



HAL
open science

Avant-propos : Sensibiliser à l'art contemporain ? Raisons, sens et enjeux d'une question

Pierre-Henry Frangne, Christine Février, Arnaud Guilloux

► To cite this version:

Pierre-Henry Frangne, Christine Février, Arnaud Guilloux. Avant-propos : Sensibiliser à l'art contemporain ? Raisons, sens et enjeux d'une question. *Atala. Cultures et sciences humaines*, 2013, 16, pp.5-28. hal-01635344

HAL Id: hal-01635344

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01635344v1>

Submitted on 15 Nov 2017

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.

AVANT-PROPOS

Sensibiliser à l'art contemporain ? Raisons, sens et enjeux d'une question

« ... dans l'art contemporain, tout n'est pas contemporain, et pour qu'il y ait contemporanéité, il faut qu'il y ait partage des temps entre l'œuvre et ceux qui la regardent. L'œuvre du XVe siècle est donc ma contemporaine puisqu'aujourd'hui je la regarde. Et certaines œuvres d'aujourd'hui sont mes contemporaines parce que je les regarde. Celles que je ne regarde pas ne sont pas mes contemporaines » (Daniel ARASSE¹).

« La vie d'une œuvre d'art est courte, encore plus courte que celle de l'homme. Je dirais vingt ans. Si on applique la règle des vingt ans à toutes les œuvres d'art, on voit qu'elles sont toujours là quand même, parce qu'il existe des conservateurs de l'histoire de l'art. Or, l'histoire de l'art n'est pas l'art. Je ne crois pas à la conservation. Je crois que les œuvres d'art meurent, comme je l'ai déjà dit. Autrement, elle appartient à la vie contemporaine » (Marcel DUCHAMP²).

Pourquoi poser cette question ?

Si Duchamp ne se trompe pas — si les œuvres n'existent qu'à partir du moment où un spectateur les regarde — sensibiliser à l'art contemporain serait une manière de faire exister les œuvres appartenant à notre vie contemporaine, de les faire vivre avant qu'elles ne deviennent l'objet des conservateurs. À suivre Duchamp en effet — qui a pourtant lui-même pratiqué la mise en boîte de ses propres œuvres —, les conservateurs ne pourraient pas faire mieux que conserver, étudier, restaurer les dépouilles des œuvres ou, de manière moins morbide, sauvegarder les traces de ce qui a été de l'art dans un contexte donné. Car, comme l'indique Joseph Kosuth « les œuvres en tant qu'objets réels ne sont guère plus que des curiosités historiques » et, partant, « considérer aujourd'hui un "chef-d'œuvre" cubiste comme de l'art est un non-sens,

1. *Histoires de peintures*, Paris, Denoël/France Culture, 2004, avec CD-MP3, p. 222 ; retranscription des 25 entretiens que Daniel Arasse avait accordés à France Culture en 2003.

2. DUCHAMP (Marcel), « Entretien de 1959 », dans *Le Grand Déchiffreur : Richard Hamilton sur Marcel Duchamp, une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres*, Zurich, JRP|Ringier, 2009, p. 75.

sous l'angle conceptuel, au regard de l'art³ ». Sensibiliser à l'art contemporain et faire en sorte que les œuvres contemporaines trouvent un public serait faire vivre l'art tout court ; ce serait activer ses opérations au sein de ce que Gaëtan Picon — grand connaisseur de la littérature et de l'art modernes, directeur général des Arts et des Lettres au moment de la mise en place de la politique culturelle d'André Malraux — appelait en 1960 une « culture-existence » qu'il opposait à la « culture-enseignement »⁴. Pourtant, poser la question de la nécessité d'une telle sensibilisation paraîtrait plus ironique que superflu si l'on considère les raisons qui peuvent discréditer la légitimité de cette opération. Toutes ont partie liée avec ce qui, dans l'art contemporain, heurte, décontenance, ennueie et l'expose aux rejets que la sociologue Nathalie Heinich a bien identifiés et expliqués⁵. Au seuil de ce numéro, il faut d'emblée considérer les trois raisons du discrédit portant sur la question même que nous posons et que nous avons posée aux auteurs qui suivent. C'est la façon la meilleure et la plus radicale de légitimer les analyses qui constituent cette introduction, les articles et les entretiens de cette seizième livraison d'*Atala*.

En premier lieu, promouvoir une telle sensibilisation ne serait rien d'autre que tenter de légitimer ce qui relèverait de l'imposture ; et il serait préférable de donner les moyens de s'immuniser contre l'esprit toxique — électronique plus que mécanique — de notre temps, de s'entraîner à rester insensible, voire de s'insensibiliser face à ce qui ne serait que coups médiatiques ou occasions de spéculation financière, qu'industrie du spectacle, de la communication et du divertissement. Si cette critique est aussi grossière que celle qui assimile tous les hommes politiques à des menteurs, il n'empêche qu'elle manifeste aussi la conscience de ce que la situation de l'art dans l'environnement médiatico-culturel contemporain est très différente de ce qu'elle a peut-être été dans la première moitié du XX^e siècle. En 1964, l'artiste américain Allan Kaprow, écrivait que : « *Art may soon become a meaningless word. In its place, "communications programming" would be a more imaginative label, attesting to our new jargon, our technological and managerial fantasies, and our pervasive electronic*

3. KOSUTH (Joseph), « L'Art après la philosophie » (1969), dans HARRISON (Charles), WOOD (Paul), *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie*, trad. sous la dir. d'Anne Bertrand et Anne Michel, Paris, Hazan, 1997, p. 922.

4. PICON (Gaëtan), « Discours de Béthune du 19 janvier 1960 », dans POIRRIER (Philippe) (dir.), *Les Politiques culturelles en France*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, La Documentation française, 2002, p. 189-194. La « culture-enseignement », celle des professeurs et des conservateurs, « a besoin du mort. Car sur le mort seul, on saisit le terme, qui donne son sens et sa totalité à la représentation ».

5. HEINICH (Nathalie), *Le Triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998 et *L'Art contemporain exposé aux rejets*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998 (rééd. Hachette, « Pluriel », 2009).

*contact with one another*⁶. » Pour le meilleur comme pour le pire, nous serions dans cet avenir envisagé par Kaprow. Il y aurait dès lors plus de sens à retrouver la « dimension du regard concentré » qu'à ajouter à l'énerverment général et à l'hyperexcitabilité des contemporains que Nietzsche constatait déjà à son époque. Certes, il ne s'agit pas de nier que les opérations de communication existent et qu'il y a peut-être un « devenir-publicité de l'art contemporain » selon l'expression d'Yves Michaud⁷, mais nous ferons l'hypothèse que l'art contemporain ne se ramène pas, et de loin, à ce devenir.

La deuxième raison d'être perplexe face à l'ambition de sensibiliser à cet art est que ce qui se présente comme art contemporain serait, de fait, réservé à un public étroit conquis d'avance qui n'a pas à être sensibilisé : une petite coterie dont l'art contemporain est le métier, l'affaire et l'occupation. L'art contemporain n'aurait pas « d'ancrage dans le grand public⁸ » et il ne s'y intéresserait pas plus que celui-ci ne s'y intéresse. Au sein de cette indifférence réciproque, le grand public préférerait ordinairement consommer de la culture populaire commerciale sauf lors de la visite obligée du Centre Pompidou de Paris ou de Metz. Il est vrai que l'on ne peut contester une certaine « tribalisation » des amateurs et des initiés et que le grand public tend à confondre le Centre Pompidou avec une occasion de sortie en famille ; mais nous partirons du principe que ces considérations « sociologiques » n'annulent en rien, au contraire, la nécessité d'une réflexion sur le statut et la valeur de ce qui se présente comme les pratiques artistiques contemporaines. Il est notable en effet que l'art contemporain est maintenant inscrit dans l'histoire de l'art ; qu'il est, dans une mesure importante, au cœur de l'enseignement d'histoire des arts des lycées et des collèges comme le montre Michel Chouzier rapportant son expérience de délégué académique à l'éducation artistique et à l'action culturelle de l'académie de Rennes. En outre, les écoles d'art initient à ces pratiques et les sanctionnent par des diplômes. Même si tout cela ne constitue pas une garantie indiscutable de sérieux ou de profondeur, cela fait au moins de l'art contemporain un phénomène culturel difficile à réduire au simple jeu d'une minorité.

