



HAL
open science

Rendre la parole aux images : une perspective critique ?

Ophélie Naessens

► **To cite this version:**

Ophélie Naessens. Rendre la parole aux images : une perspective critique ?. Simon Daniellou; Ophélie Naessens. Quand l'artiste se fait critique d'art : Échanges, passerelles et résurgences, 2015, 978-2-7535-3480-3. hal-02045787

HAL Id: hal-02045787

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02045787>

Submitted on 12 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« RENDRE LA PAROLE AUX IMAGES » :
UNE PERSPECTIVE CRITIQUE ?**

Ophélie Naessens

La diversité des approches réunies dans cet ouvrage consacré à la posture de l'artiste en critique d'art atteste que celle-ci revêt de nombreux visages. Cette posture critique s'envisage communément au regard des écrits, voire des dits d'artistes ; chaque fois, la prise de parole personnelle de l'artiste donne lieu au développement de ses conceptions esthétiques, politiques ou éthiques. Notre regard se décale ici sur un autre objet : des œuvres fondées sur un entretien filmé entre un artiste et un autre individu. Ce type de pratique sera abordé à travers un détour par ses prémices historiques avec l'étude de travaux réalisés par le « Collectif d'art sociologique » dans les années 1970, mais aussi au regard d'œuvres contemporaines qui développent et prolongent les réflexions et pratiques de leurs précurseurs. À travers l'exemple singulier de la série d'installations vidéographiques des *Living Pictures* de Sylvie Blocher, nous tâcherons de voir comment, en réalisant des entretiens filmés, et donc en passant par le détour de la parole d'autrui, les artistes sont susceptibles de produire un véritable discours critique. L'objet peut paraître à première vue singulier dans le contexte de cette publication, mais nous verrons qu'il recoupe des questionnements essentiels vis-à-vis de la posture de l'artiste en critique d'art, en termes d'inscription dans un héritage artistique, d'opposition envers une certaine tradition moderniste, et d'acceptation de l'activité critique comme point de départ d'une pratique.

Expérience socio-écologique franco-allemande

Si les pratiques artistiques fondées sur le recueil de la parole d'autrui sont aujourd'hui communément répandues chez les artistes contemporains, leurs principales caractéristiques émergent dès les années soixante-dix. En 1974, Jean-Paul Thénot, Hervé Fisher et Fred Forest créent le « Collectif d'art sociologique ». Hervé Fischer en définit les principes dans son ouvrage fondateur publié en 1977 ; *Théorie de l'art sociologique*, nommant « pratique sociologique » une « intervention dans le tissu social conduite à partir du champ de connaissance de la sociologie, avec le but d'exercer une fonction interrogative-critique sur le milieu social¹ ».

Du 21 juin au 15 septembre 1975, le collectif est invité par la galerie Falazik dans le village de Neuenkirchen en Allemagne. Cette participation s'inscrit dans le contexte d'une manifestation organisée par l'Office franco-allemand de la jeunesse sur une proposition d'Horst Wegmann. Cette « expérience socio-écologique » sera à nouveau présentée à Paris quelques mois plus tard au Musée d'art moderne. Lors de la manifestation allemande, nombre d'artistes mènent un travail gravitant autour de l'enregistrement filmique de paroles d'autrui. Au-delà du cercle restreint du Collectif d'art

¹ FISHER H., *Théorie de l'art sociologique*, Tournai, Casterman, 1977, p. 32.

sociologique, Léa Lublin présente dans différents lieux de la petite bourgade, et notamment devant son supermarché, ses interrogations sur l'art. On pouvait trouver parmi celles-ci : « L'art est-il un désir ? », « L'art est-il une connaissance en soi ? », « L'art est-il un système de communication ?² », etc. À travers l'émergence de dialogues suscités par ses questions et leur enregistrement vidéographique, l'artiste cherche alors à dévoiler l'écart creusé entre les expériences vécues individuellement vis-à-vis de l'art et les « normes bourgeoises de connaissances », mais aussi à permettre aux individus auxquels elle donne la parole de (re)devenir auteur de leur propre discours, et ainsi mettre au jour un autre discours sur l'art. À l'instar des artistes du « Collectif d'art sociologique », Léa Lublin prend l'art pour objet de ses questions. En effet, dès l'invention du concept d'« art sociologique », l'art est défini comme son objet³, bien que ce critère se révélera au fil des années moins restrictif, et s'étendra ensuite à l'espace social global, délaissant l'esthétisme pour s'inscrire dans une problématique de la communication comme échange responsable et critique. Durant l'expérience de Neuenkirchen, le collectif d'art sociologique initie son intervention par une enquête sur le village auprès de ces habitants, ce qu'ils nomment une « enquête-animation ». Fred Forest explique l'origine de ce projet :

« L'enquête menée par le collectif a fait apparaître assez rapidement que les habitants de Neuenkirchen déclaraient pour la plupart de n'avoir pas de problème et vivre très heureux. Cette déclaration de principe reflétait en fait le désir conscient de vouloir vivre à Neuenkirchen comme dans un refuge, à l'abri des problèmes du monde. Ainsi s'est dégagée la question centrale : Neuenkirchen est-il un paradis ?⁴ »

