AF

Gregory Castéra
Claire Fontaine
Paul Devautour & Offshore
Andrea Fraser
Dora García
Thomas Hirschhorn
Béatrice Josse
Sven Lütticken
Bartomeu Marí
Chus Martínez
Gwenaël Morin
Yann Moulier Boutang
Le peuple qui manque
Thierry Raspail
Delphine Reist & Laurent Faulon
Phillipe Roux
Thomas Schlesser
Michel Surya
Vier 5
Ulf Wuggenig

Auteur GREGORY CASTÉRA

Titre POUR COUNCIL

LA FORME D'UNE INSTITUTION

En rendant visible l'écart entre la forme et les conditions d'existence d'une chose, la critique permet de comprendre comment agir *avec* celle-ci — agir contre se révélant au bout du compte comme une forme de collaboration. Avec ce texte, je vais tenter de décrire comment cette approche de la critique permet de renouveler les rapports entre art et institution et d'élaborer un programme pour une diplomatie des savoirs.

La forme d'une institution

L'institution désigne souvent deux entités, soit un établissement, soit un ensemble de règles, orientées vers un but, qui organisent les relations entre des humains et des choses.

Dans les deux cas, l'institution se distingue par sa capacité à durer, et il n'est pas étonnant de trouver des termes, comme «église» ou «ministère», désigner à la fois un bâtiment et une organisation. Son aptitude à agir à l'échelle d'un groupe et à créer des valeurs communes sont débattues publiquement. Lui sont reprochés la lenteur des prises de décision, la récupération de toute initiative par la structure et l'éloignement entre les décisionnaires et les groupes qu'ils représentent. Inhumaine, elle entérine la soumission de l'homme à la technique (ici la bureaucratie), malgré le vain maintien de formes de représentation où un individu serait supposé incarner un groupe. Décrites ainsi, les formes de l'institution nous laissent face à une désarmante immuabilité.

Une institution peut aussi être désignée comme une action, ou plus précisément, à l'image d'un cours d'eau, comme une série d'actions contradictoires qui convergent et dont le courant varie. Une institution n'a pas de tête. Elle est autant animée par des hommes que par d'autres choses (animaux, machines, éléments naturels). Certains d'entre eux prennent en charge (ou tentent de prendre en charge) sa maintenance et l'administration des actions. D'autres ont une influence particulière sur l'action collective, un poids qui varie avec le jeu des actions. Même si certains centres opérationnels peuvent concentrer des actions, l'institution n'a pas de lieu. Véhiculée par ceux qui l'animent, elle possède surtout une intensité et une étendue qui varient en fonction des problèmes qui la traversent. De nature instable, elle crée des outils qui garantissent sa pérennité — documents qui fixent divers protocoles et exemples, situations de transmission de savoirs, établissements, redistribution de capitaux. Ses outils, ainsi que ses autres artefacts (texte et images, discours et actions, mobiliers et bâtiments) font l'esthétique de l'institution. Malgré leur apparente stabilité, les formes qu'elle produit sont aussi fragiles que les relations entre ses acteurs. L'institution est amorale: même si sa conception est liée, explicitement ou non, à des systèmes de valeurs, son fonctionnement obéit autant à des lois qu'au rapport de force entre ses acteurs qui ne cessent de l'interpréter tout en ajustant leurs discours.

Comment représenter ces relations? Habituellement réduite à un bâtiment, un symbole ou une action iconique, la forme d'une institution est peu satisfaisante. Les situations qui mettent en scène ces rapports de force sont le réel visage de l'institution. L'une d'entre elles, le conseil, ne concerne pas uniquement des dirigeants coupés de la population. Un conseil (*council* en anglais) réunit des personnes qui décident comment agir pour ceux qu'ils représentent — famille, association, syndicat, groupe religieux, entreprise, corporation, état(s). C'est l'une des pratiques politiques les plus partagées, le lieu où se forment des proto-institutions. Un conseil est animé par un faisceau de problèmes (par exemple comment donner une meilleure place à un groupe social, prévenir une crise, ou introduire de nouvelles pratiques). Quand un conseil s'accorde pour agir, il négocie la validité de faits et de croyances liés aux problèmes. Pour une large partie, cette négociation dépend de la place accordée à chaque forme de savoir et savoir-faire (et à leurs institutions respectives) dans la société. La modernité occidentale se développe avec la substitution progressive d'un régime de vérité (la religion) par un autre (la science). Mêlés de multiples manières dans la période prémoderne, les arts et les sciences se distinguent progressivement les uns des autres, parallèlement à la consolidation de la partition entre nature et culture (philosophie), objet et sujet (droit), objectivité et subjectivité (épistémologie).

