

**L'ÉCONOMIE DE LA CULTURE EN SUISSE ET LA CONSOLIDATION D'UN NOUVEL IMAGINAIRE
ÉCONOMIQUE APRÈS 2008**

PROJET DE RECHERCHE EN BACHELOR D'HISTOIRE, ÉCONOMIE ET SOCIÉTÉ

Université de Genève

Faculté des Sciences de la Société

Département d'Histoire, Économie et Société

Vera Eva Mühlebach

Encadré par Prof. Bruno Amable

Juin 2025

Table des matières

INTRODUCTION.....	2
PROBLÉMATIQUE	3
<i>Méthodologie</i>	6
DÉVELOPPEMENT ET ANALYSE	6
<i>La critique artiste</i>	6
<i>L'hétéronomie en tant que relation</i>	14
<i>L'avènement du 'discursive fix'</i>	16
<i>La contribution du discours de la Kunsthalle Berne à la formation d'un imaginaire économique</i>	22
CONCLUSION	29
BIBLIOGRAPHIE	31

Introduction

Au sein des économies nationales, l'économie de la culture ne peut que raconter la petite histoire.¹ Son poids dans le PIB varie entre 2 – 2.3% dans les pays membre de l'UE-27 et la Suisse en 2020.² Étant donné qu'il s'agit d'un tel domaine de niche, cela peut surprendre qu'en Suisse les budgets de la politique culturelle sont un objet de désaccord récurrent entre les différents partis. Bien que depuis la pandémie de COVID-19 les conditions précaires des travailleur-euses dans ce secteur soient connues, en 2024 des coupures importantes dans les budgets culturels sont promues par les partis de droite.³ D'un côté ces coupures s'inscrivent dans une vague d'austérité plus générale.⁴ D'un autre côté on peut observer une histoire de critique politique prononcée autour des budgets culturels : en lien avec des travaux artistiques précis,⁵ le soutien public d'activités culturelles de manière générale ou durant la procédure de consultation du document stratégique fixant le cadre du soutien public de la culture.⁶

Au sein du domaine de la culture, auquel on attribue généralement une dimension extra-économique, j'ai fait l'expérience que les analyses théoriques de la valeur sont menées de manière différente des pratiques de la discipline de l'économie. Dans ce domaine des déclarations anticapitalistes ou des critiques du néolibéralisme sont récurrents – ces objets restent néanmoins peu définis. Cette indétermination est un héritage de l'art conceptuel⁷ et n'est

¹ Benhamou, *L'économie de la culture*.

² « Entreprises culturelles ».

³ « Sparpläne des Bundes »; « Räte einigen sich auf Kulturbeiträge für die Jahre 2025 bis 2028 ».

⁴ Gaillard et al., « Réexamen 2024 des tâches et des subventions »; « Une courte majorité de la population est opposée aux coupes budgétaires du Conseil fédéral ».

⁵ « 04.3671 | Interprétation douteuse du mandat de Pro Helvetia | Objet | Le Parlement suisse ».

⁶ « Le Conseil fédéral promet des millions à la culture »; « Botschaft zur Förderung der Kultur in den Jahren 2021-2024 ».

⁷ Pour l'art conceptuel, le concept ou l'idée de l'art est plus important que sa réalisation matérielle. Il s'agit d'un large éventail de pratiques artistiques, qui se sont consolidées à partir de 1962 et qui étaient inspirées par des précurseurs tels que Marcel Duchamp et Fluxus. Caractéristiques pour ces pratiques sont la reproduction, l'autoréflexion, la dimension linguistique et la performativité. Parmi les expositions emblématiques du début de l'art conceptuel on compte l'exposition de

pas propre à la discussion des enjeux économiques, mais une pratique plus généralisée de l'art contemporain.⁸

