

Esthétique relationnelle
Réorientation du manifeste dans l'art contemporain
Esthétique relationnelle
New directions for manifestoes in contemporary art

Elisabeth Spettel

Volume 44, numéro 3, automne 2013

Manifeste/s

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1025480ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1025480ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Spettel, E. (2013). *Esthétique relationnelle* : réorientation du manifeste dans l'art contemporain. *Études littéraires*, 44(3), 47–59. <https://doi.org/10.7202/1025480ar>

Résumé de l'article

S'il peut sembler paradoxal de parler de manifeste aujourd'hui, dans un contexte d'éclatement des pratiques artistiques et de disparition des mouvements, l'on observe pourtant un retour aux manifestes à la fin du XX^e siècle, à l'époque de la « crise de l'art contemporain ». À titre d'exemple, le critique d'art Nicolas Bourriaud publie, en 1995, le livre *Esthétique relationnelle* : l'ouvrage expose une nouvelle théorie, rassemblant *a posteriori* des oeuvres très diverses sur le plan des sujets abordés et des styles. Nous constaterons ici que l'entreprise de légitimation par un appui théorique rapproche, dans un premier temps, l'*Esthétique relationnelle* du manifeste avant-gardiste. Cependant, nous verrons par la suite que l'approche quasi sociologique de Bourriaud et sa revendication d'un héritage s'opposent au ton polémique et à la *tabula rasa* propres aux avant-gardes. Nous expliquerons ces différences majeures en nous appuyant sur le changement de contexte historique : à l'ère de la globalisation, les artistes contemporains élaborent de nouvelles formes d'engagement et d'utopies, très éloignées de celles de leurs aînés, modifiant, par là même, les modalités et les finalités du manifeste.



Esthétique relationnelle. Réorientation du manifeste dans l'art contemporain

ELISABETH SPETTEL

Il semble paradoxal de parler de manifeste dans le contexte d'éclatement des pratiques artistiques contemporaines et de la « fin des ismes » si souvent proclamée. Si Jean-Marie Gleize affirme, dans la revue *Littérature*, que « la posture manifestaire est devenue anachronique » et que « l'époque des manifestes est close¹ », c'est que l'on assimile souvent les manifestes aux avant-gardes, qui, en effet, ont systématisé ce genre. Pourtant, nous observons de nouvelles formes de manifestes artistiques au moment de la « chute des idéologies » de la fin du XX^e siècle : le *Manifeste cyborg*² de Donna Haraway, touchant au domaine scientifique, littéraire et politique, par exemple, ou encore *Un art contextuel*³ de Paul Ardenne et *Esthétique relationnelle*⁴ de Nicolas Bourriaud dans la sphère artistique. Le manifeste semble ainsi ressurgir à l'ère où les « démocraties individualistes » ont supplanté le collectif, où l'engagement n'a plus le même sens que chez les avant-gardistes. J'en interrogerai ici un exemple, *Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud, en le comparant au *Manifeste du surréalisme* d'André Breton, qui a influencé le jeune critique d'art.

Dans les années 1990, à l'époque de la soi-disant « crise de l'art contemporain », Nicolas Bourriaud publie un texte, *Esthétique relationnelle*, dans lequel il se propose de produire de nouveaux outils pour analyser l'évolution de l'art actuel. Avec ce texte, il essaye non seulement de comprendre, mais aussi de donner une cohérence à des pratiques extrêmement diverses sur le plan des médiums, sujets abordés, provenances culturelles et géographiques. Il souligne une tendance commune à ces pratiques, à savoir une approche relationnelle de l'œuvre d'art et la recherche d'une collaboration grandissante du public aux œuvres. Ce texte a eu de si nombreux retentissements dans le monde de l'art que Bourriaud apparaît aujourd'hui comme un chef de file, ayant rassemblé des artistes dans un mouvement d'un nouveau

1 Jean-Marie Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 13.

2 Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007.

3 Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion (Champs arts), 2009.

4 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.

type. Ses écrits ne peuvent pas, du reste, être séparés de son activité de commissaire d'exposition, qui l'a souvent conduit à défendre et à organiser ses choix artistiques. *Esthétique relationnelle*, mais également ses ouvrages ultérieurs — *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, *Petit manifeste du sémionaute* — participent de cette entreprise de légitimation, et comportent une dimension performative propre au manifeste.

Peut-on pour autant considérer *Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud comme un manifeste? Si l'on répond par l'affirmative, il faudra cependant admettre que ce texte suit une logique différente des manifestes avant-gardistes. Mais en quoi précisément questionne-t-il ce genre et révèle-t-il les contradictions qui le traversent?

Il ne s'agira pas ici de conduire une analyse d'ordre linguistique. On traitera des mutations des modalités et finalités du manifeste à partir du cas d'*Esthétique relationnelle* sur le plan artistique, tout en y apportant un éclairage sociologique. Si cet ouvrage se rapproche du manifeste avant-gardiste par sa volonté de donner une unité à des pratiques artistiques hétérogènes, on verra, dans un second temps, qu'il s'en distingue notamment sur le plan historique et politique. Enfin, on se penchera sur l'impossibilité de définir le manifeste, texte à l'origine hybride, parcouru par des contradictions qui font sa spécificité même.

