

## La Critique à l'épreuve de l'Anthropocène

Vincent Normand

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/13568>

DOI : 10.4000/critiquedart.13568

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

**Éditeur**

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 mai 2014

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

**Référence électronique**

Vincent Normand, « La Critique à l'épreuve de l'Anthropocène », *Critique d'art* [En ligne], 42 | 2014, mis en ligne le 01 mai 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/13568> ; DOI : 10.4000/critiquedart.13568

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Archives de la critique d'art

---

# La Critique à l'épreuve de l'Anthropocène

Vincent Normand

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

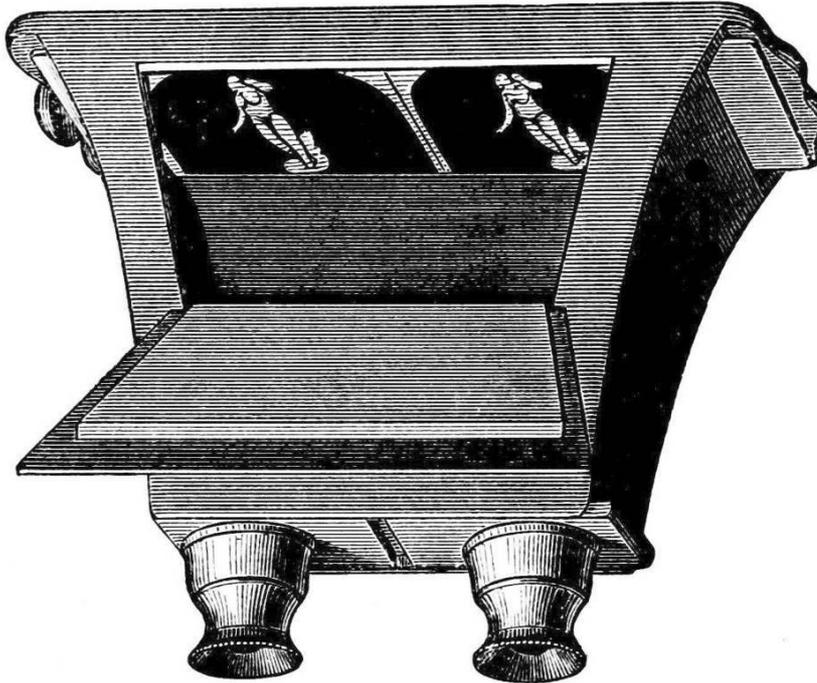
« L'homme est à la recherche d'un nouveau langage auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire. » Qu'il s'agisse d'un nouveau langage plastique ou théorique, cette recherche – évoquée ici par l'un des pères de la critique d'art, Guillaume Apollinaire, dans ses *Calligrammes* – a besoin d'esprits vifs qui ont l'impudence de franchir les frontières admises, de convoquer le doute face aux certitudes, de questionner les pluriels de ces mondes contemporains bringuebalants.

Fidèle à cette idée, la revue *Critique d'art* accueille désormais en son sein la rubrique « Théorie & Critique », pensée comme un espace volontairement libre et riche en variations de tonalités. Car, loin de nous (op)poser en « grammairiens », il nous importe d'ouvrir une porte aux courants d'air (du temps), pour mieux faire entendre d'autres voix de la critique en devenir. Ces voix sont celles des lauréats du soutien à la théorie et critique d'art, attribué une fois par an par le Centre national des arts plastiques (CNAP). Parmi la promotion de 2013, nous tenons à saluer « l'archéologie contemporaine » proposée par Damien Airault dans sa recherche consacrée à la reconstitution de l'exposition *Science Fiction* que Harald Szeemann avait organisée en 1967 au Musée des Arts Décoratifs. De son côté, Mildred Duran, soucieuse de dépasser les périphéries occidentales, a entamé, grâce à cette bourse, une enquête sur les aventures sémiologiques de l'art-action qu'elle a repérées dans l'Asie, l'Afrique et l'Amérique Latine d'aujourd'hui. Pour ce lancement de la rubrique, nous avons invité Vincent Normand, à prendre la parole, afin de présenter le périmètre théorique de sa recherche actuelle. Parce qu'il fait la part belle à l'un des éléments constitutifs de la critique : l'histoire des expositions. Parce qu'il a l'audace d'y entrer par la porte de l'épistémologie sous l'angle de l'hypothèse anthropologique de l'Anthropocène. Entre érosion et stratification, la politique du regard

muséologique devient géologie : ne serait-ce pas là l'un de ces nouveaux langages tant recherchés ? Les débats sont ouverts.

