



HAL
open science

Claire Fagnart L'Art d'aujourd'hui et (la faillite de) l'utopie

Claire Fagnart

► **To cite this version:**

| Claire Fagnart. Claire Fagnart L'Art d'aujourd'hui et (la faillite de) l'utopie. 2020. hal-02514545

HAL Id: hal-02514545

<https://univ-paris8.hal.science/hal-02514545>

Preprint submitted on 22 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ce texte a été rédigé en 2004 à l'occasion d'une conférence à l'École du Patrimoine. Il puise dans un article* publié antérieurement, dont divers éléments sont ici repris. Il a été relu et révisé en 2014. Il s'agit donc d'une version légèrement modifiée de l'article publié :

*« Le post-modernisme et la mise en question de l'utopie », *L'Art au XXe siècle (et) l'utopie*, s.l.d. Roberto Barbanti et Claire Fagnart, coll. Arts 8, 2000. pp.99-120.

L'ART D'AUJOURD'HUI ET (LA (FAILLITE DE) L'UTOPIE

Dans les pages qui suivent, je n'aborderai pas la question des relations entre l'art et l'utopie à partir de son rejet global¹ généralement justifié par le point de vue selon lequel « en tant que pensée unique, l'utopie a été génératrice d'idéologies totalitaires, de redoutables régimes politiques. La chute de ses régimes a été de pair avec une mise en question radicale de l'utopie². » Je n'aborderai pas plus la question d'un point de vue inverse : celui de l'adhésion à des utopies techniciennes développant un imaginaire de « village global », de communication sans limites et d'accès pour tous à la culture par le biais d'un « méga-cerveau » technologique ; celui aussi de l'adhésion à un imaginaire « transhumaniste » de fabrication d'êtres humains améliorés par la technique³. Car s'agit-il réellement d'utopie ? Le terme d'utopie sous-entend que ces technologies sont au service de l'humanité plutôt que du pouvoir ou de leur propre déploiement. Et dans le cadre des biotechnologies, n'est-on pas en droit de constater un déplacement conceptuel faisant de l'utopie non plus « le projet d'un monde meilleur, mais d'un être meilleur⁴ ».

Mais les discours utopiques sont peut-être aussi le symptôme d'un malaise, d'une inquiétude face au monde actuel, dont on peut souhaiter

¹ Le rejet de l'utopie est généralement légitimé par son caractère globalisant et généralisateur. Mais l'alternative proposée ensuite est celle de la mondialisation du système économique américain ou de la domination sans limite de la nature. La contradiction dévoile aisément le caractère idéologique de certaines argumentations de ce rejet.

² Roberto BARBANTI & Claire FAGNART, « Introduction », *L'art du 20^e siècle et l'utopie*, o.c. sld Roberto Barbanti et Claire Fagnart, Paris, L'Harmattan, 2002, p12.

³ Ces relations entre art et utopie pourraient être explorées à partir des œuvres d'artistes travaillant sur ces questions de corps augmentés, tel Eduardo Kac ou Stelarc...

⁴ Paul VIRILIO, « L'Utopie au pied de la lettre », in Christian Colin (sous la dir. de), *Design et utopies*, Paris, Hazan (diffusion), 2000, p.51.

qu'ils régénèrent notre exigence critique. Dans cette perspective, je m'interrogerai sur un « nouvel impératif utopique⁵ ». Je m'interrogerai également sur une réactualisation du concept selon de nouvelles modalités « intersticielles » faisant alors parler d'« hétérotopies » et de « micro-utopies » et évoquant le passage d'une utopie unitaire et globalisante à un ensemble différencié d'utopies multiples. Peut-on considérer que ces hétérotopies et ces utopies partielles plutôt que globales, multiples plutôt qu'hégémoniques, proposent une alternative à « l'utopie moderne » ? Mais qu'appelle-t-on ici « utopie moderne » ? Et le terme « d'utopie » est-il adapté à ces micro et pluri-utopies ?

Mon exposé sera partagé en quatre moments : 1) définition de l'utopie moderne, 2) « post-modernisme critique » ? 3) Micro-utopies et hétérotopies 4) pratique artistique comme utopie personnelle.

L'utopie

Bien qu'il existe une littérature de l'utopie dans l'Antiquité (Les premiers récits utopiques, grecs, se trouvent chez Hippodamos de Milet ou Platon par exemple), le terme n'apparaît qu'au début du 16^e siècle. Inventé par Thomas More⁶, le mot signifie à la fois *ou-topos* c'est-à-dire « non-lieu » et *eu-topos* c'est-à-dire « lieu de bonheur ». Cette première utopie se constitue comme un **genre littéraire** nous décrivant un ailleurs sans identification. L'inaccessibilité du bonheur peut être considérée comme une constante de ces **récits fictionnels**, purement fantasmatiques. L'utopie peut alors être définie comme la description littéraire d'un monde imaginaire. Dans le texte de More par exemple, l'irréalité de l'utopie, l'in vraisemblance de sa concrétisation est confirmée par le fait que chaque chose, en ce lieu de bonheur, est désignée par un nom qui manifeste son inexistence, l'impossibilité de son avènement. De même que l'utopie est le pays de nulle part, le fleuve se nomme Anhydre, et le prince, Adème, ce qui veut dire sans peuple⁷, etc. Ces récits utopiques, parce qu'ils sont fictionnels, peuvent tout autant être de type nostalgique et régressif - fantasme de retrouver le paradis perdu - qu'expectatif et progressif - construction d'un monde chimérique nouveau. La science-fiction contemporaine constitue une des formes actuelles de ce type de récit

⁵ Sébastien RONGIER, « L'Utopie oblique, une modernité. Jean Rolin et Pierre Huyghe », dans *Imaginaire et utopies du 21^e siècle*, o.c. sld Marc Jimenez, Paris, éd. Klincksieck, (séminaire interarts de Paris 2001-2002), 2003, p.167.

⁶ Thomas MORE, *Utopie*, 1518. Voir particulièrement le texte « *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia libellus* », dans le second tome de l'*Utopie*, dont une traduction française due à Jean Leblond, paraît en 1550 et une traduction anglaise par Ralph Robinson, paraît en 1551.

⁷ A ce sujet, voir Louis MARIN, *Utopiques : Jeux d'espace*, « Des Noms propres en Utopie », pp.115-131.

utopique. Ces fictions relèvent de ce que nous appellerons ici la « première utopie » que nous distinguerons de l'« utopie moderne ».

Quand se dessine l'idée d'une perfectibilité de l'homme et de la société, quand s'élabore la croyance dans la possibilité du progrès - scientifique, social, artistique - par le biais de la rationalisation et de la laïcisation du monde, l'utopie gagne en réalité. Le mode utopique se modifie. L'« utopie moderne » se constitue. La **fiction** cède la place au **projet**.

Les textes utopistes du 18^e commencent par avoir une fonction principalement critique. Dès la fin du siècle des Lumières et tout au long du 19^e, il apparaît de plus en plus que « l'utopiste s'attache aux conditions concrètes de réalisation de l'utopie ⁸ ». Le **récit utopique** (fictionnel) se transforme en **discours utopique**. Le discours utopique est un texte dont la fonction n'est pas seulement esthétique. Il constitue le support théorique d'un projet concret : il se fait analytique et rattaché à une connaissance de l'histoire. Considérée dans ce sens, l'utopie ne se limite plus à une représentation imaginaire d'un monde⁹. Elle se fait discours - politique ou philosophique - ayant une volonté instrumentale. Unificateur, ce discours est essentiel d'un point de vue historique car il engendre des nouvelles situations¹⁰. Le texte utopique n'étant plus une fable, il correspond à une volonté de faire l'histoire, peut même être à l'origine d'une périodisation de l'histoire. Certes cette transformation du mode utopique n'est pas exclusive. Et au 19^e siècle, continuent à se trouver des récits utopiques fictionnels. On peut citer le célèbre texte de Fourier¹¹ qui ne cherche pas à convaincre, n'est nullement rhétorique, se veut écriture et non discours¹². Essentiellement critique, le texte de Fourier renvoie à l'utopie sur le mode poétique et est indifférent à ses possibilités de réalisation, conforme en cela aux fictions utopiques du 16^e siècle¹³. L'absence de souci de réalisation concrète est évidemment à l'opposée du

⁸ Georges JEAN, *op.cit.*, p.80.

