'on avance habituellement, à trancher entre débat démocratique et république des savants, il en va différemment selon les différents domaines (quand bien même se pose le problème de parvenir à une vue d'ensemble, à une vision « globale » sinon synthétique, d'autant que des différends au sens de Lyotard⁴⁴ peuvent éclater entre les différents domaines, d'autant plus quand ces domaines se sont constitués historiquement en champs relativement autonomes au sens de Bourdieu). Ce encore que tout un pan de l'épistémologie contemporaine en soit venu à douter de l'objectivité même dans le cas du jugement cognitif. Ainsi Richard Rorty⁴⁵ qui postule que la recherche de la prétendue objectivité demeure en réalité le fait de la métaphysique. Même si, loin d'en tirer la conclusion — sans doute illusoire — selon laquelle les sciences devraient elles-mêmes faire objet de débat démocratique, il n'en soutient pas moins que les savants travaillant dans une discipline donnée à une époque donnée peuvent parvenir à un consensus — consensus qui n'est que simple consensus, sans aucune prétention à l'objectivité —, à un consensus entre eux, entre spécialistes d'une même discipline et restant de ce fait enfermés dans leur discipline, dans l'incapacité de bénéficier des apports de l'extradisciplinarité. Ce alors que l'art, lui, ne saurait de toute façon viser le consensus (en matière de goût, le consensus, c'est le kitsch) et, même pour ce qui est de l'art, aujourd'hui, le débat démocratique, qui risquerait, comme en politique, d'avoir davantage caractère « médiocratique » qu'à proprement parler démocratique (alors que, à l'époque des Salons, il ne faisait intervenir qu'un nombre somme toute limité de personnes), risquerait du même coup de sombrer dans ce que dénonçait Adorno : la dictature du goût en place en lieu plutôt qu'un véritable débat démocratique. Et goût qui ne relève même pas du seul jugement artistique ou même esthétique mais fait entrer en ligne de compte des jugements d'ordre moral, éthique...

LGD Les questions éthiques et morales nous permettent de voir que l'enjeu et le jugement des

⁴² Cf. Maria W?, « Art World Wide Web », *Omnibus*, n° 13, juillet 1995,

⁴³ Gilles Deleuze, « Pour en finir avec le jugement », *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993,

⁴⁴ Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983.

⁴⁵ Richard Rorty, *L'Homme spéculaire* (1979), Paris, Seuil, 1990.

œuvres se concentrent sur des sphères différentes de celle de l'espace public et ce n'est pas pour rien que la notion d'art public s'est créée en dehors de l'espace public, qu'elle s'en est séparée en quelques sorte.

JCM Là encore je préférerais parler d'art urbain plutôt que d'art public. Art urbain qui est encore plus soumis aux pressions de tous ordres que l'art qui reste calfeutré dans les musées et galeries et sur lequel on ne saurait donc guère compter pour restaurer un véritable espace public mis à mal par les médias de masse, la question qui se pose étant alors de savoir si le Net et les postmédias — je ne dis pas pour autant le *net art* — peuvent ou non être en mesure de restaurer un espace public.

LGD Ce qui apparaît aussi selon moi comme une utopie...

JCM Dans le cas des logiciels libres, sans aucun doute dans la mesure où n'importe qui ne dispose pas des connaissances techniques nécessaires pour modifier et améliorer un logiciel libre. Pour ce qui est du Net, sans doute y a-t-il toute une mythologie, comme une aura, qui s'est développée autour d'Internet, à commencer par l'assimilation du *cyberspace* à la noosphère de Teilhard de Chardin. Mais en même temps qu'une évolution qui laisse craindre une reprise en mains (quand bien même, d'une part cette évolution n'est pas si unilinéaire que cela, et, d'autre part, là encore, l'utopie pourrait, en se réalisant — ou, si l'on veut, en se faisant plus « réaliste » —, se muer en dystopie). En même temps également que la genèse du Net est indubitablement liée à celle de la globalisation, même si, contrairement à Peter Weibel⁴⁶ je préfère parler en termes de postmédia que de *global media* (quand bien même, dans beaucoup de domaines le préfixe « global » a tendu, ces dernières années, à se substituer à celui de « post »). Mais encore n'en demeure-t-il pas moins que le Net s'est avéré un outil indispensable aux mains tant des « artisans » de la globalisation que de ceux qui cherchent à y résister et qui y trouvent bien davantage de potentialités que dans les media de masse. Ce qui me semble en tout cas beaucoup moins utopique que la notion d'espace public oppositionnel développée, à la suite de certaines remarques d'Arlette Farge⁴⁷, par Oskar Negt⁴⁸ pour faire contre-pied à la notion d'espace public [bourgeois] théorisée par Habermas.

