

Mondes (de l'art) plausibles

Je veux tourner autour de la question suivante : qu'est-ce que c'est que changer le monde? Vieux projet un peu tombé en déshérence. Aujourd'hui les gens essaient plutôt de survivre au monde que de le changer.

Alain Badiou, séminaire du 16 juin 2010

Il faudrait vraiment être de mauvaise foi pour trouver du mal à dire des rêves. Pour ma part, ce que j'aime le plus des rêves c'est qu'ils s'inscrivent en faux contre l'idée de plus en plus répandue selon laquelle nous vivons tous dans le même monde – la quintessence même de l'idéologie contemporaine. Ce discours du « bon sens », qui veut qu'il n'y ait qu'un seul monde, est régulièrement débité par nos réalistes néolibéraux afin de nous inciter à nous conformer, à nous réveiller à *la* réalité, au singulier, et d'abandonner notre volonté de trouver des solutions de rechange à une réalité dont le seul mérite est d'exister. Au nom de l'efficacité de la gouvernance de l'ordre existant, ils banalisent l'imagination fictionnante – l'imagination qui fait éclater et multiplier le réel – la réduisant en rêve utopiste, déclarant que le réel n'est qu'un. Mais par une telle déclaration, ne se trahissent-ils pas eux-mêmes, ne serait-ce que parce que nous connaissons tous cette expérience à la fois extraordinaire et tout à fait ordinaire qu'est celle de rêver ? Tout le monde a expérimenté la fission, la fusion et le chevauchement de paysages ontologiques qui sont l'étoffe même des rêves. Les rêves – qu'ils soient stéréotypés, sécurisants ou troublants – sont la forme la plus fondamentale et intime de la fonction fictionnante de l'esprit, puisqu'ils nous obligent à pluraliser les mondes. Les mondes possibles et impossibles des rêves, leur pluralité même, devraient suffire pour nous faire intuitivement résister à l'injonction de modeler nos mondes rêvés sur le soi-disant « vrai monde ». Et il s'agit bien d'une injonction, car l'idée même du « vrai monde » est intrinsèquement liée au pouvoir constitué. C'est cela qui confère encore aujourd'hui une dimension séditeuse à l'œuvre de Charles Fourier, et notamment à la question simple mais cruciale qu'il pose : « *utopies pour utopies, pourquoi ne pas choisir le plus beau des rêves ?* »

Dans un texte écrit dans les années soixante, Herbert Marcuse cherchait à défendre l'espace du

rêve comme un levier de l'imagination, c'est-à-dire un paramètre substituable à l'ordre établi : « peut-être est-il aujourd'hui moins irresponsable de développer une utopie fondée que de dénoncer comme utopique l'idée de conditions et de possibilités qui sont depuis longtemps parfaitement réalisables. » Son point de vue, il me semble, n'est pas simplement qu'il y ait d'autres mondes possibles, mais que ceux-ci soient immanents à notre monde. Mais faisons tout de même une brève concession aux réalistes sous la forme d'une expérience de pensée (et comme les réalistes ne peuvent aimer les expériences de pensée, qui vont à l'encontre de leur façon de voir les choses, il s'agit d'une bien mince concession). Au lieu de parler des mondes possibles, considérons plutôt les *plausibles* – non pas en termes de simples conjectures, mais des mondes qui ont effectivement des formes naissantes d'incarnation. Penchons-nous plus précisément sur ces « mondes » qu'on appelle des *mondes de l'art* – les mondes de l'art plausibles.