Antje Kramer-Mallordy

The "Brewster stereoscope", 1849. Source : *Popular Science Monthly*, vol.21, New York, 1882



- 1 Le retentissement que connaît depuis près d'une décennie le concept d'Anthropocène dans la communauté scientifique a récemment atteint le champ des Sciences humaines et politiques. Ce concept a en effet cristallisé de nombreux vecteurs de la pensée contemporaine, précipitant une sorte de « tournant géologique » dans divers champs disciplinaires, de la philosophie à l'épistémologie des sciences, de l'économie politique à l'écologie, de l'ontologie à l'esthétique.
- 2 Ce texte constitue une brève introduction à quelques aspects d'une recherche qui tente d'inscrire l'histoire des expositions et de la représentation dans le cadre élargi de l'histoire de l'observation, à la lumière des conséquences du concept d'Anthropocène dans l'économie du savoir. Cette recherche prend sa source dans deux aspects caractéristiques du paysage théorique et artistique actuel : d'une part, elle prend acte du mouvement d'introspection hypercritique dans lequel semble s'inscrire l'intérêt renouvelé pour l'histoire des expositions et ses figures clés (notamment celle du curateur, à laquelle de nombreux curateurs consacrent eux-mêmes des livres<sup>1</sup>), et d'autre part, elle se nourrit des perspectives lancées par un ensemble d'auteurs dont les divers objets de recherche contribuent plus ou moins directement à ce qu'il convient d'appeler une « anthropologie de la modernité »<sup>2</sup>. Aussi cette recherche est-elle motivée par le désir de trouver un point d'énonciation depuis lequel saisir les frontières et les limites que la modernité a imprimées dans le monde, tant dans leurs formes structurales présentes que dans leurs « ombres portées » historiques, afin de situer avec précision le rôle de l'art dans la transformation de leurs opérations formelles, épistémologiques et politiques.

