

Faire jour, faire faire
De l'incertain pouvoir de l'art
To Cause Pleasure, To Cause Action
On the Uncertain Power of Art

Patrice Loubier

Number 89, Fall 2009

Art et pouvoir
Art and Power

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8820ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loubier, P. (2009). Faire jour, faire faire : de l'incertain pouvoir de l'art / To Cause Pleasure, To Cause Action: On the Uncertain Power of Art. *Espace Sculpture*, (89), 19–24.

Faire jouir, faire faire : de l'incertain pouvoir de l'art *To Cause Pleasure, To Cause Action:* **On the Uncertain Power of Art**

Patrice LOUBIER

Dans un texte de son dernier livre, *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière tente de mettre en lumière les contradictions qui compromettraient, selon lui, l'efficacité de l'art dit politique. L'un de ces paradoxes tiendrait à la dépendance de plusieurs œuvres activistes ou contextuelles à l'exposition : aussi subversif soit-il, le geste n'est vu et reconnu comme tel qu'à la condition d'être exposé, si bien que l'impact concret de ces œuvres relèverait en grande partie du leurre. L'art s'illusionnerait sur la portée réelle de son pouvoir, et cela peut-être, comme on le verra, parce qu'il se tromperait de pouvoir.

Pour illustrer ce phénomène, Rancière décrit une installation de Matthieu Laurette qui, dans le cadre de l'exposition *Notre histoire* en 2006, rendait compte du projet des *Produits remboursés* qu'il a mené de 1993 à 2001. Rappelons que Laurette, alors tout jeune artiste, a largement subsisté, au début de cette période, au moyen des offres de satisfaction garantie ou de premier achat remboursé utilisées par plusieurs entreprises alimentaires pour promouvoir leurs produits ; en rédigeant des lettres ou en remplissant des coupons prévus à cet effet, Laurette se fit systématiquement rembourser le prix des denrées qu'il consommait et parvint ainsi à s'alimenter gratuitement (cela en toute légalité). L'installation évoquée par Rancière était constituée de la réplique grandeur nature en cire de

In a text from his latest book, *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière tries to bring to light the contradictions that he sees as compromising the efficacy of so-called political art. One of these paradoxes concerns how many activist or contextual projects rely on exhibition; however subversive they might be, the gesture is seen and recognized as such only when exhibited, so much so that any concrete impact on the part of these works seems largely smoke and mirrors. The art harbors illusions concerning its own power, and this is perhaps, as we will see, because it is mistaken about power.

To illustrate the phenomenon, Rancière describes an installation by Matthieu Laurette in which, as part of his 2006 exhibition *Notre histoire*, he summed up *Produits remboursés*, a project he conducted from 1993 to 2001. One should bear in mind that Laurette, a young artist at the start of this period, survived largely on "satisfaction guaranteed" offers and "first purchase refunded" programmes offered by many food companies to promote their products. By writing letters or filling in coupons provided for the purpose, Laurette systematically got refunds for the commodities he consumed and so managed to eat for free (entirely legally.) The installation evoked by Rancière consisted of a life-size wax replica of the artist pushing a shopping cart, a wall of televisions showing one of the TV appearances'

Matthieu LAURETTE,
*Commodities featuring
Jeff Koons, Robert Ryman
& Andy Warhol*, 2004.
DEWEER gallery, Otegem,
Belgium. Vue générale de
l'exposition/Exhibition view.
Avec l'aimable autorisa-
tion/Courtesy DEWEER
gallery, Otegem, Belgium
et/and Matthieu Laurette.



l'artiste poussant un caddy, d'un mur de télévisions diffusant l'une de ses « apparitions » à la télévision où il évoquait cette méthode, et d'agrandissements d'articles de presse relatant son projet. L'auteur fait ensuite état de l'interprétation attribuée à l'œuvre par le commissaire de l'exposition, qui renverserait à la fois la « logique marchande d'accroissement de la valeur et le principe du show télévisé », et il termine en mettant justement en doute l'efficacité de cette subversion :

Mais l'évidence de ce retournement aurait été nettement moins perceptible s'il y avait eu un seul poste de télévision au lieu de neuf et des photographies de taille ordinaire de ses actions et des commentaires de presse. La réalité de l'effet se trouvait encore une fois anticipée dans la monumentalisation de l'image. C'est là une tendance de bien des œuvres et des expositions aujourd'hui, qui ramène une certaine forme d'activisme artistique à la vieille logique représentative : l'importance de la place occupée dans l'espace muséal sert à prouver la réalité d'un effet de subversion dans l'ordre social, comme la monumentalité des tableaux d'histoire prouvait jadis la grandeur des princes dont ils ornaient les palais. On cumule ainsi les effets de l'occupation sculpturale de l'espace, de la performance vivante et de la démonstration rhétorique. En remplissant les salles des musées de reproductions des objets et images du monde quotidien ou de comptes rendus monumentalisés de ses propres performances, l'art activiste imite et anticipe son propre effet, au risque de devenir la parodie de l'efficacité qu'il revendique.²

Cette critique informée de l'art « activiste » nous conduit au cœur d'une question récurrente (et jamais résolue) dès qu'on aborde le problème de l'art politique, ou de l'art et du politique : l'art a-t-il un pouvoir ? Que peut une œuvre, que peut au fond un artiste ? Plus important, l'art vaut-il à la mesure de ce qu'il peut ? La question de la pertinence de l'art politique ou critique, aujourd'hui, recoupe tôt ou tard celle de la nature de ce pouvoir de l'art et des limites de sa portée.