***Esthétique relationnelle*: un nouveau manifeste?**

Outre la dimension historique et sociologique propre au manifeste, *Esthétique relationnelle* se caractérise par un caractère novateur assimilable à celui des avant-gardes. En effet, Nicolas Bourriaud cherche à faire connaître une création très contemporaine, en rupture avec certains codes esthétiques de son époque, et s'engage à défendre des artistes encore peu connus en leur temps, tels Rirkrit Tiravanija ou encore Mircea Cantor. Pour ce faire, l'auteur emploie un ton polémique à l'encontre des académismes artistiques et des conformismes culturels, notamment dans la remise en question de l'œuvre d'art conçue comme un objet marchand.

Dans l'introduction d'*Esthétique relationnelle*, Bourriaud s'identifie comme un critique qui observe l'art de son temps :

L'activité artistique constitue un jeu dont les formes, les modalités et les fonctions évoluent selon les époques et les contextes sociaux, et non pas une essence immuable. La tâche du critique consiste à l'étudier au présent⁵.

Cet écrit vise, en effet, à donner une légitimité et une cohérence à un ensemble d'artistes et d'œuvres : le critique d'art est ici appelé à créer une unité là où il n'y en avait pas, dans la lignée de Pierre Restany qui fonde le mouvement des nouveaux réalistes. Nicolas Bourriaud rassemble des individus qui ne se connaissent pas, qui vivent dans des pays et des contextes très différents, pour en dégager des lignes communes sur le plan du processus *poiétique* et de la réception par le public. Ainsi, il rapproche des artistes aussi différents que Maurizio Cattelan, Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe ou encore Vanessa Beecroft. Cet éclectisme des pratiques nécessite

5 Nicolas Bourriaud, «La forme relationnelle», *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 11.

de trouver une ligne directrice et implique une autre manière d'aborder les œuvres et le jugement esthétique :

Les textes de Bourriaud mettent l'accent sur un «même horizon théorique et pratique», celui de la sphère des rapports interhumains, et ouvrent la voie à un nouveau paradigme esthétique permettant d'évaluer une œuvre, non plus selon le thème ou la technique utilisée, mais selon son usage et sa fonction sociale⁶.

Enfin, *Esthétique relationnelle* comporte un nombre important de définitions, ce qui rejoint la dimension éducative du manifeste. Bourriaud semble hanté par la question "qu'est-ce que l'art?" lorsqu'il écrit : «[L]a forme d'une œuvre d'art naît d'une négociation avec l'intelligible qui nous est donné en partage. À travers elle, l'artiste engage un dialogue⁷.» Progressivement, il précise son champ d'étude pour en arriver à définir ainsi l'«esthétique relationnelle» : «Théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent⁸.» Il s'agit là d'une ambition de décrire et de circonscrire son objet d'analyse qui apparaît aussi dans le *Manifeste du surréalisme*. André Breton donne en effet plusieurs définitions du mouvement dont il fut le fondateur : «Surréalisme : automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale⁹.» Cette définition, comme beaucoup d'autres de la même teneur, témoigne d'un souci de précision aussi bien que d'exhaustivité : Breton souhaite circonscrire un champ d'action et expliciter tous les domaines touchés par le surréalisme, qu'ils soient artistiques ou littéraires, mais aussi psychanalytiques et politiques. Cet acte définitoire éclaire une situation en acte, mais permet aussi de se projeter dans le futur. La deuxième partie de la plus célèbre des définitions formulées par Breton témoigne de cet élan prospectif : «Le jeu désintéressé de la pensée [...] tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des autres problèmes de la vie¹⁰.»

Bien que l'esthétique relationnelle ne soit «le *revival* d'aucun mouvement, le retour d'aucun style», Nicolas Bourriaud se rattache explicitement aux manifestes dada et surréalistes quand il choisit une forme discursive si proche des avant-gardes, comme il le confirme lui-même :

6 Yveline Montiglio, «Nicolas Bourriaud. *Esthétique relationnelle* (2001) et *Postproduction* (2003)» [en ligne], *Communication*, vol. XXIV, n° 1 (2005) [<http://communication.revues.org/index418.html>].

7 Nicolas Bourriaud, «La forme relationnelle», *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 22.

8 Nicolas Bourriaud, «Glossaire», *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 117.

9 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979 [1962], p. 36.

10 *Id.*

Étudiant, lorsque j'ai pensé m'engager dans la critique d'art, j'étais influencé par des modèles très littéraires, de Mirbeau à Rosenberg, en passant par Thomas Mc Evilly, Pierre Restany et les écrits sur l'art des dadaïstes et surréalistes¹¹.

