

Les Enjeux de la critique d'art contemporain en France depuis 1992

Larys Frogier

Avertissement

Cette étude ne prétend pas dresser un état des lieux objectif et panoramique de la critique d'art en France depuis 1992. A partir d'un choix de revues et de critiques, son objet est davantage de préciser les modalités de production des discours sur les œuvres contemporaines. Ce choix a été déterminé par une volonté de questionner deux pratiques critiques : celle qui est pleinement engagée dans la découverte de nouvelles productions artistiques, revendiquant un travail de proximité avec les artistes, et celle qui accorde une importance particulière à la réflexion théorique sur l'art contemporain.

La critique de l'art contemporain en France existe. Formuler ce simple état de fait, c'est d'abord respecter les travaux des individus engagés dans une activité souvent dévalorisée. La critique de l'art contemporain est encore loin d'être reconnue comme une activité à part entière, tant en ce qui concerne la difficulté économique de vivre de sa plume ou de sa revue, qu'en ce qui relève d'une véritable valorisation sociale du métier de critique d'art. D'autre part, les polémiques débutées en 1992 sur la crise de l'art contemporain en France n'ont fait que rajouter à ce préjugé négatif de la critique d'art, allant jusqu'à l'accuser d'être responsable de la dégradation et " du désert esthétique actuel. "¹

Aux poncifs généralisateurs et globalisants propres à toute polémique, l'objet de ce texte est de démontrer qu'à l'aube des années 1990, des individus ont, par leur engagement auprès des artistes et par leurs projets novateurs de revues et d'expositions, amorcé un tournant décisif des pratiques critiques en France. Ce texte est aussi issu d'un désir d'échapper au préjugé d'une " jeune critique d'art " monolithique dont les discours se ressembleraient tous et dont l'existence ne se justifierait que par leur adhésion à un certain air du temps. Il s'agit davantage de souligner les spécificités, les différences et par là même les possibilités d'existence et de poursuite de recherches critiques sur l'art contemporain. Si cette reconnaissance de la critique d'art française se situe volontairement à l'opposé d'un discours alarmiste et négativiste, elle n'empêche bien évidemment pas les questionnements, voire les désaccords, sur certaines stratégies d'écriture soulevées par les critiques eux-mêmes.

Des entretiens ont été menés avec :

- **Sylvie Philippon**, directrice de la publication et de la rédaction d'*Omnibus, journal d'art*.
- **Elein Fleiss, Olivier Zahm**, rédacteurs en chef de la revue *Purple*
- **Frank Perrin**, directeur de la publication, **Armelle Leturcq**, rédactrice en chef de la revue *Blocnotes*
- **Marie-Ange Brayer**, directrice de la rédaction d'*Exposé, revue d'esthétique et d'art contemporain*

Ces entretiens ont été retranscrits en annexe de cette étude, à l'exception de celui réalisé avec Frank Perrin et Armelle Leturcq qui ont refusé son enregistrement et sa retranscription.

Des entretiens avec d'autres critiques, notamment avec Nicolas Bourriaud et Eric Troncy, n'ont pu être effectués. De tels entretiens, très bien accueillis par les critiques eux-mêmes, mériteraient d'être poursuivis car ils ne peuvent que garantir une meilleure compréhension

¹ Jean-Philippe Domecq : « La critique d'art ne peut être exonérée d'une écrasante responsabilité dans ce qu'a été la production artistique de ce dernier demi-siècle. En adoptant une attitude prescriptive comme jamais dans l'histoire de l'art, la critique a très largement contribué à la formation du désert esthétique actuel. » Misère de la critique : entretien avec Jean-Philippe Domecq, in *Krisis*, novembre 1996, p.35.

des réalités des pratiques critiques en France. Ils peuvent aussi être envisagés dans le cadre d'études futures élargies à la critique d'art en Europe.

En novembre 1991, Sylvie Philippon fait paraître le premier numéro d'*Omnibus* en lui octroyant le qualificatif de " gazette trimestrielle " de l'art contemporain. Un an plus tard, à l'automne 1992, trois nouvelles revues voient le jour sous la direction de jeunes critiques : *Documents sur l'art contemporain* (Nicolas Bourriaud), *Blocnotes* (Frank Perrin et Armelle Leturcq), *Purple Prose* (Elein Fleiss et Olivier Zahm). En 1994, l'historienne de l'art contemporain Marie-Ange Brayer fonde *Exposé, revue d'esthétique et d'art contemporain*.