⁹ On peut citer ici Restif de la Bretonne, premier auteur à avoir choisi, pour construire son utopie, non des pays et des peuples lointains voire inexistant, mais la campagne française et ses paysans.

¹⁰ Louis Marin affirme que « le discours utopique n'apparaît qu'au moment où historiquement se constitue le mode de production capitaliste ». Pour cet auteur, le discours utopique moderne va de pair avec la prise de conscience du « conflit entre les forces productives bourgeoises et les conditions féodales de production ». (Louis MARIN, *Utopiques : jeux d'espace*, Paris, éd. Minuit, coll. Critique, 1993. (1ère éd 1973), p. 253.)

¹¹ *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, 1808 - voir *Œuvres complètes*, Paris, Anthropos, 1991.

¹² Nous reprenons ici à notre compte l'opposition faite par Barthes entre l'écriture et le langage instrumental dont le développement logique et rhétorique est en quête de transparence.

¹³ À ce sujet, voir : Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, éd. Seuil, coll. Tel quel, 1971. Particulièrement pp.83-123.

marxisme par exemple, qui, se voulant instrumental, intègre le politique. Et c'est probablement pour se démarquer de ce type de récit « fouriériste » que le terme même d'utopie est connoté négativement par le « socialisme scientifique ».

L'utopie en général – fictionnelle ou moderne - se définit donc comme une proposition - imaginaire ou concrète - de félicité pour tous les individus d'une société, quête d'un bonheur unanime. L'utopie moderne s'appuie sur le discours utopique tel que nous venons de le définir : elle a perdu son caractère d'absolue inaccessibilité, elle est tendue vers sa réalisation. C'est la raison pour laquelle on considère généralement que les supports théoriques des « révolutions » participent de l'utopie moderne : ils sont animés par la volonté de « transformer le monde » à partir d'une analyse critique de la réalité. Même si, comme l'explique Georges Jean, la révolution n'est pas présentée comme une alternative – ce qui est le cas de l'utopie – mais comme une nécessité ancrée dans la lutte des classes sociales. « Il ne s'agit plus de mettre sur pied tel ou tel système utopique, il s'agit de prendre part au mouvement révolutionnaire historique de la société qui a lieu devant nos yeux¹⁴. »

Même si tout texte utopique, qu'il soit fictionnel ou programmatif, détient une valeur critique par rapport à la société existante, leurs relations singulières à la critique doivent être distinguées. L'utopie première (la fiction utopique), représentation imaginaire d'une société autre, est alimentée par le réel. Le récit fantasmatique, même s'il n'est pas explicitement conçu comme une critique, implique un enrichissement de la conscience critique sur le mode de la fable. L'utopie fictionnelle est une fable, inspirée du réel, et qui imagine ce que pourrait être un monde dégagé du réel. Elle est une critique en creux, par la négative. L'utopie moderne est un discours critique explicite, conçu sur le mode du projet, et qui énonce ce que le monde réel devrait être. Elle résulte d'une critique affirmative et transparente du réel.

Il est possible de mettre en évidence des caractères communs à ces deux modes utopiques. Une force critique ne peut s'épanouir sans ambition collective, car elle aboutirait au nihilisme et à l'idée très libérale que chacun a la liberté de suivre sa propre volonté et ses propres désirs. Aussi peut-on relier le fondement critique de l'utopie à un autre caractère, commun à la première utopie et à l'utopie moderne : la récurrence du thème communautaire. Certes, il faut rappeler que c'est précisément cette ambition communautaire qui a induit la dérive de l'utopie vers le totalitarisme du fait de l'impossibilité à résoudre l'antagonisme entre réalisation d'un bonheur commun et accomplissement du bonheur individuel.

Enfin, que l'utopie soit primitive ou moderne, l'espace y joue un rôle fondamental. Les textes utopiques se sont particulièrement développés en Occident entre les 16e et 19e siècles, soit à l'époque des grandes

¹⁴ Engels, *Anti-Dühring*, cité par Georges JEAN, *op.cit.*, p.102.

découvertes géographiques. Aujourd'hui, l'inexistence « sur la mappemonde [d']un topos, [d']un lieu où loger l'altérité¹⁵ » a finalement une plus grande incidence sur les récits utopiques fictionnels. L'insularité traditionnelle de ce type de récit est alors transférée dans l'imaginaire des « mondes interstellaires » et de la science-fiction, à moins que l'utopie fantasmatique primitive (quête d'un ailleurs) ne cède la place à l'« uchronie » c'est-à-dire quête d'un autre temps (retour dans le passé, voyage dans le futur). Dans l'utopie moderne, le lieu de l'utopie est à réaliser dans un endroit existant. Il s'ensuit que l'architecture est l'outil par excellence de sa concrétisation : elle accompagne toutes les révolutions, tous les projets utopiques (La Saline d'Arc en Senans en est un des premiers exemples mais on peut également évoquer ici le *Monument à la troisième internationale*, 1920, de Vladimir Tatline). Comme nous le verrons un peu plus loin, la faillite de l'utopie moderne va ouvrir sur des espaces utopiques de plus en plus « intersticiels ».

L'utopie moderne – l'utopie comme projet – est anthropocentrique et laïque. En tant que volonté d'agir sur son propre destin et non simple fiction, elle est incompatible avec la conception de la destinée humaine comme application de la volonté divine. « Dieu comme l'âme ont été inventés par 'd'habiles politiques' afin de maintenir les hommes 'dans une crainte continuelle d'un prétendu avenir¹⁶' ». L'utopie a pour condition première la mise à distance du monde à partir de laquelle la réflexion critique peut se déployer et le sujet se constituer. Le sujet philosophique se définit à partir de la possibilité de penser le monde, l'utopie moderne naît de la possibilité de faire l'histoire. Elle relève de l'application de la rationalité humaine à un projet de construction collective. Modernité et utopie semblent bien inextricablement liées : l'utopie en tant que projet de construction d'un monde de « liberté, d'égalité et de fraternité », serait moderne par définition ou encore la modernité, en tant que volonté d'accorder - grâce à la raison - individus et vie sociale, serait utopiste par définition.

Mais qu'en est-il de la relation de l'art à l'utopie moderne ? Dans l'article intitulé « Fonction critique de l'art ? Examen d'une question », Thierry de Duve met en évidence que depuis l'époque des Lumières, les artistes ont lié leur activité à divers projets d'émancipation (révolution, paix, progrès, universalité...) ¹⁷. Selon lui, la relation entre pratique artistique et concrétisation de l'utopie remonte à la fin du 18^e siècle. De ce moment historique, l'art participe de l'utopie moderne en œuvrant à la prise de

15 Cette expression est empruntée à Henri DESROCHES, « Utopie », in *Encyclopedia Universalis*, Paris, éd. En. Un., 1985, Corpus 18, p.546a.