Ce que Rancière problématise, au-delà du seul Laurette, c'est bien sûr la capacité de l'art à changer le monde, à y avoir un effet, un impact. Comme le suggère le passage cité, le « pouvoir » d'une œuvre à s'imposer visuellement (la capacité de la forme plastique à produire des effets sur le spectateur) ne masquerait-il pas au fond un défaut de *pouvoir réel* ? L'efficacité rhétorique de la forme plastique et des stratégies d'accrochage nous leurrerait-elle sur le peu de portée concrète du geste qu'elle illustre ? Rancière met ainsi en lumière le statut parfois ambigu de la documentation qui, malgré la fonction ancillaire qu'elle prétend avoir par rapport à une activité menée *ex situ* et *in vivo*, lui vole pour ainsi dire la vedette en se monumentalisant grâce à la magie du cube blanc. Les pratiques critiques subversives seraient-elles dès lors condamnées à basculer dans le spectacle dès qu'elles s'exposent ? Clarifier ces questions sur le pouvoir de l'art implique donc, notamment, d'examiner les relations entre l'activité contextuelle et l'exposition qui la médiatise, entre le geste vivant et le document.

Cette problématique de l'art et du pouvoir – du pouvoir de l'art – est, bien évidemment, très vaste ; elle connaît aujourd'hui une actualité nouvelle en raison de la résurgence de pratiques critiques et politiques comme par les textes, les conférences et les travaux dont elles sont l'objet depuis quelques années⁴. On ne se risquera pas à rendre compte de ces questions dans le cadre limité de ce texte, mais on voudrait plus simplement esquisser une contribution en mettant cette réflexion de Rancière à l'épreuve à partir de l'exemple concret de l'art de Matthieu Laurette.

À considérer la présentation particulière du travail de Laurette pour *Notre histoire*, la critique de Rancière paraît juste : l'emphase et l'insistance qui découlent de la mise en scène qu'il décrit semblent aller à l'encontre de la subtilité même de la ruse perpétrée par l'artiste, espèce de guérilla tranquille qui conjugue habilement tactique dissidente et opportunisme de bon aloi. Une représentation aussi matérielle, voire aussi naïvement figurative, que la sculpture en ronde-bosse, pour ne mentionner qu'elle, jure avec l'adresse conceptuelle de cette action, et l'intention ironique qu'on pourrait alléguer ici – l'artiste anticipant sa propre postérité d'icône célébrée par le musée Grévin du star-system artistique – ne parvient pas à justifier tout à fait ce traitement formel.

Mais de façon plus générale, deux reproches sont en fait adressés dans ce passage par Rancière à l'art à visée politique. Si le premier porte sur l'accrochage et l'exposition, le second est plus profond, puisqu'il concerne l'apparent décalage que présentent plusieurs formes d'art politique entre

in which he discussed his methods and enlarged press clippings about the project. The author then sums up the exhibition curator's interpretation of the work, which reversed both the "market logic of increasing the value and the principle of the television show," and then finished by calling into doubt the very effectiveness of such subversion.

But the evidence of this turnaround would have been definitely less perceptible had there been only one television set rather than nine, and regular-sized photos of his actions and press clippings. The reality of its impact was announced once again by monumentalizing the image. This is a trend in many artworks and exhibitions these days, a sort of artistic activism that brings back the old representational logic: just as the monumentality of history paintings once showed the grandeur of the princes whose palaces they decorated, today the size of the space occupied in the museum demonstrates the reality of subversion in the social order. In this way, one adds up the effects of the sculptural occupation of space, of live performances and rhetorical demonstration. By filling museum galleries with reproductions of objects and images from the everyday world, and monumentalized reviews of his own performances, the art activist imitates and anticipates his effects, at the risk of becoming a parody of the effectiveness he champions.²

This informed criticism of "activist" art brings us to the heart of a recurrent (and unresolved) question that arises as soon as we approach the issue of political art, or of art and politics: does art have any power? What can an artwork, or for that matter, an artist do? More importantly, does art matter as much as it could? The question of political or critical art's pertinence today sooner or later implies the nature of art's power and the limits of its reach.

What Rancière problematizes, beyond merely Laurette, is clearly art's capacity to change the world, to have an effect or impact on it. As the passage cited earlier suggests, might not the "power" of a work to impose itself visually (the capacity of the plastic form to produce effects on the viewer) mask, in the end, a dearth of *real power*? Do the rhetorical efficacy of the plastic forms and their hanging strategies distract us from the limited reach of the gestures they illustrate? Rancière thus highlights the sometimes ambiguous status of documentation, which, despite the ancillary function it claims to have in relation to *ex situ* and *in vivo* activity, steals stardom by becoming monumentalized via the magic of the white cube. Are subversive critical practices condemned to drift in spectacle from the moment of exhibition? In light of such issues, clarifying the question of art's power implies — most importantly — examining the relationships between contextual activity and the exhibition that mediates it, between the living action and the document.

