

Sammy Engramer

Delirium Tremens

Une fiction révolutionnaire



Laura Delamonade



DELIRIUM TREMENS

Une fiction révolutionnaire

MARX VERSUS ADAM SMITH

Les modalités de production du marché se fondent sur la division du travail. Cette méthode théorisée par Adam Smith s'appuie sur la libre concurrence et l'enrichissement de quelques-uns, avec, pour finalité, l'idée qu'un ruissellement de monnaies sonnantes et trébuchantes se forme naturellement et profite aux populations les plus précaires. Il reste que l'éthique chrétienne du XVIII^e siècle ne répand plus la même odeur de sainteté dans les esprits de nos actuels marchands de rêves usant du cynisme des banquiers d'affaires.

Au même titre que le marché libre ou réglementé, le marché de l'art s'appuie sur la distribution des tâches consistant à spécialiser chaque secteur d'exécutions. Le travail commence par celui de l'artiste qui, nécessairement, doit parvenir à un certain degré de production pour satisfaire une demande potentielle. En d'autres termes, « la division sociale du travail » s'opère au sein de *La chaîne de montage de l'art*. L'artiste mute en ouvrier spécialisé dont le rôle est de fournir des contenus sous la forme d'œuvre d'art — œuvre d'art le plus souvent monomaniacale dont les variantes formelles s'étirent à l'infini ; une façon de produire correspondant à des formes de spécialisation en regard de « la division technique du travail ».

Bien que l'artiste ne travaille pas dans une usine, il participe à *La chaîne de montage de l'art contemporain* en tant qu'élément délocalisé ou acteur externalisé. Ainsi, « l'œuvre d'art » accède au statut de marchandise qui, au même titre qu'un produit en tête de gondole, est susceptible de nourrir tous les ventres de la chaîne économique de l'art : du critique au curateur, du galeriste à l'agent d'art, du directeur d'institution public au conseiller aux arts plastiques, etc. D'un bout à l'autre de la chaîne de montage, chacun prend sa part de gâteau en conditionnant, en valorisant, en instrumentalisant les œuvres d'art. Par ailleurs, plus les acteurs sont nombreux, plus la valeur symbolique et financière de l'œuvre est susceptible d'être portée aux nues. Au bout de la chaîne, l'œuvre s'expose dans l'ancre des collections privées ou publiques qui valident et finalisent le travail assidu de l'ensemble des acteurs.



Sous la forme de monnaies sonnantes et trébuchantes, l'argent ruisselle à différents niveaux dans les poches des acteurs comme dans les tuyaux du marché de l'art international. Il existe toutefois des conditions propres à la fabrication de la valeur art, puisque la majorité des collectionneurs privés, influençant manifestement les achats publics (français), désire conserver leurs placements sans prendre le risque de perdre un euro. Par conséquent, il ne s'agit pas de dépenses éhontées et sans lendemain. Il faut préserver les investissements, ne serait-ce que pour conserver un statut social se référant à une classe sociale, donc, garantir la cote des ouvriers spécialisés en question. À la vue des choix hautement subjectifs, et quelque fois politiques, peu importe l'œuvre d'art tant qu'elle valide un engagement et garantit un statut dont les risques sont mesurés et les pertes maîtrisées. D'après Thierry Erhmann, le seuil d'achat, en gros à hauteur de 50.000 euros, permet de garantir au minimum la stabilité de la cote artistique tout comme le retour sur investissement par le truchement des salles des ventes. Moralité, le collectionneur achète une œuvre d'art à titre de dépôt matériel qu'il récupéra ou léguera — sans compter les avantages fiscaux.

Les œuvres d'art contemporain sont à la fois des coffre-forts ainsi que la manifestation de la volonté de puissance d'une classe sociale. Au même titre qu'un blason représentant un ensemble de pouvoirs aristocratiques ou oligarchiques (famille, château et duché ; clan, palais et royaume, etc.) ou bien, au même titre qu'une concentration de pouvoirs spirituels par définition politiques (église, temple, mosquée), les œuvres d'art contemporain sont devenues le symbole (publicitaire) qui concentre les figures du pouvoir financier — telle *une aristocratie financière souveraine*. Toutefois, pour que l'opération ait lieu et se maintienne à la hauteur des investissements, il faut préserver la valeur financière de l'œuvre en coopérant activement avec d'autres collectionneurs, d'où la formation de lobbies, tout en s'assurant de la docilité canine des agents de *La chaîne de montage de l'art* concernant les valeurs financières et les images de marque en circulation.