Fred Forest part conséquemment à la rencontre des habitants, tous âges et toutes catégories professionnelles confondus – commerçants, ouvriers, artisans, pasteur –. Il poursuit son investigation caméra au poing, réalisant des entretiens filmés des personnes répondant à sa question. Les vidéos tournées⁵, regroupées sous le terme de « vidéo-gazette », sont ensuite montrées aux habitants au café Müller. Ce moment de rencontre et d'échange instauré entre artistes et habitants autour des vidéos est l'occasion de faire retour sur ce qui a été dit, et de poursuivre la réflexion d'une manière collective. De nouveaux éléments apparaissent alors : l'évocation de problèmes sous-jacents dans la communauté, des difficultés communes – le chômage, l'après-guerre –, mais aussi plus personnelles. Dans ce projet, Fred Forest découvre la réalité sociale d'un petit village allemand grâce à l'introduction d'un échange à même de révéler aux habitants, à travers leurs propres paroles, leurs conditions réelles d'existence en démystifiant une vision idéalisée des relations sociales de leur communauté. Cette exposition estampillée « manifestation d'art socio-écologique », donne lieu à l'occasion de sa présentation parisienne à un catalogue

² LUBLIN L., *Une expérience socio-économique photo-film-video*, Neuenkirchen / Paris, Ruth Falazik / Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1975, non paginé.

³ Dans son introduction à la *Théorie de l'art sociologique*, Hervé Fisher précise : « En 1971, l'art sociologique fut d'abord un concept élaboré dans une situation concrète où la sociologie de l'art mettait en question la peinture du dimanche. Il s'agissait spécifiquement du retournement de la théorie sociologique de l'art contre l'art lui-même et contre son fonctionnement idéaliste dans la société. Apparaissait comme *sociologique* cette pratique issue de la sociologie de l'art, et qui impliquait que *l'art dise enfin la vérité sur l'art* ; évidemment pas une vérité de type essentialiste ou éternel, mais bien la critique idéologique de l'art, et sa démystification. » FISHER H., *Théorie de l'art sociologique*, op. cit., p. 8, c'est l'auteur qui souligne.

⁴ FISHER H., *Théorie de l'art sociologique*, op. cit., p. 148.

⁵ Malheureusement, aucun document vidéo n'a été conservé.

dans lesquels les membres du collectif présentent un texte critique, une « mise au point », dont nous pointons ici quelques traits qui nous paraissent essentiels. Cette mise au point concerne d'abord le développement d'une réflexion critique quant au rapport inégalitaire établi entre artiste et critique d'art. Afin de modifier ces rapports de pouvoir, les membres du collectif posent la question du « droit de réponse de l'artiste dans le débat théorique où il est partie prenante autant que le critique d'art⁶ ». Ils estiment en effet que « la pratique sociologique doit intervenir activement dans ce champ institutionnel de l'art et modifier les rapports traditionnels de pouvoir⁷ ». Cette prise de position implique pour les artistes une double contrainte : l'indépendance financière (fournie par un second métier), et la production d'un travail théorique en lien avec la pratique. Les membres du collectif s'opposent également à un art entièrement régi par le marché concurrentiel, et à son fétichisme des œuvres. En outre, ils s'attaquent à une certaine conception de l'art, et plus particulièrement à des démarches dites avant-gardistes, à leur avis caractérisées par leur « ésotérisme initiatique ». Leur critique de l'avant-gardisme est déterminée par une condamnation de « la tradition idéaliste du génie artiste orchestrée par Marcel Duchamp⁸ ». Enfin, les artistes du collectif d'art sociologique réfutent l'idée d'un art réservé à une élite culturelle et proposent la sortie des lieux traditionnels de l'art pour aller à la rencontre de la population. En donnant la parole à autrui sur des questionnements propres au champ artistique, ils permettent aux individus de s'approprier un discours et des questionnements dont ils sont traditionnellement exclus. Ces mises au point s'inscrivent alors comme fondement d'une réponse artistique pratique aux manques et aux travers théoriques soulignés. La communication devient pour eux une conception théorique fondamentale dont la pratique dialogique qui en découle sera reprise, quoique réinterprétée selon d'autres orientations, par les artistes contemporains.

« Individualités : 14 Contemporary Artists from France »

En avril 1990, Daniel Buren⁹ et Michel Parmentier signent à Paris un texte¹⁰ qui sera ensuite intégré au catalogue d'une exposition de groupe à l'Art Gallery of Ontario à Toronto intitulée *Individualités : 14 Contemporary Artists from France*¹¹. Les deux artistes,

⁶ « Mise au point du collectif d'art sociologique », in LUBLIN L., *op. cit.*, non paginé.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ils précisent que « cette idéologie fait référence de façon interne à l'histoire de l'art, alors que le point de vue de l'art sociologique est la référence à la réalité sociale ». *Ibidem*.