Enfin, troisième raison, cette démarche de sensibilisation serait d'autant plus problématique qu'elle ignorerait le régime propre de l'art contemporain,

6. « Il se peut que le mot art devienne bientôt dépourvu de sens. À sa place, une expression telle que "programmation communicationnelle" serait plus imaginative ; elle témoignerait de notre jargon moderne, de nos fantasmes technologiques et managériaux, et de nos envahissantes intercommunications électroniques » (KAPROW [Allan], « Manifesto » [1966], dans *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 82).

7. On trouvera cette expression et la précédente dans *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003 (rééd. Hachette, « Pluriel », 2008).

8. *Ibid.*, p. 43.

la transformation radicale de la relation esthétique que ce régime implique. La relation esthétique ne serait plus, en effet, l'expérience d'un accès à un univers de significations portées par les œuvres, et saisissables de manière singulière et universelle : singulière, en ce qu'elle implique une relation directe à une « forme significative » selon la formule du critique d'art anglais Clive Bell (1881-1964)⁹ ; universelle, par le contenu saisi dans cette forme¹⁰. La difficulté paraîtra plus clairement si l'on considère la conception de la relation aux œuvres dont l'idée de sensibilisation semble être dépendante, et que l'on peut appeler selon l'expression de Noël Carroll, « théorie esthétique de l'art¹¹ ». Pour cette conception, la possibilité d'une relation authentique aux œuvres — celle-là même que le critique Clement Greenberg met au cœur de sa conception du grand art —, serait ce qui garantirait l'unité de l'art, y compris dans l'élargissement des médiums que celui-ci peut investir. Cette théorie esthétique qui a sa source chez Kant, met l'accent sur le fait qu'accéder à une expérience authentique de l'art implique un changement d'attitude intentionnelle, une conversion de l'attention, dont le succès s'attesterait dans une intuition spécifique qui ne serait « jamais un moyen, mais toujours une fin en elle-même », qui contiendrait « sa valeur en elle-même » et reposerait « sur elle-même »¹². Cette intuition esthétique dont dépendrait la notion d'art posséderait trois traits essentiels : a) elle s'opposerait à l'intuition ordinaire que nous avons des choses et de leurs qualités sensibles, du fait de la prise de distance qu'elle suppose ; b) elle serait l'expérience d'une valeur que l'expérience esthétique enregistrerait comme la perception ordinaire enregistre les propriétés des choses ; c) cette intuition serait relativement indépendante de la relation à des œuvres puisqu'elle pourrait être faite en dehors du rapport à un médium qui la communiquerait comme, par exemple, dans l'intuition esthétique d'un paysage : elle n'en aurait pas moins le statut d'art. La différence décisive ne serait donc pas celle existant entre une intuition esthétique communiquée par ou dans une œuvre, et une intuition esthétique simplement vécue, mais elle serait la différence existant entre « l'art qui est fixé dans des formes conventionnellement reconnues comme artistiques et de l'art qui n'est pas fixé dans de telles formes ». Dans ce cadre conceptuel, l'opération

9. BELL (Clive), *Art*, BiblioBaazar, 2010, chap. 1, p. 18.

10. Sur le formalisme de Clive Bell, son rapport à Greenberg et sa critique par Carroll, voir RÉHAULT (Sébastien), *La Beauté des choses : esthétique, métaphysique et éthique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Aesthetica », 2013, p. 117 et suiv.

11. CARROLL (Noël), « Quatre concepts de l'expérience esthétique », dans COMETTI (Jean-Pierre), MORIZOT (Jacques), POUIVET (Roger) (dir.), *Esthétique contemporaine : art, représentation et fiction*, Paris, Vrin, 2005, p. 101-142.

12. GREENBERG (Clement), « Séminaire un », dans CHATEAU (Dominique) (dir.), *À propos de « La critique »*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 332.

de sensibilisation aurait tout son sens puisqu'il s'agirait d'introduire à une forme d'expérience finalement universelle car coextensive à l'expérience de l'art en général, en indiquant comment de nouveaux médiums peuvent être porteurs de la possibilité d'une expérience d'art. L'art moderne pourrait certes déstabiliser, et, dans un premier temps, paraître rompre avec les formes reconnues, mais il n'en laisserait pas moins ouverte la possibilité d'une expérience constitutive de l'art lui-même : l'expérience d'une « "sensation" de cognitivité (*cognitiveness*) ou de conscience exaltée¹³ » que tout art viserait et que seul le grand Art induirait pleinement. La raison fondamentale du maintien de cette possibilité serait que l'art moderne laisse inébranlée la séparation entre le royaume de l'art et le monde de la vie ordinaire. Comme l'écrit Clive Bell, « les formes de l'art sont inépuisables ; mais toutes mènent, par la même voie de l'émotion esthétique, au monde de l'extase esthétique¹⁴ ».

Mais si, dans le cas des ruptures modernes, une telle expérience reste peut-être pensable, cela est beaucoup moins évident dans le cas de l'art contemporain qui, au contraire, « rapproche de manière spectaculaire les limites de l'art et celles du monde¹⁵ » avec pour conséquence que l'expérience esthétique tend à ne plus être distincte de l'expérience ordinaire¹⁶. Comment alors susciter l'intérêt pour des œuvres qui jouent avec la déconstruction de toutes les valeurs portées par l'Art ? Cette objection est sans doute forte, mais ne remet pourtant pas tant en question la légitimité d'une opération de sensibilisation qu'elle n'invite à penser autrement cette opération. C'est, de ce point de vue, l'objet des contributions rassemblées dans ce numéro que de tenter de relever ce défi.

Si on laisse alors de côté ces objections de principe remettant en cause le bien-fondé de la question de la sensibilisation à l'art contemporain — objections fortes qu'il était indispensable de repérer et de surmonter d'entrée de jeu —, il reste néanmoins que l'on peut se demander si poser cette question s'impose au regard de ce qui caractérise bel et bien l'art contemporain et sa situation dans l'univers culturel actuel.

À l'époque en effet de ce qu'on pourrait appeler la banalisation de l'art contemporain, un projet de sensibilisation à l'art contemporain a-t-il encore un sens ? À l'époque de la diffusion de l'art contemporain dans la vie

13. *Ibid.*, p. 338.

14. BELL (Clive), « L'hypothèse esthétique », dans HARRISON (Charles), WOOD (Paul), *Art en théorie 1900-1990 : une anthologie, op. cit.*, p. 151.

15. DAVILA (Thierry), « Qui a peur de l'art contemporain ? », dans MORIZOT (Jacques), POUIVET (Roger) (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 107.

16. Quand ce n'est pas la proposition d'une expérience justement ordinaire, sans transformation, qui devient la matière même de l'expérience de l'art.

quotidienne sous les formes les plus ordinaires, à l'époque où le *design* se donne pour vocation de créer un milieu à la fois fonctionnel et beau, chercher à rendre sensible et attentif à l'art contemporain ne devient-il pas tout simplement inutile ? Mais qu'entend-on par « sensibilisation » : une initiation en direction de « publics » éloignés de l'art contemporain à des fins de démocratisation ? Une déconstruction de représentations erronées à propos de l'art contemporain ? Une éducation du goût ? Une réflexion sur les façons de définir l'art ? L'expression a évidemment le défaut d'envelopper un peu tout cela, mais elle possède aussi le grand mérite de désigner autre chose que l'opération de médiation pédagogique qui suppose un public déterminé et une orientation, soit vers une œuvre particulière dont il faut faire saisir le fonctionnement et l'intention, soit vers un artiste particulier dont il faut éclairer la démarche en la situant. La visée impliquée par la sensibilisation est d'une autre nature puisqu'il s'agit peut-être plus de faire apprécier ce que l'on jugerait sans intérêt ou sans valeur, tout en se gardant de fournir pour autant un mode d'emploi ou de compréhension comme le font certains cartels qui disent ce que l'on doit comprendre.