DIVISION DU TRAVAIL VERSUS MAÎTRISE D'OUVRAGE

Les artistes qui refusent la division du travail qu'impose le marché de l'art s'exposent clairement à une éradication pur et simple de l'histoire de l'art contemporain, de fait produite par les mécanismes du marché de l'art. Les artistes s'occupant d'associations pour lesquelles ils sont à la fois les secrétaires et les gardiens d'exposition ; écrivant sur leurs propres expositions sans faire appel à des critiques d'art ; installant leurs œuvres sans faire appel à des curateurs, voire à des scénographes ; se permettant d'être rédacteurs en chef de revues ou éditeurs d'art ; ou encore, régisseurs dans le cadre de leurs associations ; ou bien, s'investissant dans les lieux décisionnaires concernant la politique culturelle d'une région ; etc., sont plus particulièrement touchés par ce phénomène, puisqu'ils s'inscrivent d'emblée au cœur d'une maîtrise d'ouvrage



s'opposant à celle de l'ouvrier spécialisé, et ceci, au même titre qu'une petite entreprise locale qui ne désire pas être absorbée par un trust industriel ou par un géant de l'agro-alimentaire.

Ces artistes poursuivent manifestement l'histoire de l'art, et en l'occurrence celle des groupes d'artistes du XIXe et XXe siècle qui ont su imposer des esthétiques propres à leur époque, comme provoquer de réels changements de mentalité. Ce paradoxe amène à penser que les relais publics de la création en arts-plastiques sont en panne. Si l'on observe l'histoire contemporaine de l'art, nous constatons que les groupes et mouvements d'artistes ont cessé d'exister historiquement à la fin des années 1960. Ou pour le dire autrement, tous les groupes et mouvements indépendants furent instrumentalisés ou simplement brisés à partir du geste inaugural d'Harald Szeemann — qui troqua la blouse de conservateur de musée pour la veste de curateur libéral.

Opposons les critiques de Karl Marx et d'Adam Smith afin de bien saisir les enjeux pervers de *La chaîne de montage de l'art*. La question se rapportant à la maîtrise d'ouvrage (du début jusqu'à la fin d'une chaîne de production) a été expliquée par Karl Marx et reprise par bon nombre d'historiens analysant la mise en place du proto-capitalisme à la fin de la Renaissance — exposant ainsi une de ses conséquences comme l'aliénation des ouvriers sur les chaînes de montage. Rester maître de son ouvrage permet, au-delà de la maîtrise d'œuvre artisanale ou semi-industrielle, de contrôler les contenus intellectuels et la destination commerciale des œuvres, mais surtout, génèrent des contextes ouvrant sur des expériences plus larges et novatrices que la production monomaniaque et la vente dans une galerie d'art.

La maîtrise d'ouvrage prend le contrepied de la logique de la division du travail dont l'objet est le rendement et le profit, une division qui aliène les esprits depuis la fin du XIXe siècle, et dont les représentants sont Picasso, Dali, Warhol, Johns... ou aujourd'hui Murakami, Koons ou Hirst. En relation à l'abandon du chef d'œuvre dix-neuviémiste, comme en regard des commandes plus nombreuses des petites et grandes bourgeoisies au XIXe, la majorité des artistes ont opéré une mutation tout en se rendant complices du modèle de production capitaliste. Les artistes en question, glorifiés au nom du marché de l'art, devenus par la force des choses de petits commerçants, se tiennent sagement à l'ombre du capitalisme le plus néolibéral qui soit. Il en est d'ailleurs de même concernant toutes les institutions françaises depuis leur création dans les années 80, donc, des centres d'art ou des FRAC qui, munis de bouchons d'oreilles et de lunettes pour aveugles, prêtent largement le flanc aux investissements artistiques des « 1 % qui détiennent 80 % de la richesse mondiale ». En outre, sachant que les institutions françaises n'ont plus les moyens d'acheter certaines œuvres en circulation, elles sont par conséquent en attentes de dons. De ce point de vue, ne serait-il pas judicieux d'utiliser l'argent public pour transformer ces institutions en laboratoires artistiques ?



Il serait peut-être intéressant de savoir si les méthodes de production « à la Warhol », et qui concerne 99 % des artistes internationaux, ont encore du sens. Est-ce que le gain de temps, d'argent, de productivité ont quelque chose à voir avec l'art contemporain (tout du moins en dehors d'un questionnement artistique qui serait propre à la division du travail) qui ne cesse de bégayer les mêmes formes et de reproduire les mêmes formats depuis quarante ans ? Et lorsque je parle de reproduction, je mets dans le même panier les expressions artistiques inspirées du début du XXe siècle que défendent d'obscurs critiques réactionnaires lyonnais. Car si Warhol, au demeurant génial, maîtrisait le début comme la fin de la chaîne de montage, ce n'est pas le cas de nos jolies petites têtes blondes de la rive droite et gauche qui jouent le jeu du marché depuis la crise pétrolière de 1973 — période durant laquelle, par ailleurs, Szeemann fonde l'Agency Spiritual Guestwork — si tant est que l'on puisse comprendre qu'à partir de cette date, l'art moderne fit place à l'art contemporain dont les productions se calèrent sur la pure subjectivité du spectateur, donc, sur les apports en or et en argent des collectionneurs. Le mouvement fut bien entendu progressif et complexe concernant les jeux de dupes consistant à renforcer les garanties propres à booster *la valeur art* reposant désormais sur des rapports de force financiers.