Ces nouveaux supports de diffusion de l'art contemporain, d'abord perçus comme un phénomène éphémère de mode et malgré les actuelles difficultés de survie de *Documents* et de *Blocnotes*, ont affirmé la pertinence de leur existence et leur apport déterminant dans l'actualité de l'art contemporain national et international. Il convient alors de préciser les contextes des pratiques critiques spécifiques à la France au sein desquels sont apparus ces revues. Ils concernent autant l'activité de rendre compte de l'actualité de l'art, que le débat sur les possibilités d'existence d'une critique théorique de l'art contemporain.

En 1991, la revue *Art press* assume presque à elle seule la charge de rendre compte de l'actualité de l'art contemporain. Offrant un vaste panorama de la scène artistique nationale et internationale, *Art press* privilégie des textes consacrés à quelques artistes bénéficiant le plus souvent d'une importante exposition. La revue consacre aussi des dossiers thématiques, des rubriques élargies à la danse, au cinéma, à la littérature, à l'architecture, et enfin des comptes rendus d'expositions et de livres. *Art press* accomplit parfaitement cette mission de rendre accessible à un public d'amateurs et de spécialistes les récents développements de l'art contemporain. Mais dans le même temps, elle participe à la divulgation d'une actualité de l'art contemporain construite et consacrée par les grandes machines d'exposition des musées ou des galeries.

Les revues nées à l'aube des années 1990 viennent alors remettre en question cette fonction même de « rendre compte de l'actualité de l'art contemporain. » En effet, pour *Omnibus*, *Blocnotes*, *Purple Prose* et *Documents sur l'art contemporain*, l'actualité de l'art ne se résume plus uniquement au fait d'adhérer au calendrier des musées ou des galeries.

L'enjeu est de proposer une plate-forme élargie des pratiques d'écriture sur l'art contemporain à partir d'un engagement réel des critiques auprès des artistes et vis-à-vis de problématiques théoriques et politiques soulevées par ces derniers. Suppléer à la déficience d'une critique somnolente, peu engagée et trop éloignée des artistes devient le leitmotiv des nouvelles revues. Plutôt que de rendre compte de l'actualité officielle de l'art contemporain, elles entendent participer pleinement à la construction d'actualités multiples, nécessairement contradictoires, souvent écartées par les grands récits de légitimation de l'art contemporain.

Dans les différents éditoriaux des premiers numéros on peut ainsi lire :
« L'art n'est plus au temps des magazines (...) Il s'agira donc, en bloc, de vivre des propositions, des initiatives, des rencontres »²
« *Documents* préfère, au simple passage en revue de l'actualité artistique, se présenter comme la revue du passage de l'art dans une actualité plus large »³.

L'important n'est plus uniquement de discourir sur l'œuvre d'un artiste, mais de lui donner la parole au sein même de la revue. Définitivement, il s'agit de prendre acte de l'annulation des frontières qui distinguaient autrefois le critique ou le théoricien-autorisé-à-dire-l'art de l'artiste-autorisé-à-faire-l'art. Au sein des revues *Blocnotes*, *Documents* et *Purple Prose*, une importance particulière est accordée aux entretiens, écrits et projets visuels d'artistes. La notion même de projet d'artiste est souvent repensée, par exemple lorsque *Documents* décide d'attribuer la direction de la rédaction d'un numéro de la revue

² *Blocnotes*, automne 1992, n°1, p.1.

³ *Documents sur l'art contemporain*, octobre 1992, n°1, p.3.

à un artiste comme John Armleder ou Paul McCarthy, ou encore lorsque la maquette des premiers numéros de *Purple Prose* est confiée à l'artiste Claude Closky. Prolongeant les expériences de certaines revues internationales des années 1960 telles que *Interfunktionen*, *Avalanche* ou *VH101*, les nouvelles revues françaises entendent confondre le dire et le faire, produire un lieu d'expérimentations où artiste, critique ou théoricien posent des regards croisés sur les arts visuels (cinéma, vidéo, photographie, arts plastiques), la mode, la musique, l'architecture, la politique.

Si les trois revues se rejoignent dans une volonté de redécouvrir le plaisir d'un rapport étroit qui noue le critique à l'artiste, leur politique éditoriale diffère radicalement l'une de l'autre. Ces différences se révèlent notamment dans l'usage de références théoriques contemporaines, par la publication de textes fondateurs de mouvances artistiques, par la volonté de se cantonner à une critique de stricte proximité avec les artistes.

Au vu des différents éditoriaux rédigés par Frank Perrin au sein de *Blocnotes*, le lecteur ne peut qu'être frappé par la récurrence de termes issus d'une esthétique deleuzienne. Les notions de blocs, de flux, de mutation, de devenir, de prolifération rhizomique, ne cessent de soutenir une lecture des pratiques artistiques contemporaines.