Penser l'approche de l'art contemporain en termes de sensibilisation peut cependant sembler paradoxal, tant certaines pratiques artistiques relevant de l'art contemporain jouent sur une hyperesthésie spectaculaire ou mobilisent l'émotion directe. D'autres pratiques, au contraire, minimisent la sollicitation de la sensibilité. Dans un cas, jouer sur des résonances sensibles pour capter l'attention semble redondant ; dans l'autre cas, cela relève du contresens. Mais les apparences de facilité et les séductions de certaines œuvres peuvent aussi tromper sur le contenu des œuvres elles-mêmes. Le plaisir ou l'effroi immédiats qu'elles peuvent procurer masquent ce qu'une approche plus sensible au jeu de la séduction ou du choc lui-même ferait saisir. Inversement, certaines œuvres austères peuvent requérir une sensibilité dépouillée de toute réaction émotionnelle. Autrement dit, on peut faire valoir que sensibiliser à l'art contemporain ne signifie pas nécessairement provoquer du plaisir, une émotion des sens ou offrir la révélation d'un sens caché. Il n'est donc pas nécessairement inutile de sensibiliser si on entend par là faire jouer les différents registres de la sensibilité et faire sentir un intérêt au-delà de la réaction émotionnelle immédiate, ce qui ne va pas sans une fréquentation régulière des œuvres.

Mais un tel but peut paraître irréaliste si la sensibilisation à l'art contemporain se donne à la fois, pour objectif et pour moyen, la fréquentation active et fidèle des œuvres. À quoi bon entreprendre de sensibiliser à l'art contemporain quand on est en présence de spectateurs devenus, pour beaucoup,

des zappeurs assaillis par une profusion d'œuvres paraissant déroutantes ou insignifiantes ? Sait-on même si une sensibilisation réussie dans un contexte déterminé produira une fidélisation ? Alors, à quoi bon ? Nous pourrions répondre qu'une difficulté de conjoncture ne signifie pas nécessairement une impossibilité constitutive. Ces questions ne se posent pas moins et c'est pourquoi nous avons voulu ce point d'interrogation plutôt qu'un point d'exclamation prescriptif et militant en faveur de l'art contemporain. Se situer dans un camp en faveur ou en défaveur de l'art contemporain n'est pas ici notre propos.

Nous avons tenu à ce point d'interrogation puisqu'il s'agit, dans ce numéro d'*Atala*, de repérer les tenants et les aboutissants de la démarche de sensibilisation à l'art contemporain : que présuppose-t-elle et quelles sont ses implications, que ce soit sur le plan des pratiques artistiques, sur celui de la pratique de la médiation ou sur celui encore de ce qu'il faut comprendre par « art contemporain » ? Nous faisons le pari que l'on peut s'engager dans cette réflexion sans avoir repris au préalable la question de la définition de l'art contemporain, ni celle du partage strict, à faire ou non, entre les avant-gardes du début du XX^e siècle et ce que les institutions culturelles classent actuellement dans la rubrique « art contemporain ». Faut-il considérer comme contemporain l'art « qui se fait dans l'épaisseur temporelle de quelque chose comme une décennie¹⁷ » au risque de perdre ce qui peut être compris comme caractéristique de l'art contemporain en tant que « genre » distinct de l'art actuel¹⁸ ? Faut-il se replier sur une périodisation opposant l'art moderne et l'art contemporain en fixant le point de passage, et de rupture, en 1945 ou en 1960, selon qu'on est historien d'art ou conservateur ? Il est probable que l'on doit penser cette expression en tenant compte aussi bien du jeu des filiations rétroactives (Duchamp en grand-père de l'art contemporain), des héritages (des environnements de Kaprow aux installations actuelles), des lignes de fractures et du jeu des transgressions (du ready-made au simulacre de ready-made). Mais on pourrait aussi laisser cette question des contours de l'art contemporain dans une relative indétermination en pensant que c'est au fil des différentes perspectives qu'ouvrent les articles de ce numéro que l'on pourra cerner plus clairement, par les difficultés que l'idée de sensibilisation suscite, ce que recouvre cette expression. Il nous a paru malgré tout impossible de nous en tenir strictement à cette stratégie car il y a au moins une certitude : c'est que l'art contemporain est identifiable à ce qu'il continue de susciter des étonnements et des réactions de rejet qui sont significatifs

17. MICHAUD (Yves), *L'Art à l'état gazeux*, op. cit., p. 20.

18. Voir HEINICH (Nathalie), *Le Triple jeu de l'art contemporain*, op. cit., p. 11.

de la manière dont il est perçu et appréhendé comme constituant un genre, et de la manière dont on devrait le définir.

C'est pourquoi nous repartirons d'une sorte de typologie des raisons, invoquées par le plus grand nombre, de rester insensible à l'art contemporain, ou de ressentir des émotions très négatives à son égard, pour poser ensuite la question des conditions de possibilité et des conditions de réussite d'une sensibilisation. Nous ferons aussi l'hypothèse selon laquelle les enjeux de cette question de la sensibilisation à l'art contemporain ne sont pas franchement différents d'un courant artistique à l'autre, d'une pratique artistique à l'autre, d'un art à l'autre, alors même que les modalités de la sensibilisation varient selon les œuvres.

Des obstacles à la sensibilisation et de ses conditions de possibilité

Rappelons brièvement et cruellement — sous la forme à peine forcée des appréciations sommaires entendues fréquemment dans une exposition d'art contemporain —, les sept résistances que rencontre une démarche de sensibilisation :

- une résistance esthétique : « c'est laid », « ce n'est pas de l'art », « c'est n'importe quoi » ;
- une résistance esthésique : « cela ne me touche pas, ne m'émeut en rien » ;
- une résistance herméneutique : « cela ne veut rien dire », « cela n'a aucun sens » ;
- une résistance économique : « payer un tel prix pour ça, c'est aberrant » ;
- une résistance technique : « n'importe qui pourrait en faire autant » ;
- une résistance morale : « ceci ne respecte rien, c'est scandaleux » ;
- une résistance politique : « tout fout le camp ».

Un spectateur qui partage tel ou tel de ces jugements estimera avoir de bonnes raisons de rester insensible à l'art contemporain : comment ce qui n'est ni émouvant, ni beau, ce qui ne ressemble à rien ni ne respecte rien, ce qui est dépourvu de signification et de savoir-faire, pourrait-il être de l'art et mériterait-il que l'on s'y arrête ? Et, si on estime que des situations qui suscitent de tels jugements témoignent d'une époque décadente, alors ce sentiment de déréliction générale semble bien peu propice à entreprendre une quelconque démarche de sensibilisation. Certes, l'article de Marianne Massin montre très clairement comment c'est bien le brouillage des frontières qui constituent traditionnellement l'art et l'œuvre, c'est bien l'aspect volatil, éphémère, incertain, ambigu de l'expérience esthétique

suscitée par les œuvres contemporaines « dé-définies » comme l'a dit le philosophe et critique d'art américain Harold Rosenberg¹⁹, qui heurtent la démarche de sensibilisation et la fait irrémédiablement entrer dans le domaine indéfiniment ouvert de l'hybridité et de l'impureté. Mais, selon elle, c'est justement ce sens de l'impureté (ce qu'elle appelle sa « vertu » qu'elle repère déjà dans les textes critiques de Diderot devant les toiles de Chardin ou de Vernet) que l'art contemporain doit nous communiquer et, avec lui, le processus de sa sensibilisation²⁰. Ce processus est dès lors celui de la culture du « trouble » au quadruple sens d'inquiétude, d'agitation, de brouillé et de mise en mouvement de notre sensibilité.

En admettant qu'on ne disqualifie pas d'emblée telle production comme non artistique, on peut ressentir le déplaisir de constater combien une familiarité instruite avec des œuvres d'art plus « classiques » n'est d'aucun secours face aux œuvres de l'art contemporain : cette sorte « d'humiliation épistémique²¹ » dont parle Christian Ruby peut conduire à se détourner de ce qui n'est pas gratifiant pour celui qui se verrait jeté dans un milieu hostile lui renvoyant comme son impuissance à comprendre et à aimer.

Enfin, certains artistes contemporains proposent des œuvres volontairement déceptives, inachevées, fragmentées, parfois violemment tournées contre elles-mêmes et visant à déstabiliser les habitudes de penser et de sentir. Ils veulent casser les attitudes stéréotypées cherchant les œuvres prestigieuses et les prenant pour modèles. Ces partis pris tout à fait critiques ne donnent pas très envie de s'arrêter devant de telles propositions, alors même qu'on attend traditionnellement de l'art tout autre chose : le sentiment d'une perfection, d'une élévation et d'une grandeur.