Ce projet de recherche interroge le lien entre les discours de la culture et les logiques de l'économie. Il cherche à observer le rôle des institutions de la culture Suisse dans la (re)formation de l'imaginaire économique qu'accompagne notre régime d'accumulation. Il questionne le rôle de la culture en tant que contribuant au mécanisme de faire sens d'un système économique. Comme l'ont entrepris des auteur·ices dans différentes disciplines, il me semble possible d'interroger le lien entre la culture et un imaginaire économique.⁹ Pour respecter le cadre de ce projet de recherche je vais me concentrer sur le domaine de l'art visuel et analyser une institution semi-publique Suisse qui occupe une position clé dans ce domaine. Le choix de l'art visuel contemporain a été fait pour ses qualités discursives. Elles sont basées sur des recherches en théorie critique, des interrogations récurrentes du fonctionnement des objets d'art (marchandises et/ou non-marchandises) et du nœud public-privé opérant dans la plupart des institutions de l'art visuel.

Problématique

Les termes 'spatial fix' et de 'temporal fix' ont été introduit par David Harvey, pour faire référence à des arrangements spatiaux et temporels utilisés pour différer les tendances à la crise inhérente au capitalisme sans pour autant les résoudre.¹⁰ Pour atteindre ce but de déplacement, le premier arrangement fait usage des formes d'expansion géographique et de restructuration spatiale et le deuxième des pratiques et structures de la finance et du crédit.¹¹ Cette logique du déplacement de la crise m'a interpellé encore dans un contexte qui s'inscrit habituellement dans une dimension extra-économique. J'ai constaté une augmentation des mots, idées et préoccupations économiques dans le domaine de la culture. La critique artiste, contestant l'élite économique et les relations marchandes, se laisse retracer au moins jusqu'au début du 19^{ème} siècle.¹² Depuis, la réflexion quant à l'impact des relations (non-)marchandes du champ de l'art sur la société (bourgeoise, industrialisée, capitaliste) occupe une place centrale.¹³ En même

Seth Sieglaub organisée dans un bureau à Manhattan (à la Sieglaub Galery, 1968) et *When attitudes become forme* (à la Kunsthalle Berne, 1969).

⁸ Malik, « On the Necessity of Art's Exit from Contemporary Art: 3. A history of Negations ».

⁹ Biebueyck et Meltzer, « Cultural Political Economy »; Sum et Jessop, *Towards a Cultural Political Economy : Putting Culture in Its Place in Political Economy*; Saadawi, « Vapid Virtues, Real Stakes : Diagnosis for a Left Art Protocol »; Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production : Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*; Malik, « Critique as Alibi: Moral Differentiation in the Art Market »; Ivanova, « Art, Systems, Finance ».

¹⁰ Harvey, *The Limits to Capital*.

¹¹ Jessop, « Spatial Fixes, Temporal Fixes, and Spatio-Temporal Fixes ».

¹² Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*.

¹³ Buchloh, « The Social History of Art: Models and Concepts »; Bürger et Cometti, *Théorie de l'avant-garde*; Martin, « The Absolute Artwork Meets the Absolute Commodity ».

temps, j'avais l'impression qu'il y avait quelque chose de différent dans le retardement actuellement à l'œuvre.

D'un côté, la notion que Ève Chiapello appelle la 'critique artiste' et qui n'est pas limité à l'art visuel, me semblait être en crise – mais pas pour les mêmes raisons que l'autrice décrit.¹⁴ Selon Luc Boltanski et Ève Chiapello, le régime d'accumulation capitaliste a besoin de quelque chose qui le dépasse, afin de motiver les personnes à continuer à s'engager dans un système qui est amoral en tant que tel.¹⁵ Ce quelque chose peut être compris comme un fondement moral de l'ordre capitaliste et est toujours en lien avec le discours de l'augmentation du bien commun supposément produit par l'ordre capitaliste lui-même.¹⁶ De son côté, Chiapello souhaite voir la critique artiste construit sur la base d'un « noyau de la résistance, » car cette forme de critique est perçue comme conférant une certaine autorité morale, même si elle traite des sujets en dehors du champ artistique.¹⁷

