

**« Un vrai artiste est un artiste de trop ! » :
La XVe Biennale de Paris**

« N'être socialement rien n'est pas une condition humiliante, la source d'un tragique manque de reconnaissance – être reconnu : par qui ? –, mais au contraire la condition d'une liberté d'action maximale. »

comité invisible (2007)

Pour le monde de l'art institutionnel, il passe pour axiomatique que l'art – cet ensemble amorphe d'activités et de configurations symboliques qu'on range sous cette catégorie – doit être visible. Non seulement il doit être visible, il doit bénéficier de la plus grande visibilité possible. Typiquement, les artistes – cet ensemble amorphe de professionnels de l'expression qu'on range sous cette catégorie – se démènent pour atteindre la côte de visibilité la plus élevée dans l'économie réputationnelle de l'art. Ce faisant, ils obéissent – à leur insu, peut-être, mais rarement à leur corps défendant – à la logique dominante de notre société, selon laquelle la valeur ne se mesure qu'en termes chiffrables, où la valeur d'échange se substitue à toute autre valeur. Ils agissent tout à fait comme les militants politiques qui cherchent à conférer une visibilité maximale à leur cause – qui celle des sans-abri, qui celle des sans-papiers, etc. – dans l'espoir qu'elle soit prise en charge par la société comme si celle-ci ne s'était jusqu'alors pas aperçue de leur existence. Or il se peut qu'ils font l'exact contraire de ce qu'il faudrait faire. Telle est, en tout cas, la conclusion à laquelle semblent être arrivés, un peu partout dans le monde aujourd'hui, un nombre croissant d'artistes qui, en toute connaissance de cause, quittent le monde de l'art et récusent ses impératifs de visibilité. Ils cherchent à passer en dessous des écrans de radar de nos commissaires d'expositions et autres curators qui, de plus en plus, endossent le rôle de la DST pour le monde de l'art, et n'ont cure de leurs événements culturels et des valeurs qui leur sont sous-jacentes. Au lieu de se rendre visibles, ils fuient la visibilité et tournent à leur avantage l'anonymat qu'ils vivent non pas comme un stigmate mais comme une chance. Leur apparition artistique est repoussée jusqu'au moment opportun, car ils savent d'expérience et d'observation qu'une fois entrés dans la visibilité, leur temps est compté, leur capacité à nuire amoindrie.

Une centaine de ces pratiques à faible voire à très faible coefficient de visibilité artistique viennent d'être rassemblées dans le cadre a priori très inattendu de... la XVe Biennale de Paris. Or la Biennale de Paris est l'unique biennale au monde à ne pas – ou plus – être une exposition, mais plutôt une sorte de dispositif expérimental qui, selon les mots de son directeur, l'artiste Alexandre Gurita, accueille « des propositions insolites, immatérielles, invisibles », et se situe « simultanément au centre et à la périphérie de chaque projet participant. » La XVe Biennale a lieu du 1^{er} octobre 2006 au 30 septembre 2008 (quand lui succédera la XVI^e édition) se conçoit comme un « organe stratégique de liberté », déterminée à affranchir l'art – ou du moins un certain art plutôt furtif – « d'un asservissement à des corps de pouvoirs constitués », et d'abord de leur consigne impérative de visibilité artistique.

En tant que telle, la Biennale de Paris fut initialement créée en 1959 à l'initiative d'André Malraux qui, en tant que ministre de la Culture, voulait doter la capitale française d'une prestigieuse manifestation artistique. La Biennale a connu treize éditions avant de faire faillite en 1985. Après une interruption de quinze ans, elle a été réactivée par une association éponyme initiée par Alexandre Gurita qui a réussi à récupérer juridiquement l'usage exclusif du nom. Depuis 2000, tout en restant fidèle aux objectifs fixés par Malraux, la Biennale de Paris s'efforce de tenir compte d'un contexte artistique très différent, à un moment où l'art traverse une crise de

valeurs et d'identité, dont la profondeur est comparable à celle de la Renaissance. En « rupture avec les conventions de l'art aujourd'hui épuisées, lit-on dans le catalogue, la Biennale de Paris affirme un nouveau statut de l'art. Elle est pensée depuis des pratiques actives dans le réel à tel point qu'on ne peut pas toujours les distinguer de ce qui les entoure. » En repensant les formes d'apparition d'art aujourd'hui, la XVe Biennale de Paris affirme-t-elle avant tout une rupture ou une continuité avec son histoire ? Et comment définir ce nouveau statut et cette quasi invisibilité de l'art ? Ce n'est que dans le catalogue, un document de quelques 1200 pages, ce qui lui confère l'apparence d'un pavé à lancer contre le rempart de l'existant, que les propositions émergent en tant que telles. Le catalogue a donc lui-même un statut et une fonction nouveaux, différents en tout cas des almanachs qui accompagnent les grandes manifestations artistiques, car il s'agit tout à la fois de *documenter* et d'*activer* ces projets hétérogènes.