LGD Cette question de l'espace muséal et des Salons, tels qu'ils sont présentés par Habermas, qu'ils soient lieux de rencontre ou d'exposition, puisque Habermas fait référence aux deux, cela nous rappelle qu'exposer des œuvres et les ramener dans l'espace public peut nous conduire à penser de nouveau l'exposition comme un espace politique. Il faudrait alors faire abstraction de ce

⁴⁶ Peter Weibel et Timothy Druckrey, *Net-Condition, Art and Global Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press Karlsruhe ; ZKM, 2001.

⁴⁷ Arlette Farge, *Dire et mal dire, L'Opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, 1992.

⁴⁸ Oskar Negt, *L'Espace public oppositionnel*, Paris, 2007.

que sont un vernissage et une exposition aujourd'hui. La question a notamment été posée à travers la Générale à Paris dans le XIX^e arrondissement.

JCM Il y a, là encore, toute une utopie qui s'est propagée ces dernières années, celle des lieux alternatifs de l'art (squats, friches...), lieux qui ont pu eux-mêmes se réclamer de la notion d'utopie réalisée au sens non cette fois de Baudrillard mais de Foucault⁴⁹, celle d'hétérotopie. Lieux qui, cependant, ne font jamais qu'étendre encore le pouvoir de l'institution artistique qu'ils entendent contester hors d'elle-même. Quant à l'exposition, je tends à penser que, comme le concert, c'est une forme morte. Faut-il vraiment alors chercher à rendre vie à ce cadavre? Faut-il chercher à réactiver ou, comme dit Rosalind Krauss à propos de la photographie, à réinventer l'exposition? Ou ne serait-il pas plutôt préférable de chercher autre chose?

LGD Pourtant, du point de vue des chiffres et de la fréquentation, les musées n'ont jamais été aussi fréquentés.

JCM Krauss soutient que c'est alors même que la photographie a fait une entrée triomphale dans les espaces d'exposition artistiques qu'elle est entrée en obsolescence.

LGD En reprenant la thèse de Walter Benjamin, nous sommes passés de la contemplation à l'exposition, puis aujourd'hui nous serions dans une crise qui annonce une mort de l'exposition...

JCM ...et qui annonce peut-être la venue d'autre chose, quand bien même nous ne savons pas encore de quoi. La réponse ne saurait être simplement d'ordre technique. La photographie numérique, quel que soit l'immense développement qui est aujourd'hui le sien, ne suffit pas à sauver la photographie de son obsolescence telle que diagnostiquée par Krauss⁵⁰. De même le Net ne saurait suffire à trouver un substitut à l'exposition. Les expositions virtuelles dans *Second Life* ne font que caricaturer les expositions dans les espaces réels d'exposition. Benjamin, quelles que soient les distances qu'il avait prises par rapport au marxisme vulgaire, n'avait lui-même pas encore suffisamment rompu avec tout déterminisme technique.

LGD La dernière question que je souhaite te poser concerne le précepte « Agir local, penser global », thème récurrent du militantisme. Quelles possibilités pour ce dernier dans une exposition ?

JCM Je ne suis pas d'accord avec un tel précepte, si précepte il y a. Il me semble qu'il faut penser et agir à la fois globalement et localement. De la même manière, je ne suis pas d'accord avec

⁴⁹ Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967-1984), *Dits et écrits 1954-1988*, tome IV, 1980-1985 *Op. cit.*

⁵⁰ Rosalind Krauss, « Réinventer la "photographie", *Op. Cit.*

Suely Rolnik⁵¹ quand elle soutient que la politique se situe au niveau global et l'art au niveau local. Je suis de toute façon plutôt réticent à l'égard de la prétention à un art politique. Je suis sur ce point d'accord avec Rancière⁵² pour me méfier du caractère par trop intentionnel de l'art qui se veut politique, en même temps sans doute qu'il ne saurait être d'art politique qu'en liaison avec une action politique effective.

⁵¹ Suely Rolnik, « La Création se libère de ses maquereaux et retrouve la résistance » (2002), *Parachute*, n° 110 : « Économies bis », 2003,

⁵² Jacques Rancière, « Les Paradoxes de l'art politique », *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008,