16 FONTENELLE (1657-1757), cité par Georges JEAN, *Voyages en utopie*, Paris, éd. Gallimard, n°200, 1994, p.54. (Coll. Découverte).

17 Thierry de DUVE, « Fonction critique de l'art ? Examen d'une question » in *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*. Paris, éd. Cerf, coll. Procope dirigée par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, 1992, pp.11-23.

conscience critique de la réalité sociale, en soutenant la révolution, parfois en l'illustrant. Au début du 20^e siècle - avec les avant-gardes historiques - cette relation se transforme en un lien d'efficacité. Les artistes cherchent avec leur art, à jouer un rôle direct dans la réalisation de l'utopie. La révolution se fera par les avant-gardes artistiques en quelque sorte. Dès lors la question de l'utopie se situe au cœur de toutes les problématiques artistiques. C'est d'ailleurs, pour Thierry De Duve, ce lien d'efficacité entre pratique artistique et projet d'émancipation qui est à l'origine de la notion d'avant-garde. Pour Thierry de Duve l'utopie dans les avant-gardes historiques est marquée par le fait que l'implication allant de l'esthétique à l'éthique, de l'artistique au politique se fait transitive. Cette transitivité peut être illustrée par les exemples suivants : « Si liberté artistique (absence de normes, de contraintes), alors libération politique [...]. Si fraternité culturelle (partage des moyens de production, plutôt que division corporatiste du travail), alors communauté morale¹⁸ ». L'art acquiert une fonction rédemptrice et salvatrice, il s'affirme comme un outil révolutionnaire, un outil de régénération. Par lui, le monde devrait devenir meilleur, et par conséquent la communauté humaine plus heureuse. L'art, instrument de vérité ou de bonheur : ce point de vue est applicable à la plupart des discours légitimant des avant-gardes historiques, que l'on pense au constructivisme russe de Tatline, à l'abstraction de Mondrian, au programme du Bauhaus, ou au surréalisme etc¹⁹. Voilà l'art doté de la possibilité de « convertir l'utopie en réalité²⁰ ». Le rôle de l'art n'est plus simplement de critiquer la réalité, mais de la changer « et fort peu de changements pourraient être réalisés si l'art restait un domaine à part, isolé du réel²¹ ». L'utopie moderne et l'art sont animés par une volonté d'efficacité. Les avant-gardes historiques sont un exemple connu et largement étudié de cet art soumis à la réalisation de divers projets de société, au service de la réalisation de l'utopie²². Et c'est

18 *Idem*, p.19.

19 Mais qu'en est-il des œuvres ? Comment agissent-elles concrètement dans ce sens ? La conception de l'art comme instrument de vérité ou de bonheur se retrouve effectivement dans les discours légitimants des avant-gardes, mais se trouve souvent contredite par l'inconscient des formes, comme si au début du siècle, le triomphe du discours utopique avait été contemporain d'une intuition de la fin des utopies.

Les objets surréalistes de Giacometti en sont un bon exemple. On sait combien le surréalisme a cru à l'art comme outil de régénération humaine et sociale. Or ce discours utopique est contredit par l'horizontalité et le décentrement qu'introduit l'artiste dans ses sculptures surréalistes. Ceci évidemment, dans la mesure où nous considérons la verticalité comme une figure de l'élévation utopique, la centralité comme une figure de la rationalité utopique.

20 L'expression est empruntée à Paul ARDENNE, *L'Âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Paris, éd. du Regard, 1997, p.140.

21 Richard SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992.

22 Nous excluons ici le cubisme dont les préoccupations furent principalement voire exclusivement formelles, et dada dont le discours n'est lié à l'utopie que par la

précisément de ce resserrement du lien entre art et utopie propre aux avant-gardes que va surgir la volonté historique de mêler art et vie. Il apparaît donc que les avant-gardes historiques comme d'ailleurs les néo-avant-gardes des années 60 semblent toujours en phase avec la définition que nous avons proposée de l'utopie moderne. Mais aujourd'hui qu'en est-il ?

La critique

Faillite de l'utopie moderne : l'art parvient-il encore à être critique ?

Il est généralement admis que l'époque actuelle est celle de la faillite des utopies modernes. Cette faillite serait-elle être rattachée, en Occident, au renoncement à l'égard de tout projet collectif de partage des territoires et de répartition des richesses ? À moins que l'élaboration d'un projet global de société ne puisse que relever de l'impossibilité, voire de l'imbécilité ? Le rejet de l'utopie moderne²³ est généralement justifié par le point de vue selon lequel « en tant que pensée unique, l'utopie a été génératrice d'idéologies totalitaires, de redoutables régimes politiques²⁴ ». La faillite des « grandes idéologies » qui signe l'arrêt de l'utopie moderne, trouve un équivalent dans l'art avec l'échec des projets utopistes avant-gardistes : les avant-gardes ont fini par être institutionnalisées et donc intégrées au champ artistique, en dépit du rêve de fondre l'art dans la vie afin de transformer la vie par l'art. Ainsi, constate-t-on aujourd'hui que la faillite des « grandes idéologies » s'accompagne d'une critique notoire des utopies de l'art propres aux avant-gardes. En outre, que devient l'utopie dès lors que la notion de progrès humain est considérée comme chimérique ? Et pourquoi l'art œuvrerait-il à la réalisation utopique si, en plus, on est convaincu que la société utopique réalisée est invivable. Notons rapidement que l'utopie réalisée peut être considérée comme mortifère dans la mesure où, en tant que perfection fixe, elle entraîne une crise de la temporalisation historique. Se référant à Aldous Huxley²⁵, Joseph Gabel souligne qu'afin d'assurer la stabilité de la perfection, il est nécessaire de soustraire la société et ses institutions à l'emprise du temps.

critique qu'il opère, mais est dépourvu de toute volonté de « construction d'un monde meilleur ». Et il faut citer Duchamp dont le ready-made *Fountain* est un objet qui, précisément, peut être interprété comme une critique des utopies.

- 23 Le rejet de cette utopie est généralement légitimé par son caractère globalisant et généralisateur. Mais l'alternative proposée ensuite est celle de la mondialisation du système économique américain ou de la domination sans limite de la nature. La contradiction dévoile aisément le caractère idéologique de certaines argumentations de ce rejet.
- 24 Roberto BARBANTI & Claire FAGNART, « Introduction », *L'art du 20^e siècle et l'utopie*, o.c. sld Roberto Barbanti et Claire Fagnart, Paris, L'Harmattan, 2002, p12.
- 25 Aldous HUXLEY, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Le Livre de Poche, n°346-347, 1972. (Titre original : *Brave New World*, 1^{ère} éd. française 1960, traduit par Jules Castier).

Ceci n'est possible qu'au prix de la suppression de l'intervalle temporel entre le désir et sa satisfaction. Autrement dit la société utopique se devrait d'être une société dans laquelle les souhaits seraient exaucés sans délais, une société de l'immédiateté, une société tendant à annuler toute expérience temporelle autre que l'expérience du présent : une société sans mémoire et sans projet. Enfin, la société utopique est antidialectique. En tant que société idéale, elle ne peut que méconnaître que le bien est parfois indissociable du mal, ou que des positifs peuvent être incompatibles entre eux. Ainsi la société utopique est une société homogène, antidialectique, anhistorique qui tend nécessairement à la sclérose. Elle ne laisse pas de place aux utopistes.