D'un autre côté, je me sens familier avec les limites de la théorie critique (fournissant la base des discours critiques de l'art contemporain) quant aux sujets économiques. Par conséquent, j'ai souhaité changer l'angle d'approche et me demander quel rôle l'économie politique attribue à la culture. William Biebuyck et Judith Meltzer introduisent l'économie politique culturelle comme approche de l'économie politique qui a été engendrée par le 'cultural turn'¹⁸ au sein des sciences sociales.¹⁹ Bob Jessop et Ngai-Ling Sum poursuivent une approche qui est post-disciplinaire et peut servir comme un « outil pratique » pour analyser les transformations du capitalisme.²⁰ Chez eux le terme 'culture' est compris dans son sens le plus large et ne se limite pas à l'économie de la culture ou encore à l'art (visuel).²¹ Ce dernier peut néanmoins être un des lieux où un imaginaire social se forme et se reforme. Jessop cherche à dépasser les défauts de la « soft economic sociology » basé sur la théorie de l'acteur-réseau et de la « hard political economy » de l'économie orthodoxe.²² Par conséquent, Jessop et Sum proposent dans leur livre *Towards a Cultural Political Economy* une théorie de l'économie politique culturelle et une méthode analytique multidimensionnelle, au sein desquels les discours se trouvent en

¹⁴ Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*.

¹⁵ Boltanski et Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*.

¹⁶ Boltanski et Chiapello.

¹⁷ Chiapello, « Evolution and Co-Optation. The "Artist Critique" of Management and Capitalism », 10. Toutes les citations sont des traductions de l'autrice.

¹⁸ Dans les plus grandes lignes, le 'cultural turn' décrit un détournement de l'épistémologie positiviste vers l'accentuation du sens et la reconnaissance de la performativité des discours.

¹⁹ Biebuyck et Meltzer, « Cultural Political Economy ».

²⁰ Biebuyck et Meltzer, 15.

²¹ Jessop, « Cultural political economy, the knowledge-based economy and the state »; Sum et Jessop, *Towards a Cultural Political Economy : Putting Culture in Its Place in Political Economy*.

²² Jessop, « Cultural political economy, the knowledge-based economy and the state », 9.

(co-)évolution avec les structures.²³ Les auteur·ices se concentrent moins sur l'aspect moral du discours, mais observent surtout que les objets économiques sont socialement construits, spécifique et intégrés.²⁴ Vue que l'environnement socio-économique est en évolution, en accord avec la transformation des structures en place, de nouveaux discours sont nécessaires afin de faire sens de la nouvelle situation.²⁵ Pour comprendre ces transformations il faut étudier autant « les pratiques qui permettent à un système particulier de fonctionner » que « les croyances (ou discours) qui donnent à ces pratiques leur cohérence et leur légitimité. »²⁶ Au centre des recherches de Jessop et Sum se trouve l'analyse d'un moment de restructuration socio-économique, comme des crises économiques, des reformes de la gouvernance ou des changements politiques.²⁷

Pour ce projet de recherche je m'intéresse aux transformations survenues après la crise financière de 2008. Revenant à mon impression d'avoir observé une présence plus prononcée des sujets économiques dans le domaine de la culture et en me basant sur les deux théories susmentionnées, je formule la question de recherche suivante :

Comment les institutions semi-publiques de l'économie de la culture en Suisse, en particulier celles de l'art visuel, contribuent-elles à la consolidation d'un (nouvel) imaginaire économique entre 2008 et 2023 ?