La crise contemporaine des institutions sanctionne leurs limites à représenter la diversité des groupes auxquels elles sont liées, et à représenter les problèmes qui traversent ces groupes. Cette crise dans la représentation politique peut trouver une issue dans un projet ambitieux de «diplomatie des savoirs». Défendu par de nombreux scientifiques, artistes et acteurs de la société civile depuis plus d'une dizaine d'années, ce projet consiste à introduire, dans les situations où se fabrique le fonctionnement des institutions, des formes de savoir et de savoir-faire qui n'y ont pas de légitimité aujourd'hui. Quand il ne relève pas du strict divertissement ou de la distinction sociale, le travail de la majorité des artistes se concentre sur l'élaboration d'utopies, de critiques, de spéculations et de formes d'édification, mais ces approches sont rarement invitées ni prises au sérieux, lorsque se discute la représentation politique d'un problème. Parmi les autres absents des négociations: les sciences «humaines», qui sont rarement représentées dans leur diversité; les populations directement concernées, dont les formes de savoirs spécifiques à une pratique quotidienne (les «compétences de membre») sont difficilement compatibles avec les langages institutionnels; les populations indigènes dont le savoir s'ap-

puie sur des systèmes de valeurs en contradiction avec la modernité occidentale (animisme, totémisme, analogisme). Loin de relativiser l'objectivité scientifique, ce programme défend plutôt l'élaboration d'une multitude de relations entre divers savoirs et savoir-faire, choisis spécifiquement pour leur capacité à se composer ensemble et ainsi débattre des intuitions, des méthodes, des fondements épistémologiques et autres conditions de la fabrication de faits, de critiques et de spéculations. Au-delà de la possibilité d'une composition, il s'agit de tendre vers une stricte réciprocité des points de vue. Une devise: «La manière dont je ne comprends pas l'autre est différente de la manière dont il ne me comprend pas.»

Les arts ont un rôle important dans cette composition puisqu'ils produisent une diversité d'approches qui engagent des modes d'attention spécifiques, tels que la durée, le cryptage, l'ironie, la contradiction, l'abstraction, la narration, etc. La composition entre les savoirs est présente dans l'histoire de la plupart des champs artistiques et culturels, et elle a une place déterminante dans de nombreux domaines scientifiques ainsi que dans la majorité des pratiques politiques. Pourtant, aucune histoire transdisciplinaire de ces formes de compositions de savoir n'a été esquissée, et encore trop peu d'acteurs culturels défendent la place des arts dans cette diplomatie des savoirs. Sans ces nouvelles pratiques, une expérimentation institutionnelle est impossible.

C'est à partir de ces questions que s'est élaboré *Council* depuis le début de l'année 2013. Fondé par Sandra Terdjman et moi-même, *Council* défend le rôle des arts dans une diplomatie des savoirs.

Parmi ses principes d'action:

- Composer avec l'existant: cartographier et utiliser la diversité des savoirs et des compétences, l'ensemble des outils de production et de diffusion déjà présents.
- Agir sur un territoire trans-local, multi-scalaire et mobile en établissant des bureaux temporaires dans des centres régionaux.
- Rester agile: limiter les contraintes de production ou de communication afin de moduler son activité avec les projets et pouvoir travailler autant sur le très court que sur le long terme.
- Centraliser l'activité sur Internet tout en l'implémentant dans des environnements (localité, réseau) spécifiques et en inventant des formats adaptés. Aujourd'hui, *Council* réunit des groupes de recherches pluridisciplinaires, produit des œuvres et accorde une bourse.