- 3 Il s'agit ici d'introduire quelques éléments fondamentaux d'un discours historiographique embrassant à la fois l'histoire des dispositifs d'exposition à travers la modernité et les questions anthropologiques que le concept d'Anthropocène précipite, tout en se concentrant pour cela sur l'instrument constitutif central du spectateur moderne, lieu de naissance de la critique d'art : le musée.
- 4 **Le théâtre anthropocénique : une scène inversée**
- 5 L'Anthropocène est caractérisé par l'évidence de l'impact de l'activité humaine sur la formation géologique de la planète Terre, dont l'effet le plus prégnant depuis la fin du XXe siècle est le dérèglement climatique. La conséquence immédiate d'une telle définition est le transfert à un niveau géologique de la qualification de la Nature comme une entité anthropogénique, c'est-à-dire manipulée, altérée et en partie produite par l'Homme. Le cercle que l'Anthropocène dessine indifféremment autour des humains et de la Nature modifie radicalement la définition de cette dernière : auparavant conçue comme tout ce qui se situait en dehors de la production des humains, ou comme le simple arrière-plan de l'activité et de la pensée humaine, sur la scène anthropocénique, la Nature intègre la sphère des objets techniques façonnés par l'homme.
- 6 L'Anthropocène, dont la chronologie est en débat mais dont on fait coïncider le début avec les révolutions industrielles qui marquent le milieu du XVIIIe siècle et le capitalisme naissant, est avant tout un instrument accordant une visibilité nouvelle à la *comparution* entre la figure humaine et le monde. De cette comparution, on peut dire qu'elle a été historiquement réglée par le projet de Raison qui a animé la modernité scientifique et la philosophie continentale, et qu'elle a consisté en la construction d'une discontinuité absolue (une séparation ontologique) entre l'Homme et la Nature, entre les sujets et les objets. L'Anthropocène, en rendant explicite la continuité productive entre les gestes humains et l'environnement dans lequel ceux-ci sont effectués, révèle que l'âge de l'extraction du sujet historique de la Nature (en quoi a consisté la modernité) a été, simultanément, l'âge de la constitution de l'humanité comme strate géologique. L'Anthropocène fait du geste moderne de séparation entre la Nature et le sujet humaniste transcendant un processus inséparable de « l'érosion » du sol depuis lequel il s'opérait. Aussi, l'Anthropocène expose-t-il le mouvement par lequel l'histoire humaine rencontre le temps géologique, où le devenir historique de l'homme, qui a animé la modernité occidentale, vient à croiser ce contre quoi il avait posé son mouvement, exposant la figure humaine et la toile de fond de la Nature à leur instabilité ontologique mutuelle : l'histoire de la Nature et celle de la civilisation se confondent. En révélant que « fond » et « figure » rentrent dans une relation instable, et que la discontinuité moderne entre ces deux plans de représentation de l'existence est dissoute dans des structures et des milieux socio-technologiques post-humanistes, l'Anthropocène consiste en un discours techno-écologique de reconceptualisation de l'*anthropos* comme relation planétaire.
- 7 L'Anthropocène introduit donc une nouvelle précarité dans les divisions épistémologiques et les grands partages que la modernité a imprimés dans le monde. En prenant acte du fait que les outils modernes de connaissance et d'appropriation de la Nature n'ont pas simplement contribué à recomposer une image *analytique* de celle-ci, mais également à la produire de manière *synthétique*, l'Anthropocène ratifie en un sens certains aspects de « l'anthropologie symétrique » initiée dans les années 1990 par Bruno Latour<sup>3</sup>. Dans une formule désormais célèbre, Bruno Latour affirme en effet que les Modernes « voient double » : au fondement de la modernité, il y a selon lui une dissociation fondamentale entre ce que les Modernes, dans leur entreprise d'explicitation

du monde, ont réalisé en *pratique* (la recomposition toujours plus fine des objets de savoir en une infinité d'hybrides) et la *théorie* que les Modernes ont produite d'eux-mêmes (le tri de ces hybrides en formes pures). L'Anthropocène est ce qui vient rendre explicite la vision « binoculaire » qui définit l'épistémologie moderne : mettant en évidence à la fois les opérations de purification qui constituent le savoir moderne et le processus d'hybridation qui en sous-tend l'activité, il invite à entreprendre une plongée critique dans la formation historique des discontinuités, frontières et limites qui, à travers la modernité, ont délimité l'espace de la Raison et son projet politique, scientifique et esthétique. Cette histoire concerne la logique de tous les fronts de modernité et il s'agit de l'entreprendre sans perdre de vue le fait que l'histoire du modernisme en art, ainsi que celle de ses institutions (au premier rang desquelles se trouve le musée), ont porté et continuent à porter les conditions systémiques de la modernité.