Ce mouvement d'anesthésie générale de l'art est toutefois parvenue au sommet du vide intersidéral grâce à la percée en salle des ventes de nos actuels amis chinois qui, très pragmatiques, ont vite compris qu'ils pouvaient créer du patrimoine tout en garantissant leurs investissements artistiques et nationalistes, donc, clairement politiques. Il n'est toutefois pas question de jeter la pierre sur ces Messieurs Jourdain, puisque nos amis américains ont procédé de la même manière à la sortie de la dernière guerre mondiale, à savoir imposer une culture par le biais du *soft power*, signe précurseur de l'instauration d'une économie néolibérale qui gangrène l'Europe depuis quarante ans. En outre, la Chine renouvèle ostensiblement les options du capitalisme, puisqu'elle propose clairement d'engendrer un peuple servile et nationaliste au service d'une éthique techno-libérale et corrompue. Un savant mélange que nos économistes d'avant-garde ne semblent pas avoir prévu suite au krach de 1987, comme suite au Printemps de Pékin en 1989. Dans *La société du spectacle*, Guy Debord observe pourtant les effets de l'unité du capitalisme avec Staline, et la manière dont la bureaucratie communiste réinstaure des rapports de force propre à créer une oligarchie réduisant le peuple à l'esclavage — telle une poignée d'hommes se prenant pour Jupiter, alors qu'ils ne sont que les instruments et les représentants du Capital.

Dire que l'artiste international chinois, belge, français ou américain est au service de la haute bourgeoisie ou des grands timoniers, comme à une époque de l'aristocratie, n'est pas une nouveauté. Toutefois, le rappeler a pour fonction de signaler à nos chers conseillers en art et autres élus chargés de la culture qu'ils jouent le jeu d'une politique de prestige désormais vide en termes d'expériences et d'actes de création, et qu'il pourrait être judicieux de faire un



examen de conscience afin de réorienter les investissements publics vers des actions locales à fort potentiel, tel que les *Artist-Run-Space* le montrent, le prouvent et le développent depuis trente ans — et de cesser de concentrer les subsides publics sur des institutions boursoufflées et condescendantes, la plupart à bout de souffle, et largement en fin de vie critique.

Coupés de *La chaîne de montage*, beaucoup d'artistes (et notamment les femmes artistes, si l'on considère que les écoles d'art forment de 65 à 70 % d'étudiantes) continuent d'agir comme des ouvriers spécialisés en attendant que « la dernière et toute nouvelle théorie macronienne du ruissellement » produise ses effets. Ce n'est évidemment pas un reproche à l'endroit des artistes plasticiens (français) qui, je le rappelle au passage, n'ont professionnellement rien à voir avec les intermittents du spectacle. En effet, la précarité endigue et paralyse les rêves les plus solides, nous plongeant en permanence dans l'angoisse du lendemain — précarité que les gouvernements successifs, en compagnie des négriers du capitalisme, se sont plu à imposer en détricotant les acquis sociaux tout en nous faisant miroiter l'horizon de parvenus cocainés et glamour. Bref, à quand un soutien national, régional, départemental et municipal réel et à la hauteur des investissements concrets dans les lieux de créations expérimentaux ?

Il est aussi important d'établir de suite les limites de la maîtrise d'ouvrage, puisqu'au sein de cette revendication se forme à première vue le rejet des agents (bourdieusiens) de *La chaîne de montage de l'art*. Il s'agit pourtant d'une libération, d'une refondation de la chaîne économique de l'art contemporain qui, en ses principes et ses logiques, joue désormais le rôle de chien de garde des négriers du capitalisme. Bref, il s'agit d'avoir le courage de ses opinions à l'horizon d'une politique culturelle d'exception. Par ailleurs, la question est également ouverte pour les investisseurs / collectionneurs privés qui gagneraient à soutenir les Artist-Run-Space plutôt que garnir leurs surtouts de petits fours colorés.