La nostalgie d'une communauté esthétique, chacun vibrant à l'unisson dans la contemplation du chef-d'œuvre, la nostalgie des grands artistes éclairant l'humanité rendent peu réceptif aux productions contemporaines. Que cette nostalgie repose ou non sur une illusion, elle alimente pourtant la déconvenue face aux productions contemporaines qui empruntent à des registres très différents et à des groupes différents. « Comme les groupes sociaux ont chacun leur mot à dire dans la compétition, l'art ressemble effectivement à une auberge espagnole : Jeff Koons propage une pornographie mais elle est propre et puritaine, typique d'un néo-Pop Art ; Buren développe une critique des institutions artistiques

19. ROSENBERG (Harold), *La dé-définition de l'art* (1972), trad. de l'anglais par Christian Bounay, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.

20. Pour un approfondissement de ce propos, voir MASSIN (Marianne), *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Aesthetica », 2013.

21. RUBY (Christian), *Les Résistances à l'art contemporain*, Bruxelles, Labor, « Quartier libre », 2002.

d'inspiration néo-conceptuelle ; tandis que Basquiat récupère les graffitis de la production populaire des rues. [...] À chacun sa sub-culture et son art²². »

Concevoir la sensibilisation à l'art contemporain comme un projet sensé implique alors certaines conditions qui regardent aussi bien la réflexion esthétique la plus générale que le type d'attitude que l'on peut souhaiter être celle de l'amateur face aux œuvres. Nous dégagerons quatre conditions.

Premièrement, il est évident que l'on doit d'abord considérer les œuvres, les pratiques, les dispositifs caractéristiques de l'art contemporain, comme relevant bien de l'art. Or, il faut bien reconnaître que le paradoxe est justement que la notion même d'art se trouve malmenée par les différents acteurs de l'art contemporain, et pas seulement par un grand public qui est peu au fait de ce que les artistes explorent par leurs démarches. Il suffit de penser aux déclarations fracassantes sur l'art et le non-art qui ont accompagné la promotion de certaines œuvres ou, au contraire, leur dévalorisation, pour saisir la nécessité de prendre une certaine distance, tant à l'égard des discours sur la fin de l'art ou sur la crise de l'art, qu'à l'égard des interrogations perpétuelles sur son devenir voire sur son destin²³.

Il est certain que les œuvres jugées les plus significatives de ce qui arrive à l'art au XX^e siècle — celles qui, après-coup, ont été prises comme préfigurant les ruptures et les transgressions de l'art contemporain : les ready-mades, les performances futuristes et dadaïstes — demeurent comme des questions posées à qui voudrait savoir ce qu'est l'art pour pouvoir juger des œuvres, quand il reste des œuvres au sens d'un objet stable possédant des propriétés esthétiques assignables. C'est en effet une des difficultés importantes de l'art contemporain que certaines de ses productions emblématiques, comme les *happenings* et les performances, ne sont plus accessibles que par le biais de traces photographiques et vidéographiques ou de réeffectuations paradoxales comme l'analyse Bertrand Clavez dans son article sur l'Art-action de Fluxus. Ces réeffectuations sont bien paradoxales parce que, d'un côté, elles sont nécessaires à l'expérience même de l'art-action existant dans le moment et dans le mouvement concrets de son processus, mais, d'un autre côté, elles empêchent, par la déliaison que cette réeffectuation

22. MICHAUD (Yves), « Accès de fièvre nostalgique », dans *L'Art contemporain en question*, cycle de conférences, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume automne 1992-hiver 1993, Paris, Réunion des musées nationaux/Galerie nationale du Jeu de Paume, « Conférences et Colloques », 1994, p. 15.

23. À cet égard, on peut se reporter aux analyses développées par Arthur Danto dans tous ses ouvrages. Danto montre que ces interrogations sont liées à la nature même de l'art.

suppose eu égard au contexte singulier de son émergence, l'expérience même de la nouveauté de l'événement ou du *happening* qui n'existe qu'une seule fois.

Mais ce qui peut paraître comme un défi intellectuel — saisir enfin l'essence de l'art — peut aussi être pris comme l'occasion d'une réflexion sur ce que peut apporter une définition de l'art, sur les exigences qu'elle doit satisfaire et sur les problèmes qu'elle peut permettre de résoudre. C'est dans cette perspective que Jacques Morizot pose la question de savoir si les théories institutionnelles de l'art peuvent sauver l'art contemporain. Celles-ci peuvent être prises comme des réponses aux arguments développés par le philosophe américain Morris Weitz (1916-1981) et tendent à montrer qu'il n'est peut-être pas pertinent de chercher dans une théorie particulière de l'art, quelle qu'elle soit, des arguments pour disqualifier telle ou telle pratique artistique. Morris Weitz s'efforce en effet de montrer qu'il est erroné de chercher « à énoncer les propriétés nécessaires et suffisantes de ce qui n'a pas de propriétés nécessaires et suffisantes, de concevoir le concept d'art comme clos quand son véritable usage révèle et exige son ouverture²⁴ ». Il vaudrait mieux reconnaître que la logique du concept d'art est celle d'un concept comme celui de jeu²⁵, et que les conditions d'application de ce concept consistent « en plages de similitudes, de faisceaux de propriétés dont aucune ne doit être présente mais dont la plupart le sont, quand nous décrivons des choses comme des œuvres d'art²⁶ ». Autrement dit, toutes les œuvres que nous reconnaissons comme étant de l'art n'auraient entre elles que des ressemblances analogues à celles des membres d'une famille, où, sauf cas exceptionnel, les individus ne sont pas des variations ou des illustrations d'un type unique. Les similitudes sont elles-mêmes variées et dépendent des aspects sous lesquels on considère les individus, les rapprochements possibles sont alors, par principe, multiples. Il ne serait pas plus possible de dire qu'un individu appartenant à une famille devra nécessairement ressembler à un modèle que de dire qu'une œuvre d'art devra posséder nécessairement certaines propriétés. La différence est, bien sûr, que, dans le cas des membres d'une même famille, il y a des critères de parenté autres que ceux tenant aux ressemblances. Dans le cas des œuvres d'art, l'ouverture ne semble limitée par aucune contrainte factuelle, et on peut alors se demander si la décision

24. WEITZ (Morris), « Le rôle de la théorie en esthétique », dans LORRIES (Danielle) (dir.) *Philosophie analytique et esthétique*, textes trad. de l'américain par Danielle Lorries, Paris, Klincksieck, 2004, p. 31.

25. Morris Weitz renvoie aux sections 65-75 de WITTGENSTEIN (Ludwig), *Philosophical investigations, Recherches philosophiques*, trad. de l'allemand par Françoise Dastur et al., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 2004, p. 63-69.

26. WEITZ (Morris), « Le rôle de la théorie en esthétique », art. cit., p. 36.

de considérer une chose, un acte comme une œuvre d'art n'est pas tout à fait arbitraire. Mais, comme le souligne Jacques Morizot, les exemples sur lesquels Weitz prend appui pour élucider l'usage descriptif du mot « art » sont empruntés à des sous-concepts de l'art, c'est-à-dire à des concepts guidant la décision de l'appartenance d'une œuvre à un genre, tel un tableau cloué de Schwitters à la peinture par exemple. Morris Weitz postule que, de la même manière qu'il nous appartient de décider d'étendre ou non le concept de peinture, il nous appartiendrait de décider de quelle manière le concept d'art lui-même doit être étendu, étant entendu par ailleurs que la décision de le clore serait incompatible avec « les conditions mêmes de la créativité dans les arts ». Les théories institutionnelles de l'art, sous leurs différentes formes²⁷, ont justement pour but de déterminer de manière plus précise ce qui conditionne cette décision. Enfin, il faudrait distinguer ce que nos appréciations tendent parfois à confondre : l'usage descriptif du concept d'art et son usage évaluatif. Les théories qui se présentent comme des théories permettant de saisir l'essence de l'art ne seraient à prendre, selon Weitz, que comme des recommandations visant à modifier notre regard sur les œuvres, même si ces recommandations prennent la forme d'une définition comme chez Clive Bell auquel Weitz renvoie. Les théories institutionnelles de l'art, au contraire, sont sans doute des tentatives pour redonner au concept d'art une consistance que lui dénie les analyses de Weitz, tout en se gardant de toute tentation essentialiste : en bref, des tentatives de se tenir au plus près d'un art déstructuré et imprévisible sans tomber dans une sorte de nihilisme esthétique. Ces théories ne sont pas les seules, comme le montre bien Jacques Morizot, mais elles ont le mérite de souligner que ce qui est parfois donné comme une crise de l'art contemporain (et de l'art tout court) est plus une crise d'une certaine représentation fonctionnaliste de l'art. Il apparaît alors difficile de s'appuyer sur des théories philosophiques de l'art pour disqualifier telle ou telle pratique artistique contemporaine. Le mérite de la réflexion philosophique sur l'art serait de montrer les limites de ces théories dès lors qu'on veut les enrôler dans un combat qui n'est pas vraiment le leur. Faudrait-il alors renoncer à toute forme de distinction et accueillir, dans un état d'esprit bienveillant et irénique, tout ce qui se présente, ou nous est présenté, comme production artistique ?