La référence à Gilles Deleuze n'est pas explicitement revendiquée et sa pensée n'est à aucun moment analysée en tant que telle, ce qui peut être, à juste titre, contestable pour qui veille à une exacte compréhension des notions deleuziennes et pour qui recherche une articulation rigoureuse entre art et théorie. Frank Perrin est bel et bien un enfant de Deleuze mais, plutôt que de confronter la pensée deleuzienne à l'art contemporain, il fait totalement sien le vocabulaire deleuzien pour créer une nouvelle forme de discours sur l'art. Celle-ci a pour premier objet de refuser au critique toute prétention à fonder, à déterminer un mouvement, une tendance de l'art contemporain. Pour Frank Perrin, le critique d'art ne doit pas rendre compte de l'actualité en faisant le point sur telle ou telle mouvance. Il doit, par son écriture même, s'inscrire au sein d'une actualité non-maîtrisable. Plus encore, le critique d'art devient un des producteurs des effets de prolifération propre à l'actualité. Il est, en quelque sorte, un expérimentateur d'événements.

Un tel discours critique prend alors le risque, pour le meilleur et pour le pire, de se rendre insaisissable tant dans sa forme que dans son contenu. Il court surtout le risque d'enclaver les œuvres contemporaines dans une lecture excessivement généraliste et superficielle.

Ceci dit, il ne faudrait pas confondre la stratégie d'écriture propre à Frank Perrin avec la politique éditoriale qu'il mène au sein de *Blocnotes* avec Armelle Leturcq. En premier lieu, la revue a toujours été soucieuse de confronter l'actualité de l'art avec une richesse d'information sur des histoires de l'art connues ou occultées, notamment sur les pratiques artistiques des années 1960-1970. Il faut reconnaître à *Blocnotes* le mérite d'avoir publié des textes sur ou des entretiens avec des artistes aussi divers que Daniel Buren, Valie Export, Jonas Mekas, Marcel Broodthaers, Adrian Piper, Larry Clark, Pino Pascali, Tania Mouraud, Michel Journiac. En ce sens, *Blocnotes* rend possible des mises en perspective et des problématisations multiples et inattendues de l'art des années 1980-1990. L'actualité de l'art au sein de *Blocnotes* ne se suffit donc pas d'une dérive dans l'air du temps, mais elle exige une quête d'histoires de l'art à (re)découvrir ou à (re)construire au regard de l'art qui est en train de se faire.

A l'inverse d'une revue comme *Documents*, *Blocnotes* n'a jamais privilégié la défense d'un groupe restreint d'artistes contemporains. La revue s'intéressait à faire connaître des œuvres touchant autant à la critique de l'institution (Andrea Fraser, Museum in Progress, Maria Eichorn, Joep van Lieshout), aux dispositifs économiques du corps social (Mathieu Laurette, Harald F. Müller, Fabrice Hybert), aux nouvelles représentations des identités (Renée Green, Felix Gonzalez-Torres, Rasheed Araeen). Il faut souligner une attention particulière accordée aux questions du féminisme. Armelle Leturcq est en fait une des très rares critiques d'art en France à s'intéresser à l'histoire du féminisme et à ses déclinaisons contemporaines, permettant ainsi une meilleure connaissance des œuvres des Guerilla Girls, de Janine Antoni, d'Elke Kryptufek, d'Any Gallacio.

Beaucoup des artistes cités ci-dessus sont intervenus au sein de la revue sous la forme d'insert, d'autres ont produit des textes ou ont accordé des entretiens, d'autres enfin ont fait l'objet de comptes rendus. Si les projets d'artistes et les entretiens sont toujours intéressants à découvrir, le lecteur demeure souvent insatisfait quant à la brièveté des informations délivrées sur l'artiste. Ceci tient d'une part au choix de thématiques souvent vagues sous lesquelles sont regroupés les artistes (" Laboratoires ", " champs d'utopie ", " Epidemic "), et d'autre part à un éclectisme qui nuit à une étude détaillée des pratiques. Les textes sont nombreux mais souvent trop courts pour permettre une meilleure approche des œuvres. Ils ont cependant pour mérite d'éveiller la curiosité.

Enfin, *Blocnotes* a souvent invité différents théoriciens, sociologues et historiens de l'art à s'exprimer (Paul Virilio, Georges Didi-Huberman, Michel Maffesoli, Rainer Rochlitz, Luce Irigaray etc.). Il ne s'agissait pas de revendiquer l'appartenance de la revue à telle ou telle école de pensée, mais de prendre le pouls des possibilités d'existence d'une réflexion théorique, historique et esthétique sur l'art contemporain.