Mon hypothèse est que les discours de ces institutions contribuent à consolider un imaginaire économique après la crise financière de 2008. Dans cette consolidation, le mécanisme que Ghalya Saadawi a appelé 'vertu critique' joue un rôle central.²⁸ Elle explique comment l'art peut se décrire comme étant libre – des institutions, du marché, du pouvoir – même s'il produit un discours incluant des revendications concernant ces entités.²⁹ De cette manière, la vertu critique cache que cet art est constitué par les entités qu'elle critique et est (discursivement) aveugle à l'égard de la nécessité de cette vertu critique pour le marché. Ce mécanisme peut être formulé de manière plus générale et je pense pouvoir observer le domaine culturel introduire une déconnexion stratégique du discours de sa réalité matérielle. En ignorant volontairement cet ancrage, le discours s'émancipe dans une direction presque spirituelle et formule des réflexions avec des traits transcendent. Ce processus est lancé durant le moment désorganisé suivant la crise financière de 2008. Je proposerai d'appeler ce mécanisme 'discursive fix', car

²³ Sum et Jessop, *Towards a Cultural Political Economy : Putting Culture in Its Place in Political Economy*.

²⁴ Sum et Jessop.

²⁵ Jessop, « Cultural political economy, the knowledge-based economy and the state ».

²⁶ Biebuyck et Meltzer, « Cultural Political Economy », 2.

²⁷ Sum et Jessop, *Towards a Cultural Political Economy : Putting Culture in Its Place in Political Economy*.

²⁸ Saadawi, « Vapid Virtues, Real Stakes : Diagnosis for a Left Art Protocol ».

²⁹ Saadawi.

il me semble servir un but similaire que les spatial et temporel fixes – notamment de repousser les crises du système économique ayant comme premier but l'accumulation du capital.³⁰

Méthodologie

Pour évaluer mon hypothèse et répondre à la question de recherche, j'effectue une recherche qualitative basé sur les rapports annuels de la Kunsthalle Berne entre 2008 et 2023. Les deux premières parties de l'analyse s'inscrivent dans une analyse de contenu. La troisième partie de l'analyse expérimente l'analyse enracinée comme proposé par Sum et Jessop. Vu que selon cette méthode une analyse de discours est appropriée, j'ai dû réduire ma base de données. La Kunsthalle Berne a été choisi car elle a une notoriété particulière dans le domaine de l'art visuel. C'est un des rares lieux en Suisse qui est entré dans l'histoire de l'art occidental avec l'exposition emblématique *When attitudes become forme* de Harald Szeemann en 1969.³¹ Dans cet héritage, la Kunsthalle Berne cherche à conserver son rôle d'innovateur dans le domaine de l'art visuel. Les rapports annuels fournissent des riches informations sur son positionnement en tant qu'institution publique-privée, sa perception locale et les enjeux de sa mission en tant que lieux d'exposition d'art contemporaine.

L'analyse est structurée en trois grandes parties. À la suite d'une brève introduction des réflexions autour de la critique artiste et du terme de la vertu critique, j'observe dans une première partie les sujets principaux de la critique artiste contemporaine.³² Dans une deuxième partie, j'analyse les discours autour de l'hétéronomie plus en détail. Ensuite, j'introduirais la théorie de l'économie politique culturelle et la « méthode d'analyse enracinée » de Jessop et Sum.³³ Finalement, dans une dernière partie d'analyse, je tente d'appliquer cette méthode d'analyse, ce qui me permettrait d'évaluer la contribution apportée par le discours de la Kunsthalle Berne à la formation d'un imaginaire économique.

Développement et Analyse

La critique artiste

Ève Chiapello constate qu'à partir des années 1980 les organisations artistiques en France font d'avantage recours à des méthodes de gestion et se soumettent à des modes de rationalisation managériale.³⁴ Ces organisations doivent alors concilier deux perceptions du monde très différentes : celle des artistes, ayant comme éléments centraux l'imagination personnelle et la créativité, l'autonomie et une logique anti-utilitaire, et celle des gestionnaires, orienté vers la

³⁰ Sum et Jessop ont introduit l'idée de « semantic (or discursive) fixes » dans *Towards a Cultural Political Economy : Putting Culture in Its Place in Political Economy*, 150.

³¹ Foster, « 1969 ».

³² Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*; Saadawi, « Vapid Virtues, Real Stakes : Diagnosis for a Left Art Protocol ».