Là encore, il faut insister sur le paradoxe intellectuel que représente *La chaîne de montage de l'art*. Dans les milieux intellectuels les plus en vue, et qui bénéficient des tickets restaurants de l'université délivrés par le réseau international des *Humanities*, nous voyons passer sous nos yeux ébahis depuis trente ans les chariots de l'interdisciplinarité, les carrosses de la transdisciplinarité, les roulottes de la pluridisciplinarité, le tout conduit par des cochers transversaux en collants léopard et chapeau à plume. Il est toutefois probable que nous ayons troqué le terme de nomadisme contre celui de mobilité critique, celui d'errance contre la flexibilité artistique, ou celui d'expérience artistique contre la délocalisation curatoriale. Certes, l'excès de vocabulaire ne fait jamais de mal, il reste que le contexte prête au sens des interprétations parfois malheureuses.

J'ai déjà évoqué dans les creux de textes interlopes que l'université en ses parcours fastidieux mais féconds s'opposait en terme de recherches transversales aux spéculations trans-frontalières du marché de l'art. Sur les territoires de France et de Navarre, ponctuées par des structures



publiques au service du marché privé, nous vivons sous le joug d'un paradoxe promouvant un double discours ; d'un côté, il existe un discours qui affirme la diversité des genres, la non-binarité artistique, la parité intellectuelle, la transversalité interculturelle et j'en passe ; mais d'un autre côté, ces actes discursifs sont recouverts d'une chape de plomb à chaque instant renforcée au sein de lourdes et pesantes structures qui, manifestement, font preuve d'un immobilisme sans commune mesure en art contemporain, et renvoient tous les efforts à la peinture internationale et banale.

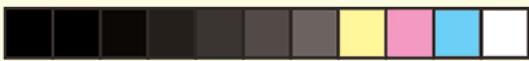
Dans ce cas, faut-il se poser la question du recrutement, à savoir cesser de recruter des franc-tireurs n'ayant pour seul livre de chevet que « Le management pour les nuls » ? En outre, et comme pour les centres chorégraphiques ou les théâtres nationaux, existe-t-il un moyen de recruter ou de collaborer avec des artistes plasticiens (ou des acteurs en marge) qui, par intermittence et dans le cadre d'une sélection transparente, pourraient rafraîchir les idées fin XIXe de certains de nos compatriotes directeurs de FRAC, de musée ou de centre d'art ?

ART MORT VERSUS ART VIVANT

Il est important de prendre en considération les origines fondatrices des arts-plastiques. Les arts-plastiques s'enveloppent de l'esprit du funéraire. En ses fondements se logent la mort et l'immuable, le statique et la stèle, le recueillement et la contemplation. Les arts-plastiques concentrent un tout, ils présentent le lieu d'une l'unité une et indivisible, qu'elle soit sous forme d'une image, d'une peinture, d'une sculpture ou d'une exposition. Les objets exposés existent pour eux-mêmes, souvent fixes et installés ; par conséquent, le spectateur va à la rencontre des œuvres, le spectateur se déplace, marche et pérégrine, enfin, le spectateur instruit le temps de la visite et fabrique son propre récit.

Lorsqu'on parle d'arts-vivants, on ne peut s'empêcher de penser à la nature même du vivant qui à chaque instant se donne en spectacle, et nourrit ainsi la force vitale des apparences comme l'absurde puissance des événements. Les arts-vivants exposent les cœurs battants, le mouvement des âmes, le sourcillement du désir, l'enlacement des corps, le déchirement érotique, la vie grouillante et pétillante au sein d'un temps défini et délimité, donc, durant la durée d'un spectacle. La différence entre les arts-plastiques et les arts-vivants reste d'actualité, car dans le cadre des arts-vivants les spectateurs assistent généralement à un spectacle encadré par trois choses : la chair humaine, puis la durée du spectacle, et enfin, le fait que le spectateur reste le plus souvent assis, statique, et dans l'attente d'être stupéfait par des artifices effervescents et clinquants.

Les arts-vivants représentent sans discontinuer des hymnes à la vie ; ça bouge constamment, ça cause continuellement, ça sue, ça postillonne, ça éructe et vomit parfois dans le cadre de



représentations contemporaines distinguées. Les objets exposés dans le cadre des arts-vivants, aussi originaux qu'ils peuvent être, ne sont pas autre chose que des accessoires, des outils qu'on active, des usages sur lesquels le vivant s'appuie de tous ses membres. Pour cette raison, les arts-vivants sont dans les faits plus proches de nos actuelles conditions d'existence que « les arts-funéraires » qui, par le biais des arts-plastiques, nous renvoient irrémédiablement à la mise en bière, à la pierre tombale ou à l'architecture d'un caveau. Outre l'aspect funeral party des arts-plastiques, il existe également une idée concomitante qui renvoie le spectateur à « un temps en suspension », d'où, par ailleurs, les questions nous renvoyant à la contemplation de l'art, ou de manière plus matérielle, à l'arrêt sur image. Il s'agit de prendre à contre courant le flux de la vie, de stopper la circulation sanguine, de prendre à bras le corps la négation de la vie en ses représentations qui fixent l'attente, l'oubli, l'absence, le vide, le néant. Bref, les arts-plastiques nous invitent irrésistiblement à « prendre le temps ».