Il existe pourtant des différences profondes entre les mouvements d'avant-garde et l'esthétique relationnelle : alors que les dadaïstes et les surréalistes mettaient en avant des principes communs qui fédéraient un groupe, l'esthétique relationnelle s'applique à dresser une typologie d'œuvres et d'artistes extrêmement différents :

Chacun des artistes dont le travail relève de l'esthétique relationnelle possède un univers de formes, une problématique et une trajectoire qui lui appartiennent en propre : aucun style, aucune thématique ou iconographie ne les relie entre eux¹².

Alors que le manifeste avant-gardiste définissait en amont un mouvement, l'esthétique relationnelle est un concept inventé par un critique d'art et commissaire d'exposition qui réunit *a posteriori* des artistes travaillant isolément. En effet, même si Nicolas Bourriaud décèle une esthétique commune à ces œuvres, celle de la rencontre, ce critère ne permet pas de réunifier des œuvres très diverses et éclatées. Ces différences sont liées en partie à la géographie : ces artistes sont d'origines différentes (Tiravanija est mexicain, Beecroft est italienne, Dominique Gonzalez-Foerster est française...) et n'ont pas les mêmes cultures et coutumes. De plus, à l'ère de la globalisation, ils ne créent plus dans un espace précis, mais parcourent le «village planétaire» : Tiravanija travaille entre Berlin, New York et Bangkok, tandis que Noritoshi Hirakawa présente ses films à Tokyo, New York ou encore Paris... Leurs relations sont dématérialisées, parfois fragmentées, très différentes des liens amicaux qui traversaient le mouvement surréaliste. L'ère des réseaux supplante le mythe avant-gardiste des artistes et écrivains, compagnons de route, se réunissant dans des ateliers ou des cafés pour échanger leurs idées et fonder leur groupe.

Outre la question du rapport entre les artistes et les œuvres au sein de l'esthétique relationnelle, le style employé par Bourriaud se différencie du ton des avant-gardes, notamment de celui de Breton, très lyrique : «Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas. Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore¹³.» Si, dans le texte de Breton, l'apostrophe, les termes emphatiques, la répétition du pronom «je», entre autres, indiquent une prise de position personnelle, le propos de Bourriaud paraît général et distancié, guidé par une volonté d'objectivité :

La possibilité d'un art relationnel (un art prenant pour horizon théorique la sphère des relations humaines et son contexte, plus que l'affirmation d'un espace symbolique et privé), témoigne d'un bouleversement radical des objectifs esthétiques, culturels et politiques mis en jeu par l'art moderne. Pour en esquisser une sociologie, cette évolution provient essentiellement de la naissance d'une

11 Nicolas Bourriaud, «La fluidité de l'art», entretien avec Catherine Millet, *Art Press*, n° 198 (janvier 1995), p. 38.

12 Nicolas Bourriaud, «Les espaces-temps de l'échange», *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 45.

13 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 14.

culture urbaine mondiale, et de l'extension de ce modèle citadin à la quasi-totalité des phénomènes culturels¹⁴.

Enfin, la radicalité spécifique aux avant-gardes semble s'évaporer dans *Esthétique relationnelle*: «En matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres¹⁵», écrit Breton dans le *Second manifeste du surréalisme*. Alors que le surréalisme témoigne d'une volonté très forte de se positionner en rupture, de faire table rase du passé, l'esthétique relationnelle ne revendique pas une nouveauté absolue et une dimension politique; elle se veut avant tout une «théorie de la forme [...] pour laquelle l'histoire de l'art constitue un répertoire de formes, de postures et d'images, une boîte à outils où chaque artiste est en mesure de puiser¹⁶».

Ces différences, loin d'être simplement anecdotiques, sont les symptômes des mutations d'une société, dues en partie au changement de contexte historique et à la disparition des mouvements à l'ère du postmodernisme.

Le crépuscule des avant-gardes

Comme le mentionne Yveline Montiglio, à la lumière d'*Esthétique relationnelle*, «les tendances au relationnel que l'on perçoit dans le domaine artistique sont le fruit de plusieurs facteurs: l'utilisation de plus en plus généralisée d'Internet, l'introduction de nouvelles technologies interactives dans les productions artistiques et la croissance de l'industrie du loisir culturel¹⁷». Si, dans la première moitié du XX^e siècle, les artistes se retrouvaient dans des cafés et se regroupaient autour de revues, aujourd'hui, les relations, les productions et les échanges sont dématérialisés ou encore à «l'état gazeux¹⁸», pour reprendre le titre d'un essai d'Yves Michaud. Dans son ouvrage *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*¹⁹, postérieur à *Esthétique relationnelle*, Bourriaud reprend le symbole du rhizome deleuzien pour formuler l'idée d'un réseau horizontal, se différenciant de la structure avant-gardiste verticale dotée d'une hiérarchie précise et guidée par un chef de file. Cette réflexion sur le flux et sur les réseaux est l'objet de l'exposition *Playlist* présentée en 2004 au palais de Tokyo. Dans la préface du catalogue, Bourriaud explique:

La mondialisation des arts et des lettres, la prolifération des produits culturels et la mise à disposition des savoirs sur le réseau Internet, sans parler de l'érosion des valeurs et des hiérarchies issues du modernisme, créent les conditions objectives d'une situation inédite, que les artistes explorent — et dont leurs œuvres nous rendent compte comme autant de feuilles de route²⁰.