³³ Sum et Jessop, *Towards a Cultural Political Economy : Putting Culture in Its Place in Political Economy*, 123.

³⁴ Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*.

fabrication du profit et faisant appel à la rationalisation, l'efficacité et l'économie des moyens.³⁵ Selon Chiapello, la critique artiste s'est formée durant la période romantique de l'art et avait pris de l'ampleur dans le contexte de la monarchie de Juillet.³⁶ L'art considérait la société industrielle et bourgeois depuis une distance et formulait sa critique de manière différente de la critique sociale.³⁷ L'axe général de la critique artiste réside dans son approche antirationaliste et son fondement sur l'imagination personnelle comme valeur suprême.

J'aimerais citer trois des raisons que Chiapello mobilise pour la formation de la critique artiste. Premièrement, l'autrice note qu'au tournant du 19^{ème} siècle, l'art investissait l'espace libéré par la sécularisation en lien avec la rationalisation. Simultanément avec le déplacement de la compréhension classique du « vrai qui est le beau » vers la compréhension romantique de « l'art qui est le vrai » une interrelation entre le mouvement artistico-littéraire et la philosophie a commencé,³⁸ donnant lieu à une « conception philosophique de l'art moderne. »³⁹ Les artistes produisent alors de plus en plus de théories et énoncés de nature philosophique, ce qui augmentait leur notoriété comme penseur-euses.⁴⁰ Chiapello va même jusqu'à parler d'une sacralisation de l'art, qu'elle considère découler de la combinaison de la nouvelle « fonction cognitive ontologique » de l'art et de l'aboutissement du processus d'individualisation de l'artiste.⁴¹ C'est ainsi que les valeurs de l'art pouvaient être perçues comme étant supérieures – s'opposant au matérialisme de la société bourgeoise avec sa production de styles de vie et de biens inauthentiques.⁴²

Deuxièmement, Chiapello remarque que les acteur-ices les moins confronté-es à la production de profit dans leur quotidien sont prône à être critique de cette forme de production.⁴³ A l'opposé, la conception romantique voit la création de l'artiste génie comme uniquement soumise à ses propres règles – établissant l'art comme un champ autonome.⁴⁴ Auparavant soumises à des contraintes extérieurs (l'églises, les commanditaires, les académies), la reconnaissance du champ de l'art est le résultat d'une longue lutte des artistes aspirant à l'indépendance.⁴⁵ Au fil de la période romantique des formes légales, reconnaissant le statut socio-économique de l'artiste, étaient introduits.⁴⁶ Cette nouvelle liberté, favorisant la

³⁵ Chiapello.

³⁶ Chiapello.

³⁷ Chiapello, « Evolution and Co-Optation. The "Artist Critique" of Management and Capitalism ».

³⁸ Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, 33.

³⁹ Chiapello, 30.

⁴⁰ Chiapello.

⁴¹ Chiapello, 34.

⁴² Chiapello.

⁴³ Chiapello.

⁴⁴ Chiapello.

⁴⁵ Chiapello.

⁴⁶ Chiapello.

réalisation de soi et promouvant l'autonomie et la créativité, contestait l'oppression présent dans les relations de production capitalistes.⁴⁷

Finalement, le développement de la conception de l'artiste comme génie, enraciné dans la conception moderne de l'art, accentue sa singularité et son autonomie. À cause de cette promotion de l'individualisme la critique artiste, contrairement à la critique sociale, n'avance aucune critique de la société au nom de la solidarité.⁴⁸ On peut même constater qu'elle laisse facilement de côté l'égalité ou les valeurs démocratiques, uniquement pour promouvoir une liberté d'exception.⁴⁹