Et hétérogénéité il y a. En parcourant les pages du catalogue, on découvre documentés la construction des éoliennes (Académie du vent), Le Guide Legrand des Buffets de Vernissages 2006 (facilitant un meilleur parasitage du monde de l'art), Les prêches new-yorkais du Révérend Billy (fondateur de l'Église du Stop Shopping), une manifestation sous la bannière « Y a trop d'artistes ! » (une vraie manifestation, avec forces de l'ordre, campagne d'affichage, communiqué de presse et confrontation des chiffres des organisateurs et de la police), Soussan Ltd, fournisseur de musées (« Fournir les musées est un travail d'artiste : telle est désormais notre devise ! »)... Qu'y a-t-il de commun entre les différents projets de la Biennale, à part le fait qu'ils sont pensés comme relevant de l'art sans cesser d'être ce qu'ils sont dans le réel (ce qui en soi fait valoir un nouveau statut de l'art) ? D'abord, en parcourant la liste de participants, on se rend compte qu'il n'y a pas d'artistes, ou du moins pas d'artistes agissant sous leur nom propre. Il n'y a que des entreprises, des collectifs et des projets artistiques. Il s'agit en quelque sorte d'une forme d'art sans œuvre, sans artistes et – plus étonnant encore – sans spectateurs. Car en l'absence de tout cadre, c'est-à-dire en dehors du catalogue, rien n'incite quiconque voir ces projets de les voir comme de l'art, ni donc de se transformer en spectateur. Les pratiques sont lisibles sans être visibles.

Mais à quoi pourrait ressembler un art sans spectateur ? Aucun participant de la Biennale n'a exacerbé davantage les paradoxes opératoires liés à un art affranchi de toute spectatorialité que le peintre français Bernard Brunon. Car si sa pratique picturale se nourrit de sa formation dans la tradition avant-gardiste de *supports-surfaces*, son travail souffre – ou plutôt *jouit* – d'un coefficient de visibilité artistique négligeable. Sa pratique – qu'il décrit plutôt jovialement comme du « support-surface ouvrier » – se déploie sous forme d'une entreprise de peinture en bâtiment, enregistrée sous le nom de « That's Painting! », qu'avait fondée l'artiste à Houston dans les années 80, initialement pour avoir une raison sociale afin de pouvoir gagner sa vie dans la métropole texane. Si l'entreprise s'est montrée économiquement viable – employant aujourd'hui plusieurs ouvriers spécialisés – sa prospérité doit bien peu au monde de l'art. Car bien que Brunon considère – non sans une certaine audace mais en toute simplicité – sa nouvelle activité de peinture comme artistique à part entière, il n'y a strictement rien d'*arty* ni même d'artistique au sens visuel du terme dans les travaux de peinture réalisés par l'entreprise. En effet, le credo de la boîte est fonctionnel, sérieux et reflète l'affairement d'une entreprise soucieuse de sa part du marché : « travaux bien faits, délais respectés, prix compétitifs ». L'entreprise recouvre de peinture des surfaces préparées, ce qui relève d'une définition minimale de l'activité picturale. Toutefois, la majeure partie de la clientèle ne se doute pas, et n'a aucun motif de se préoccuper de la perception propre à Bernard Brunon de son entreprise qu'il conçoit et gère comme une œuvre collective d'art conceptuel, dont la devise est la suivante :

« *With less to look at, there's more to think about* », « moins il y a à voir, plus il y a à penser ». Brunon nous invite en somme à penser la peinture en dehors de tout critère de visibilité, et nous fournit un exemple emblématique, car bien ancré dans l'histoire du médium, d'un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur.