14 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 14.

15 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, *op. cit.*, p. 76.

16 Nicolas Bourriaud, «Art d'appropriation ou communisme formel», dans Nicolas Bourriaud (dir.), *Playlist*, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo, 2004, p. 44.

17 Yveline Montiglio, «Nicolas Bourriaud. *Esthétique relationnelle* (2001) et *Postproduction* (2003)» [en ligne], *art. cit.*

18 Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

19 Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Éditions Denoël (Médiation), 2009.

20 Nicolas Bourriaud, «Playlist: le collectivisme artistique et la production de parcours», dans Nicolas Bourriaud (dir.), *Playlist*, *op. cit.*, p. 17.

Dans son *Petit manifeste du sémionaute*, Nicolas Bourriaud tend à démontrer que l'artiste n'est plus le prophète romantique ou moderne qui guide le peuple: il s'appuie sur un « déjà-là » et remanie les signes. Il se fait « sémionaute »²¹.

Ce changement dans l'idée même du mouvement fédérateur, voire parfois sa disparition, s'accompagne d'une perte de foi en des idéaux. Au monde moderne guidé par une croyance dans le progrès et par une quête utopique du bonheur, se substitue, à partir des années 1980, la « condition postmoderne ». En 1989, la chute du mur de Berlin matérialise la désaffection envers le socialisme révolutionnaire: exemple d'une méfiance à l'égard des grandes idéologies politiques, qui se traduit par un repli sur soi dont la disparition de l'idée d'intérêt collectif est l'une des conséquences.

Nicolas Bourriaud, conscient de tous ces enjeux, se pose la question de la différence entre ces deux contextes — « [s]ommes-nous réellement si loin des utopies, de la radicalité et des avant-gardes qui ont marqué le XX^e siècle? » — et conclut: « Faut-il regretter l'universalisme moderniste? Pas davantage²². » Si le début de son propos est marqué par une volonté de comparaison entre les pratiques contemporaines et l'âge d'or des avant-gardes, sa dernière interrogation révèle un changement, à la fois artistique et politique, irréversible.

Ces pratiques contemporaines semblent réfuter les valeurs propres à l'avant-garde, telles le progrès, la radicalité des revendications et l'ambition d'avoir un parti pris artistique. L'échec des utopies devient ainsi un *leitmotiv* dans de nombreuses œuvres, comme la vidéo *The Landscape is Changing* (2003) de l'artiste Mircea Cantor, qui retranscrit l'image de manifestants dans la ville de Tirana, brandissant des panneaux qui ne comportent ni slogans ni revendications; il s'agit en réalité de miroirs qui reflètent les immeubles des alentours. La ville, déformée et multipliée par ces surfaces réfléchissantes, devient abstraite, comme si la réalité et les systèmes établis disparaissaient dans une multiplicité de possibles ou une impasse. Est-ce la fin des utopies? Ces panneaux renvoient-ils à un présent inévitable, à l'impossibilité de voir le futur?

Comme son titre l'indique, *The Landscape is Changing* témoigne de l'air d'un temps: la radicalisation du postmodernisme globalisé. C'est sous cet angle que Nicolas Bourriaud a choisi d'aborder l'œuvre de Cantor et, de manière plus générale, les pratiques comprises dans l'esthétique relationnelle, dont le rapport à la notion de temporalité est tout à fait particulier. Il s'agit d'œuvres qui s'ancrent dans l'idée d'un présent immédiat, supplantant toute construction d'un projet dans l'avenir:

On aura cependant compris que le temps de l'homme nouveau, des manifestes futurisants, des appels à un monde meilleur clés en main, est bel et bien révolu: l'utopie se vit aujourd'hui au quotidien subjectif, dans le temps réel des expérimentations concrètes et délibérément fragmentaires²³.

21 Nicolas Bourriaud, « Petit manifeste du sémionaute », *Technikart*, n° 47 (novembre 2000), p. 34.

22 Nicolas Bourriaud, *Radicaant. Pour une esthétique de la globalisation*, op. cit., p. 14.

23 Nicolas Bourriaud, « Les espaces-temps de l'échange », *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 47.

Dans l'ère postmoderne, les «petits récits» viennent ainsi remplacer les «grands récits». Les artistes de l'esthétique relationnelle ne s'intéressent plus aux actions héroïques mais à des gestes du quotidien, parfois dérisoires. Ainsi, en réponse à la désincarnation d'un monde contemporain ultra-numérisé, Tiravanija propose une alternative humaine et installe des «espaces de vie» dans les temples de l'art. En 1990, il organise, tous les deux ou trois jours, un repas thaïlandais qu'il offre aux visiteurs, tentant par cela de renouer avec l'humain par des moments de convivialité. Les jours vacants, les ustensiles de cuisine sont exposés tels des reliques modernes rappelant les «tableaux-pièges» de Spoerri. Comme le dit Bourriaud :

L'œuvre d'art se présente comme un interstice social à l'intérieur de laquelle ces expériences, ces nouvelles «possibilités de vie», s'avèrent possibles: il semble plus urgent d'inventer des relations possibles avec ses voisins au présent que de faire chanter les lendemains²⁴.

