



Marges
Revue d'art contemporain

06 | 2007
Art et ethnographie

Une histoire ordinaire des artistes

The Artists' Ordinary History

Maria Ivens



Édition électronique

URL : <http://marges.revues.org/623>

DOI : 10.4000/marges.623

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2007

Pagination : 17-27

ISBN : 978-2-84292-250-4

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Maria Ivens, « Une histoire ordinaire des artistes », *Marges* [En ligne], 06 | 2007, mis en ligne le 15 octobre 2008, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://marges.revues.org/623> ; DOI : 10.4000/marges.623

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© Presses universitaires de Vincennes

Une histoire ordinaire des artistes

Hal Foster¹, dans son article, « L'Artiste comme ethnographe », qui donne le titre à cette journée d'études, distingue deux axes d'investigation, menant d'une part à un travail horizontal, dans un mouvement synchronique qui s'accorde à l'orientation ethnographique en art, construisant la réflexion autour de la notion d'altérité. Et menant, d'autre part, à un travail vertical, dans une confrontation diachronique, mettant l'accent sur les formes historiques.

Nous avons choisi de privilégier ce second axe et de mener une réflexion sur la notion d'artiste et sur sa visibilité à trois moments historiques. Ce sera une approche rapide, se voulant provocatrice, car elle interpelle les discours qui dominent les représentations de l'artiste. À la fin de notre parcours, l'axe horizontal, plutôt spatial, s'entrecroise avec l'axe vertical et temporel et nous interrogeons « l'espace d'apparence² » des artistes, dans le présent.

¹ Hal Foster, « L'Artiste comme ethnographe » ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? » dans *Face à l'histoire, 1933-1969*, Paris Flammarion/Centre Georges Pompidou, 1966, p. 498-505.

² Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne* (1961), Paris, Calmann-Levy, coll. Agora Pocket, 1983.

³ Jürgen Habermas, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1962), Paris, Payot, trad. fr. M. B. de Launay 1978 ; Maria Ivens, *Le Peuple-artiste, cet être monstrueux. La communauté des pairs face à la communauté des génies*, Paris, L'Harmattan, 2002 (la plupart des réflexions de ce premier moment sont développées dans ce livre).

⁴ En 1790, Kant pose l'égalité de tous devant le jugement du beau. Il applique le discours de Rousseau à l'esthétique qui devient un fondement du contrat social. Selon Cassirer (dans *Rousseau, Kant, Goethe*, Paris, Belin, 1991, p. 31-32), Rousseau joue un rôle essentiel dans la formation philosophique de Kant depuis 1766. Il lui a donné son langage et son style : « il y eut une époque... où je méprisais l'homme ordinaire (le peuple)... Ce préjugé aveugle a disparu, j'ai appris à respecter les hommes » (dans *Fragments*, Hartenstein T. VIII, p. 624). Selon Kant, le discours esthétique est indissociable de l'idée de société étant donné que l'universalité, la sociabilité, fondent le jugement esthétique. Il ne s'agit pas d'une description empirique mais de la possibilité même du jugement de goût comme jouissance

1^{er} moment : un espace public ouvert. Le beau est un jugement de sens commun.

Au 18^e siècle, dans un espace public ouvert, la pensée critique et la réflexion sur la sensibilité accordent à tous les hommes la possibilité de s'enquérir des fondements de la réalité. Le monde commun dépend du jugement de chacun, le commerce social n'exige pas l'identité de condition puisque l'égalité est fondée sur le savoir vivre entre les personnes qui se comportent comme de simples êtres humains³. Tous peuvent s'affirmer et s'imposer par la seule autorité des arguments. Le beau est un jugement de sens commun. Le plaisir désintéressé qui le fonde permet la réappropriation du monde par tout le monde⁴. En appelant au jugement de sens commun, l'œuvre d'art nécessite et sollicite l'instauration de la communauté. Le discours sur l'art est ainsi indissociable de l'idée de société. Par conséquent, l'œuvre tire son importance de ce que sa visibilité se réalise dans un espace commun public, plural, partagé.

L'homme ordinaire apprécie et se prononce sur tous les genres de mérites. Il accède au jugement esthétique et s'inscrit dans les débats artistiques qui se nourrissent des principes théoriques partagés par un large public. En ce sens, les valeurs esthétiques ne sont plus justifiées par des normes pré-établies, le jugement ne dépend d'aucune autorité.