Au début du XIXe siècle, « la dissolution de l'art » dans tous les secteurs de la société est envisagée par Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Comme il le dit lui-même : « l'art ne nous fait plus plier les genoux », « l'art est une chose du passé », bref, en tant que mode du funéraire et interface entre les hommes et les dieux, l'art est mort, donc, vive l'art ! qui à l'époque se distille dans les feuilletons ou les illustrés des quotidiens ! dans les lithographies ou par le biais de la photographie ! dans les répliques en plâtre ou en bronze ! dans la création de l'École des Arts-Décoratifs ! ou dans la naissance de mouvements comme Art & Crafts ! Bref, si l'on observe les révolutions des arts-plastiques depuis la fin du XIXe siècle, il est fort probable qu'elles aient fini par exposer leurs matières purulentes sur les plages scintillantes des arts vivants.

Par exemple, le geste de Marcel Duchamp réduit l'objet manufacturé à un accessoire de l'art, un accessoire foncièrement anarchiste qui, malgré les intentions de l'auteur, fut sacralisé et muséifié ; ou bien, Kurt Schwitters, El Lëzzisky ou Malevitch qui, avec le Merzbau, les Proun et autres productions, autorisent chacun d'entre nous à saisir la possibilité d'inventer son quotidien, ainsi qu'imaginer le plus modeste des appartements au même titre qu'une œuvre d'art ou qu'un musée, etc. L'idée révolutionnaire tient au fait que chaque citoyen a désormais les moyens de jouir des « bienfaits » de l'art. Il n'est plus utile de se tenir à distance des arts-plastiques par définition désacralisés, mais bien d'être ceux et celles qui contribuent à la vie foisonnante et frétilante des arts-plastiques en ses expressions les plus débridées et déridées. Historiquement, ce projet outrageusement hétérotopique est cependant repris en charge par les négriers du capitalisme qui, très vite, s'approprient la force de travail des ouvriers en question (artistes ou citoyens), aliènent littéralement le potentiel d'invention de chacun, séparent et rendent étrangers chacun d'entre nous, et, au final, réduisent les ouvrages à une production de marchandises libidineuses — par ailleurs objets fétiches tout droit issus des névroses bourgeoises.

L'histoire nous montre également un second élan concernant l'idée de mêler l'art et la vie. Par



exemple, Robert Filliou trouve les bonnes formules afin de qualifier un état des arts-plastiques-vivants ; Marcel Broodthaers renvoie le musée à ses contradictions mortifères ; les artistes-hippies du Land Art inventent d'autres rituels artistiques ; les artistes conceptuels ou Fluxus s'exercent à des formes de désacralisation de l'art, et les disciplines inventées durant les années 60 comme les éditions d'artistes, la performance ou l'art vidéo y participent pleinement. Il reste que tous sont manifestement récupérés par le marché de l'art, tous sont désormais de vieux fossiles mis en boîte dans les musées. Il y a cependant des histoires et des manières de faire qui résistent aux figures conservatrices de l'art. Il existe des artistes qui veulent encore croire à quelques utopies délirantes basées sur la maîtrise d'ouvrage.

UNIVERSITÉ VERSUS ÉCOLE D'ART

Si à l'échelle de la société civile les recherches universitaires s'opposent (dans une certaine mesure) à la recherche de profits comme à la patrimonialisation systématique du marché de l'art, il existe également une incompréhension entre la pédagogie en école d'art et celle, plus dogmatique, de l'université. La formation en école d'art procède tout autrement que les différents secteurs qui composent et animent l'université — que je synthétise en trois groupes : Sciences Humaines (S.H.), Science et Techniques (S.T.), puis, Droit et Commerce (D.C.).

L'ensemble de l'université garantit un accès aux savoirs techniques pour tous les secteurs (S.H., S.T., D.C.), sachant que les connaissances savamment dispensées sont elles-mêmes destinées à des usages spécifiques en fonction des filières ou des disciplines. De ce point de vue, les écoles d'art ne sont pas en reste. Elles dispensent un savoir technique proche d'un savoir-faire se cristallisant autour de médiums (peinture, photographie, sculpture, etc.) ou de disciplines (design graphique, design textile, design d'espace, etc.).

Si les disciplines propres au design sont comparables aux formations techniques de l'université qui, concrètement, destinent ses étudiants à devenir des agents (bourdieusiens), donc les préparent à des métiers ou des activités correspondant aux savoirs techniques / méthodologiques dispensés, ce n'est pas le cas de « l'option art » (et malgré tout des « options design ») des écoles d'art ayant l'étrange prétention de former des artistes plasticiens et des designers.