This problem of art and power — of the power of art — is, obviously, very broad: but today it has new relevance due to the resurgence of critical and political art practices with texts, conferences and scholarly work that have made it a subject of study over the last few years.⁴ We will not attempt to take all of this into account in the limited space of one text, but will rather simply sketch out a contribution by testing Rancière's observations against the concrete example of Matthieu Laurette's art.

Rancière's comments seem fair in considering the particular presentation of Laurette's work in *Notre Histoire*: the emphasis and insistence of the staging described seem to work against the subtlety of the ruse perpetrated by the artist, a kind of quiet guerilla handily combining dissident tactics and good faith opportunism. A representation so concrete, not to say naively figurative, as detached statuary (to mention just that) conflicts with the conceptual orientation of the action, and the ironic intention brought forward here — the artist anticipating his own future as a celebrated figure in the Musée Grévin and the artistic star system — that doesn't quite justify this formal treatment.

But in a more general way, two reproaches to politically focused art are made in the Rancière passage. If the first looks at the hanging and the exhibition, the second goes deeper in so far as it concerns the apparent discrepancy that several forms of political art present between the contemporaneity of their concerns (globalization, the spectacle, neo-liberalism, corruption among social elites, etc.) and the obsolescence of the methods they champion (the "old representational logic").

In the case of the first grievance, it would be difficult not to agree with Rancière: after all, how many works count on an ostentatious occupation



Matthieu LAURETTE, *Apparitions: Produits remboursés*, 2004. Détails / Details. Avec l'aimable autorisation / Courtesy of *Manif d'art 3*, Québec. Photos: Ivan Binet.

l'actualité de leurs objets (mondialisation, spectacle, néo-libéralisme, corruption des élites, etc.) et la désuétude du modèle d'efficacité qu'elles revendiquent (la « vieille logique représentative »).

Pour ce qui est du premier grief, difficile de ne pas être d'accord avec Rancière : combien d'œuvres tablent en effet sur une occupation ostentatoire de l'espace, comme s'il s'agissait d'abord pour elles de marquer leur territoire au sein d'expositions toujours plus colossales et de se disputer l'attention de visiteurs le plus souvent pressés de tout voir ? Que maintes pratiques se targuant d'être critiques ou politiques sacrifient, complaisamment ou involontairement, aux exigences de l'exposition-spectacle, nul ne le contestera. Sans que toutes versent bien sûr dans le sensationnalisme, bien des démarches des dernières années renouent avec l'objet, quand elles ne reconduisent pas un fétichisme certain (pensons au succès de la récente exposition Jeff Koons à Versailles ou à l'engouement pour l'art de Damien Hirst). Jean-Philippe Uzel observait, il y a peu, comment, après la vogue relationnelle du tournant des années 2000, la production artistique actuelle revient à l'œuvre tangible et visible, flirtant notamment avec le design⁵. Mais tous les artistes, loin s'en faut, ne versent pas dans ce travers et Laurette lui-même a précisément évité, dans plusieurs présentations de son travail, ce genre de mise en vue que fustige Rancière. Lors de *la Manif d'art 3*, par exemple, il se contentait d'exhiber une série de coupures de presse encadrées, accrochées au mur, concrétisant justement l'un des scénarios d'accrochage imaginés par l'auteur à l'appui de sa thèse. Rien alors de monumental, puisque les spectateurs se devaient de lire les articles et entrevues pour prendre connaissance de l'initiative de l'artiste, en le faisant de surcroît au moyen de l'impact médiatique attesté de son geste et non plus par celui d'un « effet anticipé ». Cela dit, pour « anti-spectaculaire » qu'elle puisse sembler, une telle présentation documentaire, héritage et citation du conceptualisme, constitue elle-même un signe de l'écriture (au sens que Roland Barthes pouvait donner à ce terme⁶) de l'art contemporain qui a pour effet de consacrer, d'instituer l'œuvre qui en use.

Quoi qu'il en soit, peu importe la sobriété ou l'éclat de l'accrochage, pour nombre de pratiques contextuelles, l'œuvre ou la documentation présentée en galerie n'a de sens en effet qu'en tant qu'elle renvoie à un phénomène survenu hors de son cadre, dont elle atteste et qu'elle relate. Comme le remarque Rancière, de la même façon que le tableau d'histoire d'autrefois imposait son message avec l'autorité rhétorique d'un discours verbal, cette présentation en galerie amène le spectateur contemporain à constater et à admirer l'efficacité du geste de l'artiste : de là son second reproche, que l'artiste aligne sa pratique sur la « logique représentative⁷ », dont l'art croyait s'être affranchi depuis belle lurette.

Il nous faut ici préciser que Rancière distingue non pas un, mais deux modèles d'efficacité esthétique, également datés selon lui, et entre lesquels oscillerait une part majeure de l'art contemporain politique : la