⁹ Il convient ici de renvoyer le lecteur à l'activité critique importante et reconnue de l'artiste, dont la bibliographie est présentée sur le site internet personnel de l'artiste : <http://www.danielburen.com/bibliographie>, dernière consultation le 24 octobre 2013.

¹⁰ BUREN D. et PARMENTIER M., « Il faut sérieusement douter... », in *14 Individualités, Aspect of contemporary artists from France*, Toronto, Art Gallery of Ontario, janvier 1991, p. 132-135 (français), p. 166-169 (anglais). Texte repris dans « Extrait de l'intervention de Daniel Buren à propos de l'exposition "Individualités : 14 Contemporary Artists from France" », in *Quand les artistes font école / Vingt-quatre journées de l'Institut des hautes études en arts plastiques 1988-1990*, t.2, Paris / Marseille, Centre Pompidou / Amis de l'IHEAP / Musées de Marseille, 2004, p. 439-469.

¹¹ Cette exposition de groupe présentait le travail des deux artistes cités ainsi que celui de Jean-Michel Alberola, Richard Baquió, Catherine Beaugrand, Jean-Pierre Bertrand, Sylvie Blocher, Christian Boltanski, Sophie Calle, Gérard Garouste, Thierry Kuntzel, Bertrand Lavier, Annette Messager, Michel Parmentier et

qui exposent à Toronto, débutent leur texte par la critique du principe même de l'exposition, celui de réunir différents artistes selon le critère de la nationalité, qu'ils qualifient de « stupide », autant que d'utiliser comme critère « l'âge, le sexe, la couleur de peau ou des cheveux¹² ». Ils poursuivent par une diatribe particulièrement acide vis-à-vis des artistes français présents dans cette exposition, dont nous reproduisons ici un extrait :

« Nous côtoyons ici des artistes totalement démunis d'approche critique sur la peinture et, de surcroît, gavés de talents. Ils répètent tous, en un peu plus mal ce qui se fait sur place ou ailleurs et, pire, ils le répètent avec quelques années de retard. Talent, absence de réflexion (qu'un humour poussif serait censé remplacer) : c'est ce qu'on a en France [...]. [...] les attitudes de ceux qui exposent ici à côté de nous, simples à appréhender (trop simples) et intimement médiocres parlent, elles, d'un lieu déjà défriché de l'art, voire même rabâchent purement et simplement, et cyniquement, la "tradition". [...]

Cette exposition inintéressante est tout à fait intéressante : elle montre ce qui est nul et donne un bon reflet de cette démission internationale et particulièrement française, cette France qui prétend peindre et ne fait qu'étaler de la peinture, qui prétend contester et ne produit que inoffensifs gags, qui, plus rarement, prétend réfléchir et n'épuise que des idées d'occasion¹³. »

L'écriture de ce texte a bien sûr donné lieu à des réactions plus ou moins violentes, mais pas véritablement à un dialogue, contrairement à ce que Daniel Buren suggère au long de cet entretien. Cette critique acerbe d'une certaine catégorie d'artistes contemporains n'a pas pourtant laissé les artistes tout à fait silencieux. Si Buren n'en fait pas mention dans cette discussion, il a toutefois eu une altercation avec Sylvie Blocher qui n'hésite pas quant à elle à l'évoquer dans des interviews. Elle raconte dans un entretien avec Marc Donnadiou pour la revue *NINETY* :

« J'avais assisté la veille du vernissage au montage de son œuvre : un mur blanc mat recouvert de rayures blanches brillantes tirées au scotch. À la fin du montage, Daniel Buren avait ajouté aux éclairages du musée plusieurs halogènes de forte puissance à tel point que le volume de la salle s'était illuminé, d'une blancheur divine. D'un rapport subtil à l'espace, l'œuvre s'était tout à coup "retirée" du mur laissant la place vide au spectaculaire. [...]. Au moment d'intervenir, pendant la rencontre avec le public, je m'entendis dire à Daniel Buren "Il ne suffit pas de faire des rayures blanches sur un mur blanc avec de la lumière blanche pour se refaire une virginité." Pourquoi la question de la virginité m'avait-elle échappée ? Visiblement ma remarque n'était pas adressée à Daniel Buren. Il en était simplement le déclencheur¹⁴. »

Cet accrochage, que Sylvie Blocher qualifie elle-même de violent, est devenu pour l'artiste un obstacle dans la poursuite de sa carrière. Elle explique qu'« [elle] ne savai[t] pas que

Niele Toroni.

¹² BUREN D., « Discussion sur l'exposition "Individualités : 14 Contemporary Artists from France" Toronto, 1991 », in *Quand les artistes font école / Vingt-quatre journées de l'Institut des hautes études en arts plastiques 1988-1990*, t.2, *op. cit.*, p. 440.

¹³ BUREN D., « Discussion sur l'exposition "Individualités : 14 Contemporary Artists from France" Toronto, 1991 », *art. cit.*, p. 440-441.