Les échos qui nous parviennent de l'université sont en général positifs, au sens où le mythe de l'art et de ses représentants résonnent toujours comme une espèce de condition ou de posture propre à exposer des actes de création — un soupçon mystérieux et irrationnel, sinon cathartique. La réalité est cependant tout autre, puisque comme pour l'université, le nombre d'étudiants en école d'art parvenant à réussir au-delà de la simple conquête du marché (de l'art ou du travail), donc, à véritablement engendrer des concepts (des formes, des styles ou des mouvements) est aussi rare qu'à l'université.



L'autre écho, plus technocratique, se trouve dans l'incompréhension des méthodes d'enseignement. Si un professeur / docteur en université peut s'appuyer sur une structure / discipline - méthode / technique - histoire / savoir propres à énoncer et encadrer un presque rien qui le dépasse, ce n'est pas tout à fait le cas des professeurs en école d'art qui, en tant qu'artistes, ont *a priori* acquis des méthodes d'enseignement individuelles ignorant (sciemment ou en partie) les encadrements pédagogiques traditionnels.

D'un point de vue idéal, l'artiste instruit une méthode qui lui est propre, il invente un style, une manière d'être ou une façon de fabriquer, ou, plus rare, participe à un mouvement artistique ou crée une discipline à part entière. Dans ce cas, l'objectif pour un étudiant en école d'art est de tendre vers les pathologies créatrices des maîtres (présents, vivants ou morts) tout en comptant sur la richesse de ses propres symptômes. Cette demande exigeante forcément idéale est le point de départ concret concernant le développement des pratiques artistiques de haute volée.

Dans une certaine mesure, la comparaison est possible avec les demandes universitaires qui s'appuient très largement sur les pratiques / méthodes / savoirs (S.H., S.T., D.C.) d'auteurs. Il reste que la pédagogie qui concerne « l'option art » a plus à voir avec la croyance, la transe, l'oubli ou l'ignorance. C'est en quelque sorte « une pédagogie négative » qui, après analyse, apparaît comme non-recevable, voire telle une tarte à la crème en terme de transmission pour une bonne partie des acteurs de l'université.

Pour les étudiants en université, la question est de comprendre de quoi il retourne avant de se lancer dans des pérégrinations qui, du point de vue des sciences, aboutiraient à de stériles répétitions. Et pourtant, l'étudiant en université répète, souvent bêtement, les contenus / contenants des disciplines (S.H., S.T., D.C.). Il reste que ces multiples bégaiements (passant par l'obtention d'une licence ou d'un master) ont justement pour rôle de légitimer (par la reproduction des concepts et des méthodes en cours) les usages, les fonctions, les questions, voire la survie des disciplines (S.H., S.T., D.C.).

La recherche comme les avancées scientifiques sont plus laborieuses que spontanées, et il est fort probable qu'il en soit de même en art. Toutefois, plus il y aura d'étudiants qui travaillent au sein d'une discipline (S.H., S.T., D.C.), plus il y aura de chance qu'elle progresse et se maintienne au cœur du pouvoir de l'enseignement supérieur en terme de « connaissance utile » pour nos contemporains. En outre, et au stade où les individus passent du statut d'étudiant à celui de chercheur, il faut désormais justifier sa recherche par la production d'articles dits scientifiques, ou organiser des séminaires, ou voyager à l'international, etc. Bref, faire la promotion des usages, des fonctions et questions des disciplines (S.H., S.T., D.C.).



De ce point de vue, lorsque l'étudiant en école d'art passe au statut d'artiste (un statut qui, au demeurant, ne s'acquiert pas avec un diplôme ! Le statut d'artiste est une auto-déclaration, un engagement que l'on s'adresse à soi-même), il a la même pression que les chercheurs tout frais émoulus de l'université. Et ceci se compte et s'additionne en nombre d'expositions, de résidences, de bourses, de ventes, de galeries et de rendez-vous mondains. Sur le marché mondial de la connaissance, de la culture et de l'art, nous sommes désormais tous logés à la même enseigne lorsqu'il s'agit de monnayer sa propre existence.

Il reste une différence importante entre les sciences dites dures ou appliquées et les sciences humaines, le droit et le commerce. Dans leur ensemble, les sciences ont pour mission de réitérer les expériences afin de vérifier si la formule reproduit à l'identique « les effets du réel », pour ensuite valider cette même formule en terme de production et sous la forme de marchandises chatoyantes et étincelantes. Pour les sciences, c'est bien la récurrence des expériences produisant des identités, ou des faits identiques, qui cautionne et valide « la vérité des faits ». Toutefois, les marchandises, produits des sciences fondamentales et appliquées, mutent mystérieusement en objets de croyance pour lesquels des cultes de toute nature se créent, et ceci, indépendamment des actions commerciales. Bref, la vérité des faits scientifiques fabrique également du mythe, ou tout du moins relance, redynamise la fétichisation en regard, justement, de « la vérité des faits » qui, finalement, offre de nouveaux horizons ontologiques.