La faillite de l'utopie moderne qui trouve son équivalent dans la fin des avant-gardes laisse bien sûr ouverte la possibilité d'utopies fictionnelles sur le modèle des premières utopies. On peut ici penser aux multiples créations d'univers virtuels par le biais des technologies informatiques. On pourrait aussi évoquer nombre de micro-nations artistiques comme IRWIN/NSK, les micro-nations créées par Gregory Green (New Free State of Caroline), Robert Jelinek (State of Sabotage), Leif Elggren et Carl Michael von Hausswolff (Kingdoms of Elgaland-Vargaland)... Certaines de ces micro-nations doivent être rapportées à l'utopie fictionnelle première plutôt qu'à l'utopie moderne, d'autres au modèle de l'hétérotopie dont nous parlerons plus loin.

Mais, avant de poser frontalement la question des relations entre l'art actuel et l'utopie, il peut être fécond de s'arrêter à la périphérie de cette interrogation, en se demandant ce qu'il en est aujourd'hui des conditions de possibilité de l'utopie moderne, ce qu'il en est de la mise à distance du monde, nécessité première de l'utopie, sans laquelle aucune critique explicite n'est possible²⁶.

Nombreuses sont les œuvres, dans l'art actuel, qui exhibent l'échec ou l'inexistence de toute relation dynamique sujet-monde, au profit d'un isolement et d'un retrait du monde.

Le monde actuel est parfois caractérisé comme un « système » n'existant autrement que comme lieu de l'instrumentalité économique (le marché capitaliste)²⁷. Pour Alain Touraine, s'il y a une impossibilité de relation dynamique entre l'homme et le monde, c'est du fait de l'extension sans limites des pouvoirs économiques, technologiques, politiques ; extension

26 Et on pourrait aussi parler de la question de la rupture avec la bonne distance – celle qui permet de voir et de comprendre et par conséquent de critiquer – au profit d'autres modèles (l'infiniment proche, l'infiniment lointain...) qui ne donnent pas de prise à l'analyse critique.

Cette question a été développée dans l'article cité en référence de ce texte :
Claire Fagnart, « Art contemporain et altérité », *Les Frontières esthétiques de l'art*, Actes du colloque international des 26 et 27 novembre 1998, Saint-Denis, éd. coll. Arts 8 dirigée par Jean-Paul Olive et Claude Amey, 1999, pp.57-69.

27 Pour ce paragraphe, je me réfère principalement à :
Alain TOURAINE, *Critique de la modernité*, Paris, éd. Fayard, 1992. (Le Livre de poche, n°4217).

qui invalide toute possibilité d'action par des individus qui ne détiennent pas directement ces pouvoirs. Dans cette perspective, l'identification impossible entre les sujets et le monde qui les entoure va de pair avec l'annulation de toute volonté de construction collective. Cette époque de rupture de la dialectique dynamique entre les sujets et le monde coïncide avec la faillite des utopies. Cette époque est celle de l'impossibilité des sujets²⁸ à faire un monde, de l'impossibilité du sujet à se définir à partir du monde.

Cette conscience d'une rupture du lien entre le sujet et le monde semble affleurer dans de certaines œuvres contemporaines. Les caravanes d'Andrea Zittel apparaissent précisément comme des « *abris anti-rencontre* »²⁹, des lieux de repli... « L'installation » au Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, dans le cadre de Manifesta 2, de Bojan Sarcevic nous montre une salle dont l'accès est fermé par un mur et dont toutes les jointures (sol-murs, murs-plafond, fenêtres-murs...) sont bourrées avec du papier toilette de sorte que l'espace intérieur se trouve complètement isolé de l'extérieur. L'image d'Antony Aziz et Sammy Cucher intitulée *Chris* (1995), appartenant à la série *Dystopia*, et réalisée à partir d'une photo retouchée par ordinateur, nous montre un individu complètement isolé du monde. Il s'agit d'un visage dont tous les orifices sont bouchés de sorte que la communication avec l'extérieur est impossible. Ce visage, qui certes reste identifiable comme celui d'un homme âgé d'une trentaine d'années, le prénommé Chris, illustre particulièrement bien ce sentiment d'impossibilité d'une relation dialectique active sujet-monde, condition de l'utopie.

Mais que certaines œuvres manifestent que les conditions de l'utopie moderne ne sont plus actuelles, n'est qu'un symptôme qui concourt à situer la problématique dans son cadre général. Car qu'en est-il dans ce contexte, des nombreuses œuvres qui continuent à développer un **discours critique** ? Si la dimension critique reste importante dans nombre d'œuvres contemporaines, nous sommes loin de l'utopie moderne. La critique ne participe pas de manière directe, transitive, à un quelconque « changement » du monde. On peut penser à Huang Yong Ping et sa critique artistique des systèmes d'oppression, à Gloria Friedman et ses inquiétudes écologistes, aux Guerillas Girls et leurs préoccupations féministes, à Antoni Muntadas et ses dispositifs interactifs qui se veulent outils d'information critique et d'éducation visant non « à l'émulation sensible mais à la prise de conscience politique³⁰ ». On peut penser à Hans Haacke et sa « dénonciation obstinée des liens qui unissent l'univers de l'argent et celui de l'art³¹ », etc. L'art continue à pouvoir être utilisé

28 Le terme de « sujet » doit être entendu dans son sens fort d'individu libre.

29 L'expression est empruntée à Jean-Charles MASSERA, « Représentation année zéro », *Transit*, CNAP/ENSBA, Paris, 1997, p.39.

30 Paul ARDENNE, *op.cit.*, p.306.

31 *Idem*, p.301.

comme un outil critique de l'injustice, de l'exploitation, de l'indifférence... Ces exemples attestent bien que certaines œuvres actuelles continuent à être animées par la volonté d'activer une prise de conscience critique, mais, contrairement aux avant-gardes, elles ne s'affirment pas comme des outils transitifs de changement de notre monde et en ce sens, ne participent plus d'une utopie moderne (efficace). C'est bien ce que dit Olivier Blanchaert quand il affirme : « *L'art contre le sida ne sert à rien, mettez des capotes*³² ». Que des œuvres participent d'un savoir critique ne suffit pas à considérer qu'elles relèvent d'une manière ou d'une autre de l'utopie moderne, qu'elles participent à l'élaboration d'un projet. Ces œuvres, certes critiques, ne se rattachent pas à la problématique de l'utopie.

Vers de nouvelles formes d'utopie, les « utopies intersticielles³³ » ?

Utopies infra-minces, « micro-utopies »,

Les propositions dont nous allons parler maintenant, peuvent être articulées à l'utopie moderne dans la mesure où, au-delà de la dimension critique, elles cherchent à avoir une « efficacité », ce sont néanmoins des micro-utopies dans la mesure où leur intention d'« efficacité » est exclusivement locale, ne se rattachant à aucune idéologie globalisatrice, ne cherchant pas l'application de la rationalité à un large projet de société. Voilà pourquoi ces propositions sont appelées « micro-utopies ». Elles se rapportent à des questions spécifiques : l'écologie, le féminisme, l'exclusion dans les grandes villes occidentales, les médias, la censure, les dons d'organes, la reproduction assistée, le sida, etc...

Autrement dit quand, par le biais de la critique et d'une volonté de changement, certaines œuvres contemporaines continuent à être liée à l'utopie moderne, elles en divergent néanmoins par leur détachement de tout projet global de société. Il s'agit d'utopies plurielles, liées à des questions et des projets spécifiques qui peuvent être sociaux, pédagogiques, communicationnels et qui parfois même trouvent leurs fondements dans une volonté d'édification morale personnelle, en rapport à une pensée dite « faible » : une pensée du détail. Les préfixes « micro »

32 Cité par Paul ARDENNE, *op.cit.*, p.308.

33 Le concept d'instertice est intéressant d'un point de vue spatial. Dernier espace où de l'utopie pourrait se développer quand l'ensemble de l'espace terrestre est habité par le monde « capitaliste ».

ou « pluri » leur convient. Ces utopies, dépourvues de toute ambition universalisante, sont des « micro-utopies ».