Certains théoriciens, comme Jacques Rancière, critiquent ce tournant éthique de l'art, qui joue parfois sur la fibre compassionnelle du spectateur, ce qui traduirait une complicité avec la pensée libérale. On pourrait aussi reprocher à cette pratique relationnelle de constituer, toujours, une représentation, puisque ces gestes sont effectués au sein d'espaces d'exposition où il peut difficilement y avoir des échanges naturels entre les individus. En effet, l'expérimentation du dispositif de Tiravanija *Soup / No Soup* au Grand Palais le 7 avril 2012 soulevait bien des questions: la nef du Grand Palais apparaissait comme un endroit étrange accueillant des tréteaux de bois et des bancs. Ce n'était plus tout à fait un musée, et pas encore un lieu convivial de restauration et d'échange. Les personnes présentes se sentaient mises en vitrine, ce qui engendrait des inhibitions, et simultanément, elles n'étaient pas non plus totalement convaincues de faire partie d'un dispositif artistique. Ces contradictions révèlent les difficultés inhérentes à une esthétique qui se situe entre la volonté de communion collective et la réalité individualiste, l'ambition de rejoindre le réel par des gestes quotidiens et l'emprise de la représentation artistique.

Alors que les avant-gardes prônaient l'action avec une certaine violence, les artistes de l'esthétique relationnelle produisent des «micro-gestes»; là où Breton encourageait à tirer sur la foule, l'artiste relationnel «panse les blessures». Bourriaud a beau parler d'une rupture avec les avant-gardes et de leur foi en un progrès trop totalitaire, ses écrits sont marqués en filigrane par une nostalgie de l'utopie moderne. Cette «transformation de la pensée avant-gardiste en pensée nostalgique²⁵» est bien soulignée par Rancière dans *Le Spectateur émancipé*. D'autre part, Nicolas Bourriaud lui-même ne cache pas que le modernisme apparaît en filigrane dans les pratiques contemporaines lorsqu'il affirme, dans *Playlist*: «Tous et toutes arpentent le paysage effondré du modernisme du siècle passé [...]»²⁶.

24 *Id.*

25 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 81.

26 Nicolas Bourriaud, «Playlist: le collectivisme artistique et la production de parcours», dans Nicolas Bourriaud (dir.), *Playlist, op. cit.*, p. 11.

On peut considérer ce passage de l'utopie à la « micro-utopie²⁷ » comme l'une des causes du désengagement que l'on souligne parfois pour l'art contemporain. Dans *L'Art à l'état gazeux*, Yves Michaud explique le changement de signification de l'engagement aujourd'hui : « Du point de vue des relations entre art, politique et société, la notion d'engagement reçoit un sens nouveau. [...] [L']engagement de l'artiste cesse d'avoir un statut privilégié. Il devient localisé, limité, sans prétention²⁸. » Voici que les artistes ne sont plus guidés par des idéaux, mais plus souvent par un pragmatisme particulariste.

La position de Bourriaud à ce sujet semble ambiguë : « Les idées elles-mêmes sont adaptables, elles ne se coagulent plus en idéologies lourdes ; on mixe, on devient le DJ de sa propre vie²⁹ », écrit-il dans le catalogue de la Biennale de Lyon. Or, jusqu'à quel point les idées sont-elles « adaptables » ? Ne glisse-t-on pas ici de l'engagement collectif à un opportunisme individualiste ?

Ce changement de sens de l'engagement souligne un passage imperceptible du « régime de singularité » vers un « régime de l'individualité ». L'« artiste maudit » a fait son temps ; l'heure de l'« artiste opportuniste³⁰ » est venue. Sans opposer de façon manichéenne l'artiste avant-gardiste engagé à l'artiste contemporain « courtisan des temps modernes », il est essentiel aujourd'hui d'analyser ces relations fondamentales avec l'institution : l'expression récente d'« artiste-entrepreneur³¹ » révèle que le créateur n'est plus isolé, mais qu'il travaille avec les réseaux et les institutions, une sorte d'agent spécialiste des *relations publiques*. Maurizio Cattelan fait de ce mode de fonctionnement le sujet même de ses installations et performances : par exemple, pour *Errotin, le vrai lapin* (1995), il persuade son galeriste, Emmanuel Perrotin, de se déguiser en *phallus* géant. En conduisant son galeriste à se tourner en ridicule sur le mode de l'autodérision, Cattelan réussit la prouesse d'une critique interne : le galeriste devient une marionnette manipulée par l'artiste. Bien entendu, cette expérience présente un intérêt pour Maurizio Cattelan comme pour Emmanuel Perrotin : il s'agit avant tout d'une stratégie commerciale, où les deux célébrités sont liées par une logique d'argent et de pouvoir au cœur d'une relation d'exploitation réciproque.