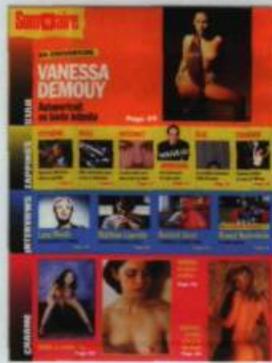


of space, as if it was always a question of marking their territory in continually more colossal exhibitions and vying for the attention of visitors, more often than not rushed to see everything. No one would deny that countless practices, taking pride in being critical or political, conform to the demands of the exhibition-spectacle, whether complacently or unwillingly. While not every one falls into sensationalism, many art practices have returned in recent years to the object, when they have not turned to sheer fetishism. (One need only think of the recent Jeff Koons exhibition at Versailles, or the craze for Damien Hearst.) Not so long ago, Jean-Philippe Uzel observed how, after the vogue for relational aesthetics in the early 2000's, contemporary art making returned to a tangible and visible artwork, flirting noticeably with design.⁵ But not absolutely all artists share this failing, and Laurette himself, in many presentations of his work, deliberately avoided the sort of staging that troubles Rancière. During *Manif d'art 3*, for example, he was content to exhibit a series of framed press clippings, hung on the wall, actually concretizing one of the hanging scenarios the author imagined in support of his thesis. Nothing of the monumental there; viewers actually had to read the articles and interviews and so became informed of the artist's efforts through the accumulation of media attesting to his gesture and not through any "anticipated effect." This said, although it might seem "anti-spectacular," such a documentary presentation, a legacy and reference to conceptualism, is itself a sign of the writing (in the sense Roland Barthes might have given this term⁶) in contemporary art, which establishes the work that makes use of it.

Whatever the case, and regardless of the sobriety or impact of the hanging, for many contextual practices, the work or documentation presented in a gallery only has meaning to the degree in which it refers to something that occurred outside the frame, and to which it attests and relates. As Rancière remarks, in the same way that history painting at one time imposed its message through the rhetorical authority of verbal discourse, this gallery presentation leads the contemporary viewer to take note and admire the effectiveness of the artist's gesture: from which arises his second reproach, that the artist aligns his practice with the "representational logic"⁷ from which art has been long thought freed.

We now should clarify that Rancière identifies not one, but two models of aesthetic efficacy, both equally dated in his judgment, and between which a significant part of contemporary political art oscillates: mimetic representational logic, in which a work presents the viewer with an image of the world that allows him to analyze it by giving him the means to do it (the theatre of Molière is an example); and ethical logic, as advocated by Jean-Jacques Rousseau in the theatre criticism of his *Letter to D'Alembert on the Theatre*, which sees art being carried out at public festivals, for example, as part of reality; this is the model reactivated by the avant-gardes who sought to break down the separation between art and life.

Matthieu LAURETTE,
Apparitions: Produits
 remboursés, 2004.
 Détail/detail. Avec
 l'aimable autorisation/
 Courtesy of Manif d'art 3,
 Québec. Photo: Ivan
 Binet.



logique représentative, mimétique, où l'œuvre propose au spectateur une image du monde qui lui permet de l'analyser en lui donnant des moyens d'action (le théâtre de Molière en est un exemple); la logique éthique, prônée par exemple par Jean-Jacques Rousseau dans sa critique du théâtre de sa *Lettre sur les spectacles*, qui voit plutôt l'art s'accomplir dans la fête civique, par exemple, en ne faisant plus qu'un avec le réel; c'est ce modèle que réactiveront les avant-gardes en tentant de lever la séparation de l'art et de la vie.

La prégnance de ces deux modèles, entre lesquels balancerait à la fois les artistes politiques comme leurs critiques et thuriféraires, occulterait en fait l'efficacité propre et spécifique de l'art, découlant du régime esthétique mis en place avec l'avènement du musée au tournant du 18^e siècle, lequel est au contraire fondé sur la séparation et l'écart. Là où la logique représentative postule une continuité entre les signes, images et discours de l'œuvre et les sentiments, actes et conduites des spectateurs que cette œuvre vise à édifier ou éduquer, le régime esthétique affirme plutôt une distance: non qu'un effet concret ne soit possible ou ne survienne grâce à l'art, mais celui-ci ne saurait être prévu de façon certaine par l'artiste. Là où la logique éthique prône une unité accomplie de l'art et de la vie, voire la dissolution de l'œuvre dans le monde, le régime esthétique n'a justement de valeur et d'efficacité que parce qu'il demeure distinct du monde et de la vie, qu'il contribue à augmenter justement par sa propre existence séparée, cette coupure instaurant la possibilité d'un espace de plus, d'un écart et d'une «vacance» par rapport à la réalité subie du travail, par exemple. Rancière s'inspire d'un article d'une revue du 19^e siècle pour donner l'exemple d'un ouvrier qui, tout en parquetant le plancher d'un appartement, s'évade de sa besogne en jouissant de la vue offerte par la fenêtre, comme s'il était le futur propriétaire des lieux. Ce regard et cette conduite esthétiques à l'endroit du réel n'abolissent évidemment pas le caractère pénible des tâches du travailleur, mais l'argument de Rancière est que, en exerçant ce regard distancié, dont l'œuvre exposée en musée est le modèle, l'ouvrier s'affranchit provisoirement de l'univocité de son occupation; il se donne pour ainsi dire du jeu, un jeu qui ouvre sa réalité et reconfigure son être au-delà de son activité laborieuse⁸. Telle serait la nature dissensuelle et par là politique de l'art en son régime esthétique⁹.