Mondes de l'art plausibles est le nom d'un projet collaboratif initié par Scott Rigby (de Basekamp à Philadelphie) et moi-même il y a quelques années (voir <http://plausibleartworlds.org/>). Tous les mardis soir de 2010, de 18h à 20 heures EST (à savoir de minuit à deux heures du matin, heure de Paris), nous organisons un « potluck » sur skype et dans les locaux de Basekamp à Philadelphie. Chaque fois, nous invitons un ou des représentant(s) d'un collectif à venir présenter non pas de leur production d'œuvres mais de l'écosystème qu'ils mettent en place – de leur monde de l'art plausible pour ainsi dire. L'idée consiste à offrir un soutien aux modes d'intégration entre des mondes de l'art et des mondes vécus en favorisant des reconfigurations plausibles du monde de l'art dominant – repensant son économie, son infrastructure et son réseau intercébral. De nombreux praticiens sont désormais impliqués dans ce forum qui souhaite donner une visibilité aux différentes expériences de collectifs d'artistes avec des mondes de l'art différents de ceux soutenus et promus par le marché institutionnel contemporain, par le biais d'une plateforme communautaire en ligne, d'échanges courriels et d'archives de projets sélectionnés exemplifiant ce que nous appelons des « mondes de l'art plausibles ». C'est cette formulation quelque peu tautologique qu'il s'agit ici de mettre en évidence.

Or pourquoi parler de « mondes de l'art » au lieu de « mondes vécus » tout court ? L'un des avantages notoires de ce choix c'est que l'art est – ou est censé être – une des activités

symboliques des plus sophistiquées pour la multiplication des mondes. Bien qu'il n'accueille pas toujours une imagination réellement subversive, il excède et redouble, fictionne et multiplie le monde dans lequel nous nous trouvons à vivre. Les mondes de l'art sont entre autres des lieux pour expérimenter des mondes différents – des sortes de bancs d'essai pour tester leur plausibilité. Et comme l'art implique nécessairement une dimension réflexive, par laquelle la forme (le monde de l'art) est en phase avec le contenu (le monde imaginé), il nous fournit un terrain opportun pour conduire notre expérience de pensée.

Bien sûr, la théorie d'un-seul-monde a aussi fait sa place dans l'art, et le monde de l'art dominant a tendance à s'accorder une certaine supériorité axiologique et ontologique sur ses concurrents et homologues. Il ne renie toutefois pas complètement leur existence – l'art sait intuitivement et par définition que d'autres mondes sont plausibles – mais plutôt leur valeur : d'autres mondes sont sans doute plausibles, seulement ils ne seraient pas fameux. Ainsi, cette réflexion sur les environnements artistiques pluriels s'inscrit dans un contexte où de plus en plus d'activités artistiques et para-artistiques exigent des paramètres différents de ceux actuellement proposés, et s'attellent à les rendre effectifs.

Jamais depuis la Renaissance, l'art n'a dû faire face à des contradictions internes d'une telle ampleur ; jamais sa crise axiologique n'a paru si grave. Pourtant, la production artistique est aujourd'hui en plein essor, à la fois comme laboratoire du capitalisme cognitif et culturel et en tant que véhicule potentiel de résistance à l'ordre sémiotique dominant. Il semblerait donc que la crise ne se trouve pas dans l'art lui-même, mais plutôt en dehors de lui, à l'intérieur de l'environnement spécifique qui rend l'art possible – à savoir un monde de l'art. Dans son livre *Les mondes de l'art* (1982), le sociologue américain Howard Becker propose une définition plausible de ce concept : « Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. Des membres d'un monde de l'art coordonnent les activités axées sur la production de l'œuvre en s'en rapportant à un ensemble de schémas conventionnels incorporés à la pratique courante et aux objets les plus usuels. »

L'art, en d'autres termes, n'est pas seulement le produit de ces professionnels de l'expression qu'on appelle des artistes ; il ne peut apparaître, être soutenu et avoir de la valeur que dans le cadre d'un monde artistique. Il est significatif de faire remarquer que Becker parle toujours *des* mondes de l'art, au pluriel – comme s'il y en avait plusieurs, comme si d'autres mondes étaient possibles, comme si encore davantage de mondes étaient *plausibles*. Or, qu'est-ce qu'un monde de l'art plausible par rapport à un monde de l'art simplement possible ou juste existant? Le ressort fondamental du projet est le désir de libérer les potentialités du plausible alors que de plus en plus de communautés et de collectifs d'artistes à travers le monde cherchent à redéfinir de nouveaux mondes de l'art plausibles. En ce sens, que pourrait être plus *implausible* – c'est-à-dire lamentablement plausible – que d'intégrer aujourd'hui le monde de l'art dominant? Le projet sur les *Mondes de l'art plausibles* est donc fondé sur le désir de faire émerger et valoir des mondes de l'art irréductiblement différents et non seulement de simples variantes dérivées des formes organisationnelles déjà existantes. Il ne s'agit pas d'un désir engendré par un constat de manque ou d'appauvrissement des modèles actuels, mais découle, comme tout désir authentique, d'un excès d'énergies collectives qui s'unissent de façon proactive dans la constitution de nouveaux mondes de l'art.