Le travail de Lucy Orta peut illustrer cette approche de la question de l'utopie. Nés d'une collaboration entre artistes et exclus sociaux, ses travaux se veulent outil concret de socialisation. A partir d'une réflexion sur « l'état de désintégration du corps social³⁴ » et d'une conscience aigüe de la situation des « laissés pour compte », Lucy Orta cherche à être un acteur social impliqué, pratiquant un art « utile », à fonction éducative ou de réinsertion. Voulant échapper au carcan de l'art, à l'isolement moderniste, ses œuvres se trouvent justifiées, non comme véhicules d'un point de vue livré à l'interprétation critique, mais en tant qu'elles sont douées d'une efficacité réelle, d'une utilité immédiate : son art cherche en ce sens à renouer avec l'utopie moderne.

En octobre 1997 à la Biennale de Johannesburg, Lucy Orta met sur pieds un atelier de fabrication de vêtements collectifs – appelés *NEXUS Architecture* – avec un groupe de femmes noires en situation précaire qui y bénéficient d'une formation aux techniques de la coupe et de l'assemblage. Elles sont payées pour leur participation, qui se solde par une marche protestataire avec les vêtements qu'elles ont réalisés. L'art se constitue d'une pratique ordinaire, avec des gens ordinaires, dans des lieux ordinaires³⁵ et prétend à une efficacité immédiate. Parallèlement, cette pratique ne prétend à aucune ambition universalisante et ne s'accompagne d'aucun projet global de société mais s'inscrit dans le présent. Elle relève d'une forme « post-moderne » d'utopie : son modèle est l'utopie moderne – efficace et réalisable – mais son ambition, limitée, n'est rattachée à aucun projet global. La pratique artistique de Lucy Orta ne s'accompagne d'aucun programme général de société, ne repose pas sur un support théorique globalisateur. Sa justification est de l'ordre de l'attitude éthique personnelle : « Je me sens obligée³⁶ en tant qu'artiste de travailler sur la problématique des personnes en difficulté ». Sa « quête de proximité » artistique ne repose pas tant sur un désir de changer le monde qu'à une posture morale personnelle. Chez Lucy Orta, l'utopie trouve ses fondements dans une volonté d'édification morale individuelle. Mais cette pratique, locale et circonscrite, relève-t-elle vraiment de l'utopie ? Ces propositions charitables ne dérangent personne, voire, arrangent tout le monde : les « pauvres » qui y gagnent, les indifférents et les politiques qui n'ont plus à s'en occuper. Il s'ensuit un renforcement de l'aliénation idéologique plutôt qu'une désaliénation. Certes, si cet art se cantonne à des « opérations de service bénévoles³⁷ », s'il « [...] se réduit à ces gestes

34 L'expression est empruntée à Isabelle HERSANT, « Lucy Orta - Pour proposition d'une œuvre appartenant à l'art relationnel », devoir de licence, Université de Paris VIII, février 1999.

35 Ces lieux ordinaires ne sont en rien des lieux à part comme dans l'utopie traditionnelle.

36 C'est nous qui soulignons.

37 L'expression – assassine – est empruntée à Valérie ARRAULT, *Idem*, p.27.

de socialité relevant de pratiques caritatives palliant l'inhumanité de "l'horreur économique"³⁸ », a-t-il à voir avec l'utopie, même une micro-utopie hyper-locale ? Ne faut-il pas, pour que l'on se réfère au modèle de l'utopie moderne, que cet art détienne un pouvoir émancipateur ? Malgré les intentions explicites de l'artiste, ces œuvres échouent à actualiser leur volonté utopique. Tournons nous vers d'autres modèles

Les hétérotopies

Michel Foucault a façonné la notion **d'hétérotopie**³⁹. L'art comme espace « d'hébergement de l'imaginaire », pratique de l'écart, sortie du monde. Quelle conception de l'art en résulte-t-il ? Et qu'en est-il de l'utopie ? Est-elle devenue caduque ou pourrait-on ici parler de l'élaboration d'un nouveau mode utopique ne procédant plus de l'utopie moderne ? En quels termes cette hétérotopie de l'art se définit-elle alors ? Dans quelle mesure l'utopie aujourd'hui « *suppose-t-elle nécessairement des stratégies de résistance [individuelle] au dehors ?*⁴⁰ »

L'Atelier Van Lieshout (AVL)⁴¹ pour réfléchir à cette question.

AVL a été créé en 1995 par l'artiste hollandais Joep Van Lieshout. Il réunit un groupe d'artistes, d'architectes, de techniciens etc. qui constituent une communauté qui « ne travaille pas pour vivre, mais crée pour pouvoir créer⁴² » : tous travaillent à la réalisation d'AVL-Ville, lieu utopique de liberté. On y trouve des unités d'habitation, divers ateliers de fabrication, une cantine, un hôpital d'urgence, une centrale de purification d'eau, une centrale de production électrique, un compost, une ferme expérimentale et biologique (AVL-Agro), une "Académie" offrant des

38 *Ibidem.*

39 Michel Foucault, *Dits et écrits (1954-1988)*, tome 4 : 1980-1988, édition Gallimard, collection Bibliothèque des sciences humaines, 1994. (Edition publiée sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange).

Voir aussi « Des espaces autres », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

Le texte de cette conférence au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967 est disponible à l'adresse électronique suivante :

<http://desteceres.com/heterotopias.pdf>

Le site indique que Michel Foucault n'autorisa la publication de ce texte, écrit en Tunisie en 1967, qu'au printemps 1984.

40 Jean-Charles MASSERA, « Représentation année zéro », *Transit, op.cit.*, p.39.

41 Voir :
Jennifer ALLEN, « Up the Organisation », *ArtForum*, avril 2001.
Patricia van ULZEN, « Atelier Van Lieshout », *Parachute* n°102, p.51.
www.avl-ville.com et www.ateliervanlieshout.com

42 Charlotte Saunier, *L'artiste politique dans la dernière décennie du 20^e siècle*, Maîtrise d'arts plastiques, Université de Paris 8, février 2004.

cours sur “l’art et la vie”, la gestion de projet, les thérapies créatrices ou... AVL. On y trouve aussi... un atelier de fabrication d’armes. Les ateliers Van Lieshout réalisent aussi des meubles destinés à la vente à des particuliers ou des musées, et des satellites d’AVL-ville pour l’étranger. En quête d’autonomie, ils ne prétendent donc pas à l’autarcie. Ils ont fabriqué un bateau/salle d’opération où il est possible de pratiquer des avortements en dehors de toutes eaux territoriales – et par conséquent sans être soumis à une législation. AVL-ville, situé dans le secteur du port de Rotterdam, se considère comme un “musée” où l’art est vécu au quotidien. C’est aussi un « État libre » (autonome), protégé par un *Canon-Mercedes* (Mercedes transformée en pick-up avec un canon de 57 mm), qui a son drapeau, son argent, sa constitution fondée sur les valeurs de liberté, d’honnêteté et d’égalité, et sa législation. Il a été ouvert au public⁴³ le 28 avril 2001 avec le soutien de la ville de Rotterdam et fermé au public le 28 novembre 2001, sur ordre des autorités locales. Cette interdiction se limite à la visite d’AVL-Ville et ne concerne pas son fonctionnement.