En insistant sur cette distance, Rancière cherche à prévenir l'écueil d'une instrumentalisation où l'œuvre se réduirait à un pur moyen au profit du politique ou à un simple phénomène indiscernable de la vie. C'est que l'efficacité concrète d'un geste qui fait corps avec la réalité sociale entraîne pour l'art le danger d'abdiquer son être propre: qu'est-ce qui distingue

The significance of these two modes, between which both political artists and their critics and sycophants swing back and forth, in fact camouflages the specific efficacy of art; an efficacy ensuing from the aesthetic system put in place by the advent of the museum at the turn of the 18th century, which—contrarily—is based on separation and distance. Where representational logic postulates a continuity of the work's signs, images and discourses and the feelings, acts and behavior of the viewers that the work hopes to edify or educate, the aesthetic system instead maintains a distance: not that a concrete effect isn't possible or will not arise through the art, but that such an effect is not reliably foreseeable by the artist. Where ethical logic advocates a unity between art and life, indeed dissolution of the work in the world, the aesthetic system has value and effectiveness only because it remains distinct from the world and life, which it augments precisely because of its own separate existence. This break introduces the possibility of an additional space, a divergence and a "vacation" from the crushing reality of work, for example. Rancière, drawing inspiration from a 19th century magazine article, uses the example of a worker who, while laying down wooden floors in an apartment, escapes the drudgery by enjoying the view from the window as if he were the future owner of the place. This gaze and this aesthetic flight from reality does not, obviously, do away with the painful nature of the worker's job, but, Rancière argues, in using this distanced gaze, for which art exhibited in a museum is the model, the worker temporarily

frees himself from the univocity of his occupation: thus he gives himself play so to speak, play that shapes his reality and reconfigures his existence beyond his laborious activity.⁸ Such would be the dissenting nature and political role of art in its aesthetic system.⁹

In stressing this distance, Rancière seeks to avoid the pitfall of instrumentalisation in which the artwork is reduced to pure means in the service of politics, or as a mere, indiscernible phenomenon of life. For art, the concrete effectiveness of a gesture indistinguishable from social reality involves the risk of losing its separate existence: what distinguishes Laurette's work, when exhibited, from a citizen or an activist's initiative? In the end, it is a question of protecting the specificity of art and the experience it provides: the work doesn't delight merely, or expressly, to make us do something.

At the same time, Laurette's method, which has even been presented as a "recipe," remains thoroughly understood and appreciated in the context of an aesthetic relationship. It is enough to ask ourselves this question to understand: where does the pleasure we encounter in this project come from? In other words, why and how do art-lovers enjoy Laurette's work?

In reading the interviews about his action, or the handouts explaining his method, we detect the mischievousness, daring and ingeniousness of the artist, but also the economy of means used in his ploy. The mischievousness of someone who manages to outplay profit-seeking businesses by turning their marketing to his advantage; the daring of someone who takes action and maximizes his discovery; the ingeniousness of an artist who, in the end, managed to find a free means of subsistence in the midst of a consumerist economy. All these qualities, through which we appreciate the effectiveness of the initiative, are—beyond doubt—esthetic characteristics: there is no need to evaluate an idea when we can appreciate it for itself, without judging it on its concrete efficacy. At the same time, the pleasure felt also comes from this idea being successfully tested by the artist; its applicability has been demonstrated, to the point—to state it bluntly—that I could replicate it myself. Thus, the politics are reprised, allowing the viewer to save some money at the expense of the large corporations of which he so often feels like the plaything. The absolutely functional nature of the tactic increases its aesthetic interest: the action joins the figure of David triumphing over the Goliath of big business with that of a "kynical"¹⁰ Robin Hood, teaching (by example) how to survive by spending the strictest minimum. What Laurette has done, I too could do: his method calls out to be repeated, for the individual gesture to be adapted

l'œuvre de Laurette, dès lors qu'elle est diffusée et adoptée comme tactique, d'une initiative militante ou citoyenne? Il s'agit au fond de sauvegarder la spécificité de l'art et de l'expérience qu'il procure: l'œuvre ne nous fait pas jouir uniquement ou expressément pour nous faire faire.

Pourtant, la méthode de Laurette, même présentée à titre de « recette », demeure bel et bien saisie et appréciée dans une relation esthétique. Pour le comprendre, il suffit de nous poser cette question: en quoi réside l'agrément que nous prenons à connaître ce projet? Autrement dit, pourquoi et comment des amateurs d'art apprécient-ils l'œuvre de Laurette?

En lisant les entrevues qui rapportent son action ou les tracts expliquant sa méthode, nous goûtons à la fois l'espièglerie, l'audace et l'ingéniosité de l'artiste, mais aussi l'économie de moyens de sa ruse. Espièglerie de celui qui parvient à déjouer la recherche de profit des entreprises en détournant le marketing à son propre avantage; audace de celui qui passe à l'acte et propage sa trouvaille; ingéniosité de l'artiste, enfin, qui s'assure un mode de subsistance gratuit en pleine économie consumériste. Toutes ces qualités par lesquelles nous apprécions la justesse de l'initiative sont à n'en pas douter des traits esthétiques: nul besoin de passer à l'acte pour priser l'idée, qu'on peut apprécier pour elle-même, sans la juger à l'aune de son efficacité concrète. Pourtant, le plaisir ressenti vient aussi de ce que cette idée a été testée avec succès par l'artiste, que son caractère applicable a été démontré, au point où je pourrais la reprendre à mon compte, pour ainsi dire. Ainsi recoupe-t-elle le politique en procurant au spectateur un moyen lui permettant à lui aussi d'économiser aux dépens de ces grandes entreprises dont il se sent trop souvent le jouet. Or, ce caractère pleinement fonctionnel de la tactique en accroît d'autant l'intérêt esthétique: le geste conjugue la figure du David triomphant du Goliath de la grande entreprise à celle d'un Robin des Bois « kunique¹⁰ », enseignant, par son exemple, à survivre en dépensant le moins possible. Ce que Laurette a fait, je pourrais le refaire; la démarche appelle à être reprise, le geste individuel, à être adapté par autrui, et l'art, à repasser dans la réalité sociale et économique dont il est issu. De fait, Laurette a animé des workshops dans quelques villes françaises en 1997-1998, et une association de consommateurs profitant des offres de premier achat remboursé a même été fondée à partir de son action!