¹⁴ BLOCHER S., « Entretien. Marc Donnadiou », *NINETY*, n° 23, janvier 1997, p. 68.

refuser de se plier à l'autorité étatique de Daniel Buren équivalait à [s]e fermer les portes du milieu de l'art français. [S]on retour en France avait été violent, symboliquement et verbalement, et plein de menaces¹⁵ ».

Une critique envers une certaine tradition moderniste de l'art

À partir de cette controverse, Sylvie Blocher s'engage dans une posture d'opposition frontale vis-à-vis de Daniel Buren et de la posture artistique qu'elle lui associe. Elle prend la parole dans nombre d'interviews et d'entretiens critiques dans l'optique de dénoncer cette posture artistique, mais aussi d'en proposer une alternative. Blocher commence à développer une critique de l'autoritarisme d'une certaine forme de la modernité et d'une catégorie d'artistes. Pour l'artiste, la modernité doit se poser la question de son autoritarisme, qu'elle envisage comme imprégnée de réflexes colonialistes. Elle dénonce une conception de l'œuvre qu'elle attribue à Daniel Buren, et qu'elle oppose à celle de Dan Graham :

« Cette altercation entre Daniel Buren et moi, c'est la question de la modernité et de son autoritarisme et cette idée maintes fois énoncée par Daniel Buren que l'œuvre d'art est toujours autonome même si on la déplace d'un point à un autre. Au contraire, je ne pense pas qu'elle soit autonome. Il peut lui arriver d'être "affectée" par l'histoire ou les conditions politiques et sociales des territoires où elle s'installe. Je pense qu'il se passe quelque chose dans l'espace qui existe entre le spectateur et l'objet. Chose que Daniel Buren ne peut envisager et qu'il prendrait pour une faiblesse de l'œuvre, qui pour lui doit toujours être dans le registre du pouvoir. Pour Dan Graham, ce qui importe, c'est l'Autre, pour Buren c'est la Place du roi, au sens du XVIII^e siècle¹⁶. »

Blocher prend également à partie ceux qu'elle nomme les « Pères de la modernité », qualifiés à la fois de géniaux et de décevants, citant entre autres Marcel Duchamp ou Sigmund Freud. Elle précise que ces pères « prennent acte, élaborent des théories qui "libèrent", mais leurs paroles restent du côté de l'autorité, du recouvrement, du retrait vis-à-vis de leur propre féminin. Comme si le champ théorique excluait ou interdisait sa partie féminine¹⁷ ». Blocher s'attaque en outre au culte de l'objet, lié à la mise

¹⁵ BLOCHER S., « Rendre la parole aux visages, conversation avec Johanna Leroy », *Dits*, n° 8 et 9, Hornu, Belgique, 2007, p. 91.

¹⁶ BLOCHER S., « Rendre la parole aux visages, conversation avec Johanna Leroy », art. cit., p. 92.

¹⁷ BLOCHER S., « Le Touché érotique de l'affect. Sylvie Blocher – Hou Hanru », in *Sylvie Blocher, Living Pictures and Other Human Voices, videos 1992-2002, op. cit.*, p. 61.

Dans la première partie de cette interview avec le critique et commissaire d'exposition Hou Hanru, l'artiste, évoquant une pièce plus ancienne (*Nuremberg*, 1987) réalisée avec Gérard Haller, précise ce qu'elle entend par « la haine du féminin dans le corps des hommes » à travers l'exemple du fascisme. À partir entre autres des écrits de Goebbels, elle décrit un « féminin vu comme une maladie, empêchant les hommes d'être des héros, de devenir des chefs, d'avoir des corps purs. Un féminin vécu comme l'apparition de la conscience. Tous les mouvements extrémistes ont cette même haine du féminin, qu'ils veulent littéralement soumettre, au sens le plus fort du terme, c'est-à-dire tuer cet autre en eux. Nous portons tous en nous notre propre altérité, et c'est l'évacuation, ou le meurtre de ce double qui entraîne les actes autoritaires de toutes sortes. » BLOCHER S., « Un silence qui parle. Sylvie Blocher – Hou Hanru », in *Sylvie Blocher, Living Pictures and Other Human Voices, videos 1992-2002, op. cit.*, p. 47-49.

en scène spectaculaire qui caractérise pour elle l'art des années 1980. L'artiste associe ce culte à un refus, voire à une impossibilité, de penser l'affect. Le manque d'émotion serait selon elle emblématique de la seconde partie du ^{xx}^e siècle. Elle y décèle « la réaction psychosomatique et mortifère à une soumission du sens avec son incapacité à affronter l'affect, matière vivante et incontrôlable¹⁸ ». Cette suppression du rapport affectif de l'art l'éloignerait du monde, le cloisonnant à un cercle d'initiés. Blocher identifie alors une rupture entre deux conceptions, deux postures artistiques antagonistes qui se seraient dessinées à la fin des années 1980, distinguant d'une part « une famille d'artistes se reproduisant esthétiquement et économiquement en cercles fermés », qui suivent l'héritage duchampien, et la conception de l'art comme pouvoir esthétique, et d'autre part « une famille d'artistes renouvelant la question de la responsabilité esthétique et éthique de l'art dans son rapport au monde¹⁹ », l'art comme responsabilité esthétique. L'artiste propose en effet une posture alternative, qui prendrait pour modèle Dan Graham²⁰, dont elle revendique la filiation artistique.