Documents sur l'art contemporain est une autre revue motivée par un souci d'articulation entre l'actualité de l'art et l'histoire des pratiques artistiques depuis les années 1960-70. Pour les éditeurs Nicolas Bourriaud et Eric Troncy, il ne s'agit surtout pas de tracer une logique linéaire de l'histoire de l'art, d'établir des liens formels de cause à effet, ou de déceler des effets de répétition entre telle œuvre contemporaine et telle œuvre du passé. *Documents* désire simplement mettre à la disposition des lecteurs, au milieu de projets d'artistes et de comptes rendus d'œuvres actuelles, des informations sur des travaux anciens comme ceux de Chris Burden, d'Allighiero Boetti, de Daniel Buren ou d'autres.

Il est donc fondamental de souligner qu'autant *Documents* que *Blocnotes* revendiquent, chacun à leur manière, un souci de mémoire. Si certains lecteurs pourront juger insuffisantes ces articulations entre l'actualité et l'histoire, tous se doivent de reconnaître que ces deux revues sont les seules en France à motiver une telle conscience historique de l'art le plus contemporain. Elles offrent ainsi une réponse sans appel à une critique réactionnaire qui ne cesse de marteler que l'art des années 1960, et plus largement l'art conceptuel depuis Duchamp - le terme de conceptuel devenant bien entendu un qualificatif péjoratif, à la limite d'une grossièreté -, est non seulement nul et non avvenu mais marque la fin de l'histoire de l'art et de la critique d'art. Elles pointent qu'il se construit là de nouvelles histoires de l'art, nécessairement multiples, dont les approches et les outils d'analyses doivent être repensés au-delà d'une histoire stylistique et autonome de l'art. Elles assument enfin un travail délaissé par des historiens de l'art rétifs à se confronter aux pratiques artistiques les plus contemporaines - ce qui a d'ailleurs toujours été une des fonctions essentielles de la critique d'art.

Documents a pour particularité d'avoir activement promu des artistes contemporains tels que Philippe Parreno, Pierre Joseph, Liam Gillick, Rikrit Tiravanija, Carsten Höller, Peter Fend, Mark Dion, Felix Gonzalez-Torres... Selon Nicolas Bourriaud, les œuvres de ces artistes refusent tout formalisme et toute détermination esthétique autonome au profit d'un élargissement de l'art aux fondements de la société contemporaine : « L'art actuel est tout entier éthique, mais peut-être n'est-il pas " esthétique ", voilà le problème. J'ai plutôt tendance à envisager l'œuvre d'art du point de vue de son économie (l'ensemble des rapports au monde qu'elle instaure) plus que dans la perspective définie par l'esthétique (...) Les artistes que je défends dans ma génération (Parreno, Höller, Orozco, Joseph, Van Caeckenberg, Dion, Tiravanija et bien d'autres) travaillent dans un cadre social étendu, jamais dans celui, étroit, des déterminations du lieu en tant qu'institution ou architecture. Il ne travaillent pas in situ mais in *socius*... »⁴

Une telle observation va en fait permettre à Nicolas Bourriaud de créer le terme d'" esthétique relationnelle " pour qualifier et réunir un grand nombre de pratiques artistiques contemporaines. A la différence de Frank Perrin, Nicolas Bourriaud assume parfaitement la fonction du critique d'art en tant que fondateur et promoteur d'une sensibilité artistique commune à une nouvelle génération d'artistes. Après avoir esquissé certains traits caractéristiques de cette sensibilité contemporaine au sein des très nombreuses expositions dont il a été le commissaire au début des années 1990, Nicolas Bourriaud publie dans *Documents*, en 1995 et en 1996, deux textes manifestes en faveur de " L'esthétique relationnelle. " ⁵

Ces textes ont, dans sa forme et son contenu, toutes les caractéristiques des textes manifestes propres aux mouvements d'avant-garde du XXe siècle, même si l'auteur

⁴ Nicolas Bourriaud. La Fluidité de l'art, entretien avec Catherine Millet, in *Art press*, n°198, p.40.