Ainsi, l'exposition apparaît comme moment transitoire dans cette dialectique de vases communicants entre art et réalité. Pourtant, elle ne sert pas seulement de véhicule à une idée qui ne trouverait de sens qu'à être appliquée; elle est en elle-même une modalité d'existence achevée de l'œuvre, qu'on peut goûter en tant que telle sans passer à l'acte, comme on vient de le voir.

L'art de Laurette reconduit donc cette logique mimétique non tant pour me persuader d'agir comme lui, ni expressément pour me prouver qu'il l'a bel et bien fait, mais, à travers tout cela, pour montrer la plausibilité de sa méthode, si bien que son acte existe de deux manières et sous deux perspectives, comme œuvre et comme geste « réel ». Telle serait la logique dissensuelle de cet art qui a lieu à la fois *et pour* le monde de l'art *et* dans une réalité sociale élargie. L'idée exposée sert à transmettre le moyen d'agir, mais elle ne s'épuise pas dans cette fonction ancillaire de véhicule: elle fait jouir en tant que telle, sans avoir à nous faire faire. Perspective pratique et perspective esthétique s'appuient mutuellement, sans que l'une l'emporte jamais sur l'autre. Rancière semble donc accorder une importance excessive au moment de l'exposition, oubliant justement le caractère dynamique et réversible de sa relation à l'activité contextuelle qu'elle relaie.

On pourra certes objecter que la signification ambivalente de l'œuvre de Laurette semble confirmer le propos de l'auteur quant à l'indécidabilité du sens de plusieurs productions contemporaines, laquelle infirmerait justement leur prétention à l'efficacité critique. La démarche de Laurette montre-t-elle un astucieux gain de pouvoir de l'individu, capable de survivre aux frais de la princesse en dupant les rouages du marché? Témoigne-t-elle au contraire de l'énorme puissance des grands conglomerats alimentaires, dont le volume d'échanges et les marges de profit sont tels qu'ils peuvent tolérer en leur sein de multiples interstices de gratuité? Mais au-delà de l'indécidabilité du sens ou de l'effet, persiste l'être lui-même indécidable de cette œuvre, qui existe à la fois comme signe et pratique, comme récit et tactique. Cette ambivalence et cette flui-

by another, and for the art to go back into the social and economic world that it stems from. In fact, Laurette led workshops in a number of French cities in 1997-1998, and a consumer association dedicated to taking advantage of "first purchase refunded" offers was founded based on his actions!

Thus, the exhibition appears like a transitory moment in that dialectic of communicating vessels between art and reality. At the same time, it serves not simply as the vehicle for an idea that finds meaning only in being applied: it is in itself a modality of the work's existence, which one may experience as such without taking action, as we have just seen.

Laurette's art renews this mimetic logic, not so much to persuade me to do as he did, nor expressly to prove that he did indeed do it, but through all that, to show the plausibility of his method, with the result that his action exist in two ways and from two perspectives: as an artwork and as a "real" gesture. This would be the dissenting logic of his art, which simultaneously has a place both in the art world *and* in a larger social reality. The idea put forward serves to transmit a method of action, but it is not exhausted in this ancillary function: it gives pleasure as such, without obliging us to act. A practical perspective and an aesthetic perspective support each other, without one ever overpowering the other. Rancière seems, in light of this, to grant an excessive importance to the moment of exhibition, precisely forgetting the dynamic and reversible nature of its relationship to the contextual activity that it relays.

One could certainly object that the ambivalent signification of Laurette's work seems to confirm the author's claims regarding the indecipherability of meaning in several contemporary productions, which would invalidate their pretensions to critical effectiveness. Does Laurette's process show a clever gain in individual power, in being able to live off the Princess' purse by outwitting the market? Does it demonstrate the opposite of the vast power of large food conglomerates, whose volume of exchange and profit margins are such that they can tolerate numerous instances of giving away "free" food? But beyond the indecipherability of meaning and effect, the ambiguous existence of the work still persists, as a sign and a practice, as a narrative and a tactic. This ambivalence and constituent fluidity are precisely a manifestation of the aesthetic system's inherent distance: the work appears to us as a form capable of passing from one state and context to another, but irreducible to one or the other.

We recognize that Mathieu Laurette simultaneously takes both of the alternate routes discussed by Rancière, using representational logic to help move art into ethics, but without according primacy to one or the other. These two moments do not succeed each other according to a single causal sequence: instead, they are co-present in accordance with the two-pronged nature of the process. Laurette's work does not offer us pleasure *in order to* convince us to take action; it can give pleasure *and* convince us to take action, touching on social reality while maintaining its distance from it. The exhibited document doesn't necessarily hook us on the concrete consequences of the living gesture—no more, certainly, than it serves as a simple mediation convincing us to follow the artist's example.