À la différence des micro-utopies, il s’agit ici d’une utopie réalisée : une micro-société qui semble annuler certains des discours sur la faillite de l’utopie⁴⁴. Nous avons ici tous les marqueurs de l’utopie : critique du monde actuel, lieu à part, vie communautaire faite d’art et de liberté. Cette proposition artistique actualise une utopie au prix d’une implacable subversion de quelques institutions. Mais cette subversion n’est pas menée à son terme. N’y a-t-il pas un décalage entre la valeur, pour ces artistes, de leur art comme façon de vivre, et la vanité, le faible intérêt pour les spectateurs des objets quand ceux-ci sont montrés comme des “œuvres d’art” et dès lors “sacralisés”. Cette question va se retrouver dans l’utopie de réalisation par l’art que nous allons maintenant aborder. Si nous avons commencé par évoquer ces diverses démarches artistiques c’est afin d’éviter que la problématique dont nous allons traiter maintenant ne soit considérée comme emblématique du rapport de l’art contemporain à l’utopie, mais bien comme un - parmi d’autres - des aspects de cette question, pouvant être soumis à l’analyse.

La pratique artistique comme utopie individuelle

La faillite de l’utopie moderne peut être envisagée d’une autre manière. La possibilité d’une construction collective, sociale et politique, étant considérée comme une chimère, l’utopie réémergerait aujourd’hui sous une autre forme : celle d’une construction individuelle. Démocratisé, l’art serait alors l’outil par excellence de ce nouveau mode utopique. La

⁴³ Le public qui souhaitait se rendre à AVL-Ville était pris en charge par une société de transport AVL qui les y menait en voiture à cheval ou dans une remorque de tracteur.

⁴⁴ Voir p.15, sans oublier la note 34.

conception de l'art au service d'un projet collectif (au service de « l' » utopie) - qui fut celle des avant-gardes historiques - cèderait la place à celle d'un art au service d'un enrichissement de la vie personnelle⁴⁵. Ici aussi, la modification de la problématique de l'utopie concerne l'utopie moderne et l'utopie de l'art.

Une première figure de ce type de pratique vouée à l'enrichissement personnel est représentée par des œuvres qui, de manière très variée, développent une attitude de repli sur soi. *Les Scènes de la vie ordinaire I* de Joël Bartoloméo est un film vidéo du cocon familial, de « son infra-ordinaire fait de tartes au citron ratées ou de joyeux départs en vacances⁴⁶ ». Cette œuvre a pour seul motif la vie privée de l'artiste. La caméra, posée sur le bord d'une table ou par terre, est un témoin décrivant une réalité brute, non travaillée. A travers des plans toujours fixes, s'affirme le déni de Bartoloméo à nous faire part de sa relation aux autres, se manifeste son opposition à la mise en forme d'un « quelque chose de plus » « qui correspondrait à son point de vue sur ce qui est montré et placerait cette œuvre - certes figurative - dans le registre de la représentation, c'est-à-dire de la figuration non strictement de ce qui est, mais de son rapport au monde⁴⁷. Dépourvue de regard et de « parole », l'œuvre apparaît comme un enregistrement muet⁴⁸ de la banalité quotidienne. L'artiste n'est pas un « peintre » mais un « ethnographe » de sa vie privée de père de famille. Et de cette œuvre qui n'ajoute pas de sens à ce qui est montré, mais interroge l'art, la création artistique, les outils de l'art, on est en droit de se demander si elle n'est pas exemplaire de cet affaiblissement du sujet et, de ce fait, radicalement étrangère à l'utopie moderne en tant que celle-ci a pour condition la relation dynamique sujet-monde.

Le repli sur soi se manifeste aussi dans les nombreuses œuvres ayant pour motif exclusif l'intimité de l'artiste, sa réalité psychologique, ses affects, son vécu, ces œuvres d'art dites « sensibles [...] traitant des questions

45 Dès l'instant où la notion de projet collectif est remplacée par celle d'expérience individuelle, on comprend le glissement conceptuel selon lequel, pour l'artiste, « *le résultat obtenu n'a guère d'intérêt, l'essentiel reste le geste accompli.* » (Roman Opalka cité par Paul ARDENNE, *L'Art contemporain, op.cit.*, p160.). « *L'œuvre achevée n'a d'importance qu'anecdotique.* » (*Idem*, p.161.)

Par ailleurs cette transformation selon laquelle l'utopie est mise au service de la vie personnelle plutôt qu'au service d'un projet collectif nous renvoie au glissement sémantique évoqué plus haut faisant de l'utopie non plus « le projet d'un monde meilleur mais le projet d'un être meilleur » (Paul Virilio) qui nous apparaissait dans le contexte des manipulations biologiques comme le fait de « fausses » utopies techniques.

46 Anaïd DEMIR, « Joel Bartolomeo », *Transit*, CNAP, ENSBA, 1997, p.70.

47 Comme le dit Louis Marin, l'image qui représente, figure notre regard plutôt que notre vue, notre lien aux choses et non leur seule apparence. Dans la représentation, nous trouvons donc, figurées de manière inextricable, trois instances : le sujet représentant, le monde représenté, préalables à la troisième instance qui est le lien qui les unit. Voir particulièrement Louis MARIN, « Mimésis et description », *De la représentation*, Gallimard, Seuil, Hautes Etudes, p.251-266.

48 Le mutisme de l'œuvre se réfère ici au silence de l'artiste.

d'identité personnelle et d'enfance [avec] un certain pathos⁴⁹ » ou dans les œuvres développant une « logique de l'autoportrait » comme celles de Roman Opalka, de Elke Krystufek qui exposait à Manifesta 2 une centaine de photographies prises d'elle-même depuis qu'elle est artiste... On peut penser aussi à l'hyperfocalisation sur la question de l'identité, qui apparaît chez Philippe Perrin et bien d'autres, dès l'instant où la signature fait œuvre.

Ethnologie de la vie privée, logique de l'autoportrait, hyperfocalisation sur la question de l'identité, art « néo-émotionnel » sont quelques unes des expressions de cette tendance de l'art actuel à la « culture de soi », indifférent au monde.

Notre interrogation sera ici la suivante : l'enfermement en soi qui se manifeste aujourd'hui dans une part de la production artistique est-il signe d'indifférence à l'autre, à la volonté de communication, et par extension signe d'indifférence à l'histoire - ou au contraire est-il aujourd'hui l'unique manière de se construire en résistant à un monde surfait et surpuissant ? Art de l'inconséquence, a-social et insoucieux du monde, art définitivement déserté par toute idée d'utopie, ou à l'inverse art du repli comme seul lieu possible de construction du sujet⁵⁰ ? Certes il ne peut être question d'établir un hiatus entre œuvres pour le monde et œuvres pour soi, mais il s'agit plutôt de se demander si, dans l'art, l'attitude de repli peut être une attitude de résistance et donc une manière intransitive de construire un autre monde.

On peut certes proposer des réponses théoriques à ces questions.

Pour Richard Shusterman⁵¹, l'actuelle tendance de l'art au narcissisme et au repli sur soi est conforme à l'idéologie de la société bourgeoise et libérale qui pousse à la construction exclusivement privée de l'individu et reflète la séparation définitive sujet-objet, le chiasme post-moderne. Pour cet auteur, le retrait du monde implique que le sujet ne puisse se construire puisque le sujet se définit à partir de la rencontre avec l'autre dans l'espace social, espace d'engendrement de parole et d'action⁵². Il en résulte un art qui n'a d'autre but que la valorisation de l'histoire du créateur, la recherche de statut social, de profit personnel, de puissance

49 « Ce qu'on appelle aujourd'hui à New-York le 'néo-émotionnel' » Claudia Hart, « L'Après guerre froide en art dans les années 90 », *Transit*, CNAP, ENSBA, Paris, 1997, p.29.