Déjà au début du 18^e siècle, pour l'abbé Du Bos, l'art prend racine dans l'univers sensible. Du Bos met en place les termes d'une efficacité du sentiment en matière de critique artistique. Il prône une esthétique des perceptions sensibles. Le sentiment est une émotion physique, une nouvelle sensualité, un « sixième sens » qui existe chez tous les individus. Les arrêts du public l'emportent sur ceux des « gens de métier » qui jugent d'après les règles et les formules apprises. Dès lors, le véritable juge en matière d'art ne sera plus le critique de métier, le connaisseur, mais le public⁵.

L'Académie des Beaux-Arts se tourne vers le public, dans la première moitié du 18^e siècle en ouvrant ses Salons qui se tiennent régulièrement à partir de 1737. Dix ans plus tard, La Font de Saint-Yenne peut écrire « une peinture exposée est un livre qui voit le jour grâce à l'impression, une pièce de théâtre jouée sur scène ; tout le monde a le droit de porter un jugement sur elle⁶ ». Jürgen Habermas a décrit cet espace public – ouvert à une large couche de la population – où se manifeste la conviction (généralisée à l'époque) selon laquelle tous sont admis à donner leur avis⁷.

Thomas Crow⁸, dans son analyse du rapport des artistes au public

au 18^e siècle, montre le mélange de classes et de types sociaux qui s'impose dans l'audience du Salon, mélange d'hommes et de femmes de tous ordres et de toutes conditions. L'artiste ne peut à lui seul produire le sens qui est devenu une forme de vivre ensemble. Le Salon est l'événement culminant dans Paris ; des vagues ininterrompues de spectateurs remplissent le Salon Carré du Louvre. L'homme ordinaire se voit encouragé à découvrir auprès des œuvres d'art des plaisirs jusqu'alors réservés aux commanditaires et à leurs intimes⁹. S'impose alors la conception du public comme entité qui possède la capacité ordinaire du jugement. Arlette Farge rend compte, elle aussi, d'un espace public populaire, en confirmant l'existence d'une population parisienne avide d'événements, manifestant la volonté d'avoir prise sur les affaires du temps. Le Salon et les nouveaux lieux de sociabilité liés à l'art en seraient devenus une forme. La population « a des avis sur » les événements visibles, réels, quotidiens. Et ces « avis sur » les événements importants, mais aussi sur le cours ordinaire des choses, deviennent un lieu commun de la pratique sociale¹⁰.

Dès 1789, les débats dans la Commune des arts et autour du Salon de 1791, enfin ouvert à tous les artistes, légitiment une communauté élargie d'artistes. Ceux-ci deviennent les protagonistes emblématiques du citoyen de l'époque révolutionnaire, par leur indépendance et leur revendication de la liberté du génie. Dans la Commune des arts – l'assemblée de tous les artistes – l'artiste est reconnu par les autres artistes non par la valeur de son œuvre mais par la qualité de son engagement dans l'activité artistique¹¹. On n'est pas artiste selon un jugement de valeur porté sur l'œuvre, mais selon la reconnaissance d'une condition commune. Le jugement de mérite ne valorise que certains candidats.

L'homme ordinaire est reconnu capable de créer et de devenir artiste sans détenir nécessairement un don. L'ensemble des artistes forme une communauté – un lieu commun¹² – fondée sur une intentionnalité, celle de l'art, et sur une multiplicité à l'infini, qui n'est pas celle de la communauté des génies mais de tous ceux qui affirment leur identité dans la pratique de l'art. Le lieu commun du peuple-artiste ne prend pas en compte les hiérarchies de valeurs, car c'est un espace ouvert, démesuré, lié aux pratiques démocratiques, c'est-à-dire, aux idées de liberté, d'égalité et de fraternité.

Au 18^e siècle, la notion de génie demeure polysémique¹³. Selon Georges Dumezil, la notion archaïque de *genius* n'a été mise en valeur que par l'intervention des philosophes et des hellénisants¹⁴.

sans intérêt. Or, le plaisir désintéressé, sans désir de possession, permet la réappropriation du monde par tout le monde. Ainsi, le beau n'est plus le privilège de personne et peut être connu de tous parce que c'est un jugement de sens commun.

⁹ Abbé Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, 1719.

¹⁰ La Font Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France...*, La Haye, 1747.

¹¹ Jürgen Habermas, *op. cit.*

¹² Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in the Eighteenth Century*, Yale University Press, 1985, p. 4-22 (trad. Fr. A. Jacquesson, Paris, Macula, 2000).