Rancière's thought, in this regard, seeks to dissipate a misunderstanding: the pleasure provided by art is also, and firstly, for its own sake, without having to be legitimated by what it conveys to us. Because of its dissenting nature, its "political" efficacy is immanent within it. If an artwork can, of course, inform, alert and lead us to action, this is added-value, because it seeks first and foremost, to enrich our experience through the pleasure provided by the configuration of signs, images and discourse, contributing to our *being*—which is to say, in the end, to our being in the world.

While affirming its specificity and its aesthetic system as art, Laurette's work gives viewers a way of taking hold of their destiny (at least as consumers). Through the critical overlap and effective dissidence that it makes possible, the method effectively presumes the work's ability to subvert the gears of the marketplace. That this power is minuscule and relative, and evidently unable to overturn the liberal economy on its own, in no way makes it ineffective on the micrological level for a consumer who takes it up.

Perhaps to make this reflection more detailed and enlarge its field, we must look at other practices that take the opposite tack, evoking politics without claiming to change anything, even going so far as to remove the viewer's capacity for action, as in Santiago Sierra's art for example. While

dité constitutives sont précisément une manifestation de la distance inhérente au régime esthétique : l'œuvre nous apparaît précisément comme cette forme apte à transiter d'un état et d'un contexte à l'autre, mais justement irréductible à l'un ou l'autre.

On le constate, Matthieu Laurette emprunte simultanément les deux voies de l'alternative posée par Rancière, employant la logique représentative pour favoriser le passage de l'art dans l'éthique, mais sans accorder de primauté à l'une ou l'autre. Ainsi, ces deux moments ne se succèdent pas selon la seule séquence causale, ils sont plutôt coprésents selon la bivalence même de la démarche. L'œuvre de Laurette ne fait pas jouir pour nous faire faire, elle peut faire jouir et peut faire faire, touchant à la réalité sociale tout en maintenant sa distance avec elle. Le document exposé ne nous leurre pas forcément sur la portée concrète du geste vivant, pas plus qu'il ne servirait de simple médiation pour nous entraîner à suivre l'exemple de l'artiste.

La réflexion de Rancière, à cet égard, vise à dissiper un malentendu : la jouissance que procure l'art vaut aussi et d'abord pour elle-même, sans avoir à être légitimée par la capacité d'action qu'elle nous transmettrait. En raison de sa nature dissensuelle, son efficacité « politique » lui est immanente. Si l'œuvre peut bien sûr informer, alerter et nous amener à agir, c'est en quelque sorte par-dessus le marché, puisqu'elle cherche d'abord, à partir du plaisir que procure la configuration de signes, d'images et de discours en laquelle elle consiste, à étoffer notre expérience, à contribuer à notre être – c'est-à-dire en fin de compte à notre être au monde.

Tout en assumant sa spécificité et son régime esthétique d'œuvre d'art, le travail de Laurette offre au spectateur un moyen qui le rend capable d'avoir barre sur son destin (à tout le moins de consommateur). Par le surplomb critique et la dissidence effective qu'elle rend possibles, sa démarche suppose en effet une capacité de l'œuvre à subvertir les rouages du marché. Que ce pouvoir soit minuscule et tout relatif, bien évidemment incapable à lui seul de renverser l'économie libérale, ne l'empêche nullement d'être effectif à l'échelle micrologique du consommateur qui en use.

Peut-être faudrait-il, pour approfondir cette réflexion, élargir le propos en nous tournant vers d'autres pratiques qui, au contraire, évoquent le politique sans rien prétendre y changer, voire en allant jusqu'à retirer une certaine capacité d'action au spectateur. Telle est, par exemple, la démarche de Santiago Sierra : alors que Laurette détourne le marketing pour pallier son manque de pouvoir économique, l'artiste espagnol, lui, exploite et révèle l'inégalité de la répartition de la richesse en employant des chômeurs, des réfugiés ou des immigrants clandestins qu'il rémunère à peu de frais, mais sans aucunement chercher à amender l'iniquité des conditions socio-économiques qu'ils subissent. Les déshérités ou les victimes de la mondialisation et de l'économie de marché qu'il embauche ne sont pas l'occasion d'une pratique documentaire qui nous révélerait l'origine de leur misère ou qui viserait à les légitimer en levant l'aliénation ou l'ostracisme dont ils sont l'objet : l'artiste emploie cette main-d'œuvre bon marché tel un pur matériau. Si l'artiste espagnol s'en tient pour ainsi dire obstinément au régime esthétique, jouant de la distance d'avec le politique sans tenter de le transformer, la charge « éthique » des interrogations auxquelles il nous confronte n'en est que plus vive. Il nous resterait ainsi à voir quel type de pouvoir l'art exerce encore lorsqu'il s'interdit toute action contextuelle ou « engagée » et lorsqu'il confronte le spectateur au fait accompli de son impuissance momentanée. ←

Patrice LOUBIER est historien de l'art et critique indépendant ; il a collaboré avec plusieurs centres d'artistes au Québec et a siégé aux comités de rédaction des revues *Esse* et *Inter*. Il s'intéresse aux formes contemporaines de la création, tels l'art d'intervention et les pratiques furtives. Il a cosigné divers événements à titre de commissaire, tels *Orange* (2003), la *Manif d'art 3* (2005) et *Espace mobile* (2008), et enseigne au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal.