Qu'est-ce qui motive ces praticiens à refuser délibérément les normes et les conventions de l'art contemporain, et singulièrement l'impératif de visibilité ? Peut-être avant tout la perception que la visibilité artistique est précisément ce qui empêche l'art de se mettre en phase avec sa prétention, si souvent affichée mais jamais effective, de pouvoir nuire. Il s'agit d'une forme d'art qui cherche à arracher l'art non pas aux seules institutions mais à lui-même. Pour ne plus pouvoir être écarté d'emblée comme étant de l'art, c'est-à-dire *que* de l'art. On voit quelque chose de cet ordre dans les actions des Yesmen, qui pratique une tactique de divulgation retardée. Les Yesmen produisent de vrais faux sites Internet qui imite à s'y méprendre les sites des organismes socialement néfastes comme l'OMC, la campagne de GW Bush lors des présidentielles américaines, ou des entreprises transnationales comme DOW Chemical Corporation. Leurs simulations ressemblent si peu à l'art que les Yesmen sont souvent contactés par le biais de leurs sites par des médias ou des organisateurs de colloques qui les invitent de participer à des émissions ou de prononcer des discours au nom de ces organismes – invitations que les Yesmen acceptent volontiers afin, comme ils le disent, de « corriger l'identité » de ceux qu'ils parodient par une rhétorique de sur-identification. La véritable correction d'identité advient lorsqu'ils révèlent la supercherie et le véritable porte-parole de l'organisme parodié est obligé de prendre la parole pour dire la vérité « vraie » - qu'ils auraient préféré taire. Exemplaires des pratiques de la Biennale, les interventions des Yesmen s'appuient sur les acquis de l'art conceptuel et de la performance, tout en les déployant en dehors du sage « bac à sable » du seul monde de l'art, dans un contexte où ces dispositifs inventés par les avant-gardes retrouvent leur *capacité à nuire* au régime sémiotique dominant.

Dans d'autres cas, il s'agit d'employer ces stratégies d'anonymat et de divulgation retardée pour nuire au régime sémiotique propre au monde de l'art lui-même, réactivant de manière corrosive la critique institutionnelle. Le collectif Ultralab®, par exemple, fut à l'origine de cette perturbation du monde de l'art parisien il y a huit ans (mais divulguée seulement en 2006), connue comme « l'affaire des cartons piégés ». Pendant plusieurs mois à partir de novembre 1998, le milieu de l'art (collectionneurs, amateurs, critiques, fonctionnaires, galeristes, artistes) s'est trouvé inondé de faux cartons d'invitation à des expositions parfaitement fictionnelles. Les cartons portaient de vrais noms d'artistes, des logos des institutions impeccablement imités, et furent diffusés grâce à un mailing abondant... Le monde de l'art se déplaçait en vain, parlait d'expositions qui n'avaient pas lieu ; le magazine *Artpress* en a même publié un compte-rendu. En produisant des rumeurs – voire en utilisant la rumeur comme média à part entière – le collectif a mis le doigt sur l'extraordinaire crédulité d'un milieu qui s'enorgueillit souvent de son blasement, en démontrant à quel point les valeurs du monde de l'art sont fondées sur une communication facilement falsifiable.

Le Collectif Manifestement, initiateur de la Manifestation « Y a trop d'artistes », s'en prend lui aussi au milieu de l'art et à ses valeurs les plus chères, en s'attaquant au nombre excessif d'artistes aujourd'hui – un constat sans doute partagé par tous les participants de la Biennale de Paris. Lors des manifestations à Bruxelles, à Paris et à

Marseille, les manifestants ont scandé des slogans différents, reproduits sur des banderoles, dont un semble saisir en quelques mots l'esprit de la Biennale : « Un vrai artiste est un artiste de trop. »

Le nouveau statut de l'art que prône la Biennale de Paris semble valoriser une certaine logique braconnière, en pensant l'activité artistique comme braconnage – le braconnier étant celui qui chasse sur les terrains des autres (des plus riches), sans jamais pouvoir signer son œuvre. Prenons par exemple le cas du collectif Au Travail / At Work, initié par le Québécois, Bob le Bricoleur. Constatant, avec la croissance de l'intérim, l'émergence d'une nouvelle classe de travailleurs de l'immatériel qu'on appelle parfois le nouveau « cognitariat précaire », le collectif leur lance un appel de « considérer leurs lieux de travail comme un lieu de résidence artistique » voire un lieu de production et d'exposition artistique. Loin de quitter le lieu du travail, on le transforme en lieu d'expérimentation : la production des richesses pour le patron (et la mise en poche de la plus-value par celui-ci) ne disparaît pas mais devient accessoire, subordonnée à un projet parfaitement extrinsèque de réalisation de soi. Combien sont-ils à braconner ainsi leur entreprise ? Combien sommes-nous à le faire sans même devoir le revendiquer comme relevant de l'art ? C'est en accompagnant de tels projets que la Biennale de Paris peut se définir à juste titre comme un « organe stratégique de liberté. » Car au fond, comme l'écrit l'agent d'art Ghislain Mollet-Viéville, « un art libéré de l'idée de l'art ce serait tout un art. »

Stephen Wright

Institut national d'histoire de l'art, Paris 2007.