Concernant les sciences humaines, le droit et le commerce, la validation passe tout autant par la récurrence et la répétition. Il reste que « les effets du réel » sont plus problématiques à exposer, et passent la plupart du temps par « la littérature scientifique ». Les doctorants, petits soldats acquis à la cause d'une discipline, répètent les méthode / technique - histoire / savoir en question afin de cautionner l'existence même de la discipline et, par conséquent, produisent de la valeur intellectuelle tout en singeant les gestes des maîtres. C'est la raison pour laquelle certaines disciplines, comme les sciences sociales, ont opté pour une méthode d'approche plus scientifique, entre autres statistique. C'est ainsi que « le travail de terrain » instruit les concepts, et non l'inverse, etc.

Pour ce qui est de l'art et des sections qui le commentent et parfois l'analysent (histoire de l'art, esthétique, théorie de l'art, critique d'art), la répétition et la récurrence littéraire ont pour fonction de légitimer, entre autres, la valeur symbolique et financière de l'art sur le marché de l'art. En termes d'art, de culture et de culte, la subjectivité va bon train — malgré des approches historiques innovantes comme avec Daniel Arrasse par exemple. Moralité, ce sont plutôt les rapports de force entre individus ou groupes d'individus qui, au final, déterminent ce qui apparaît digne d'être étudié et sacralisé ou digne d'être passé aux oubliettes de l'histoire (tout comme à l'université qui, sous couvert de sélections transparentes, instruit dans les faits la cooptation et



les intérêts particuliers). Par ailleurs, la tendance veut que l'historien, l'esthète, le théoricien ou le critique se doit d'avoir « le dernier mot » concernant « les intentions réelles » de l'artiste qui, lorsqu'il s'agit de son œuvre, joue la plupart du temps au chat et à la souris.

Pour toutes ces bonnes ou mauvaises raisons pédagogiques et professionnelles, voire scientifiques, la recherche en école d'art ne peut s'aligner sur les us et coutumes de l'université. Et ceci, pour la simple et bonne raison que l'art n'est pas « une discipline ». L'art tient plus de la religion que de la science, l'art base son existence depuis 17.000 ans sur des croyances, sur quelques flammes parvenant à animer des pattes de bisons et d'aurochs peints dans une caverne, d'où son côté foncièrement inutile, non-fonctionnel et sans aucun doute irrationnel. Il reste que cette croyance, comme nous le constatons quotidiennement, instruit également « les effets du réel », et pas seulement « les effets personnels d'une culture » puisque l'art est aussi crucial en terme de « miroir psychique » exposant l'imaginaire collectif de sociétés données. Miroir psychologique et critique qui n'empêche aucunement l'empreinte des technologies et des sciences sur l'art, comme l'emprunt de pensées politiques, sociales, économiques et culturelles par les artistes et leurs disciples. Bref, dans le registre d'une « pédagogie négative », « l'option art » (comme « l'option design ») en école d'art est une **in-discipline**.

Il est clair que ce type d'enseignement quelque peu atypique ne convient pas à toutes les personnes, mais il est aussi clair qu'il prolonge une tradition qu'il faut entendre comme initiatique. Résonnent ici des aspects propres aux rituels, à l'épreuve, comme à une croyance indéfectible en soi et en ses actions qui, dans le meilleur des cas, instruit des pratiques que l'on s'invente de toutes pièces. Des pratiques qui, au demeurant, réclament une confrontation directe avec la matière elle-même, avec des matériaux comme avec des corps. Par conséquent, toutes les médiations intellectuelles et techniques, aussi savantes et pertinentes, ne peuvent remplacer les actions / expérimentations plastiques individuelles.

On pardonnera ces excès de littérature cependant nécessaires. Nécessaires, car malgré son caractère naïf et sacré l'art se fonde sur une inspiration fondamentale, en l'occurrence Romantique, puisque son apprentissage est avant tout basé sur l'autodétermination, l'autocritique, l'autodérision comme sur la maîtrise de son « temps libre », contrairement aux formes d'apprentissage se destinant à résoudre des opérations propre à la pensée militaire. Par conséquent, ne pas soutenir ce type de formation (à la carte et foncièrement individuelle) renvoie par définition aux fers et aux oripeaux des dictatures. Il est vrai que les nouvelles figures du pouvoir mondial, mêlant « autocrature » et techno-libéralisme, représente la nouvelle tendance à la mode pour les apprentis despotes de toutes obédiences...