¹³ En 1793, les collections royales étant nationalisées, Le Louvre devient un musée public. Le palais devient un musée pour le peuple, il devient le symbole de la chute de l'Ancien Régime et de l'ouverture d'un nouvel ordre. Cette transformation du palais en espace public accessible à tout le monde est voulue en tant que démonstration d'une adhésion au principe de l'égalité. (dans Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, London and New York, Routledge, 1995, p. 22-23).

¹⁰ Arlette Farge, « Introduction », *Dire mal dire, l'opinion publique au XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1992, p. 16-19.

¹¹ Henri Lapauze, *Procès verbaux de la Commune Générale des Arts*, Paris, Bucloz, 1903, séance du 20 juillet, p. 12-13.

¹² Maria Ivens, *op. cit.*, II^e partie, p. 95-97.

¹³ Maria Ivens, *op. cit.*, III^e partie, ch 1, p. 197 à 206.

¹⁴ Georges Dumezil, *La Religion romaine archaïque*, Paris, Payot, 1974.

¹⁵ Edgar Zilsel, *Le Génie, histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Minuit, 1993, p. 31-32.

¹⁶ A. Detournelle, « Aux Armes et aux arts ! », *Journal de la société républicaine des arts*, Paris, 1794, p. 310.

¹⁷ Alin Avila, *Les Artistes associés*, catalogue d'exposition, 5 mai au 30 juin 1982, Créteil, Maison des Arts André Malraux, 1982.

¹⁸ Edmond About, dans *Le XIX^e siècle. Journal républicain conservateur*, Paris, le 20 décembre 1880.

¹⁹ Dans la modernité et dans l'époque contemporaine selon les propos de l'INSEE (*Données sociales*, 1981, p. 196), la catégorie des artistes sera toujours particulièrement difficile

Elle n'est pas encore univoque comme elle le deviendra avec la modernité romantique. Ce terme hérite d'une double étymologie latine. L'*ingenium*, forme passive, est un terme courant qui signifie « le talent », quel que soit son degré d'aptitude : il s'agit d'une qualité universelle qui sommeille en tout homme. Le *genius*, forme active, est le démon qui accompagne tous les hommes depuis leur naissance : il représente la personnalité divinisée d'un homme, tel qu'il est venu au monde. Et, selon Edgar Zilsel¹⁵, le génie antique ne qualifie jamais une intelligence supérieure ou un talent inné, il incarne la force vitale et l'âme humaine.

Le *genius* déformé par l'*ingenium* sera incarné par l'artiste de génie qui n'est plus l'attribut de tous les hommes, mais devient une faculté rare et élitiste. C'est ainsi que, vers la fin du 18^e siècle, la théorie romantique présentera l'artiste comme une créature à part, divinisée, à laquelle les lois communes ne sont plus applicables.

La création de l'Institut en 1795, puis sa réforme en 1801, montrent la fermeture de l'espace social. Son projet pour les beaux-arts vise la reconnaissance de seulement 25 membres, « l'élite des artistes reconnus pour être les plus distingués dans leurs domaines ». L'entrée des autres artistes dans le Salon, depuis 1791 en principe ouvert à tous, – à la communauté élargie d'artistes fondée d'une infinité de classes¹⁶ – est gérée maintenant avec parcimonie.

À la fin du 19^e siècle, la reconnaissance de l'artiste deviendra un problème crucial quand disparaissent les systèmes institutionnels, à savoir les corporations et les académies, supplantés par celui du marché de l'art et par le mythe sot¹⁷ de l'artiste solitaire. Les propos d'Edmond About l'attestent : « Nous n'avons pas trouvé, et ne trouveront jamais, la limite qui sépare le peintre du vitrier, le statuaire du modeleur, le graveur du bousilleur aquafortiste¹⁸ ». Dans ces conditions, le conflit de légitimité se situera au cœur de la réalité artistique¹⁹.

À ce doute, cette incertitude sur qui est artiste, s'ajoute le rétrécissement de la sphère publique artistique qu'entraîne l'émergence d'un marché de l'art créant des intermédiaires – experts, critiques, marchands, conservateurs – entre les artistes et le public.

En définitive, le marché privatisant le monde de l'art est un espace propre qui n'est pas un lieu commun. Il isole l'artiste du public, le place en dehors du monde commun et occulte la diversité de ce monde²⁰. Le jugement artistique appartient désormais à un « monde de l'art²¹ », espace restreint qui est celui de la compétence où l'art n'est pas une affaire proposée au jugement de tout le monde et où seuls certains sont autorisés à des initiatives.