Laurette diverts marketing to alleviate his lack of economic power, the Spanish artist exploits and reveals the inequality of wealth distribution by employing refugees, undocumented immigrants and the unemployed for minimal pay, making no attempt to alter the inequity of the socio-economic conditions in which they live. The disinherited, or the victims of globalization and the market economy that he hires are not an occasion for a documentary practice, revealing the source of their misery or aiming to legitimate them by alleviating the alienation or ostracism to which they are subjected: the artist employs this low-cost manpower as a pure commodity. If the Spanish artist holds obstinately to the aesthetic system, making use of distance in the political world without attempting to change it, the "ethical" implications of the questions that he confronts us with become more intense. It remains for us to see what kind of power art still exercises when no contextual or "committed" action is carried out and when the viewer is confronted with the *fait accompli* of its momentary powerlessness. ←

Translated by Peter DUBÉ

Patrice LOUBIER is an art historian and independent critic; he has worked with many artist-run centres in Quebec and sits on the editorial committees of *ESSE* and *Inter* magazines. He is interested in contemporary creative forms such as intervention art and furtive practices. He has co-directed and curated various events such as *Orange* (2003), *Manif d'art 3* (2005) and *Espace mobile* (2008), and he teaches in the art history department of the Université du Québec à Montréal.

NOTES

1. « Apparitions » consistant à figurer dans l'auditoire d'émissions télévisées ou à y participer / "Appearances" consisting of being in the audience of TV shows or taking part in them.
2. Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 81.
3. Cette caractérisation sied plus ou moins bien à Laurette, mais l'on comprend que son œuvre a, pour Rancière, valeur d'exemple pour un vaste pan de pratiques contextuelles / This characterization is more or less applicable to Laurette, but one should understand that for Rancière, his work serves as the example for a broad range of contextual practices.
4. Pour n'en citer que quelques-uns : un colloque sur *Les formes contemporaines de l'art engagé* (Éric van Esche (dir.), Bruxelles, La Lettre volée, 2007), la thèse d'Aline Caillet sur la critique artiste récemment publiée à L'Harmattan (*Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, 2008), mais aussi la réception critique anglo-saxonne de l'esthétique relationnelle (Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, 110 (Fall 2004), p. 51-79; Stewart Martin, « Critique of Relational Aesthetics », *Third Text*, vol. 21, 4 (July 2007), 369-386) / To name just a few: a colloquium on *Les formes contemporaines de l'art engagé* (Éric van Esche (dir.), Brussels, La Lettre volée, 2007), Aline Caillet's thesis on artistic critique recently published by L'Harmattan (*Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, 2008), but also the critical reception of relational aesthetics in the English-speaking world (Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, 110 (Fall 2004), p. 51-79; Stewart Martin, "Critique of Relational Aesthetics", *Third Text*, vol. 21, 4 (July 2007), 369-386).
5. Jean-Philippe Uzel, « Les objets *trickster* de l'art actuel », Thérèse Saint-Gelais (dir.), *L'Indécidable. Écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Esse, 2008, p. 39-50.
6. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Seuil, 1972 / Barthes, Roland, *Writing Degree Zero*, Annette Lavers and Colin Smith, trans., Hill & Wang, New York, 1977.
7. On pourrait ajouter que ce reproche se double et s'appuie de deux corollaires : adhésion naïve à la transparence du signe et à la figure de l'artiste comme maître d'œuvre dont on admire la virtuosité / One might add that this reproach rests on and doubles two corollaries: a naïve adherence to the transparency of the sign and to the figure of the artist as the master of the work whose virtuosity one admires.
8. Impossible de ne pas mentionner ici le « travail en perruque » des ouvriers qui détournent à leur profit le temps de travail et les instruments de production de l'usine, et qu'un artiste comme Laurent Marissal a renouvelé dans le contexte de son emploi de gardien au Musée Gustave-Moreau. (Voir son livre *Pinxit 1997-2003*, *Incertain Sens*, 2005.) / It would be impossible to not mention here the "poaching" of workers who use their work hours and equipment to their own ends, and which an artist like Laurent Marissal has renewed in the context of his job as a security guard at Musée Gustave Moreau. (See his book, *Pinxit 1997-2003*, *Incertain Sens*, 2005.)
9. « Si l'expérience esthétique touche à la politique, c'est qu'elle se définit aussi comme expérience de dissensus, opposée à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à des fins sociales. Les productions artistiques y perdent leur fonctionnalité, elles sortent du réseau de connexions qui leur donnaient une destination en anticipant leurs effets [...] » (Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », *op. cit.*, p. 67) / "While aesthetic experience involves politics, it is also defined as an experience of dissent, opposed to the mimetic or ethical adaptation of artistic productions for social ends. Artistic products lose their functionality in this model, they quit the network of connections that give them a destination and anticipate their effects [...]" Rancière, Jacques *op. cit.*, page 67 (Translation, mine).
10. Pour reprendre le néologisme employé par Peter Sloterdijk dans sa *Critique de la raison cynique* (Paris, Christian Bourgois, 1987) / To use the neologism of Peter Sloterdijk in his *Critique of Cynical Reason* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988). (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988).