Ensuite, Chiapello compare cette critique artiste historique à la critique artiste dans un contexte plus récent et décrit pourquoi elle est moins efficace dans le nouveau contexte.⁵⁰ Depuis les années 1980, les logiques de l'art et du management se sont rapprochées et le monde culturel expose une combinaison singulière d'étatisme et d'esprit entrepreneurial.⁵¹ Par exemple, l'accès à des subventions peut être contractuellement lié à la réalisation de plans culturels, amenant les institutions à s'améliorer pour accéder à des nouveaux financements.⁵² Selon l'autrice, la perte de traction de la critique artiste est également due aux changements socio-économiques du statut des artistes.⁵³ Leur situation économique s'est considérablement améliorée et un grand nombre des idées promues par le romantisme (artiste génie, notion de la création *ex nihilo*, singularité de l'œuvre, pouvoir spirituel de l'art) ont été déconstruites par le post-modernisme (artiste travailleur-euse, dimension collective de la création, reproductibilité technique de l'œuvre d'art, accusation de l'art d'être 'bourgeoise').⁵⁴ Finalement, certains aspects de la critique artiste ont même été incorporés dans les pratiques de management après la crise de la gouvernabilité de 1970, valorisant la flexibilité, l'auto-évaluation et une structure organisationnelle qui se veut moins hiérarchique.⁵⁵

La critique artiste contemporaine

Dans les deux parties suivantes, je vais procéder à une analyse de contenu des rapports annuels de la Kunsthalle de Berne entre 2008 et 2023. Je me concentre d'abord sur les caractéristiques d'une critique artiste contemporaine. Les codes de l'analyse de contenu ont été définis avec une attention particulière pour les deux aspects que Chiapello avait repérés comme étant les sujets

⁴⁷ Chiapello, « Evolution and Co-Optation. The "Artist Critique" of Management and Capitalism ».

⁴⁸ Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*.

⁴⁹ Chiapello.

⁵⁰ Chiapello.

⁵¹ Chiapello.

⁵² Chiapello.

⁵³ Chiapello.

⁵⁴ Chiapello, « Evolution and Co-Optation. The "Artist Critique" of Management and Capitalism ».

⁵⁵ Chiapello.

clés de la critique artistique contemporaine : la liberté (activité avec le seul but de la réalisation de soi) et l'opposition à la marchandisation.⁵⁶ Pour chaque rapport annuel j'ai analysé le rapport du présidium et de la direction.

Le premier axe de la critique artiste contemporaine est la critique par rapport aux relations du capital. Cette critique cherche à se positionner comme étant « indépendante [...] du marché de l'art » ou utilise des termes généraux,⁵⁷ par exemple « capitalisme global » pour parler des relations économiques.⁵⁸ Différant des observations qu'avait pu faire Chiapello, cette critique ne se positionne pas contre une élite économique précise (la bourgeoisie), mais plutôt contre un système économique abstrait et difficilement saisissable. On trouve des formulations telles que : « [...] une époque souvent qualifiée de néolibérale [...]. »⁵⁹ Considérant cette absence de définition de cet objet, il est difficile de discerner quel expérience concrète peut être à l'origine de cette plainte. Néanmoins, je remarque une forte conscience de la dépendance des financements externes, par exemple, en 2016 on lit que deux tiers des financements de la Kunsthalle proviennent du secteur public.⁶⁰ Le discours selon lequel le fait d'être une institution majoritairement financée par des fonds publics permet d'être 'libre' est constant à travers les années. Ce discours oppose la liberté garantie par le financement public à la dépendance produite par le marché. Or, les raisons derrière cette idée restent obscures.

Le souhait de refuser la marchandisation de l'art témoigne également d'un souhait de résister au marché et est souvent réalisé par le refus de montrer des objets d'art. L'exposition *Voids* rassemble les expositions « où rien n'avait été exposé de manière conséquente. »⁶¹ Dans son exposition *Midcareer Paintings* en 2015, l'artiste Merlin Carpenter applique des panneaux « NOT FOR SALE » à côté de ses peintures.⁶² J'ai remarqué deux exceptions à ce refus de la marchandisation. En 2008 une vente aux enchères est organisée et en 2018 la Kunsthalle explique sa mission de manière suivante : « Dans un centre d'art, il est possible d'acheter l'art présenté, comme dans une galerie, mais le centre d'art n'est pas soumis au marché de l'art et n'est pas orientée vers la vénalité de ses œuvres. »⁶³

Un dernier aspect de la critique artiste des relations du capital est la rémunération du travail des artistes. Valérie Knoll indique qu'elle a élaboré une « liste des honoraires » se basant sur une

⁵⁶ Chiapello.