2^e moment : L'individu artiste. L'éminence d'une œuvre dépend de son originalité.

Le discours sur l'art qui se met alors en place sera fondé sur la notion d'originalité, et la corrélation entre l'éminence d'une œuvre et son originalité se décline sous l'aspect de la singularité de celui qui la crée, sur l'écart vis à vis de la tradition, et sur la nouveauté de cette création. Ceux-ci seront les critères de l'appartenance au domaine de l'art. L'œuvre peut s'incarner dans n'importe quel matériau étant donné qu'elle accède au statut artistique non pas à travers sa relation à une tradition – ou à l'obéissance à des règles – mais en tant que trace d'un processus créateur conçu comme extériorisation d'une subjectivité originale²². Ces éléments se sont agglutinés, à partir du romantisme, dans une conception de l'acte artistique et d'une figure de l'artiste qui deviendront inhérentes à la représentation moderne de l'art. L'artiste qui exprime son originalité et sa subjectivité s'avère être alors un génie.

Cette valorisation de l'artiste comme génie dérive, selon Rudolph Wittkower, d'une transformation profonde de la mentalité du 18^e siècle. Elle est concomitante de la dévalorisation de la notion d'imitation qui passe, dans un premier temps, de l'imitation fidèle d'un réalisme naïf, à l'imitation éclectique, avec sélection rationnelle et intellectuelle des plus belles parties de la nature : la nature comme elle devrait être, la belle nature. Cette dernière met en valeur l'imitation des artistes anciens, lesquels avaient déjà choisis les plus parfaits modèles.

En outre, selon Wittkower, cette conception permettra d'accéder, dans un second temps, à la notion de liberté créatrice. Grâce à son imagination personnelle, l'artiste se dégagera des modèles. Il exprime alors son originalité : ce qu'il produit n'est pas de l'imitation. La simple copie devient absurde. Par ses choix personnels, par l'association d'éléments qui ne se trouvent pas tels quels dans la nature, ni chez les maîtres anciens, l'artiste atteint un style particulier²³.

« La beauté et l'imitation n'ont plus leur source directe dans la nature et dans les lois universelles qui gouvernent le sujet et l'objet, mais dans l'Idea, dans l'esprit humain qui, à l'image de Dieu, contient les formes de tout ce qui existe²⁴ ».

L'examen du concept d'*Idea* par Panofsky permet également de comprendre la singularité de l'artiste. L'*Idea* est l'ensemble des idées platoniciennes transformées jusqu'à devenir les pensées d'un dieu personnel. L'artiste est rempli de figures qui lui viennent d'une inspiration d'origine intérieure.

à définir et produit continuellement des controverses.

²⁰ Hannah Arendt, citée par Maria Ivens, « Nous sommes une infinité de classes... toutes utiles », dans *Les Irraductibles*, n°8, avril-mai 2005, p. 216.

²¹ Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

²² Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Art, Création, Fiction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004, p. 71 - 104. Nous y avons pris beaucoup d'éléments pour le développement de la question de la singularité et de l'originalité de l'artiste ; tout particulièrement dans le texte de Schaeffer intitulé « Originalité et expression de soi. Éléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste ».

²³ Rudolph Wittkower, « Imitation, Eclecticism, and Genium », dans *Aspects of the XVIIIth Century*, Baltimore, John Hopkins Press, 1965, p. 143-161.

²⁴ Erwin Panofsky, *Idea* (1921), Paris, Gallimard, 1989.

²⁵ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 82.

²⁶ Carol Duncan et Alan Wallach, « Le Musée d'art moderne de New York : un rite du capitalisme tardif », dans *Les Musées, Histoire et Critique des arts 7-8*, décembre 1978, p. 47.

²⁷ Peu d'objets sur un mur vide évite une attention distraite et permet une intense contemplation. (Carol Duncan, *op. cit.*, p. 17-18).

En fait, l'individu artiste conçu comme pure singularité est situé en dehors de tout cadre social, il crée uniquement par nécessité intérieure. L'œuvre est vouée à elle-même, elle est son propre genre, elle n'existe qu'en tant qu'elle s'autodétermine de manière radicale et trouve son élément suffisant en elle-même, c'est-à-dire dans l'intériorité du créateur qui la fait venir à l'existence et lui donne sa loi.