⁵ Nicolas Bourriaud. Pour une esthétique relationnelle (Première partie), in *Documents sur l'art contemporain*, printemps 1995, n°7, p.88-99 / L'esthétique relationnelle (deuxième partie), in *Documents sur l'art contemporain*, printemps 1996, n°8, p.40-47. Voir aussi, Introduction à l'esthétique relationnelle, in catalogue *Traffic*, Bordeaux : capcMusée d'art contemporain, 1996, non paginé.

affirme que « l'art relationnel n'est le *revival* d'aucun mouvement, le retour d'aucun style. »⁶ On retrouve en effet dans ces textes un ton polémique à l'encontre des académismes artistiques et des conformismes intellectuels, un refus radical des concepts de formalisme et d'autonomie qui ont fondé l'esthétique moderniste du XXe siècle, une revendication de certains héritages historiques tels que l'art de Marcel Duchamp, les happenings d'Allan Kaprow et de Fluxus, les travaux d'Andy Warhol, de Robert Barry ou d'On Kawara, et enfin un énoncé de termes fondateurs de l'esthétique relationnelle : « interactivité », « espaces de convivialité », « transitivity », « intersubjectivité », « l'art comme production de relations humaines ». Cette forme du texte manifeste est tout simplement issue d'une tradition de la critique d'art du XXe siècle à laquelle Nicolas Bourriaud s'affilie explicitement : « Etudiant, lorsque j'ai pensé à m'engager dans la critique d'art, j'étais influencé par des modèles très littéraires, de Mirbeau à Rosenberg, en passant par Thomas Mc Evilly, Pierre Restany et les écrits sur l'art des dadaïstes et surréalistes. »⁷

Comme tout texte manifeste, ceux de Nicolas Bourriaud ont eu l'immense bénéfice de générer une importante dynamique au sein d'une actualité en manque de repères. Nul ne peut sous-estimer l'importance de la fonction du critique d'art qui consiste à « faire école » pour mieux engager des débats fructueux en faveur ou en défaveur d'une orientation esthétique donnée à l'art contemporain. Rassembleur, polémiste, informateur, promoteur, Nicolas Bourriaud a permis d'ébranler les conservatismes, de faire connaître les œuvres de nouveaux artistes, de contraindre d'autres critiques à prendre position.

Comme tout texte manifeste, ceux de Nicolas Bourriaud ont pour principal inconvénient de regrouper sous un terme générique des artistes aux pratiques extrêmement différentes, voire opposées. Il devient alors inévitable que certains artistes risquent de ne pas entièrement se reconnaître dans les affirmations du critique. Pour ne citer qu'un exemple, lorsque Nicolas Bourriaud prône un anti-formalisme radical et une dichotomie, souvent réductrice, entre esthétique et politique, un artiste comme Felix Gonzalez-Torres pourra répondre :

« Posez-vous quelques questions simples qui seraient susceptibles de définir l'*esthétique* : quelle esthétique ? A quel moment historique ? Sous quelles circonstances ? Pour quels objectifs ? Et qui décide de la qualité, etc. ? Alors vous réalisez soudainement et très rapidement que les choix esthétiques sont politiques. Croyez-le ou non, mais je suis un grand consommateur de questions formelles et, oui, quelqu'un comme moi - l'"autre" - peut traiter de questions formelles. »⁸

Enfin, l'esthétique relationnelle fondée par Nicolas Bourriaud s'inscrit au sein d'un important débat théorique de reformulation des nouvelles relations sociales au sein des démocraties occidentales. Elle joue donc un rôle majeur dans la possibilité de penser les œuvres contemporaines à l'intérieur de récentes références sociologiques, philosophiques ou autres. Elle permet de questionner les pratiques artistiques actuelles aux nouvelles praxis, éthiques du sujet contemporain. L'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud, si elle emprunte ponctuellement à l'esthétique de Deleuze, est directement issue de la pensée sociologique de Michel Maffesoli. Ce dernier s'est en effet proposé d'opposer à l'individualisme moderne les notions postmodernes de tribalisme, d'esthétique de l'interaction ou de la co-présence rendue possible par les développements technologiques :

« J'entends par esthétique, au plus près de son étymologie, le fait d'éprouver des émotions, des sentiments, des passions communes, et ce dans des domaines les plus divers de la vie sociale (...) En d'autres termes, cette esthétique est une manière de désigner l'interaction constante, la « co-présence » plus ou moins intense qui tend à s'amplifier dans la vie sociale. »⁹

Or il importe de souligner que l'esthétique de l'interaction et du tribalisme formulée par Maffesoli sous-tend une idéologie qui évacue toute conscience ou projet politique.

⁶ Nicolas Bourriaud. Introduction à l'esthétique relationnelle, in catalogue *Traffic*, op. cit., non paginé.

⁷ Nicolas Bourriaud. La Fluidité de l'art, entretien avec Catherine Millet, in *Art press*, op.cit.

⁸ Felix Gonzalez-Torres interviewd by Tim Rollins, in catalogue *Felix Gonzalez-Torres*, New York : A.R.T. Press, 1993, p.21.