⁵⁷ Stroun, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2014 », 6.

⁵⁸ Pirotte, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2010 », 6.

⁵⁹ Knoll, « Jahresbericht des Vereins 2020 Kunsthalle Bern », 7.

⁶⁰ Nobili, « Jahresbericht des Vereins 2016 Kunsthalle Bern ».

⁶¹ Pirotte, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2009 », 8.

⁶² Knoll, « Jahresbericht des Vereins 2015 Kunsthalle Bern ».

⁶³ Dombois et Lang, « Jahresbericht des Vereins 2018 », 4.

« ligne directrice » de l'association professionnelle des artistes.⁶⁴ En même temps, elle est consciente que « [s]i le temps investi dans l'art et la préparation d'une exposition pouvait être calculé, les moyens financiers des maisons devraient être multipliés par mille. »⁶⁵ Il semble que le sujet de la critique artiste des relations du capital ne peut pas trouver une résolution satisfaisante, car il pointe de manière très concrète vers la contradiction inhérente à la logique capitaliste de la production de valeur.⁶⁶

Le deuxième axe de critique artiste adresse la rationalité et sa production de récits. Il permet de regrouper trois directions de critique artiste qui sont : l'objectivation entreprise par les grands récits, l'importance de leur rigueur scientifique et rationnelle et la réduction de complexité favorisant les modèles et théories occidentaux pour expliquer le monde. Les deux premières directions ne sont pas prononcées de manière explicite mais je me suis permise de les construire en négatif. On trouve un bon nombre de discours qui postulent la volonté de donner de la place aux émotions (« explorent les émotions complexes, »⁶⁷ « expériences des œuvres à la fois ressenties, entendues et vues, »⁶⁸ « nos sentiments les plus embarrassants et les plus privés »⁶⁹) et de « libérer le point de vue subjectif. »⁷⁰ En plus, il y a aussi une revalorisation du ressenti ou du vécu (« Sommes-nous encore capables de sentir un vent particulier lorsque nous ne pouvons plus le nommer ? »).⁷¹ La troisième direction est mise en évidence par la multiplicité des discours ou la pluralité de visions de la vie (« donner une voix à la multitude d'histoires, créer un lieu qui reflète la société et sa diversité »).⁷² Cette critique s'oppose à la construction occidentale des grands récits en appuyant sur des situations plus complexes, par exemple en utilisant des « nuages de sable comme métaphore pour surmonter les modèles de pensée globalisants et pour se situer dans des constellations changeantes. »⁷³ Dans ces critiques, bien qu'elles surgissent également de certaines expériences vécues insatisfaisantes, résonnent avant tout les critiques théoriques du poststructuralisme, du postmodernisme et de l'intersectionnalité. Déjà en 1979, Jean-François Lyotard avait annoncé la fin grands récits pour contester la validité de la vision englobante et totalisante, après l'holocauste et dans un contexte postindustriel.⁷⁴ Conjointement, la critique de la rigueur scientifique et rationnelle se prononce le long des lignes

⁶⁴ Knoll, « Jahresbericht des Vereins 2020 Kunsthalle Bern », 9.

⁶⁵ Knoll, 8.

⁶⁶ Chiapello, « Evolution and Co-Optation. The "Artist Critique" of Management and Capitalism ».

⁶⁷ Stroun, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2013 », 6.

⁶⁸ Malatsie, « Jahresbericht 2022 des Vereins Kunsthalle Bern », 13.

⁶⁹ Stroun, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2012 », 11.

⁷⁰ Pirotte, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2010 », 6.