Dès lors, l'art devient autonome, il cesse d'être considéré en tant qu'élément d'une réalité plus large, les œuvres modernes perdent leur fonction sociale-utilitaire, ce qui impose que les œuvres d'art fonctionnent comme objets d'une contemplation purement esthétique. De plus, la muséification fige leur authenticité et préserve ces œuvres destinées à un usage essentiellement esthétique. Le musée moderne est l'institution adaptée à cette conception de l'art et de l'artiste, conservant tout ce qui est singulier et irremplaçable. Selon le principe muséal tout ce qui est accepté institutionnellement comme art est excellent et doit être conservé.

On peut affirmer ainsi que cette originalité de l'œuvre d'art comme auto-expression de l'individu artiste vient de l'entrelacement de multiples notions : l'originalité opposée à la copie, l'invention opposée à l'imitation, le génie comme émanation d'un don opposé au savoir appris, la fonction expressive de l'œuvre opposée à sa fonction mimétique²⁵. L'originalité opposée à la copie est l'affirmation de la singularité individuelle, conçue comme manière non imitée et inimitable. Avec cette condamnation de la copie, les œuvres modernes ne fonctionnent plus que comme délectation esthétique. Dans l'invention, il y a incompatibilité entre le fait de travailler dans le cadre des règles des savoir-faire institués et l'élaboration d'une œuvre d'art. Ainsi le lien de dépendance séculaire par rapport aux modèles antiques, ce lien qui passait par l'imitation stylistique, est coupé. La valorisation de l'émulation fondée sur la comparaison entre les œuvres cède le pas à la valorisation de l'invention fondée sur la singularité subjective de l'artiste : « La pratique du musée institutionnalise l'idée que les œuvres d'art sont avant tout des objets que l'on doit contempler un à un, dans un environnement d'apparence a-historique... la fonction première du musée est de fournir aux œuvres d'art un espace neutre comme lieu, dans lequel on peut les contempler²⁶ ». Dans les musées modernes, les œuvres sont exposées seules, ou par deux ou trois, sur un mur vide. Elles concentrent le regard sur chacune²⁷, ce qui contraste avec les expositions des 18^e et 19^e siècles dont les accrochages chargés sur des mêmes murs permettaient de les

comparer. Le génie devient singularité pure, l'œuvre d'art est incomparable.

La conception de l'individu artiste tient également à la transformation progressive de la notion de génie, selon laquelle certaines actions humaines dépassent toute compréhension en termes d'application de talents acquis. L'inspiration de l'œuvre est conçue comme une puissance intérieure à l'âme de l'artiste. Néanmoins, cette valorisation de la figure de l'artiste par le romantisme, met en place certains récits qui le décrivent comme le véhicule d'une inspiration qui lui vient d'un au-delà, en général d'un lieu transcendant. La genèse de l'œuvre d'art relève alors d'un caractère cosmique, participe d'un ordre de la réalité différent de celui des profanes. L'artiste occupe un point original de la création qui correspond au « lieu de la cosmogénèse ». Il rend visible cet ordre supérieur, la réalité dernière. Rendre visible est le propos de Klee, dans sa *Théorie de l'art moderne*²⁸. La notion de génie va définir le statut même de l'œuvre d'art. L'œuvre sera géniale ou ne sera pas.

La théorie mimétique de l'œuvre d'art est remplacée par une conception expressive, l'œuvre est une expression du moi : on attend dorénavant de l'art qu'il soit l'expression fidèle de la singularité de son créateur. La notion de création intuitive naît de l'opposition entre la véritable œuvre d'art définie comme invention géniale et les productions qui relèvent du talent mécanique. Le métier peut être appris, la création intuitive provient d'un talent non acquis, elle est identifiée à l'intériorité subjective. Il y a identification de l'auto-expression de cette subjectivité à une création-révélation, divinisation de la singularité objective. L'œuvre d'art est génèse, on ne la saisit jamais simplement comme produit. Dans cette conception l'artiste est créateur *ex-nihilo*. Il n'est pas le démiurge de la philosophie antique qui transforme les matériaux du monde car pour le créateur *ex-nihilo* les matériaux ne sont que les signes transparents et arbitraires de son intériorité. Il apparaît comme origine auto-fondatrice de son art.

Il est libéré des limites qui s'imposent à toute pratique liée à une transmission des savoir-faire techniques, élaborés au fil des générations. La notion d'expression manifeste ainsi l'opposition entre l'œuvre d'art authentique et la masse de produits qui en arborent le masque mais ne savent pas accéder à sa dignité parce qu'ils ne sont pas originaux, ne procèdent pas du fond propre de l'auteur.