ÉCONOMIE DE L'ART VERSUS MARCHÉ DE L'ART

À la vue des constats que nous avons établi, la première chose à savoir est que le marché se moque dans une large mesure des actes de création. Ce qui compte avant tout, c'est l'image de marque (une signature), l'expertise (se rapportant à l'exemplaire original comme à l'authenticité du dit exemplaire), et un nombre suffisant de marchandises (destinées à la spéculation). Pour comprendre cet état de chose mortifère, il nous faut opposer une série de concepts à une autre qui révèle un état des mentalités plus qu'un état des pratiques artistiques — par définition soumis à l'évolution des techniques de représentation.

Désormais, les artistes ne veulent plus se conformer à un rôle spécifique, car non seulement ils ont de tout temps organisé des événements, et par dessus le marché, ils ont aussi le désir de s'enrichir de façons transversales, notamment en côtoyant d'autres disciplines techniques ou autres objets scientifiques et littéraires. Les intérêts de chacun iront vers l'industrie automobile, l'artisanat Yanomami, la fabrication des polymères ou développeront une passion pour l'archéologie, la géopolitique, ou l'épistémologie... De ce point de vue, les résultats plastiques passent par une pluralité de savoirs et de médiums qui sont entendus et exposés comme des cas d'expériences, voire des déchets culturels. En d'autres termes, des expositions ont lieu sous la forme de documents (écrits ou illustrés), de fabrications, d'assemblages, de vidéos, de photos, d'éditions de toutes sortes, d'installations, voire de performances ou de conférences performées. Les conditions d'existence de l'art contemporain ont plus à voir avec les états d'une recherche, même si elles sont sublimées sous la forme d'un objet ou d'une exposition, qu'avec la manifestation d'un « chef d'œuvre » clos sur lui-même.

Ainsi, la diversité, la pluralité, le fragment, la copie, la réplique, le double et le fac-similé s'opposent à l'unité, à l'original, à l'authentique, et à la répétition monomaniaque d'un même geste qui circonscrit le monopole d'un style. Ce qui oppose l'économie de l'art au marché de l'art se résume à un état des choses prenant sa source dans un parcours de vie qui ne se désolidarise pas des actes de créations, ou disons des œuvres nourries par de multiples gestes ou médiums — d'où l'incompréhension générale lorsque qu'un artiste considère qu'un document écrit et potentiellement reproductible à l'infini fait consubstantiellement partie de l'œuvre exposée, ou qu'une vidéo déposée sur you-tube peut être l'élément d'une installation dans un musée, etc. Des milliers d'exemples existent à ce sujet. De ce point de vue, la problématique pour les experts de l'art est de savoir où se trouve « l'art de l'œuvre » afin de pouvoir la circonscire, l'emballer, l'emballer et la vendre au titre de forme définitive, valorisée et sacralisée. Il reste que la plupart des artistes ne conçoivent et ne fabriquent plus de cette manière. Par conséquent, il est difficile pour la plupart d'entre eux d'élaborer une économie viable permettant d'instruire des recherches futures.



Les aides publiques apparaissent comme une solution au problème, puisqu'après tout, des laboratoires de recherches, voire des unités de recherches, sont subventionnés. La problématique se trouve en partie dans les formes de communication de la recherche artistique, et ceci, en terme de visibilité, mais surtout en terme de définition et de clarification des contenus. Les aides publiques sont toujours d'actualité, il reste que les jeunes artistes ne sont pas toujours bien formés pour contracter ce genre de demande, ce qui revient à conforter et renforcer les régimes de distinction sociale dans le milieu de l'art contemporain, et renvoie les moins privilégiés à la précarité. Il existe également les aides privés, mais il faut pour cette partie former les collectionneurs concernant une vision socialement moins égoïste, donc, en relation à un résultat moins rentable à court terme et plus constructif pour les générations futures.

La remise en question des acteurs de *La chaîne de montage de l'art* va de pair avec celle du secteur privé qui, en effet, détient en majorité les cordons de la bourse. Sans motivations de la part des acteurs professionnels, sans compréhension et prise de conscience de la part des collectionneurs, nous resterons dans le vide interstellaire auquel nous renvoie actuellement le marché international. Et si je fais encore appel aux acteurs du public comme à ceux du privé, c'est aussi en regard des réalités qui cernent notre discipline. Nous aurons beau essayé de trouver d'autres stratagèmes, pour la plupart faits de bouts de ficelle, nous ne parviendrons pas à faire évoluer les mentalités si nous n'impliquons pas les acteurs eux-mêmes. Le problème se trouve désormais dans l'élaboration d'un discours plus frontal et collectif à l'endroit des institutions publiques, ou lorsque nous entrons en contact avec un collectionneur.

ARTISTES DE TOUTES CONDITIONS SOCIALES, UNISSEZ-VOUS !





Holy Money — toiles embouties, 2018.



Remerciements

Sandra Émonet