En choisissant de se défaire du paternalisme, Sylvie Blocher décide de s'intéresser, à ce qui, dans la pratique artistique, est susceptible de questionner, voire de destituer, l'autoritarisme de la modernité. Elle postule la possibilité de faire œuvre à partir d'un partage d'autorité, dans une attention constante à l'intégration de l'altérité. Face à l'autoritarisme, elle suggère l'infiltration – davantage que la contamination – comme réponse, et ainsi l'insertion de la singularité dans le concept d'universalité.

« La remise en cause de l'autorité permet de déplacer les enjeux de l'art dans la façon de penser la communauté. Au lieu de la cloisonner, comme chez les modernistes, dans une unité kantienne, on peut la penser dans une singularité. Le Nous peut alors contenir des Je. La position moderniste est de croire que le Nous est exclusif du Je et vice-versa. D'où son rapport autoritaire à la notion d'universalisme, où le local – géographique, affectif, humain – et le singulier sont vécus comme des concepts dangereux. Le féminin, par exemple, vécu comme un singulier subversif²¹. »

Concernant la remise en cause du pouvoir de l'art comme vérité autonome, Sylvie Blocher propose un outil, une hypothèse artistique : la « pratique de l'abandon (la maîtrise et la non-maîtrise)²² ».

Partage d'autorité

¹⁸ BLOCHER S., « La Tentation de l'autre. Entretien avec Aline Caillet », *Parpaings*, n° 33, mai 2002, p. 18.

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰ Sylvie Blocher précise à propos du travail de l'artiste américain : « Il me semble que les œuvres de Dan Graham se mettent en retrait de cet autoritarisme moderniste par le choix même du matériau. Les reflets des sujets et des paysages dans ses constructions de verre mettent en échec toutes formes d'unicité et de vérité. », « Le Touché érotique de l'affect. Sylvie Blocher – Hou Hanru », art. cit., p. 61.

²¹ BLOCHER S., « La Tentation de l'autre. Entretien avec Aline Caillet », art. cit., p. 17.

²² BLOCHER S., « Le Touché érotique de l'affect », art. cit., p. 61.

L'altercation avec Daniel Buren, et le positionnement critique qui s'en est suivi, marquent un tournant décisif dans la pratique de Sylvie Blocher qu'elle qualifie elle-même dans diverses interviews de « crise artistique ». Son positionnement critique devient le point de départ d'une pratique, tout en se développant et se prolongeant à travers elle. L'artiste cesse tout à fait de réaliser des objets, et poursuit une nouvelle finalité ; « rendre la parole aux visages et partager [s]on autorité d'artiste avec le modèle²³ ». Nous retrouvons ainsi chez Blocher la même dérégulation pour les « objets œuvres d'art » que chez les membres du collectif d'art sociologique, des « objets de consommations mis en scène tels des veaux d'or par le monde de l'art²⁴ ». L'artiste décide ainsi d'abandonner la construction d'objet pour une pratique vidéographique, « résolue à ne filmer qu'un matériau incontrôlable : des personnes rencontrées par annonce, sans castings, avec lesquelles [elle] devai[t] partager [s]on autorité d'artiste²⁵ ». Son travail passe ainsi de la représentation à la présentation. Elle débute en 1992 une série d'installations vidéographiques toujours d'actualité : les *Living Pictures*²⁶, dont l'installation intitulée *Are You a Masterpiece ?*²⁷ fait partie. Cette pièce réalisée en 1999 à partir d'entretiens tournés avec des membres de l'équipe de football américain des Tigers à Princeton a successivement été présentée à la Kunsthalle de Düsseldorf, à San Francisco lors du Superbowl, au Aldrich Museum of Contemporary Art de Ridgefield, ainsi que lors de l'exposition *Sporting Life* durant les Jeux Olympiques de Sydney. Pour tourner cette vidéo, Blocher avait demandé au directeur de l'équipe de solliciter ses joueurs, leur précisant de faire cela pour devenir des œuvres d'art. À l'écran, les footballeurs se suivent, en tenue de jeu et avec leur casque. Ils répondent aux questions de l'artiste – toutes liées à l'art – reproduites sur des moniteurs dans l'espace d'exposition, des questions ayant trait à la beauté, au sublime, aux dieux, au héros et à l'icône, aux musées, au pouvoir de l'art, etc. (figures 1 et 2).

[Figure 1]

Figure 1 : Sylvie Blocher, *Are You a Masterpiece ?*, installation vidéo, Kunsthalle Düsseldorf, 1999.

[Figure 2]

Figure 2 : Sylvie Blocher, *Are You a Masterpiece ?*, installation vidéo, Kunsthalle Düsseldorf, 1999.