La deuxième condition qu'implique le projet de sensibilisation permet de répondre. Elle est en effet de ne pas considérer que toute production contemporaine vaille par principe qu'on s'y sensibilise. C'est par facilité

27. Celle, sociologique, que lui donne George Dickie et celle, ontologique, que lui donne Arthur Danto.

de langage que l'on parle de sensibilisation à l'art contemporain car, à chaque fois, il s'agit toujours d'être sensible — ou pas — à telle ou telle œuvre. Il semble difficile d'admettre que toutes les productions contemporaines sont des œuvres de qualité ; et le fait qu'une œuvre soit créée aujourd'hui ne lui confère pas nécessairement un intérêt et, comme l'a dit Daniel Arasse dans notre exergue, une contemporanéité. On peut juger une œuvre ou une proposition artistique d'aujourd'hui, pauvre, faible, prétentieuse, insignifiante. On mobilise alors des critères esthétiques qui méritent certes d'être pleinement examinés — sont-ils appropriés ? Sont-ils justiciables d'une argumentation ? — et qui montrent que l'opération de sensibilisation ne peut pas faire l'économie d'une réflexion sur l'articulation entre, d'une part, l'expérience que l'on peut faire d'une œuvre et, d'autre part, les normes qui la conditionnent. Donc, la question de la sensibilisation à l'art contemporain nous confronte à la question des critères esthétiques normant notre goût comme notre dégoût, et à celle de l'argumentation critique.

Bien des critères peuvent être convoqués :

- critère de cohérence et d'unité de signification de l'œuvre ;
- critère d'aboutissement et d'accomplissement de l'intention de l'artiste ;
- critère du partage de l'expérience expressive et subjective de l'artiste s'adressant à ses récepteurs et réclamant leur reconnaissance ;
- critère d'une appropriation possible de la part du récepteur dans l'approfondissement de la relation à l'œuvre.

Au regard de ces critères, toutes les œuvres ne sauraient être ainsi mises sur le même plan et toutes les pratiques qui s'affichent comme art ne sauraient l'être nécessairement. Pour qu'elles le soient, est requise la responsabilité de l'artiste qui consiste à assumer le résultat de son activité artistique, résultat aussi éphémère, aussi hybride, aussi transgressif soit-il. Qu'une œuvre d'art soit « négligée ou volontairement inachevée, ruinée ou déplaisante, informe — voire un objet non élaboré arraché à son contexte d'usage », elle resterait acceptable pour peu « qu'il soit possible de distinguer entre un refus esthétiquement motivé d'élaboration et d'achèvement et un état esthétiquement indifférent et insignifiant qui ne fait que témoigner d'une impuissance artistique²⁸ ». La difficulté pratique serait de savoir opérer cette reconnaissance.

Cela nous amène à la troisième condition qui est d'accorder une certaine légitimité à la fonction de médiation, qu'elle soit assurée par les artistes

28. ROCHLITZ (Rainer), « L'art, l'institution et les critères esthétiques », dans *L'Art contemporain en question, op. cit.*, p. 146.

eux-mêmes, par les critiques ou par les institutions qui collectionnent, exposent, diffusent les œuvres. D'un côté, il est constitutif de l'art contemporain que l'accès immédiat aux œuvres et à leur compréhension soit, quasiment par principe, inadéquat. L'aspect peu normé des œuvres contemporaines, leur liberté par rapport à toute tradition, leur jeu ironique avec tous les aspects de la culture urbaine, informationnelle et consumériste, tout cela confère aux œuvres une sorte d'opacité et de fausse transparence qui commande la nécessité de médiations sous des formes diverses et variées. D'un autre côté, si les médiations font partie de l'expérience d'une œuvre relevant de l'art contemporain, la façon de sensibiliser à l'art contemporain explore des ressorts toujours renouvelés et qui lui sont propres : certains artistes font de la démarche même de sensibilisation le propos de leur œuvre ; faire du commentaire de l'œuvre son mode d'existence en tant qu'œuvre est aussi un vecteur de sensibilisation. Dans son article consacré à la musique contemporaine, Stéphane Bigot montre les raisons pour lesquelles le compositeur savant d'aujourd'hui se doit d'endosser « une identité multiple : artiste toujours, institutionnel parfois, militant plus que jamais, mais aussi... intervenant, animateur, conférencier, producteur, maître d'atelier, pédagogue ». Il décrit et explique l'émergence de cette nouvelle figure du musicien conscient de son autonomie et qui place « l'oreille de l'auditeur, sa culture et son environnement, son histoire et sa situation, [...] au centre des préoccupations du créateur pour assurer la médiation [d'une] œuvre » de plus en plus marquée, artistiquement et esthétiquement, du sceau de la pluralité et de l'hybridité. En commentant le travail photographique de Marc Pataut qui retrace le mouvement par lequel l'artiste engendre et conçoit à la fois une pratique artistique entendue comme participative, l'article de Pia Viewing analyse le même processus par lequel le mouvement de sensibilisation se trouve également intégré au cœur même de la création contemporaine. Dans cette perspective et du côté des arts plastiques, Christophe Viart indique comment un grand nombre d'œuvres contemporaines font du jeu la modalité principale de leur fonctionnement impliquant la participation du désormais mal nommé récepteur. Puisque ce dernier doit activer l'œuvre selon les règles qu'elle lui prescrit, le récepteur ne doit pas être sensibilisé à l'œuvre devant et au sein de laquelle il se poste : sa sensibilisation est au contraire et immédiatement impliquée par elle. En conséquence, loin d'être un processus second provenant de sa difficulté qui exige comme une introduction ou un apprentissage, la sensibilisation est devenue constitutive de l'œuvre : son mode d'être et son mode de fonctionnement.

Quatrième condition enfin : il faut penser que la fréquentation des œuvres qui, au premier abord comme après un certain temps, paraissent

sans intérêt ou ne procurent aucune satisfaction d'aucune sorte, vaille véritablement la peine. Pourquoi faudrait-il se forcer à fréquenter des œuvres auxquelles on est *a priori* insensibles alors que tant d'autres œuvres du patrimoine de l'histoire de l'art mondial peuvent offrir une satisfaction ? Mais, est-il si certain que seules les œuvres d'art contemporain mettent à la peine ? N'est-ce pas la propriété de tout objet culturel sophistiqué que d'exiger — par sa complexité et par son historicité — le travail et le temps d'un apprentissage ? De ce point de vue, il n'est sans doute pas inutile de confronter les questions que peut poser la sensibilisation aux œuvres reconnues du passé avec celles que pose la sensibilisation aux œuvres contemporaines. François Coulon souligne bien les difficultés qu'il rencontre quand il veut mettre ses compétences de conservateur au musée des beaux-arts de Rennes au service de la grande peinture classique : « Comment faire apprécier aujourd'hui des "grandes machines" comme on disait au XIX^e siècle, telle la *Descente de Croix* de Charles Lebrun [...] qui, ressortissant de la culture religieuse chrétienne, lasse d'emblée, fatigue l'œil par tant de détails narratifs, génère l'embarras par ses conclusions plastiques éloignées du monde contemporain ? »

Sans doute faut-il admettre ici qu'il y a tout intérêt à faire entrer en résonance « art classique » et « art contemporain », à favoriser une approche décloisonnée des œuvres, même s'il ne s'agit nullement de se livrer à une forme de syncrétisme pratiquant l'anachronisme ou l'uchronisme sauvage. C'est ce décloisonnement sans syncrétisme que met en œuvre et que théorise l'article d'Aline Magnien conservatrice au musée Rodin de Paris en voulant, par là même, échapper à la critique duchampienne sur laquelle nous avons ouvert notre avant-propos. Elle démontre à travers l'exemple de l'exposition de 2011 « L'Invention de l'œuvre : Rodin et les ambassadeurs » dont elle fut l'une des commissaires²⁹, le bénéfice qu'il y a à produire cette circularité et ce renversement des points de vue consistant à éclairer l'art contemporain par l'art plus ancien et l'art plus ancien par l'art contemporain. Car la question « qu'est-ce qui est contemporain dans l'art du passé ? » doit et peut s'entendre en deux sens : 1) au sens de l'historien qui comprend : comment les hommes du passé saisissaient-ils et voyaient-ils les œuvres qui leur étaient contemporaines ?, et c'est à cette question que Michael Baxandall par exemple s'attelle dans *L'Œil du Quattrocento*³⁰ ou bien Daniel Arasse dans ses livres sur Léonard de Vinci ou sur Vermeer³¹ ;

29. Catalogue de l'exposition, *L'Invention de l'œuvre : Rodin et les ambassadeurs*, Arles, Actes Sud/Paris, Musée Rodin, 2011.