Ces oppositions confirment la conception moderne de l'œuvre qui provient de l'excellence artistique. La définition de l'art dépend de

²⁸ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne* (1924), trad. fr. P. H. Gonthier, Paris, Denoël, 1964.

²⁹ Roger Pouivet,
« Définir l'art : une
mission impossible ? »,
dans *Les Définitions de
l'art*, Bruxelles, La Lettre
volée, 2004.

la valeur de l'œuvre. Elle exprime un critère d'excellence qui n'est pas une propriété commune permettant de hiérarchiser à l'intérieur d'une classe de choses, sans la délimiter pour autant²⁹. Elle conduit à l'exclusion de certaines œuvres par des normes esthétiques imposées par la compétence des experts à un monde de l'art conçu comme un espace public rétréci.

Le fait que quelqu'un peigne ou sculpte ne garantit pas que le résultat de son travail relève de la catégorie de l'art : de cette manière, il y a absence de pertinence de toute limitation extérieure, soit par les matériaux utilisés, soit par les cadres établis, soit par les attentes du public. Une subjectivité radicale légitime cette prétention, l'œuvre est libre de toute prédétermination, elle est au-dessus de la loi. Dans ce régime de l'originalité, la grandeur d'une œuvre est toujours liée à la subversion des cadres catégoriels et des conventions institués, qu'il s'agisse des frontières entre les genres, des frontières entre les arts et même de la frontière entre art et non art. Cette conception s'oppose à celle des hommes de l'art ordinaire (peintres, sculpteurs, photographes) qui acceptent d'accéder à leur art à travers des gestes redevables d'un métier et de la tradition. Ainsi, la question de la relation avec le public ne se pose pas. Le seul point de vue justifié est celui de l'artiste, que le public se doit de suivre. L'exigence de communication est présomptueuse et impertinente car seule importe la capacité de l'auto-expression de l'artiste.

Ainsi, en vertu de sa souveraineté, tout artiste serait susceptible d'opérer une refondation absolument originale et singulière de l'art lui-même conçu comme une ontologie spécifique. L'œuvre est motivation purement interne qui renverse à chaque instant l'ensemble de règles et de frontières connues.

Dans cette souveraineté absolue de l'acte créateur, la reconnaissance pose problème. Une part décisive de la définition de l'artiste reviendrait à une démarche d'auto-définition subjective. Cette auto-proclamation nous met en présence de critères qui ne permettent pas d'établir une définition élargie de l'artiste : l'auto-définition n'a pas de dimension quantifiable puisqu'elle refuse tout terme de comparaison.

Néanmoins, l'artiste aurait besoin de la compétence d'intermédiaires – critiques d'art, conservateurs de musée, marchands, experts divers – pour être défini socialement. Le travail de reconnaissance ne se fait pas sur une scène publique ouverte mais sur la scène restreinte, fermée, structurée par une pensée logique qui marginalise le travail de l'artiste, jugé incompetent à se légitimer, ainsi que sont marginalisés les publics considérés comme

incapables de tenir un jugement artistique.

À partir des notions qui définissent l'individu artiste de l'acception moderne, l'histoire de l'art va traiter retrospectivement comme des types représentatifs de la catégorie des artistes, les personnalités exceptionnelles du passé, inscrivant ainsi sa définition de l'artiste dans un régime de valeurs fondé sur la singularité exceptionnelle³⁰. Et dans cette même logique, l'artiste est pensé comme relevant forcément d'une vocation et non plus d'un apprentissage, l'excellence n'étant plus définie comme la maîtrise des canons et des techniques apparaissant comme devant être nécessairement singulière³¹.

³⁰ Nathalie Heinich, *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004, p. 85.

³¹ *ibid.*, p. 85 et p. 105.

3^e moment : Les collectifs d'artistes. Les délocalisations de l'espace de l'art.

À la fin des années 1960, des tendances diverses vont apparaître en opposition au modernisme, au culte de l'avant-garde et à l'autonomisation à outrance de l'acte artistique. Celles-ci revendiquent, pour l'art, l'impureté et le retour à la tradition. Elles prennent le contrepied d'une pureté formelle et définitionnelle de la peinture et de la sculpture prônés par ce même modernisme, qui conduisait à pourchasser les moindres écarts, donc à exclure. Dès lors que l'avant-garde n'est plus considérée comme créatrice, le passé devient un répertoire de formes disponibles qui peuvent être conjointes ou hybridées à volonté. Création et réhabilitation deviennent interchangeable : collages, citation réinvestie ou détournée, jeu avec les références et les repères... Des tendances apparaissent qui renouent avec la figuration, avec des mélanges de signifiants des plus disparates (des graffitis aux matériaux ethnologiques), avec des rebus et des matériaux modestes, par métissage, sans retenue, des images de toute origine, recyclages... Des pratiques de la rupture avec la tradition à l'intérieur même de ce retour à la tradition. Enfin, émerge une combinatoire sans limite des pratiques et des matériaux et du passage à l'action pour abolir le régime esthétique contemplatif.