⁹ Michel Maffesoli. *La Transfiguration du politique : la tribalisation du monde*, Paris : Grasset, 1992, p.254-255.

L'esthétique de la co-présence « n'est en rien finalisée, elle n'a pas précisément de projet, mais se contente de se vivre au jour le jour, dans le simple plaisir de vivre, avec d'autres, une existence " sans qualité. »¹⁰ Maffesoli fonde alors son idéologie esthétique sur une nostalgie de l'esthétique propre au romantisme allemand. Il s'agit pour lui de repenser l'art de vivre du romantisme allemand, non plus dans une fusion à la nature, mais dans une adhésion totale aux possibilités de communication qu'offrent les nouveaux outils technologiques. La théorie esthétique de Maffesoli risque alors, non seulement de se révéler utopique, mais elle tend surtout à divulguer des idées réactionnaires telles qu'un anti-marxisme primaire, un aveuglement devant l'usage politique et idéologique des technologies. L'a-politisme de Maffesoli est profondément et dangereusement idéologique.

Notre propos n'est pas de confondre ici l'idéologie théorique de Maffesoli avec le discours critique de Nicolas Bourriaud, mais de pointer l'innocence ou la naïveté de certains propos qui transparaissent dans l'esthétique relationnelle de ce dernier. En effet, on est en droit de contester aux écrits de Nicolas Bourriaud d'adopter une analyse souvent globalisante et réductrice de ce que fut la modernité esthétique, ainsi qu'un engouement en faveur de relations humaines et artistiques qui s'excluraient aveuglément de toute relation de pouvoir :

« L'essence de la pratique artistique serait ainsi l'invention de relations entre des sujets : chaque œuvre d'art particulière, la proposition d'habiter un monde en commun ; et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde qui générerait d'autres rapports, à l'infini. »¹¹

Le refus de simplement rendre compte de l'actualité de l'art contemporain se manifeste avec acuité par les attaques virulentes et polémiques dirigées à l'encontre des modes officiels d'exposition des œuvres contemporaines. Les expositions à visée thématique sont particulièrement épinglées par Eric Troncy qui voit là un retrait des critiques et des commissaires d'exposition derrière des notions vagues et généralistes, telles que celle de *Désordre* proposée par la Galerie nationale du Jeu de Paume. L'exposition thématique est, pour Troncy, révélatrice d'un refus de travailler sur les différentes exigences d'exposition formulées par les artistes contemporains et d'une incapacité de l'institution à penser les œuvres dans leur actualité politique. De fait, pour la plupart des responsables de revues, l'activité du critique d'art est indissociable de celle de commissaire d'exposition. Le discours sur l'œuvre d'art ne peut plus se limiter aux seules instances de jugement ou de promotion, mais il se doit de questionner, avec l'artiste, les conditions de perception et de réception des œuvres.

Eric Troncy et Nicolas Bourriaud ont ainsi entrepris une importante activité de commissaire d'exposition sur la base de ce qu'ils appellent " l'esthétique relationnelle " (Bourriaud) ou encore " le display " (Troncy)¹² En fait, les travaux de ces deux critiques-curators poursuivent différemment l'héritage historique des pratiques d'exposition initiées dans l'art et la critique des années 1970 par Harald Szeeman, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Rüdiger Schöttle... Plus ponctuellement, les autres responsables des nouvelles revues ont également proposé des expositions telles que la fameuse manifestation *L'Hiver de l'amour* déclinée en 1994 par Elein Fleiss et Olivier Zahm à l'ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Toutes ces initiatives visant à construire une actualité de l'art contemporain par le biais de l'exposition manifestent bien sûr une intention des critiques d'accompagner au plus près le développement des œuvres contemporaines, de légitimer un groupes d'artistes de leur génération, de prendre acte des stratégies d'exposition des œuvres initiées par les artistes eux-mêmes, mais également d'infiltrer les musées et centre d'art contemporain au moyen de projets d'exposition alternatifs. En ce sens, la pratique de l'exposition peut être considérée comme une praxis politique de résistance aux conditions

¹⁰ Id., *ibid.*, p.255.

¹¹ Nicolas Bourriaud. Pour une esthétique relationnelle (Première partie), in *Documents sur l'art contemporain*, printemps 1995, n°7.

¹² Voir Eric Troncy. Display : le spectateur et sa mise en scène, in *Documents sur l'art contemporain*, automne-hiver 1997-1998, n°11, p.61-17.