Voici que la « *dolce utopia*³² » remplace les utopies sociales modernes. On pourrait mentionner aussi Felix Gonzalez-Torres qui, dans la même lignée, se qualifie de virus au sein de l'institution. Cette « subversion subventionnée³³ » est l'occasion

27 Félix Guattari, *La Révolution moléculaire*, Paris, 10/18, 1977, p. 22.

28 Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op. cit., p. 98.

29 Nicolas Bourriaud, « Expérience de la durée (histoire d'une exposition). *Time Specific*. Art contemporain, exploration et développement durable », dans Thierry Raspail, Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans (dir.), *Expérience de la durée*, catalogue de la Biennale de Lyon 2005, Paris, Éditions Paris-Musées, 2005, p. 23.

30 Maxence Alcade, *L'Artiste opportuniste. Entre posture et transgression*, Paris, L'Harmattan, 2011.

31 Norbert Hillaire (dir.), *L'Artiste et l'Entrepreneur*, Nice, Cité du design, 2008.

32 *La Dolce Utopia* était, à l'origine, le titre d'un projet né de la collaboration de Maurizio Cattelan et de Philippe Parreno pour l'exposition *Traffic*, organisée par Nicolas Bourriaud et présentée au Musée d'art contemporain de Bordeaux (CAPC) en 1996.

33 Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard (NRF Essais), 1994.

de s'interroger sur l'authenticité de la « fonction critique³⁴ » de l'art. Si Foucault nous rappelle que la résistance, contrairement aux idées reçues, n'est pas « en position d'extériorité par rapport au pouvoir³⁵ », quelles sont les limites de la critique interne de l'institution? Autrement dit, comment croire en l'authenticité d'un artiste qui critique le pouvoir qui le subventionne?

Loin de porter un jugement de valeur, cette analyse a pour intérêt de repérer les changements des modes de création et d'engagement et, par là même, de questionner le rapport qu'entretient l'artiste avec le pouvoir. Après nous être penchée sur les mutations sociales et politiques à l'époque du postmodernisme, on verra, en dernier lieu, comment cette nouvelle théorie de l'esthétique relationnelle permet de questionner les codes mêmes du manifeste.

Le manifeste: un genre indéfinissable?

« L'agir devient plus important que le dire », affirme Nicolas Bourriaud dans « La fluidité de l'art », un entretien qu'il accorde à Catherine Millet³⁶. Pourtant, l'action corollaire des manifestes avant-gardistes semble se transformer en analyse rétrospective dans *Esthétique relationnelle*. En réalité, quand Nicolas Bourriaud parle d'« agir », il se réfère aux modes de production et de communication en art: « Autre débat important caractéristique de cette génération: il me semble que l'« espace utopique de l'art » est le temps, sa gestion et sa production³⁷. »

Alors que, pour les avant-gardes, l'« agir » avait un lien avec le réel et l'engagement, nous observons ici un glissement de sens: l'action est, en fait, une analyse autoréférentielle du monde de l'art. Alors que l'avant-garde privilégiait la puissance de l'image, conduisant l'artiste et le spectateur vers le terrain social et politique, l'esthétique relationnelle naît de préoccupations liées au quotidien, qu'elle retranscrit dans un dispositif symbolique où les gestes ne sont que des représentations.

Pour les artistes pratiquant l'esthétique relationnelle, ce qui est le plus important n'est pas la matière, la technique employée par le créateur ou son « style »: c'est son champ de réflexion. Ainsi Cattelan est « obsédé par la mort et la religion³⁸ »; « Carsten Höller, lui, applique sa formation scientifique de haut niveau à l'invention de situations ou d'objets qui mettent en jeu le comportement humain³⁹ ». Que ce soit sur le plan personnel — psychologique dans le cas de Maurizio Cattelan — ou scientifique — comme pour Carsten Höller —, il s'agit de travailler de manière presque compulsive sur des sujets qui donnent leur identité à l'artiste et à sa pratique.

34 Évelyne Toussaint, *La Fonction critique de l'art. Dynamiques et ambiguïtés*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009.

35 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. I: *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1976, p. 126.

36 Nicolas Bourriaud, « La fluidité de l'art », *art. cit.*, p. 40.

37 *Id.*

38 Bénédicte Ramade, « Cattelan Maurizio (1960-) » [en ligne], *Encyclopædia Universalis* [http://www.universalis.fr/encyclopedie/maurizio-cattelan].

39 Nicolas Bourriaud, « L'art des années 90 », *Esthétique relationnelle, op. cit.*, p. 37.

Plus encore, chez les artistes de l'esthétique relationnelle, c'est souvent le sujet de leurs réflexions qui détermine la forme des œuvres. La théorie occupe par exemple une place centrale dans la démarche de Felix Gonzalez-Torres, qui la définissait comme « un travail au sein du travail⁴⁰ ». Les piles d'affiches en distribution libre qu'il expose à partir de 1988 sont ainsi inspirées du texte de Walter Benjamin *L'Œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique*. Loin d'être anecdotique, cette caractéristique témoigne de l'emprise qu'exerce la pensée de Benjamin sur Felix Gonzalez-Torres et sur les développements de son travail artistique :

[J]'ai toujours été très intéressé par les écrits de Walter Benjamin, surtout vers 1981-1983, à la sortie des cours libres du Whitney Museum quand je l'ai vu pour la première fois. J'étais très influencé par ses écrits, par leur pertinence dans notre culture aujourd'hui et je voulais faire un travail qui prenne en considération certaines de ses idées⁴¹.