50 Autrement dit, l'art de la culture de soi manifeste-t-il un déficit de sujet, lié au fait que l'individu ne peut pas se construire dans un espace séparé du monde, ou au contraire correspond-il à une attitude de résistance répondant à la conviction qu'aujourd'hui l'individu ne peut plus se construire que dans un espace séparé du monde.

51 Richard SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif. La Pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Minuit, Paris, 1992. (1ère éd. 1991, *Pragmatist Aesthetics, Living Beauty, Rethinking Art*. Traduit de l'américain par Christine Noille).

52 Ici, le sujet « faible » est un individu replié sur lui-même, qui renonce à être un individu social et qui, de ce fait, renonce à « faire l'histoire ».

individuelle⁵³... Art reflétant des subjectivités sans sujet, c'est-à-dire sans pensée de l'autre ou du monde⁵⁴. Richard Shusterman met en évidence que ce type d'auto-crédation exclusivement personnelle soutient politiquement le libéralisme anglo-saxon, consolide l'Etat capitaliste. Soit au contraire on considère que le monde est devenu tel que l'individu ne peut plus se construire que dans un espace séparé du monde. Jean-Charles Masséra pose la question de savoir si on peut considérer que l'espace privé est le dernier lieu de contestation de l'espace public, le dernier lieu de liberté, le dernier lieu d'opposition, peut-être le dernier moyen de « redevenir acteur », de « reprendre une place de sujet⁵⁵ » ? Il s'agit alors d'un espace privé protégé, par la capacité critique, de l'atteinte décervelante des médias, ces véhicules efficaces de l'idéologie dominante⁵⁶. Cet art utilisé comme « auto-crédation de soi » impliquerait que nous puissions « être acteur de nos vies sans être acteur du monde ». Il actualiserait une forme individuelle de résistance au monde à partir de laquelle il serait justifié de parler d'une utopie d'un accomplissement de l'individu par l'art.

Ces deux réponses - de Richard Shusterman et de Jean-Charles Massera - du fait même de leur généralité, ne correspondent pas à la réalité artistique mais constituent des éléments d'évaluation d'une part de cette réalité. Elles ne constituent pas des alternatives permettant de juger l'art contemporain en général, mais fournissent plutôt des outils d'évaluation flottants, valables seulement pour l'une ou l'autre œuvre spécifique. D'un artiste à l'autre, d'une œuvre à l'autre, l'art aujourd'hui est parfois utilisé comme un médiocre outil de puissance individuelle, parfois au contraire comme un moyen de résistance et de construction de soi.

Le travail de Sophie Calle - texte, événements, installations, photographies... - se constitue du jeu avec la vie personnelle de l'artiste, d'un entrecroisement « créatif » de l'imaginaire et du réel... Dans ce travail, comme dans nombre d'œuvres qui procèdent du repli sur soi, il semble

53 « La recherche de l'identité, si obsédante aujourd'hui, ne manifeste pas la volonté d'être sujet ; elle est au contraire l'autodestruction de l'individu, incapable, pour des raisons intérieures ou extérieures, de devenir un sujet. Le narcissisme est une des formes extrêmes de cette recherche autodestructrice de l'identité » Alain TOURAINE, *op.cit.*, p.361.

54 La logique de création se référant à l'individu exclusivement risque de mener à l'affirmation non d'une individualité mais d'une identité qui par définition n'a rien en commun avec l'autre : l'identité s'affirmant par négation de l'autre, de l'altérité, du monde ou encore par identification absolue de l'autre à soi-même. Individualisme narcissique dont l'équivalent collectif serait peut-être l'exacerbation des nationalismes.

55 Ces expressions sont empruntées à Jean-Charles MASSERA, *op.cit.* p. 37.

56 Sans cesse nous nous trouvons confrontés à la difficulté de la généralisation. Car si les médias (télévision mais aussi réseaux...) apparaissent comme véhicule de l'idéologie dominante, c'est tant qu'ils sont indexés à l'économie. Dès qu'ils s'en libèrent, comme le réseau et ses possibilités de prise de parole personnelle, ils ont toute la liberté de véhiculer des idées transgressives. C'est donc l'indexation à l'économique - en tant que lieu de l'institutionnel - qui les place dans la « post-modernité ». Encore une question qu'il faudrait développer largement.

bien que l'impossibilité d'œuvrer publiquement à une construction sociale et politique soit contrebalancée par la volonté de renouer avec l'expérience individuelle. Les œuvres n'importent pas en tant que telles, mais en tant qu'elles permettent et structurent divers types d'expériences personnelles.

Le lien avec l'utopie moderne est rompu. L'œuvre ne s'ancre pas dans la poursuite d'une issue à une situation collective insatisfaisante, dans la recherche d'un équilibre entre intérêts publics et privés. Nulle ambition d'un bonheur collectif ne l'anime. La dimension unificatrice et le thème communautaire, caractéristiques de l'utopie moderne, ne se retrouvent pas dans cette quête individuelle.

La culture de soi engendre un art devenu son propre but, son propre projet en tant que support d'expériences personnelles, sans nécessité de lisibilité ou de partage, et surtout sans prétention à l'objectivation d'un point de vue sur le monde. Cette conception de l'art va logiquement de pair avec une certaine indifférence aux possibilités communicationnelles des « œuvres »⁵⁷ qui peuvent n'être que des résidus d'expériences voire n'exister que comme moment fugace, en dehors de toute réalité physique. Cette conception de l'art est relativement incompatible avec l'exposition et le commerce des œuvres.

De l'exposition du travail de Sophie Calle rue Berryer, surgit très clairement chez le spectateur la conscience d'un décalage entre la valeur, pour l'artiste, de son art comme façon de vivre, et la vanité, le faible intérêt pour le « récepteur », de cette exposition qui « sacralise » les œuvres montrées. Décalage qui ne porte nulle atteinte à la légitimité de la publication - beaucoup plus modeste - *Des Histoires vraies*.⁵⁸ Cette exposition apparaît alors comme un signe d'"entêtement" à se situer dans une perspective traditionnelle⁵⁹, comme un « alibi social » au service d'une attitude « d'apparat »⁶⁰ disjointe de la réalité artistique que développent les œuvres elles-mêmes. L'exposition est une erreur liée à l'incompatibilité entre la volonté de montrer des œuvres en se référant à une conception traditionnelle de l'art et la réalité des œuvres montrées dont le sens ne surgit pas d'un échange avec les spectateurs. Ici, la cohérence de la pratique artistique, plutôt que d'engager l'institutionnalisation d'un « sans-art » soi-disant critique, devrait mener à la pratique d'un « art en chambre »⁶¹, vécu comme une expérience

57 Et parallèlement, indifférence à l'évaluation des œuvres au profit de l'évaluation de la démarche de l'artiste, l'évaluation des œuvres ne se justifiant que dans le cadre d'un art légitimé par des relations esthétiques de contemplation et d'interprétation.

58 Sophie CALLE, *Histoires vraies*, Actes Sud, Galerie Sollertis, 1994.

59 C'est-à-dire comme activité de fabrication d'un objet incarnant un point de vue livré à la contemplation et à l'interprétation.

60 Ces expressions sont empruntées à Franck PERRIN, « Actions directes. Notes pour un manifeste mutationnel », *Blocnotes. Contemporary art & culture, Guerillas*, n°12, Paris, avril-mai 1996, p.65.