Les économies du monde de l'art sont inévitablement liées à d'autres économies. Mais les mondes de l'art plausibles ne doivent pas mimer l'économie restreinte de la rareté artificielle qui soutient aujourd'hui la valeur d'échange de l'art ; ils doivent être liés à une économie générale illimitée. Un monde de l'art plausible est en tant que tel une proposition critique dans la mesure où il incarne une remise en cause de ce qui semble aller de soi dans la composition d'un monde de l'art. Un monde de l'art implique-t-il une économie réputationnelle? Un monde de l'art se fonde-t-il nécessairement sur une lutte pour la reconnaissance? Se fonde-t-il sur cette « sainte trinité » incontestée de l'œuvre, auteur, et spectateur? C'est-à-dire sur le modèle d'un artiste qui produit des objets destinés à la consommation par un public?

Bien que les œuvres d'art, les artistes et les spectateurs soient devenus des caractéristiques quasi naturelles à certains mondes de l'art, il se peut qu'ils soient entièrement étrangers à d'autres. Prenons à titre d'exemple un extrait d'une œuvre de fiction susceptible de mettre en évidence quelques propriétés imprévisibles mais plausibles de différents ordres du monde parallèles ou

concurrentiels. Dans son essai « Le langage analytique de John Walkins », Jorge Luis Borges cite « une certaine encyclopédie chinoise », *Le Marché céleste des connaissances bénévoles*, dans lequel il serait écrit que les animaux se divisent en : « a) appartenant à l'empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et caetera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches ». Comme le fait remarquer Michel Foucault dans sa préface de *Les Mots et les choses* : « ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée – de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie -, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre. » Ce rire secoueur des mondes de l'art pourrait bien s'avérer contagieux et nous libérer des griffes d'un seul monde, ne conduisant non pas à un Arche de Noé de mondes, mais à un plus large spectre de mondes de l'art plausibles mais irréductibles.

Un monde de l'art est un environnement relativement autonome, autosuffisant – un écosystème de l'art. En dehors d'un monde de l'art, l'art – du moins comme il est couramment interprété – ne peut exister à long terme. Certes, l'art peut faire des incursions en dehors de son circuit établi, et bien sûr il le fait, mais il y revient invariablement avec le butin, rapatriant dans le cadre du monde de l'art les artefacts et les documents qu'il avait glanés lors de son expédition dans le monde vécu. C'est la logique prédatrice de l'art, qui rappelle trop bien celle du colonialisme; et même s'il peut repousser les frontières du monde de l'art, il ne peut d'aucune manière reconfigurer le statu quo ni porter une solution de rechange plausible.

Ceci dit, contrairement à ce que la métaphore spatiale laisse entendre à tort, un monde de l'art n'est pas un monde à part, séparé du monde vécu. Spatialement, ces « mondes » se chevauchent, se recouvrent, s'entrecroisent; partout là où il y a un monde vécu, le monde de l'art peut s'y trouver. Leur différence n'est pas géographique, elle est systémique (ou chimique, comme l'huile et l'eau). Comme tout observateur-participant à l'esprit critique devrait pouvoir le constater, le monde de l'art dominant – et la pléthore de variantes qui dans nos sociétés pluralistes l'imitent et

parasitent ses ressources, lui offrant une source d'innovations permanentes – freine le potentiel de l'art, entrave son développement libre, le laissant impuissant.

Deux pièges risquent toutefois de compromettre la compréhension réflexive de la question de la réalisation des mondes de l'art plausibles. D'abord, une sous-estimation du pluralisme du monde de l'art dominant, ainsi que sa bienveillance envers l'expérimentation – car c'est bien là-dessus que se fonde son hégémonie. Puis la difficulté inhérente à représenter un monde de l'art auquel on est immanent.