Au sein de l'esthétique relationnelle, un deuxième dualisme apparaît entre singularité et universalité. Si dans l'art du « post-post modernisme » (pour reprendre une expression d'Yves Michaud), on assiste à un éclatement affiché des techniques et des matériaux, on observe parfois un cloisonnement des thématiques, avec des œuvres faisant référence à des catégories très précises : les femmes, les minorités ethniques ou encore les immigrés, les minorités gaies... Ainsi une grande partie des travaux de Vanessa Beecroft questionne la femme-objet dans notre société de consommation : ses performances montrent des mannequins déshabillés ou habillés de manière identique, qui affichent durant de longues heures leur corps à la beauté trop lisse, ce qui crée souvent une certaine gêne chez le spectateur. À son tour Gonzalez-Torres, avec ses installations constituées de bonbons que le spectateur peut manger, renvoie à sa biographie (il est mort, en 1996, du sida) et réfléchit sur les modes de transmission de cette maladie.

Le terme de « particularité », voire de « particularisme », serait plus juste que celui de « singularité » pour définir l'approche de ces artistes. En effet, les mannequins de Beecroft expriment la cause et le statut d'un genre dans une période donnée, mais affichent aussi une homogénéité terrifiante. Selon la même logique, le questionnement permanent de Felix Gonzalez-Torres sur les droits et les conditions des homosexuels l'a fait glisser d'une spécificité à une catégorie, avec ses codes et ses normes, codes et normes qu'il a choisi d'intégrer dans le dispositif de son œuvre. Ainsi, l'artiste se sert de l'organisation d'une marche des fiertés gaies pour s'infiltrer et introduire un énoncé artistique au sein de la manifestation sociale. En utilisant une bourse d'aide de la fondation pour l'art public de New York (Public Art Fund), en 1989, il reproduit l'énoncé « People With AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1891 Supreme Court 1986 Harvey Milk 1977 Stonewall Rebellion 1969 »

40 Robert Storr, « Felix Gonzalez-Torres : être un espion », entretien avec Felix Gonzalez-Torres, *Art Press*, n° 198 (janvier 1995), p. 25.

41 Hans-Ulrich Obrist, « Conversation with Felix Gonzalez-Torres » [en ligne], *Museum in progress*, mars 1994 [<http://www.mip.at/attachments/169>], cité par Éric Watier, « Felix-Gonzalez-Torres : un art de la reproductibilité technique » [en ligne], [ericwatier.info \[http://www.ericwatier.info/textes/felix-gonzalez-torres-un-art-de-la-reproductibilite-technique\]](http://www.ericwatier.info/textes/felix-gonzalez-torres-un-art-de-la-reproductibilite-technique).

sur un panneau publicitaire à Sheridan Square, à New York, pendant le défilé. Il s'agit là à la fois de titres d'œuvres et de dénominations d'événements antérieurs, qui font tous référence à des événements historiques liés à la cause homosexuelle : «People With AIDS Coalition» évoque la première association américaine de lutte contre le sida, tandis que «Police Harassment 1969» et «Stonewall Rebellion 1969» renvoient à la révolte des clients du Stonewall Inn, un bar homosexuel, contre les brimades constantes des forces policières, un événement qui avait marqué le début de l'émancipation des homosexuels aux États-Unis, célébré chaque année par la *Gay Pride*.

L'exploitation d'un tel support d'information brouille les frontières entre démarche artistique et revendication sociale, mais aussi entre privé et public, individu et collectif. Néanmoins, cette volonté de transmettre un message à un maximum de personnes se réduit à une communication codée qui s'adresse à un groupe particulier ayant connaissance de ces références. L'esthétique relationnelle, qui, au premier abord, semblait reposer sur une définition très large, paraît ainsi se resserrer autour de pratiques et de contextes précis, voire de particularismes.

À l'inverse, les manifestes avant-gardistes portaient de l'identité forte d'un mouvement pour aller vers une visée universelle. Ainsi, le *Manifeste du surréalisme* reconnaissait des ancêtres — Lautréamont, Rimbaud ou encore Alfred Jarry — et définissait un «domaine d'action» avec ses règles — l'imagination, l'inconscient, la politique —, mais cette délimitation du mouvement, loin de rétrécir son champ, conduisait à un élargissement des frontières, une emprise plus importante sur le réel et sa complexité. Cette intention se traduisait dans le développement d'une variété de nouvelles techniques (comme celles des «papiers collés» ou des poèmes réalisés à partir de fragments de titres de journaux), mais elle était envisagée, surtout, sur le plan politique, l'objectif étant de rallier tous les esprits et les idées non-conformistes à une action commune afin de «transformer le monde» et de «changer la vie».