61 C'est particulièrement l'institution en tant que support du marché de l'art qui est mise en cause ici. Ni l'apprentissage de l'art, ni la « publication » des œuvres par le

démocratique de l'écart et à l'écart, appartenant principalement au domaine des activités privées. Un art préservant l'artefactualité, c'est-à-dire le « faire » artistique, (sans considération sur la nature de l'objet fabriqué : physique, mental ou événementiel) et l'intentionnalité de l'artiste, mais qui élimine la nécessité d'une consignation de l'œuvre et de l'artiste dans l'institution et dans l'histoire comme condition nécessaire pour qu'il y ait œuvre⁶², la volonté de mêler art et vie, typique des utopies modernistes s'y retrouvant alors, mais en-dehors de toute ambition d'impact social ou politique. Nous retrouvons une idée développée par Jean-Claude Moineau⁶³ selon laquelle, si aujourd'hui l'artiste veut être un résistant au monde, son art doit se cacher, et se faisant, doit résister à l'appellation « art »⁶⁴.

On peut, à la suite de Richard Shusterman, se demander dans quelle mesure il est fait retour ici au mythe de la pratique d'un art à l'abri de tout intéressement, hormis peut-être cette « *fonctionnalité globale* » dont parle Dewey et qui désigne l'idée que la valeur de l'œuvre réside dans le fait qu'elle enrichit la vie de l'être humain. On peut se demander si le concept romantique de « l'art pour l'art », faisant de l'art lui-même une utopie, ne réapparaît pas ici - mais, comme nous l'avons dit plus haut, en dehors de toute légitimation communicationnelle. A cette question, nous répondrons qu'effectivement l'utopie de l'art se retrouve ici, mais son sens a changé avec la transformation du concept d'art : elle ne concerne plus les œuvres elles-mêmes en tant que véhicules d'une vérité, mais la pratique artistique indépendamment de ce qu'elle produit. L'utopie est celle d'une pratique permettant à l'individu de façonner son existence pour s'accomplir lui-même en tant que personne. Certes ce présent artistique - en tant que vie différente - conserve une dimension critique.

En ce sens, si cet art reste malgré tout rattaché à l'utopie moderne, c'est de manière intransitive et infime : œuvrant transitivement à la construction de l'individu, il participe indirectement à celle du monde... à condition que « le monde se constitue encore des êtres qui le peuplent »... Mais on peut aussi considérer que cette construction par l'art d'un univers individuel et solitaire n'a dans le fond plus rien à voir avec l'utopie, laquelle ne peut pas se passer de la question de l'altérité, laquelle concerne nécessairement l'autre : « *une utopie implique nécessairement*

biais de techniques démocratiques telles que la toile (cyberart) ou l'édition ne sont radicalement mises en cause par cette interrogation.

⁶² Nous faisons ici référence à la « théorie institutionnelle de l'art ». Voir : George Dickie, « Définir l'art », *Esthétique et poétique. Textes réunis et présentés par Gérard Genette*, Paris, éd. du Seuil, 1992, pp.9-32. (coll. Points). Dégagé de cette « théorie institutionnelle », cette conception de l'art ne renoue pas pour autant avec l'essentialisme selon lequel l'art est un concept ontologiquement définissable.

⁶³ Jean-Claude MOINEAU, « L'Art sans art », *Omnibus*, Journal d'art trimestriel n°14, Paris, octobre 1995, pp.8-11.

⁶⁴ Cela se comprend aisément si l'on saisit que l'utopie est intrinsèquement induite par la nécessité de défaire l'institution, que l'on entende ce mot en rapport à l'idéologie instituée ou en rapport aux institutions de la société.

une communauté humaine. Son objet est précisément l'ensemble des rapports que les membres de cette communauté tisseront entre eux."⁶⁵ La pratique artistique comme utopie de construction personnelle serait alors disjointe de la question de l'utopie et liée à une certaine dégradation de la relation d'altérité sujet-objet (homme-monde, individu-autre personne)⁶⁶.

Ces propositions pourraient être raccrochée à la notion d'**hétérotopie** telle que l'a définie Foucault⁶⁷. L'art comme espace « d'hébergement de l'imaginaire », pratique de l'écart, sortie du monde. Mais quelle conception de l'art en résulte-t-il ? Et qu'en est-il de l'utopie ? Est-elle devenue caduque ou pourrait-on ici parler de l'élaboration d'un nouveau mode utopique procédant d'une hétérotopie de l'art lui-même plutôt que de l'utopie moderne ? En quels termes cette hétérotopie de l'art se définit-elle alors ? Dans quelle mesure l'utopie aujourd'hui « *suppose-t-elle nécessairement des stratégies de résistance [individuelle] au dehors* »⁶⁸ ?

Tout au cours de ce texte, nous avons insisté sur une dissémination des conceptions de l'art. Dissémination qui s'accompagne d'une prolifération et d'une individualisation des pratiques et parallèlement d'une dissémination et d'une individualisation de l'utopie. L'émergence de nouvelles formes d'art est parallèle à l'éclosion de nouvelles formes d'utopies individuelles et « infra-minces » et surtout plurielles.

Ce qui précède n'est pas applicable à l'ensemble du paysage artistique actuel. Et nombre d'artistes s'inscriraient en faux contre la démarche évoquée plus haut, nombre d'œuvres semblant procéder de l'exact opposé : n'ayant d'existence que publique, à partir de leur mise en relation avec les récepteurs dans l'espace social. Nous pensons ici à certaines performances ou encore à l'art relevant de l'**esthétique relationnelle**⁶⁹

⁶⁵ Albert JACQUARD, *Petite philosophie à l'usage des non-philosophes*, Paris, Calmann-Lévy, (Le Livre de Poche n°14562), p.215.

⁶⁶ Par ailleurs, notons que l'essor de ce type de pratique artistique est soutenu par le développement des techniques démocratiques de reproduction et de diffusion (livres, CD-Rom, réseau, etc) dans la mesure où ces supports offrent la possibilité d'échapper à l'institutionnalisation de l'art.

⁶⁷ Michel Foucault, *Dits et écrits (1954-1988)*, tome 4 : 1980-1988, édition Gallimard, collection Bibliothèque des sciences humaines, 1994. (Edition publiée sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange).
Voir aussi « Des espaces autres », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.
Le texte de cette conférence au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967 est disponible à l'adresse électronique suivante :
<http://desteceres.com/heterotopias.pdf>
Le site indique que Michel Foucault n'autorisa la publication de ce texte, écrit en Tunisie en 1967, qu'au printemps 1984.

⁶⁸ Jean-Charles MASSERA, « Représentation année zéro », *Transit, op.cit.*, p.39.

⁶⁹ A ce sujet, voir :
Nicolas BOURRIAUD, *L'Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 1998.

Dans quelle mesure les discours légitimant des œuvres participant de l'esthétique relationnelle⁷⁰ révèlent-ils une volonté utopique très forte dans la mesure où ils laissent apparaître une volonté de « recoudre le tissu social », de « recréer du lien social » ? Dans quelle mesure les œuvres, elles, échouent radicalement à actualiser cette volonté utopique, ne faisant alors que confirmer ce qu'elles tentaient de dénoncer : l'incapacité de relation entre le sujet et le monde ? Tout ceci reste à discuter.

Enfin il faudrait aussi s'interroger sur cette part de l'art actuel qui se réalise dans un **hors champ** et qui, dès lors, renoue avec la fonctionnalité (graphisme, mode, etc...). Si de toute évidence ces arts se déploient sans visée utopique globalisatrice, nous pourrions encore nous interroger sur ce qui les relie, différemment, à de nouvelles formes d'utopies...

⁷⁰ L'œuvre de Rikrit Tiravanija par exemple.