30. BAXANDALL (Michael), *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 1985.

31. ARASSE (Daniel), *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, « Essais », 2001.

2) mais un conservateur du patrimoine comme tout autre individu visitant un musée doit comprendre la question en un second sens : qu'est-ce qu'il y a de contemporain ou d'actuel pour nous et étant donné nos préoccupations et nos conceptions artistiques d'aujourd'hui, dans les œuvres du passé ? Qu'est-ce qui dans le passé est mis « en question par le présent » ? Qu'est-ce qui dans le présent met en question le passé ? François Coulon et Aline Magnien tentent de répondre à ces questions chacun à sa façon et, à bien des égards, dans le sillage du travail que Daniel Arasse a effectué dans son livre publié de façon posthume sous le titre significatif d'*Anachroniques*³² : face aux œuvres d'Alain Fleischer, d'Andres Serrano, de Cindy Sherman ou de Michael Snow, le grand historien d'art applique les quatre principes constitutifs d'un décloisonnement et d'un anachronisme bien entendus : a) le primat de la culture et de la création contemporaine comme le point de départ logique d'une compréhension nécessairement rétrospective ; b) la participation et la communication vécue en sympathie (et non une simple connaissance livresque) avec cette culture contemporaine ; c) le sens de la mutation qui suppose la rupture certes, mais aussi une certaine continuité des problématiques héritées de l'histoire des arts : dispositifs de la représentation, de la figure de rhétorique, de l'imitation ou de l'image, de la mémoire ; thématiques de la mort, du désir, du temps, du mythe, etc. ; d) le sens de l'inachèvement ou de l'ouverture de la création contemporaine et de l'élucidation nécessairement précaire de ses significations. Car ses significations sont en voie d'émergence et ne sauraient, en conséquence, se clore dans un discours de part en part explicatif.

Les modalités de la sensibilisation

Si la démarche de sensibilisation à l'art contemporain s'adresse à tous, elle se présentera de différentes manières selon les interlocuteurs parce que les préventions contre l'art contemporain ont des causes diverses. Quoi qu'il en soit, et malgré les remarques que nous venons de faire, elle se déroule sur un registre différent de celui choisi quand il s'agit de sensibiliser à l'art classique.

On remarquera d'abord que si, depuis le milieu du XIX^e siècle, l'art novateur existait malgré les institutions culturelles ou à l'écart de celles-ci, l'art contemporain, depuis une quarantaine d'années, est favorablement accueilli par ces institutions. Une démarche de sensibilisation en direction des institutions culturelles et politiques n'est donc pas vraiment

32. ARASSE (Daniel), *Anachroniques*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 2006.

requis même si certaines tendances de l'art contemporain semblent avoir une plus grande présence dans telle institution plutôt que dans telle autre. Comme le constate Catherine Millet : « La nouveauté de notre époque c'est que [sont mis] de plus en plus d'espaces collectifs à la disposition des artistes. Alors le modèle du marginal ou du maudit s'estompe. Le "suicidé" de la société fait place au subventionné de la société³³. »

Bien plus, ce sont ces institutions culturelles qui prennent en charge la sensibilisation à l'art contemporain. Le peintre Édouard Prulhière le remarque dans l'entretien qu'il a accordé à *Atala* : « Le rôle des institutions est de montrer et, de ce fait, promouvoir l'art ; à cette fin, les institutions doivent participer à "sensibiliser" les publics et à créer des rencontres publics/artistes ». Brigitte Charpentier présente dans son article les trois missions principales des fonds régionaux d'art contemporain (Frac) dont nous fêtons aujourd'hui les trente ans d'existence³⁴ : « constituer une collection, la diffuser et inventer des formes de sensibilisation à la création actuelle ». Isabelle Tessier rappelle que c'est bien du ressort d'une institution culturelle comme l'artothèque de Vitré dont elle est la directrice, de créer un lien entre l'œuvre et le public par des visites guidées, des ateliers de lecture d'œuvres, des classes culturelles. Dans l'entretien qu'on lira plus loin, elle renvoie au projet mis en œuvre au lycée Bertrand-d'Argentré de Vitré avec Édouard Prulhière, artiste invité en résidence. Ce projet a conjugué la création d'une installation dans l'ancienne chapelle du lycée avec des concerts donnés par les élèves du conservatoire de la ville, au cœur même de l'installation. On soulignera ici avec Michel Chouzier combien les résidences d'artistes impulsées par les institutions culturelles sont une modalité précieuse de sensibilisation à l'art contemporain par la mise en contact étroit qu'elles opèrent entre les publics et les processus vivants de la création. Sophie Zeller, quant à elle, explique comment la Ville de Rennes met à profit ses pouvoirs de collectivité locale et ses relations structurelles avec les diverses institutions culturelles de la ville, pour contribuer à la sensibilisation à l'art contemporain. La Ville de Rennes est le premier financeur du site rennais de l'École européenne supérieure d'art de Bretagne qui contribue à offrir les meilleures conditions possibles pour l'apprentissage et le développement

33. MILLET (Catherine), *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987, p. 246.

34. Rappelons que les Frac sont nés de la loi n° 82-213 du 2 mars 1982 relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions, première des lois dites de décentralisation. Ils sont subventionnés par l'État et les régions suivant des proportions variables d'une région à une autre. Les vingt-trois Frac regroupent aujourd'hui la plus grosse collection d'œuvres d'art en France : 26 000 œuvres, 4 200 artistes dont 55 % sont français et 45 % étrangers. Chaque année, 1 200 000 personnes ont accès aux expositions autour des collections du Frac, dont 20 % de scolaires. Le Frac Bretagne, créé en 1981, conserve 4 000 œuvres. Sur tous ces aspects, voir « Supplément spécial », *Le Monde*, n° 21232, mercredi 24 avril 2013.

de la création contemporaine. Elle finance également des événements et des lieux dédiés à la diffusion de l'art contemporain. Elle s'engage fermement dans des politiques d'accompagnement de l'art contemporain avec un fort souci de démocratisation, enté lui-même sur la conviction selon laquelle l'expérience artistique et esthétique est l'un des modes privilégiés d'éducation du citoyen et de constitution de la communauté politique à laquelle il appartient. Comme on le voit, et par un étonnant paradoxe, la sensibilisation à l'art contemporain par nos institutions publiques repose sur les principes que nous ont livrés les Lumières d'un Kant, d'un Schiller³⁵ et de l'ensemble des instituteurs français des musées pendant la période post-révolutionnaire.

Il va de soi que la démarche de sensibilisation n'est pas la même face à des interlocuteurs totalement réfractaires ou face à des interlocuteurs plutôt curieux mais qui ne voient pas comment se sentir concernés ou touchés par telle ou telle œuvre. Les préventions contre l'art contemporain ou les perplexités qu'il engendre ayant des causes diverses, les façons de conduire une médiation entre l'œuvre et le spectateur le seront aussi. Être dans de bonnes ou de mauvaises dispositions esthétiques renvoie à des croyances, à des valeurs, à certaines représentations en matière d'art en général, en matière de peinture, de musique ou de sculpture en particulier. Celles-ci s'inscrivent dans un contexte social et culturel mais sont aussi idiosyncrasiques. L'expérience de la sensibilisation doit tenir compte à la fois de la singularité de l'expérience faite et du conditionnement social qui l'oriente.