Ainsi des nouvelles tendances revendiquent le retour du réel. On veut rendre visible mais ce visible n'est plus transcendant. C'est le banal, l'ordinaire, le quotidien. « Un tableau n'est qu'un espace dans lequel une variété d'images, toutes sans originalité, se fondent et s'entrechoquent », pourra écrire alors Sherrie Levine, en 1982.

Néanmoins, il s'agit moins de représenter le réel que de le problématiser et produire de nouvelles visibilités, notamment par

³² Selon la FRAAP, il doit y avoir en France de 100 000 à 150 000 artistes ; le chiffre de 100 000 est repris récemment par le Ministère de la Culture.

³³ Sur l'émergence de ces lieux d'artistes, on peut consulter : le DVD édité par la FRAAP (Fédération des Réseaux et Associations d'Artistes Plasticiens) avec l'enregistrement des débats et forums des Premières rencontres nationales des collectifs et associations d'artistes plasticiens, de septembre 2003. Ou sur www.fraap.org Fabrice Lextrait et Frédéric Kahan (sld), *Nouveaux territoires de l'art*, éditions Sujet/Objet, diffusé par Jean-Michel Place, Paris, 2005, publication des contributions au « Colloque internationale à la Friche Belle-de-Mai », de Février 2002 à Marseille. Emmanuelle Maunaye (sld), « Friches, squats et autres lieux, les nouveaux territoires de l'art ? », dans *Culture et Musées n°4*, Arles, Actes Sud, janvier 2005.

l'appropriation des apparences et la fabrication de simulacres. La photographie passe du statut de document à celui de matériau artistique et se combine avec d'autres matériaux et d'autres techniques.

De nouvelles orientations apparaissent à l'écart des hégémonies des grands récits sur l'art et sur l'artiste. Ce réel, ce visible se raconte maintenant par des petits récits qui se croisent. Ainsi dans l'art toutes sortes de supports, de techniques, de narrations se mélangent, construisant des surfaces hybrides et hétérogènes, et elles nous renvoient à un monde morcelé, à une société fracturée où les idéologies sont dévalorisées.

À côté de la personnalité isolée, absolue et totalitaire de l'artiste dans la communauté des génies de l'histoire de l'art, dont l'œuvre est caractérisée par son excellence, apparaît la figure d'un artiste ordinaire, de l'artiste dans la communauté. Sous la forme de collectifs d'artistes, se manifestent dans l'espace urbain et à sa périphérie des lieux et des circuits de création, qui se lient à une population et à des problèmes locaux. Ils proposent des nouvelles formes d'intervention et de définition des artistes, ce qui permet de sortir des habitudes et des schémas dans lesquels l'art institué les avait enfermés. Ces collectifs – qui se développent massivement, depuis quarante ans, et se démultiplient de nouveau depuis l'an 2000 – sont organisés pour beaucoup d'entre eux sous la forme d'associations et procèdent d'initiatives des artistes eux-mêmes³². La FRAAP³³ a réuni, dans ses Rencontres Nationales de septembre 2003, plus de 200 collectifs et associations de ce genre. Par conséquent, on assiste à une délocalisation de l'espace institué de l'art.

Pour commenter cette délocalisation des espaces de l'art, nous opérons une confrontation entre les lieux institués officiellement et ces nouveaux territoires. Les artistes n'apparaissent plus isolés dans un tête à tête inspiré avec leur création. Ils brouillent les cadres des formules esthétiques existantes – interrogeant la notion de spectateur et le statut des œuvres – par de nouvelles modalités de leur implication sur le terrain. En conséquence, de nouvelles formes d'appropriation et de participation de la population dans les activités artistiques apparaissent, en un dialogue mettant en question les définitions restrictives de l'art. Cette délocalisation ouvre des espaces de production et d'expérimentation qui sont également des espaces de rencontres, entretenant un rapport dynamique et différent avec les publics non traditionnels.