#### 8 Le musée : géométrie de l'œil

- 9 Si Walter Benjamin ne voyait pas de différence entre l'expérience optique offerte par un musée, un jardin botanique ou un casino, c'est que l'identité du musée moderne est inscrite dans une série de faisceaux technologiques, épistémologiques et anthropologiques communs à de nombreuses technologies du regard et pratiques culturelles modernes qui, ensemble, définissent la modernité comme une réforme de la vision. La « révolution copernicienne » du spectateur proposée par Emmanuel Kant dans la préface de la seconde édition de la *Critique de la raison pure* (1787) a en effet consisté en un « changement de point de vue » qui a ouvert le projet de la modernité occidentale à une « réorientation » du sujet à laquelle le musée a fourni un cadre privilégié.
- 10 Le musée, dont on peut faire remonter l'acte de naissance à 1793 avec l'ouverture parallèle à Paris du Museum central des arts de la République dans le Palais du Louvre et du Museum d'Histoire Naturelle au Jardin des Plantes, est un lieu d'assemblage de cette subjectivité moderne. Le musée moderne est d'abord un lieu caractérisé par l'inversion dialectique qu'il imprime dans la vie des choses. En tant qu'isolateur à objets, il désanime des entités auparavant « animées » en les déracinant de leur « milieu » et réanime constamment les objets « morts » en surdéterminant leur signification et en projetant celle-ci dans un champ concentré d'attention : s'y élabore la cosmographie moderne de la taxinomie. Son intérieur peut être considéré comme l'interface entre les domaines dont René Descartes a établi l'opposition, la *res cogitans* et la *res extensa*, l'observateur et le monde : le musée est le site dans lequel une projection ordonnancée du monde, de « substance étendue », est rendue disponible pour inspection par l'esprit.
- 11 On peut concevoir le musée moderne comme un dispositif opérant par coupures « dénaturalisantes » créant l'espace silencieux d'un échange mis à mort, désanimé, puis réanimé par un ensemble de médiations synthétiques. A ce titre, le musée ouvre un espace de visibilité analogue à celui que Michel Foucault<sup>4</sup> a identifié dans la clinique, dont il a élevé le mode de découpage au rang de vérité anthropologique déterminant la connaissance moderne en général. La clinique, en soutenant le processus d'objectivation des choses, culmine en un régime de visibilité qui trouve son point de fuite et sa surface d'inscription dans la subjectivité de l'observateur. La clinique définit le « triangle de la vérité » dans lequel l'épistémologie moderne trouve sa géométrie : s'y érigent des limites et des frontières qui, en délimitant des objets dans le monde, traversent en effet le monde et la Nature, mais passent à travers l'intérieur du sujet, à travers son corps, à travers la culture moderne. Dans cette configuration, l'activité même d'observation d'un objet projeté dans l'espace dénaturalisé de l'institution (clinique, laboratoire, musée) implique

une *décision* qui consiste en la négociation d'un chiasme toujours approfondi, d'une césure insondable de part et d'autre de laquelle sont sans cesse redistribués sujets et objets. Le musée participe ainsi de la politique moderne de la vision : une technique d'alignement de la subjectivité avec des opérations d'objectification y détaille de nouvelles procédures d'individuation.