Il faut préciser que ces mondes de l'art qui se contentent de rester simplement parasites aux ressources du monde de l'art dominant – à son argent, son économie réputationnelle, ses conventions, sa respectabilité – ne sont pas des mondes de l'art plausibles, mais seulement des sous-produits sécrétés par un système intelligent (et un monde de l'art est un vrai système intelligent) dans le but de consolider sa légitimité et d'assurer son hégémonie à long terme. On n'est jamais autant esclave d'un système que lorsqu'on s'imagine en être affranchi – et étant donné la posture blasée des inféodés du monde de l'art dominant, il est stupéfiant de constater l'ampleur de leur naïveté épistémologique et à quel point eux et leurs créations (qu'ils ont pris l'habitude de qualifier de « projets de recherche artistique ») sont le pur produit du monde de l'art dominant. Imaginer un monde de l'art substantiellement différent nécessite une déconstruction des normes et des conventions conceptuelles (ainsi que des dispositifs à travers lesquels ils s'expriment) afin de reconstruire d'autres mondes plausibles. Les institutions conceptuelles telles que l'œuvre, l'auteur, le spectateur, la visibilité, et un tas d'autres, qui sont si naturalisées qu'elles semblent aller de soi, doivent être soumises à un examen minutieux et rigoureux afin de démasquer le fait qu'ils ne sont qu'un héritage de la Renaissance, et ne relèvent pas de l'ordre naturel de toute chose artistique.

Nous supposons, par exemple, que l'art doit engendrer des *attentes* (voir quelque chose, faire quelque chose, être quelque chose) et qu'un monde de l'art est circonscrit par l'horizon d'attente qui lui est propre. Mais l'attente est-elle inévitable et nécessaire, ou est-elle simplement une caractéristique contingente de plus imposée par le monde de l'art? Tout monde de l'art plausible doit subvenir aux besoins de ceux qui en font partie. Mais cela entraîne-t-il forcément une

économie – c'est-à-dire un ordre interne de valeur monétaire et réputationnelle où la dépense est toujours en fin de compte commensurable avec le revenu, la perte égale au bénéfice ?

En raisons des systèmes de valeurs divergents, il est relativement facile pour un monde de l'art d'en reconnaître un autre et d'en objectiver son fonctionnement. Mais bien comprendre *pourquoi* il y a des mondes de l'art, c'est faire preuve d'une certaine empathie et donc dans une certaine mesure une observation participante, ce qui en même temps rend impossible toute représentation pleinement intégrée. Comment, en effet, rendre raison de sa propre perspective à la fois interne et privilégiée ? En d'autres termes, il n'existe aucune perspective transcendante sur le monde de l'art auquel nous sommes immanents. Ce paradoxe qui tend à naturaliser davantage le statu quo ne peut être conjuré par un simple souhait. Cela signifie qu'il n'y a pas de perspective extérieure depuis laquelle on peut observer et déconstruire le monde de l'art.

Dans « De la critique institutionnelle à l'institution de la critique », article incisif prenant fortement appui sur le travail de Pierre Bourdieu, Andrea Fraser, artiste relevant de la critique institutionnelle écrit : « Tout comme l'art ne peut exister en dehors du champ de l'art, nous ne pouvons, du moins en tant qu'artistes, critiques, ou commissaires etc, exister en dehors du champ de l'art. Et tout ce que nous faisons en dehors de ce champ, dans la mesure où il reste en dehors, ne peut avoir d'effet en son sein. Donc, s'il n'y a pas de dehors pour nous, ce n'est pas parce que l'institution est parfaitement fermée, ni qu'elle existe en tant qu'appareil idéologique dans une 'société totalement administrée', ni même qu'elle soit devenue tentaculaire dans sa taille et dans sa portée. C'est bien plutôt parce que l'institution est en nous, et qu'il nous soit impossible de sortir de nous-mêmes. » Non seulement y a-t-il quelque chose de paralysant mais aussi de logiquement scandaleux dans ce genre d'autolimitation discursive permettant seulement de réfléchir sur sa propre clôture, la position de Fraser doit être prise au sérieux. En dépit du désir persistant de l'art de s'échapper de ce monde (de l'art) par trop implausible, Fraser continue d'affirmer que l'art est, et doit être par définition, autonome. « À chaque tentative de s'évader des limites des déterminations institutionnelles, d'atteindre un dehors, nous étendons notre cadre en y incluant une plus grande part du monde. Mais nous n'y échapperons jamais. » Cette phrase semble être tout droit sortie d'un manuel de classe sur la théorie d'un-seul-monde, à l'œuvre dans l'imagination artistique, ou du moins ce qu'il en reste.