Elle doit tenir compte du fait que les raisons de résister à l'art contemporain (raisons d'ordre esthétique, esthésique, économique, herméneutique, technique, éthique et politique) se combinent différemment chez chaque spectateur. La démarche de sensibilisation se confronte alors à cette difficulté de devoir être à chaque fois sur mesure : adéquate à l'individualité du récepteur, à celle de l'œuvre d'art, à celle de la relation entre les deux. « Là, un groupe d'une dizaine de personnes [...] s'est engagé à organiser une exposition de A à Z. Au fil des rendez-vous, le dialogue s'est instauré indépendamment des connaissances », témoigne Brigitte Charpentier au sujet d'une initiative du Frac en collaboration avec le conseil général d'Ille-et-Vilaine au centre départemental d'action sociale du pays de La Roche-aux-Fées. De la même façon, Pia Viewing montre comment la démarche artistique du photographe Marc Pataut a mobilisé de façon singulière des habitants de Douchy-les-Mines dans la région Nord-Pas-de-Calais. Le programme pédagogique de l'EESAB qu'évoquent

35. SCHILLER (Friedrich von), *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [1796], trad. de l'allemand, Paris, Aubier, 1992.

Philippe Hardy et Odile Lemée dans leur entretien — comme d'ailleurs celui du département des arts plastiques de l'université Rennes 2 —, est porté par une équipe composée essentiellement d'enseignants qui sont aussi des artistes ou qui, par formation et par vocation, déploient une pratique artistique particulière, nécessairement attachée à leur individualité. Les étudiants en art sont donc au contact permanent des propositions artistiques actuellement en cours de création, de façon à ce que la formation et la sensibilisation ne fassent ici plus qu'un. Dans tous ces exemples et dans toutes ces situations, on voit bien comment la sensibilisation dissémine et différencie ses modalités, ses moyens et ses finalités. Bruno Caron, mécène et président de Norac, entreprise industrielle de l'agroalimentaire fédérant treize filiales, qui a proposé en 2012 à ses salariés de participer à un concours visant à réaliser une production plastique sur le thème « créer une légende » en écho avec le thème de la troisième édition de la Biennale d'art contemporain de Rennes³⁶, le dit très clairement et très simplement dans l'entretien qu'il nous a accordé : « L'art d'aujourd'hui s'adresse à tout le monde, chacun peut appréhender les œuvres avec sa grille de lecture ».

Réfléchir aux diverses et labiles modalités de la sensibilisation, c'est donc nécessairement réfléchir à la manière de conduire cette médiation entre le spectateur et l'œuvre. L'historienne de l'art et critique d'art³⁷ Emmanuelle Chérel, enseignante à l'école supérieure des beaux-arts de Nantes Métropole, présente sa conception de la médiation :

La tâche du médiateur ne consiste-t-elle pas à défaire les habitudes de la rencontre, à donner à voir sans prédéfinir, sans délaisser l'exploration de l'œuvre, où s'entremêlent percept, affect, concept, pour retisser du sens convoquant le regardeur en tant que sujet dans sa complexité intime et sociale ? [...] La première chose à éviter c'est la clôture, c'est-à-dire des modalités de la rencontre trop figées, pour permettre la pluri-dimensionnalité de l'expérience : la manifestation des différents sens et aptitudes humains déclenchant curiosité, étonnement, errance, plaisir, interprétation, critique, analyse cognitive [...]. Finalement la compétence du médiateur, au-delà de sa connaissance de l'art, est de créer des conditions pour rendre subtile la relation à l'œuvre, pour stimuler des liens, d'accueillir en laissant la rencontre se faire et d'accompagner l'expérience et sa verbalisation par des questions, quelques apports afin de dresser un contexte, tout en laissant aux publics le soin de tisser les fils. Cette déprise du médiateur sans conduire à une dérive spontanéiste, passe par la mise à disposition d'informations de différentes natures. La médiation repose sur une pratique variée, qui exige des choix précis, une invention

36. Voir <<http://www.artactuel.com/musee-exposition/frac-bretagne>>.

37. CHÉREL (Emmanuelle), *Le Mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes : enjeux et controverses (1998-2012)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, «Arts contemporains», 2012.

de ses propres modalités d'entraînement, un affinage de la manière de construire sa relation à l'autre, au savoir, à l'œuvre³⁸.

Quand Philippe Collin présente des pratiques artistiques proches de la performance (on parle ici de conférence-performance ou de performance-visitte qui interrogent les pratiques classiques de transmission du savoir) en reconduisant l'analogie faite par Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé*³⁹ entre le spectateur et l'apprenant, il pense comme fort inadéquate la posture traditionnelle du maître possédant le savoir et l'enseignant à un élève passif et déférent. Dans le contexte de l'école comme dans celui d'une exposition, la posture du médiateur est celle du « passeur » comme le disait modestement de lui-même Daniel Arasse⁴⁰ ou celle de « l'entremetteur » comme le dit aujourd'hui Emmanuelle Chérel, passeur ou entremetteur qui se doit d'échapper à l'écueil de la pure instruction dont les articles de François Coulon puis de Sophie Zeller veulent nous prémunir. Entre l'instruction, dont le lieu naturel est l'école et l'université, et le divertissement dont le souci est celui de l'industrie culturelle, le médiateur trouve à la fois l'espace d'une pratique mobile ou sollicitante et, véritablement, la justification de son nom.

La sensibilisation bien comprise au service de l'expérience esthétique

Il reste à poser deux questions. À quoi peut être rendu sensible celui qui est invité à se confronter à telle ou telle production et proposition d'art contemporain ? À quoi mesurera-t-on une sensibilisation réussie ?

La sensibilisation comprise comme opération distincte de celle de médiation (mais néanmoins l'impliquant) peut être vue comme l'effectuation des conditions d'une expérience singulière, déterminée peut-être autant par son objet que par le contexte dans lequel s'effectue la mise en relation avec l'œuvre. De ce point de vue, on serait tenté de privilégier dans cette opération ce qui favoriserait l'accès à l'œuvre, comme si celle-ci détenait des qualités qu'il s'agirait de faire sentir au mieux. C'est à ces qualités que le public visé devrait alors être sensibilisé, et ce,

38. CHÉREL (Emmanuelle), « La médiation ou l'art de l'entremetteur », « Un moment voulu », Association nationale des personnes en charge des relations des publics à l'art contemporain, *Semaine* 47.07, n° 156, novembre 2007 <<http://www.cipac.net/>>.

39. RANCIÈRE (Jacques), *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

40. ARASSE (Daniel), *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 222 ; il est utile ici de rappeler — dans la mesure où la radio peut être un efficace instrument de sensibilisation du plus grand nombre — que ce livre est la retranscription d'entretiens accordés à France Culture (voir *supra*, note 1).

par toute une série de moyens qui vont des conditions ordinaires d'activation des œuvres aux procédés par lesquels elles sont mises en scène, comme c'est maintenant la règle, ou encore diffusées. Mais on peut se demander si cette manière de voir — et donc de mesurer le succès de l'opération —, n'est pas tributaire d'idées discutables sur le rapport entre l'œuvre et les conditions de son activation : les conditions de « mises en marche, remises en marche⁴¹ » des œuvres que l'on doit considérer « comme des machines ou des personnes, c'est-à-dire comme des entités dynamiques⁴² » et non comme des objets inertes. Ce sont ces conditions, et les voies nouvelles que leur mise en œuvre emprunte, que Jean-Pierre Cometti met au cœur de sa réflexion sur ce qui institue les œuvres comme les œuvres qu'elles sont, et sur ce qui fait qu'un objet, une pratique ou un événement fait art : les facteurs d'art. Jean-Pierre Cometti souligne en effet que la réflexion sur l'art gagnerait à prendre en compte ces conditions d'activation d'une autre manière que celle où l'œuvre est perçue comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il⁴³ », comme ce à quoi on devrait faciliter l'accès dans une sorte de mise en lumière de ce que le spectateur, innocent ou novice, ne pourrait pas apercevoir. En retour, la réflexion de Jean-Pierre Cometti éclaire aussi bien les implications des pratiques de ceux dont la fonction est de faciliter cet accès. La difficulté de l'opération de sensibilisation serait alors moins pratique que conceptuelle car elle implique que l'on se déprenne de certains présupposés ontologiques concernant tant ce qu'est une œuvre que les manières dont une œuvre peut exister. Plutôt que d'opposer ce qu'est l'œuvre aux manières dont elle peut se donner, en extrayant l'œuvre des contextes qui conditionnent ses modes d'être, il vaudrait mieux concevoir ces différents modes comme ne se distinguant pas de l'être même de l'œuvre. Cette révision implique que l'on relativise l'opposition souvent faite entre une connaissance directe de l'œuvre et une connaissance indirecte, et, par conséquent, qu'on reconnaisse que les dispositifs scénographiques d'exposition des œuvres ne sont pas différents en nature des moyens de reproduction ou de diffusion de ces œuvres *via* les moyens technologiques dont nous disposons (enregistrement, numérisation, ressources d'Internet, etc.). Il n'y aurait donc pas de voie royale pour une sensibilisation, sauf si l'on adhère à une ontologie de l'art qui reconnaît à celle-ci une mystérieuse *aura* selon l'expression maintenant consacrée de Walter Benjamin. Mais cette révision