établies d'accrochage et de perception des œuvres. Une telle stratégie d'infiltration dans les structures institutionnelles de l'art contemporain se manifeste également dans le fait que la plupart de ces critiques collaborent régulièrement à des supports de diffusion faisant autorité tels que *Artforum*, *Art press* ou *Flash Art*.

Pour Nicolas Bourriaud, il s'agit de « défendre l'art d'aujourd'hui et des valeurs de la modernité en général, par le biais de collaborations à des médias “ grand public ” qu'il devient criminel de laisser aux mains des plus réactionnaires d'entre nous. »¹³ Entre la création de nouvelles revues, le commissariat d'exposition et la collaboration à des revues “ grand public ”, peut-être faut-il percevoir là un désir de résistance à l'idée même d'un métier de critique d'art dépendant d'une logique, d'une idéologie, de communication démagogique de ce doit être l'art contemporain. Cyril Jarton observe très justement que la critique « ne revendique ni ne constitue un discours de raison, mais ce qu'il convient d'appeler un *discours de liaison*. »¹⁴ Mais pour les critiques qui nous intéressent, cette fonction de médiation, d'interlocution, ne prend sens qu'au prix d'un nomadisme de l'activité du critique d'art. Le critique-nomade serait certes celui qui revendique un point de vue subjectif, une relation privilégiée avec l'artiste, une indépendance de jugement, ce qui est au fondement même de la critique d'art, mais aussi celui qui, aujourd'hui, soit capable de d'utiliser et de circuler au sein des grandes machines complexes de production de l'art contemporain. Le critique-nomade procède par infiltration et déviation des grands discours institutionnels, médiatiques qui prétendent faire l'actualité de l'art contemporain.

Tout récemment, certains de ces critiques ont délaissé leurs premières revues pour en créer de nouvelles. Frank Perrin et Armelle Leturcq ont fondé en 1998 *Crash*, magazine consacré à la cyberculture. Les deux critiques expliquent cette nouvelle aventure de publication par une très grande lassitude et amertume :

« Nous avons arrêté d'investir notre temps et notre argent dans *Blocnotes* devant le dénigrement constant de nos travaux et le manque de soutien de la part des instances officielles de l'art. Il est vital pour nous de travailler avec des interlocuteurs qui sont encore passionnés par leur travail et nous ne trouvons plus de réelle motivation ni d'énergie chez les individus qui travaillent au sein des services publics censés promouvoir l'art contemporain ou même dans la plupart des galeries privées. »¹⁵

Frank Perrin rajoute également :

« *Crash* marque une rupture avec mon activité et mon statut de critique d'art. Je ne me considère plus comme un critique d'art. Au lieu de devoir constamment justifier auprès des professionnels de l'art les propositions de rencontres, d'ouvertures, de connexions que j'avais énoncées au sein de *Blocnotes*, je préfère les mettre en acte, les vivre et les partager avec ceux qui le désirent vraiment. »¹⁶

Nicolas Bourriaud a quant à lui fondé *Figure*, magazine à la structure rédactionnelle restreinte qui s'intéresse aux rencontres d'individus célèbres ou inconnus dans les rues de Paris :

« Chercher le vécu à travers les événements qui défilent. C'est-à-dire retrouver le sens de la durée, de la perspective. Au-delà de la tournée promo, parce que les gens existent avant et après leur “ actualité. ”¹⁷

Le deuxième enjeu important des pratiques critiques à l'aube des années 1990, concerne les possibilités d'études théoriques et historiques de l'art contemporain. Il faut en effet déplorer l'absence de revues françaises vouées à des études capables d'aiguiser, de questionner les outils esthétiques et les méthodes d'analyses historiques à l'aune des œuvres les plus contemporaines. C'est pour pallier à ce déficit intellectuel que Sylvie Philippon propose régulièrement au sein de sa gazette *Omnibus* des textes inédits questionnant en théorie l'actualité de l'art, ainsi que des traductions régulières d'essais

¹³ Nicolas Bourriaud. *La Fluidité de l'art*, entretien avec Catherine Millet, op.cit., p.36.

¹⁴ Cyril Jarton. *La Critique sous un angle géométrique*, in *Omnibus*, avril 1998, n°24, p.6.

¹⁵ Entretien avec Frank Perrin et Armelle Leturcq le 13 mars 1998.

¹⁶ Idem

¹⁷ *Figure*, janvier 1998, n°0, éditorial p.7.

étrangers fondateurs de théories de l'art contemporains. C'est aussi dans cette même optique que Marie-Ange Brayer a fondé la revue *Exposé*.