www.houseofcouncil.org

Auteur CLAIRE FONTAINE

Titre NOTRE COMMUNE CONDITION CRITIQUE

Dans le numéro d'*Artforum* de septembre 2012, publié lors du cinquantième anniversaire de la revue, on pouvait lire un article de Hal Foster intitulé *Critical Condition*, dont le sous-titre était *On criticism then and now*. L'adjectif «critique» qu'il utilisait ici pour définir une condition, faisait bien entendu référence aussi bien au sens médical du terme (on l'emploie quand un patient se porte très mal), qu'à son sens philosophique, où «critique» vient du verbe grec *krinein*, qui signifie discerner, séparer les choses au moyen de l'entendement. Foster n'a pas besoin de rappeler cela, il va directement au cœur de son problème qui est aussi le nôtre: il repère le moment historique dans lequel la critique a perdu à la fois de son prestige et de son pouvoir, et il cherche à décrire de façon aussi détachée que possible la cause de cette catastrophe. Il évoque en fait le contexte et le milieu artistique d'avant 1968 sur les pages d'*Artforum* et ailleurs: les mobiles et les questions qui l'habitaient. Il le fait en égrainant des souvenirs essentiels du passé pour ensuite émettre un diagnostic éclairant sur notre présent, le tout est très bref, au point qu'on se retrouve avec l'impression d'une conversation importante interrompue de façon abrupte. Dès les premières lignes on est transporté au cœur des débats enflammés sur minimalisme et théâtralité, la température des discussions est estivale, le ton excité. Foster cite Krauss, Fried, Stella, Judd, Greenberg et d'autres. Le monde de l'art de l'époque vu d'ici paraît petit, nourri d'un enthousiasme authentique, les pratiques qu'on y expérimentait aspiraient à une dimension existentielle, elles étaient lues comme des métaphores d'attitudes, des manières de figurer une façon de participer à la sphère publique ou de s'en écarter. Le marché n'était qu'un bruit de fond parmi d'autres, non pas le vrombissement continu et assourdissant auquel nous sommes accoutumés. Mais Foster ne s'arrête pas sur cela: le texte n'est point nostalgique, il explique en fait qu'écrire sur l'art était à ce moment charnière, d'après une confession de Fried même, terriblement stressant; l'angoisse et l'ambition étaient les moteurs principaux de cette activité et la peur de ne pas être à la hauteur du pouvoir expressif de l'art avec ses mots de théoricien régnait, souveraine. Le champ esthétique dans sa totalité, tel que Foster le décrit, se trouvait lui-même sous un énorme stress, il était, écrit-il, «fissuré à l'extérieur et érodé à l'intérieur[1]». «Comme on le sait, il continue, l'ennemi extérieur était appelé le "kitsch", la "théâtralité", ou simple-

KADER ATTIA, EVA BARTO, SOPHIE BONNET-POURPET, MARIE DE BRUGEROLLE, GREGORY BUCHERT, DANIEL BUREN, MARIE CANET, INÈS CHAMPEY, THIERRY CHANCOGNE, FRANÇOIS CUSSET, JUDITH DESCHAMPS, PHILIPPE DURAND, JOÃO ENXUTO & ERICA LOVE, ANDREA FRASER, ROMAIN GRATEAU, EMMANUEL GUEZ & PAMAL, FRANCK LARCADE, JU HUYN LEE & FABRICE MABIME, CLAIRE MOULÈNE, JEAN-LUC MOULÈNE, VINCENT NORMAND, FRANÇOIS PAIN, GERALD PETIT, ANNE QUERRIEN, SINZIANA RAVINI, CHRISTOPHE DE ROHAN CHABOT, JEAN-BAPTISTE SAUVAGE, IDA SOULARD, FABIEN STEICHEN, EMMANUEL TIBLOUX, ITALO ZUFFI.

Enquête sur l'espace critique :

Gregory Castéra, Claire Fontaine, Paul Devautour & Offshore, Andrea Fraser, Dora García, Thomas Hirschhorn, Béatrice Josse, Sven Lütticken, Bartomeu Marí, Chus Martínez, Gwenaël Morin, Yann Moulier Boutang, Le peuple qui manque, Thierry Raspail, Delphine Reist & Laurent Faulon, Phillipe Roux, Thomas Schlesser, Michel Surya, Vier 5, Ulf Wuggenig.

ÉDITÉ PAR L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS DE LYON
PRIX: 15 EUROS
9782915213249