Le premier mouvement de la déconstruction de la posture d'exception de l'artiste et de son autorité s'opère dans le partage de l'autorité de l'artiste avec son modèle. Il ne s'agit pas d'aller à la rencontre d'un public initié à l'art, mais de personnes rencontrées au gré des projets. Blocher utilise un protocole dans lequel elle invite, le plus souvent par voie de presse, des groupes constitués de personnes qui ne se connaissent pas, acceptant tous ceux qui se présentent, sans casting préalable. Elle offre aux groupes de personnes qu'elle réunit

²³ BLOCHER S., « Rendre la parole aux visages, conversation avec Johanna Leroy », art. cit., p. 91.

²⁴ BLOCHER S., « Préface », in CAILLET A. *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 7.

²⁵ BLOCHER S., « Préface », *op. cit.*, p. 8.

²⁶ Pour l'artiste, une *Living Picture* est « un visage vivant, qui se retire du champ social pour s'infiltrer dans l'art par une partie non mise à vue du Moi ». « Un silence qui parle. Sylvie Blocher – Hou Hanru », art. cit., p. 53.

²⁷ Sylvie Blocher, *Are You a Masterpiece ?*, installation vidéo, 18 min., 1999. Écran flottant 375 x 200 cm, 7 moniteurs, sol, murs et plafond peints en couleur turquoise, Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf.

une dénomination particulière, les désignant sous le terme de « faux groupe²⁸ ». Aline Caillet, dans un entretien avec Sylvie Blocher, envisage cette notion de faux groupes, aussi nommés par l'artiste des « communautés fictives », comme « une coexistence de corps singuliers qui littéralement ne fait jamais corps, au sens d'un corps social²⁹ ». Ces groupes sont définis précisément dans le projet de l'artiste, et varient selon les pièces, mais demeurent des prétextes³⁰. À travers ce processus de création, l'artiste renonce, pour une part, à son autorité d'artiste. À la position traditionnelle d'autorité, elle préfère l'égalité du face à face. Elle propose un dispositif comprenant une scène et des questions, un cadre que le participant est libre de remplir, de son image et de ses paroles. Les questions de Blocher ont été définies au préalable et orientent les contenus de paroles des participants, mais les récits relatés dans ces vidéos, et donc leur contenu narratif, ne dépendent ainsi que des personnes interrogées – les auteurs. Si l'artiste est bien l'auteur de l'œuvre finale qui sera donnée à voir, la responsabilité des contenus de l'œuvre – les paroles qui y sont livrées –, est partagée avec les participants. La sollicitation de personnes au processus de création leur transfère une part des responsabilités de l'artiste, leur engagement leur conférant un pouvoir décisionnel sur ce que sera l'œuvre finale. De plus, ce qui se joue dans une situation relationnelle éprouvée dans la réalité ne peut être entièrement maîtrisée par l'artiste. Elle propose un cadre, mais les processus interactionnels qui y sont en jeu se développent en partie indépendamment de sa volonté. Ce que les personnes interviewées diront, et la manière dont elles investiront l'échange proposé est indépendant de la maîtrise du processus. L'œuvre à venir ne peut donc pas être complètement prédéfinie par l'artiste, cessant alors d'être uniquement un objet privé qu'il contrôle. Durant le tournage, Blocher offre à ses modèles une forme vide, un contenant visant à recueillir des récits. Le processus demeure ouvert, à l'état de passage, découvrant un espace dans lequel se négocient les subjectivités de chacun. Le dispositif que présente l'artiste offre au participant un espace-temps vacant, à occuper – physiquement et verbalement –, par rapport à un questionnement donné. Si les membres du « Collectif d'art sociologique » réinvestissaient les paroles qui leurs étaient livrées en analysant les résultats de leur enquête et en exploitant les réponses fournies par les personnes interrogées, Blocher quant à elle n'intervient pas sur les paroles qu'elle recueille, que ce soit lors du tournage durant lequel elle ne souffle mot, ou au montage qui n'affiche aucune reprise ou césure.

Les paroles entendues dans cette œuvre ne sont pas celles de l'artiste, mais elles demeurent toutefois encadrées par les questions posées. À partir des réponses, se dessine en filigrane un questionnement sur la responsabilité esthétique : qui est responsable d'un discours sur l'art ? *Are You a Masterpiece ?* permet l'émergence d'une parole hors du stéréotype transpirant du footballeur visible à l'écran. Ceux-ci se révèlent là où on ne les attend pas, proposent des pistes de remise en question des valeurs et structures idéologiques qui régissent le champ de l'art. La parole de ces joueurs, parfois hésitante ou troublée, manifeste un discours autre sur l'art. Non pas qu'il s'agisse de juger celui-ci à

²⁸ BLOCHER S., « Un silence qui parle. Sylvie Blocher – Hou Hanru », art. cit., p. 53.

²⁹ BLOCHER S., « La Tentation de l'autre. Entretien avec Aline Caillet », art. cit., p. 18.