- 12 Comme l'a démontré Stéphane Lojkine dans son étude des *Salons* de Denis Diderot<sup>5</sup>, la naissance de la critique d'art, en accompagnant le mouvement d'institutionnalisation de l'espace d'exposition qui précède la naissance du musée moderne, répond elle-même à cette nouvelle géométrie. Pour Stéphane Lojkine, les *Salons* de Denis Diderot sont un véritable dispositif visuel répétant celui de l'exposition. Ils forment l'espace d'une « cristallisation scopique » où une attention nouvelle est portée à la géométrie de l'espace pictural (son « privilège scénique ») par laquelle s'accomplit la « révolution journalistique » de la critique : pour le lecteur comme pour le spectateur, une polarité se dessine entre attention et distraction, dans laquelle la notion de « figure » intervient comme véhicule de transgression du « quatrième mur » implicite qui sépare l'observateur du dispositif scénique de la peinture, trouvant son point de fuite dans l'œil du spectateur et faisant de l'exposition (ou son récit critique) le lieu d'une *transaction* bien réelle entre sujets et objets.
- 13 Qu'il expose des objets naturels ou des images, le musée (et le dispositif discursif critique qui s'y déploie) positionne l'œil du spectateur comme le lieu de *naturalisation* de la mécanique de découpage qui fonde son dispositif. A ce titre, le musée est, comme bien d'autres institutions modernes, le théâtre d'opérations de ce que Giorgio Agamben a appelé « la machine anthropologique<sup>6</sup> » : une technologie d'extraction du sujet.
- 14 **Une ligne d'horizon stéréoscopique**
- 15 On devine alors la manière dont le concept d'Anthropocène, qui met en lumière un réseau de continuités là où la modernité occidentale a imprimé de grandes discontinuités, peut intervenir dans l'histoire des dispositifs d'exposition. Le musée, en fonctionnant par coupures dénaturalisantes sans cesse naturalisées dans l'œil du spectateur, est une technologie du regard où s'élabore le nouage dialectique entre le sujet moderne et le monde tel que le projet de Raison de la modernité occidentale en échafaude la géométrie. L'Anthropocène apparaît à ce titre comme une opportunité épistémologique pour l'histoire de l'art et de son exposition. En effet, comme l'a montré Jonathan Crary dans deux études majeures<sup>7</sup>, le processus de modernisation qui marque la fin du XVIIIe siècle européen a fait émerger une masse de savoir inédite, qui a simultanément produit des techniques de capture et de contrôle du sujet humain, ainsi que les conditions de possibilités d'une émancipation de la vision, à travers l'expérimentation formelle au sein de la théorie de l'art moderniste. Toute analyse consistante de la culture moderne doit, selon lui, se confronter aux manières dont le modernisme, loin de n'être qu'une réaction, une rédemption ou une transcendance du processus de rationalisation scientifique et économique moderne, est inséparable de ses opérations.
- 16 Le concept d'Anthropocène permet l'inscription d'une telle approche dans des cadres anthropologiques universaux, dans lesquels il devient possible d'esquisser la manière dont l'histoire de la *mimesis* (et de la représentation) et l'histoire du capitalisme sont conduites par une troisième histoire, celle de la technique et plus spécifiquement des technologies de la vision. Cependant, la difficulté majeure de l'introduction du concept d'Anthropocène dans les Sciences humaines, la théorie esthétique et l'histoire de l'art est qu'il consiste en une machine unificatrice qui sans cesse invoque les cadres les plus larges

(la planète, l'humanité...) dans lesquels la variété des expressions est repoussée à l'arrière-plan, pouvant devenir un outil neutralisant la multitude de ramifications politiques des structures qu'il permet de penser.

- 17 Un projet critique, qui entendrait tirer les conséquences de l'espace de visibilité ouvert par l'Anthropocène, et ce sans y sacrifier son horizon politique, pourrait consister en un geste double, une posture que l'on pourrait qualifier, avec Walter Benjamin, de « stéréoscopique ». En s'adressant simultanément à la constitution des structures et dispositifs objectifs parcourant les grands récits modernes, et aux expressions, articulations formelles et expérimentations artistiques par lesquels la subjectivité s'y déploie, s'y dépose et s'y découpe, une telle stéréoscopie consisterait à la fois en une archéologie narrative rendant visible les conditions systémiques de la modernité et en l'affirmation de l'espace esthétique comme entité inscrite tant dans leur nouage dialectique que dans leur possible transformation.

## NOTES

1. Nous renvoyons le lecteur à l'article de Jens Hoffmann publié dans le n°41 (printemps/été 2013) de *Critique d'art* : « Le Commissariat d'exposition entre les lignes », p.72-86.
2. Du travail de Bruno Latour jusqu'au regain d'intérêt pour la question de l'objectivité, ou de l'histoire technique du régime symbolique de l'observation engagée par Jonathan Crary à la critique de l'anthropocentrisme qui marque notamment la philosophie dite « orientée objet ».
3. Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris : La Découverte, 1991
4. Foucault, Michel. *Naissance de la clinique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1963
5. Lojkine, Stéphane. *L'Œil révolté : les Salons de Diderot*, Paris : Jacqueline Chambon, 2007
6. Voir Agamben, Giorgio. *L'Ouvert : de l'homme et de l'animal*, Paris : Payot ; Rivages, 2002
7. Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer*, Cambridge : MIT Press, 1992 et *Suspensions of Perceptions: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge : MIT Press, 2001