Force est de constater que nous n'avons pas en France l'équivalent de revues étrangères telles que *Text zur Kunst* (Allemagne), *Bomb* (Etats-Unis), *Word & Image* (Royaume-Uni), lesquelles encouragent fortement un lien entre les théories de l'art et l'actualité de l'art, entre la recherche universitaire et l'événement artistique contemporain. Certes, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* peuvent prétendre fournir les outils théoriques et historiques indispensables pour questionner les œuvres du XXe siècle. Mais l'art contemporain au sein des *Cahiers* s'arrête le plus souvent aux grandes figures de l'art minimal, de l'art conceptuel ou de l'Arte Povera des années 1960-1970.

Demeurant rétifs à toute forme de débat et d'engagement vis-à-vis de l'art contemporain, les *Cahiers* démontrent que l'institution muséale ne peut prendre en charge, à elle seule, l'activité d'analyse et de légitimation de l'art qui est en train de se faire. D'autre part, les *Cahiers* font essentiellement appel à des auteurs issus d'une formation universitaire en histoire de l'art ou en esthétique. Ce parti pris a pour effet positif d'offrir des moyens d'analyse des œuvres susceptibles d'être, *a posteriori*, questionnés en regard de l'art contemporain, mais il révèle surtout combien l'art contemporain fait figure de parent pauvre au sein de l'enseignement supérieur. C'est ainsi que Nicolas Bourriaud regrette « un déficit du discours théorique. Les critiques et les philosophes semblent en effet, dans leur écrasante majorité, répugner à prendre à bras le corps les éléments qui informent et définissent spécifiquement les pratiques contemporaines : celles-ci demeurent donc, pour l'essentiel, d'autant plus illisibles qu'elles se complexifient et s'étoffent. »¹⁸

Fondamentalement, il existe en France un préjugé tenace selon lequel les chercheurs en théorie ou en histoire de l'art ne peuvent pas s'entendre avec les critiques d'art, voire même avec les artistes contemporains, pleinement engagés dans la construction d'actualités. Olivier Zahm distingue ainsi clairement la critique d'art de ce qu'il appelle la « théorie critique. »¹⁹ Selon lui, la théorie critique ne ferait que subsumer les œuvres et les artistes contemporains dans un système signifiant clos, objectif et atemporel, alors que la critique s'attacherait uniquement à la relation présente et subjective qu'il établit avec les artistes et leur production.

C'est un fait que ces deux stratégies d'écriture sur l'art contemporain existent et s'opposent radicalement. Elles trouvent, entre autres, leur origine dans les différents types d'enseignement délivrés en France. Par exemple, les étudiants en histoire de l'art, lorsqu'ils ont la chance de bénéficier d'un enseignement consacré à l'art contemporain, prennent tardivement conscience qu'une œuvre et un artiste contemporain ne sont pas des abstractions, des noms ou des photographies reproduites dans des magazines ou des catalogues.

Concrètement, il faut regretter une absence de contacts établis avec les artistes contemporains par le biais de visites régulières d'ateliers ou d'expositions, de rencontres provoquées avec les étudiants en arts plastiques ou des Beaux-Arts. Inversement, ces derniers peuvent bénéficier de cours en histoire de l'art ou en esthétique. Mais ils sont souvent considérés comme des cours parallèles ou complémentaires aux enseignements majeurs, devenant une sorte de passage obligé pour les étudiants, au lieu d'être envisagés comme des possibilités d'articulation et d'utilisation de la théorie au sein même de leur pratique artistique.

Pour le dire grossièrement, on n'encourage pas suffisamment les futurs artistes à manipuler la théorie au même titre qu'ils manipuleraient du bois, un appareil photographique ou tout autre médium. Cette situation aboutit alors à une scission, souvent conflictuelle, entre des théoriciens-autorisés-à-penser-l'art et des artistes-autorisés-à-faire-l'art. Une telle opposition est beaucoup moins flagrante dans l'enseignement anglo-saxon, et ce n'est pas un hasard si l'on constate beaucoup plus d'artistes qui sont pleinement impliqués dans les débats théoriques, ou d'anciens étudiants en histoire de l'art qui s'orientent vers une pratique artistique.

¹⁸ Nicolas Bourriaud. Introduction à l'esthétique relationnelle, in *Traffic*, Bordeaux : capMusée d'art contemporain, 1996, non paginé.

¹⁹ Voir en annexe l'entretien avec Olivier Zahm.

Enfin, il serait réducteur de percevoir le théoricien critique ou l'historien de l'art contemporain, uniquement comme un intellectuel situé hors de son temps. Il est nécessaire d'envisager les données de manière autrement plus complexe que par cette simple séparation des pouvoirs à discourir sur l'art contemporain.