³⁰ Dans un entretien avec Joanna Leroy, Sylvie Blocher dit à propos de ces « faux groupes » : « Les gens ont toujours l'impression de faire partie d'un groupe, le groupe des conservateurs, le groupe des consommateurs, le groupe des parents d'élèves. » BLOCHER S., « Rendre la parole aux visages, conversation avec Joanna Leroy », art. cit., p. 101.

l'aune des discours établis, mais davantage de permettre son énonciation comme son écoute.

« The power of art... it does have to...

I think it does have to affect an individual or a person.

If you just walk by something, like you can just forget about it, it's not imprinted in your memory, I think it's bad art.

I mean, it's up to the opinion of each individual, but if art doesn't have some sort of power upon the individual, then I think it's bad art.

[He swallows. Silence.]³¹ »

Pratique de l'abandon

Dans l'installation *How Much Can I Trust You ?*³² présentée en 1995 à l'occasion de la foire d'art de Bâle, Sylvie Blocher prend le parti d'interroger les artistes représentés par la Galerie Roger Pailhas, dont elle faisait également partie : Stephan Balkenhol, Julien Blaine, Daniel Buren, Frédéric Coupet, Irène Fortuyn O'Brien, Rainer Ganahl, Dan Graham, Pierre Huyghe, Sylvia Kobowski, Langlands & Bell, Violetta Liagatchev, Joep Van Lieshout, Claude Queyrel, Pascale Stauth, Heim Steinbach, Michèle Sylvander, Gérard Traquandi, Lawrence Weiner, Yoon Ja et Paul Devautour³³. Au contraire de *Are You a Masterpiece ?*, les sujets filmés sont ici interrogés sur des questions n'ayant aucun lien avec l'art mais sur la vie d'une manière plus générale et ouverte. Les questions varient : « Quel est votre rapport à l'autorité ? », « C'est quoi faire le deuil ? », « Que veut dire se compromettre ? », « Votre image est-elle travaillée ? », etc. Une seule question revient pour chaque artiste : « C'est quoi la limite du supportable ? ». Ces interrogations introduisent en filigrane un dialogue décalé entre Blocher et ses modèles, dialogue à travers lequel elle interpelle ses pairs quant à leur autorité d'artiste. (figures 3 et 4).

[Figure 3]

Figure 3: Sylvie Blocher, *How Much Can I Trust You ?*, installation vidéo, Art Basel, Bâle, 1995.

[Figure 4]

Figure 4: Sylvie Blocher, *How Much Can I Trust You ?*, installation vidéo, Art Basel, Bâle, 1995.

L'artiste utilise un dispositif contraignant qu'elle a pour cette pièce imposé aux artistes de sa galerie : elle leur demande de rester seuls, debout pendant un long moment, la caméra placée frontalement. L'artiste requiert également de ses modèles d'imaginer de

³¹ Transcription issue de la vidéo de Sylvie Blocher, *Are You a Masterpiece ?*, installation vidéo, 18 min., 1999.

³² Sylvie Blocher, *How Much Can I Trust You ?*, installation vidéo, 5 h. 20 min., 1995. 8 télévisions, murs recouverts de tissu à carreaux, Basel Art Fair 1995, Suisse.

³³ Nous noterons d'ailleurs, presque ironiquement, qu'à la suite de la présentation de l'œuvre, l'artiste a finalement quitté la Galerie Roger Pailhas, expliquant que « ce dernier trouvait que le processus des Living Pictures mettait trop en cause la part héroïque de l'artiste », <http://sylvieblocher.net/fr/oeuvres/living-pictures/how-much-can-i-trust-you/>, dernière consultation le 24 octobre 2013.

l'autre côté de la caméra une personne qu'ils connaissent, qu'ils aiment ou détestent, comme dans un face-à-face avec celle-ci. Ainsi, les personnes s'adressent de manière fictive à un autre qu'elles placent face à elles. L'artiste conserve au montage final de ses entretiens filmés uniquement les moments lors desquels ceux qu'elle nomme ses modèles deviennent des « porteurs de voix », qu'ils ne tentent plus de jouer un rôle induit par le formatage de notre éducation et des images qui nous entourent, quittent leur masque social et sortent des règles de la communication. Ce moment consiste en une pratique de l'abandon, lorsque ces personnes « sorte[nt] du rôle assigné par les médias, du territoire alloué par la société, et du besoin d'une légitimation de soi par l'autorité³⁴ ». L'artiste explique à la philosophe Aline Caillet que « lorsqu'elles acceptent de sortir de leur rôles d'adaptés, [elles] deviennent fragiles comme du verre, se figent et quelque chose s'extrait d'elles. Elles se transforment alors en porteurs de voix. Elles ne jouent plus, elles sont³⁵ ». Ces moments sont aussi ceux durant lesquels le corps parle, au-delà du contrôle de la raison ; la voix change de tonalité, des bouchent s'entrouvrent puis se font silencieuses, les doigts fouillent le visage, les modèles font la moue, soufflent, hésitent, esquissent des sourires. La sortie de leur contrôle social entraîne souvent le fait que les personnes filmées ne se reconnaissent pas à l'image. Pour autant, les personnes « revendiquent cette étrangeté en [lui] donnant leur accord pour l'assemblage du film³⁶. »