En revanche, au sein des institutions, l'art reste en dehors de la vie quotidienne, et l'expérience esthétique demeure enfermée dans les

limites de la vie privée, confinée dans une sphère autonome, éloignée des pratiques vécues, administrée par des spécialistes qui traitent de problèmes spécifiques qui sont l'affaire d'experts.

Dans les lieux d'artistes, l'art déborde du cadre des musées et des galeries pour faire irruption dans la vie. Il s'infiltré dans des valeurs qui orientent le quotidien et l'expérience esthétique ne se réduit ni à des jugements de goût ni à des marques de distinction. Les délimitations entre l'art et le vécu s'écroulent dès que l'expérience esthétique est prise en charge – incorporée – dans une forme de vie collective. Ici l'acte artistique convoque chaque fois la communauté. La différence des regards issue de la diversité de la population entraîne une diversité des représentations de l'art et de l'artiste. Cette réception ne s'exprime pas au premier chef dans des jugements de valeur. La réception de l'œuvre par des profanes ou par les experts de la vie quotidienne prend une autre orientation que celle du critique professionnel considérant l'évolution interne de l'art.

Ces nouveaux lieux, rétablissant les liens avec une pratique vécue collectivement, démystifient la position centrale de l'artiste – et celle d'un artiste comme ethnographe. Dans ces lieux, l'artiste est l'auteur d'une production matérielle, d'un langage qui n'est pas mythique, mais langage de l'homme lié à la fabrication des choses et des images. Ces lieux interpellent le culte de l'artiste comme « génie » et disloquent la suprématie de l'objet unique et précieux. L'artiste est auteur d'une production qui le lie aux autres producteurs : « en tant qu'artiste, on est impliqué dans des rapports de société parce que l'on a la spécificité d'une certaine forme de production qui nous situe dans le champ de la production globale. Quand je suis en train de produire, je me place sur le même plan que les gens qui produisent ailleurs ; à tous les moments, on produit quelque chose et cette production a sa place de façon tout à fait légitime parmi les autres productions³⁴ ».

Hal Foster organise sa réflexion concernant l'artiste comme ethnographe autour de la notion d'altérité. Après ce parcours qui permet de constater un changement dans l'investissement et l'inscription des artistes dans les espaces urbains, nous pouvons affirmer que l'artiste n'est pas un Autre, un étranger, mais qu'il est membre d'une communauté. Il n'est pas solitaire, il appartient à un monde ordinaire et vit dans un monde partagé ; ses pratiques étant des pratiques sociales autant qu'artistiques³⁵.

Dans ces nouveaux territoires que sont les lieux d'artistes (ateliers de quartiers, squats artistiques, friches industrielles, galeries alternatives, quartiers difficiles), les artistes accèdent à la visibilité.

³⁴ « Propos d'artistes » cité par Maria Ivens dans « Lieux d'artistes », *Cahiers des arts et des artistes n°1*, Saint-Denis, PUV, octobre 2004.

³⁵ Et les œuvres des deux artistes qui présentent leur travail dans cette journée d'études entrent bien dans cette démarche. Gabriela Gusmão ne produit pas seule : elle met en valeur les œuvres d'un collectif qu'elle forme avec les survivants urbains. Hélène Hourmat renvoie à une dynamique d'interaction d'un milieu familial avec la participation de tous à la création de l'œuvre. Par ailleurs, cette œuvre est tournée aussi vers le monde.

³⁶ La Biennale 2006 du Whitney Museum de New York consacre une section aux collectifs d'artistes. Holland Cotter, auteur d'un compte-rendu pour *l'International Herald Tribune* (8 mars 2006) se demande si l'art contemporain n'est pas en train de se faire dans ces espaces extérieurs aux institutions.

L'art n'est plus cantonné au musée ou à la galerie car il est dans un espace public directement ouvert, en contact avec les populations. Les formes de l'art trouvent force, sens nouveaux et s'inventent de moins en moins dans les lieux qui leur sont consacrés officiellement³⁶. Avec cette disparition de l'aura de l'artiste, des nouvelles formes de création et de définition s'inscrivent en opposition aux définitions exclusives et permettent à l'artiste d'accéder à la figure ordinaire du peuple. L'histoire de l'art et de l'artiste qui s'écrit est, elle aussi, ordinaire. Cette histoire ordinaire de l'artiste témoigne et nous renseigne sur la variété du monde et de ses habitants, sur la pluralité et la diversité des territoires de l'art.

Maria Ivens