41. GOODMAN (Nelson), « L'art en action », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 41, automne 1992, p. 7.

42. *Ibid.*

43. BENJAMIN (Walter), « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, t. II, p. 311.

implique également que l'on intègre pleinement dans les facteurs d'art — au sens de ce « qui *fait* l'art et dont l'art est *fait* » comme le dit Jean-Pierre Cometti — les différentes modalités de diffusion des œuvres. Il serait donc trompeur de ne voir dans la sensibilisation (et dans ce qui y est apparenté) qu'une opération extérieure à l'œuvre elle-même, et révélatrice de qualités possédées par elle. Cela suggère que les enjeux du projet de sensibilisation vont au-delà d'une simple mise en valeur ou de la facilitation d'une expérience dont l'œuvre prescrirait les modalités. Cela suggère que ce à quoi le public doit être sensibilisé n'est pas déterminable de manière simple, et qu'une approche purement esthétique est insuffisante.

Par conséquent, une sensibilisation réussie pourrait aussi être vue comme une sensibilisation à ce fait que « art » est un concept ouvert au moins au sens où on ne peut pas savoir à l'avance ce qui pourra *faire* « art », et au sens où ce qui fera « art » éclairera autrement ce qui a été jugé digne, à tort ou à raison, d'être conservé. Cela ne rend pas inutile la réflexion sur l'art, tout au contraire, et encore moins la critique⁴⁴, mais cela relativise la portée des discours critiques sur l'époque et celle des questionnements qui ne manquent jamais de revenir sur l'orientation contemporaine de l'art.

Le lecteur de ce numéro d'*Atala* sera frappé par les correspondances qui se dégagent sur ce point d'un article à l'autre. Si Philippe Collin parle d'une « sensibilisation qui passe par le comment faire, comment voir, comment dire, comment comprendre » en évoquant le propos de Joseph Beuys selon lequel « l'art n'est pas là pour qu'on en gagne une connaissance directe mais pour qu'une connaissance approfondie prenne forme à partir d'un vécu », François Coulon insiste sur les bienfaits de l'échange autour d'œuvres d'abord totalement étrangères : « la participation de chacun à la description, produisant une sorte de focalisation multiple sur l'objet, non seulement permettait un discours le plus complet possible mais apportait aux autres un éclairage sur ce que les autres n'avaient pas vu ». Au sein de ce dialogue des points de vue, il souligne les vertus du temps — « le temps passé à observer un objet est fondamental pour accéder à son sens » — rendant possible cette relation patiente, ouverte, sans préjugés et communicable dont nous parle Bruno Caron, relation qui demande de la part de celui qui y consent quelques efforts souvent récompensés par « un élargissement permanent de la sphère de l'expérience esthétique et de la sensibilité », comme le dit Marianne Massin.

44. COMETTI (Jean-Pierre), « Pourquoi des critiques ? », dans MORIZOT (Jacques), POUIVET (Roger) (dir.), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, op. cit.

Une sensibilisation réussie à une pratique artistique contemporaine consiste à prendre conscience du jeu avec le réel, ce en quoi consiste, selon le critique d'art Jean-Marc Huitorel, toute œuvre d'art contemporaine ou classique. Cette prise de conscience salutaire et foncièrement critique est parfois délicate — Jean-Marc Huitorel insiste sur ces effets de mise à distance, politique surtout, qui sont d'autant plus spectaculaires qu'ils sont produits par des œuvres à la limite du visible et de la représentation comme dans le cas de certaines propositions du « peintre » Bernard Burnon —, mais elle n'en est que plus éclairante et plus émancipatrice. Tous les acteurs et tous les théoriciens de l'entreprise de sensibilisation à l'art contemporain auxquels *Atala* a donné la parole dans les pages qui suivent — qu'ils soient médiateur culturel, conservateur de musée ou de centre d'art, critique d'art, mécène, acteur de la politique culturelle d'une collectivité, artiste, directeur d'école d'art, enseignant, historien et théoricien de l'art contemporain, philosophe ou esthéticien — soulignent donc qu'une sensibilisation réussie doit faire échapper celui qui en est le destinataire à toutes les révélations, à toutes les fascinations, ainsi qu'à toutes les réponses définitives afin de cultiver un goût « pour ouvrir des portes que l'on ne pourrait pas passer dans n'importe quelle position » selon l'image de Philippe Collin.

Au terme de ces courtes réflexions qui ne sont qu'un seuil permettant au lecteur d'ouvrir lui aussi la porte de ce volume, il semble que le verbe « sensibiliser » soit tout à fait convenable pour penser la confrontation d'un spectateur perplexe, réticent ou indifférent aux pratiques artistiques contemporaines les plus diverses, les plus inventives et les plus inattendues. Il nous a semblé judicieux de l'employer afin d'en faire la matière de ce volume, dans la mesure où l'une des raisons de ne pas avoir envie de jouer le jeu de l'art contemporain est le plaisir de perpétuer un dispositif de sensibilité acquis. Contre ce plaisir, il faut faire naître un autre plaisir plus difficile à conquérir, plus aventureux aussi et plus risqué ; celui de bouleverser ses dispositions émotionnelles et intellectuelles familières.

Un spectateur d'art contemporain, écrit Christian Ruby, ce serait donc un spectateur qui, sollicité dans et par une œuvre contemporaine, apprend à prendre ses distances avec soi-même, se mêle de comprendre une œuvre avec d'autres [...], sait qu'il n'existe pas de valeur esthétique en soi ni de plaisir esthétique définitif et s'engage dans un effort constant de compréhension de son propre rapport aux arts, de ses affects et de son propre plaisir. En somme, c'est un spectateur en exercice constant de soi qui ne se fige dans aucune relation mécanique avec les œuvres [...] et ne se bloque pas sur tel schème

de perception, d'approche ou d'appréciation. Il s'astreint à se former et se réformer, en quoi il rejette surtout l'impératif selon lequel beaucoup vivent et qui consiste à n'accueillir que les œuvres favorables aux exigences d'une sensibilité marquée au sceau de catégories de l'art uniformes souvent répertoriées comme « beauté » ou « tradition »⁴⁵.

Telle est l'aventure et tel est le prix à payer de l'art contemporain et de sa sensibilisation : l'aventure d'un exercice esthétique sans cesse à renouveler ; le prix sensible de sa propre transformation.

Expérience singulière, mouvante et enrichissante, occasion possible d'un éclaircissement sur l'art, le chemin que nous propose l'art contemporain est profondément ouvert aux possibles, à la nouveauté et à l'inconnu. Penser ce chemin dans les termes d'une sensibilisation, c'est suggérer que l'insensibilité, le désaccord ou l'indifférence ne sont pas figés une fois pour toutes et que, dans certaines conditions favorables, il est loisible de se disposer à la rencontre patiente avec des œuvres d'art soumises à une indétermination, comme de principe, de la forme et du contenu. La notion de sensibilisation indique bien que cette rencontre doit être entendue au sens strict d'une confrontation ; d'une confrontation qui se doit d'être vivante, voire véhémence, plutôt que l'occasion ou le lieu d'une docile adhésion. Comme le dit Marianne Massin au terme de son étude :

On n'agit plus dans la contemplation unifiée d'une œuvre harmonieuse, on éprouve des résistances énigmatiques ou agaçantes, on s'éprouve dans des écarts inattendus. On y expérimente de nouveaux possibles, on y fait l'expérience des conditions de l'expérience.

Christine FÉVRIER,
Pierre-Henry FRANGNE,
Arnaud GUILLOUX

45. RUBY (Christian), *Les Résistances à l'art contemporain*, op. cit., p. 60-61.