Il n'y a pas de formule magique susceptible de nous permettre d'envisager un au-delà à ce genre de fermeture logique, mais encore une fois, ne nous contentons-nous jamais de *jouer* à trouver des solutions de rechange – ce qui reviendrait simplement à jouer les créatifs sur un terrain à peine excentrique dont le monde de l'art institutionnel se fait un plaisir de proposer et d'entretenir. Un des outils conceptuels les plus efficaces pour éviter les pièges de la fermeture et du jeu inoffensif est la structure du *comme si* formulée pour la première fois par le philosophe allemand néo-kantien Hans Vaihinger. Le *comme si* exprime la base logique de toute fiction qu'il définit comme un mécanisme superflexible de l'esprit pour résoudre des problèmes. Le philosophe s'interroge sur le contenu du *comme si* :

« Il faut bien qu'il dise quelque chose de plus que la simple irréalité ou impossibilité de la supposition exprimée dans la proposition conditionnelle. Ce que ces particules, à l'évidence, indique de plus, c'est la décision de maintenir formellement la supposition en dépit de son caractère irréel ou impossible. Entre le « comme » et le « si », on sous-entend toute une proposition. En effet, que signifie au juste : « On doit considérer la matière *comme si* elle était faite d'atomes » ? Cela ne peut rien signifier d'autre que ceci : la matière empiriquement donnée *doit être* traitée *comme* elle serait traitée *si* elle était faite d'atomes et que la ligne courbe doit être traitée *comme* elle serait traitée *si* elle était constituée d'infinitésimales. Ou encore : les rapports sociaux doivent être traités *comme* ils seraient traités *si* l'égoïsme était l'unique mobile des actions humaines. Ce qu'on exprime clairement de cette manière, c'est la *nécessité* (la *possibilité*, ou la *réalité*) d'une subsomption sur la base d'une supposition *impossible* ou *irréelle*. »

Autrement dit, la fiction permet à notre entendement d'être guidé par le désir de subsumer l'inconnu en connu. De cette façon, le *comme si* est une sorte de relais, poussant l'imagination dans une forme afin de déployer le plus large éventail de plausibilités. C'est là où l'imagination et la conscience se chevauchent, là où un objectif concret (mettre à plat le monde de l'art existant) requiert à la conscience de rester dominante, et à l'imagination d'être présente dans la conscience en tant que pure puissance, comme espace plausible encore vide. Donc, la meilleure perspective ne serait-elle peut-être d'imaginer le monde de l'art auquel nous sommes immanent, mais avec

lequel nous sommes insatisfaits, *comme si* il était libéré des structures normatives qui entravent la puissance de l'art ? Et plutôt que de voir cet espace plausible comme étant *vide* – sans auteur, sans spectateur, sans visibilité, sans objet... – voyons-le plutôt rempli de potentiels plausibles.

Concluons avec une note sur le plausible. À la différence du possible, qui implique une variante inactualisée d'un monde soi-disant « réel », le plausible signifie de façon quasi inhérente les mondes au pluriel. Comme l'écrit d'ailleurs Nelson Goodman : « maintenant que s'est enfui le faux espoir d'une fondation ferme, qu'au monde se sont substitués des mondes qui ne sont que des versions, que la substance s'est dissoute dans la fonction, que le donné se reconnaît comme conquis, nous faisons face aux questions de savoir comment les mondes sont faits, testés et connus. »

Stephen Wright