Cette œuvre permet d'aborder un second mouvement de la traduction plastique d'une destitution de l'autorité, à savoir ici, une atteinte à la posture héroïque de l'artiste. La posture que Sylvie Blocher propose aux artistes d'endosser se révèle déceptive. Celle-ci se comprend dans la réaction des artistes face aux questions qui leurs sont posées. Chacun d'entre eux est devenu familier des interviews et a développé une rhétorique personnelle sur son travail artistique, dans laquelle ils se sentent désormais encadrés et en confiance. Les modèles de Blocher se retrouvent ici démunis face à des questions hors de leur domaine de compétences et de discours. En effet, ils avouent pleurer (Daniel Buren), fonctionner avec la colère (Julien Blaine), croire aux superstitions (Frédéric Coupet), ne pas savoir danser (Paul Devautour), aimer la fuite (Michèle Sylvander), etc. Pour l'artiste, il s'agit ici de dévoiler cette peur profonde d'avouer cet autre en soi, d'« accept[er] d'être compos[é] de [son] double, de [son] féminin, de l'altérité de [son] propre moi³⁷ ».

Aussi, *a contrario* d'une image flagorneuse quelque fois reflétée par les médias et les artistes eux-mêmes, Blocher donne ici à voir des gros plans peu flatteurs qui laissent entrevoir chaque détail de leur visage : poils, rougeurs et rides n'échappent pas à l'œil de la caméra. Le masque tombe, les héros modernes sont démunis, la parole des Pères se fait alors, enfin, décevante.

Faire œuvre à partir de la création d'espaces de parole prêts à accueillir les images et les mots de personnes rencontrées dans le maillage social se révèle ainsi susceptible de proposer une perspective critique, non pas dans l'instrumentalisation de la parole d'autrui en vue de développer les propres convictions de l'artiste, mais bien davantage dans les conditions de possibilité de l'œuvre, dans sa structure et dans la posture qu'elle implique.

³⁴ BLOCHER S., « La Tentation de l'autre. Entretien avec Aline Caillet », art. cit., p. 18.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ BLOCHER S., « Un silence qui parle. Sylvie Blocher – Hou Hanru », art. cit., p. 47.

Ces œuvres réintroduisent la prise de parole hors des espaces traditionnellement dédiés à l'expérience esthétique, pour aller à la rencontre d'individus anonymes et engagent un partage de l'autorité de l'artiste à travers la place qu'il laisse à autrui. Accepter l'autre dans l'œuvre, c'est accepter l'autre en soi, accueillir la non-maîtrise et la perte de contrôle, supporter la déception.

Bibliographie

BLOCHER Sylvie, « Entretien. Marc Donnadiou », *NINETY*, n° 23, janvier 1997, p. 44-47.

BLOCHER Sylvie, « Rendre la parole aux visages, conversation avec Johanna Leroy », *Dits*, n° 8 et 9, Hornu, Belgique, 2007, p. 88-103.

BLOCHER Sylvie, « La Tentation de l'autre. Entretien avec Aline Caillet », *Parpaings*, n° 33, mai 2002, p. 16-19.

BLOCHER Sylvie, « Préface », in CAILLET Aline, *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2008.

BUREN Daniel et PARMENTIER Michel, « Il faut sérieusement douter... », in *14 Individualités, Aspect of contemporary artists from France*, Toronto, Art Gallery of Ontario, janvier 1991, p. 132-135 (français), p. 166-169 (anglais).

FISHER Hervé, *Théorie de l'art sociologique*, Tournai, Casterman, 1977.

<http://www.danielburen.com/bibliographie>, dernière consultation le 24 octobre 2013.

LUBLIN Léa, *Une expérience socio-économique photo-film-video*, Neuenkirchen/Paris, Ruth Falazik/Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1975, non paginé.

Quand les artistes font école/Vingt-quatre journées de l'Institut des hautes études en arts plastiques 1988-1990, t.2, Paris/Marseille, Centre Pompidou/Amis de l'IHEAP/Musées de Marseille, 2004, dont « Extrait de l'intervention de Daniel Buren à propos de l'exposition "Individualités : 14 Contemporary Artists from France" », BUREN Daniel, « Discussion sur l'exposition "Individualités : 14 Contemporary Artists from France" Toronto, 1991 », p. 439-469.

Sylvie Blocher, Living Pictures and Other Human Voices, videos 1992-2002, Arles/Luxembourg, Actes Sud/Casino Luxembourg/Forum d'art contemporain, 2002, dont BLOCHER Sylvie, « Le Touché érotique de l'affect. Sylvie Blocher – Hou Hanru », p. 59-69; BLOCHER Sylvie, « Un silence qui parle. Sylvie Blocher – Hou Hanru », p. 47-59.