Pour conclure, s'il peut de prime abord être considéré comme un manifeste en raison de sa forme apparente, les modalités et les finalités d'*Esthétique relationnelle* se différencient profondément de celles des textes manifestaires des avant-gardes. En y regardant de plus près, on peut même affirmer que la logique de Bourriaud est à l'opposé du *modus operandi* de Marinetti ou d'André Breton. À la différence de ces derniers, Nicolas Bourriaud n'est ni écrivain ni artiste, mais critique d'art et commissaire d'exposition. Il ne joue pas le rôle d'un chef de file qui fonde un groupe en amont : il réunit *a posteriori* des artistes au moyen d'une démarche analytique appliquée à leurs œuvres. Mais la principale distinction entre *Esthétique relationnelle* et le *Manifeste du surréalisme* se situe sur le plan politique, puisque les artistes de cette nouvelle «tendance» ne sont pas engagés, au sens dans lequel l'étaient leurs aînés avant-gardistes : conscients qu'ils ne peuvent transformer le monde, ils préfèrent des actes plus modestes à des élans révolutionnaires, tenus pour utopiques. À la visée prophétique du mouvement surréaliste qui cherchait à «changer la vie», ils opposent des gestes qui n'ont de valeur que dans un contexte précis et un présent immédiat. De plus, ils tissent des relations avec le pouvoir, qu'ils critiquent, par ailleurs. La revendication de «nouvelles formes d'engagements»

semble ainsi se traduire par un opportunisme et une adhésion au système libéral, que ces artistes disent contester.

On pourrait se demander, comme le fait Antje Kramer : « Mais que faire si l'artiste ne se charge plus de sauver la société en crise, si les manifestes ne fonctionnent plus comme des prescriptions pour guérir un monde malade⁴²? » De ce point de vue, l'essai de Nicolas Bourriaud ne serait-il pas le symptôme d'une époque où le manifeste constituerait le reflet d'un présent irréversible comme les miroirs de Mircea Cantor?

42 Antje Kramer, *Les Grands Manifestes de l'art des XIX^e et XX^e siècles*, textes choisis et commentés par Antje Kramer, Issy-les-Moulineaux, Beaux Arts, 2011, p. 12-13.

Références

- ALCADE, Maxence, *L'Artiste opportuniste. Entre posture et transgression*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- ARDENNE, Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion (Champs arts), 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Radicaunt. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Éditions Denoël (Médiation), 2009.
- , *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.
- , «Petit manifeste du sémionaute», *Technikart*, n° 47 (novembre 2000), p. 34.
- , «La fluidité de l'art», entretien avec Catherine Millet, *Art Press*, n° 198 (janvier 1995), p. 38-45.
- BOURRIAUD, Nicolas (dir.), *Playlist*, catalogue d'exposition, Paris, Palais de Tokyo, 2004.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979 [1962].
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, vol. I: *La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1976.
- GLEIZE, Jean-Marie, «Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif», *Littérature*, n° 39 (octobre 1980), p. 12-16.
- GUATTARI, Félix, *La Révolution moléculaire*, Paris, 10/18, 1977.
- HARAWAY, Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007.
- HILLAIRE, Norbert (dir.), *L'Artiste et l'Entrepreneur*, Nice, Cité du design, 2008.
- KRAMER, Antje, *Les Grands Manifestes de l'art des XIX^e et XX^e siècles*, textes choisis et commentés par Antje Kramer, Issy-les-Moulineaux, Beaux Arts, 2011.
- MICHAUD, Yves, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.
- MONTIGLIO, Yveline, «Nicolas Bourriaud. *Esthétique relationnelle* (2001) et *Postproduction* (2003)» [en ligne], *Communication*, vol. XXIV, n° 1 (2005) [<http://communication.revues.org/index418.html>].
- RAMADE, Bénédicte, «Cattelan Maurizio (1960-)» [en ligne], *Encyclopædia Universalis* [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/maurizio-cattelan>].
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- RASPAIL Thierry, NICOLAS BOURRIAUD et JÉRÔME SANS (dir.), *Expérience de la durée*, catalogue de la Biennale de Lyon 2005, Paris, Éditions Paris-Musées, 2005.
- ROCHLITZ, Rainer, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard (NRF Essais), 1994.
- STORR, Robert, «Felix Gonzalez-Torres : être un espion», entretien avec Felix Gonzalez-Torres, *Art Press*, n° 198 (janvier 1995), p. 24-32.
- TOUSSAINT, Évelyne, *La Fonction critique de l'art. Dynamiques et ambiguïtés*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009.
- WATIER, Éric, «Felix Gonzalez-Torres: un art de la reproductibilité technique» [en ligne], [ericwatier.info](http://www.ericwatier.info/textes/felix-gonzalez-torres-un-art-de-la-reproductibilite-technique) [<http://www.ericwatier.info/textes/felix-gonzalez-torres-un-art-de-la-reproductibilite-technique>].