⁷¹ Malatsie, « Jahresbericht 2022 des Vereins Kunsthalle Bern », 13.

⁷² Dodell et Donati, « Jahresbericht 2023 des Vereins Kunsthalle Bern », 9.

⁷³ Dombois et Lang, « Jahresbericht des Vereins 2021 Kunsthalle Bern », 5.

⁷⁴ Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*.

de la critique artiste historique.⁷⁵ Afin d'échapper à l'aliénation et promouvoir la réalisation de soi, la critique artiste cherche à opposer l'imagination et la créativité personnelle aux procédures de calcul et de recherche rationnelle du projet bourgeois ou managérial.⁷⁶ La troisième direction de cette forme de critique artiste contemporaine découle de l'intersectionnalité, qui nous renseigne qu'une multiplicité de vécus et de dominations oblige la reconnaissance des expériences particulières produites par l'intersection des crises multidimensionnelles.⁷⁷

Il me semble important de noter que le présidium et la direction ont tout de même recours à des grands récits et un discours rationnel pour légitimer l'institution. Un exemple est la référence répétée au passé glorieux de l'institution : le nom de Harald Szeemann apparaît en 2008, 2009, 2012, 2015, 2018. Le discours englobant qu'elle utilise ici est l'histoire de l'art occidental, caractérisant cette exposition comme moment emblématique pour le début du courant post-minimaliste.⁷⁸

Intermezzo : La vertu critique

Pour directement mieux situer le troisième axe de la critique artiste contemporaine, il est approprié d'introduire le terme de la 'vertu critique'. Ghalya Saadawi recense environ dix approches qui se préoccupent des mécanismes de valorisation au sein du champ de l'art contemporain.⁷⁹ L'autrice constate que, depuis la modernité, l'art contemporain s'est préoccupé intensément de la question de ce qu'il devrait être – mais n'a que rarement formulé une vision de ce qu'il pourrait être.⁸⁰ En réalité, l'art contemporain s'est construit en étant explicitement critique.⁸¹ Par conséquent l'art contemporain a développé un mode spécifique de désaccord, pouvant coexister avec son imbrication et sa constitution par le capital.⁸² Pour ce mode critique le paradigme conceptuel Euro-Américain était clé, donnant lieu à une forme d'indétermination par son ouverture à la manière de percevoir et faire sens par le/la spectateur-ice.⁸³ Saadawi le formule de manière suivante :

L'indétermination de l'art - sa condition de création de sens ouverte, par exemple - est la condition pour rendre possible la critique à laquelle il aspire. Lorsque les revendications sont lues de manière axiomatique, elles deviennent symptomatiques, et

⁷⁵ Chiapello, *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*.

⁷⁶ Chiapello, « Evolution and Co-Optation. The "Artist Critique" of Management and Capitalism ».

⁷⁷ Crenshaw et al., « Démarginaliser l'intersection de la race et du sexe : une critique féministe noire du droit antidiscriminatoire, de la théorie féministe et des politiques de l'antiracisme ».

⁷⁸ Foster, « 1969 ».

⁷⁹ Saadawi, « Vapid Virtues, Real Stakes : Diagnosis for a Left Art Protocol ».

⁸⁰ Saadawi.

⁸¹ Bürger et Cometti, *Théorie de l'avant-garde*.

⁸² Saadawi, « Vapid Virtues, Real Stakes : Diagnosis for a Left Art Protocol ».

⁸³ Saadawi.

*lorsqu'elles sont lues de manière discursive, elles ne font pas grand-chose, si ce n'est inverser ce qu'elles promettent.*⁸⁴

L'autrice décrit ainsi une « disjonction entre les revendications de l'art contemporain et une réalité politico-économique totalisante. »⁸⁵ Cette déconnexion gouverne le champ de l'art contemporain, y compris les institutions, acteur·ices, formes, discours et œuvres d'art.⁸⁶

En plus, cette « façon de se voir libre, » transporté par la vertu critique par sa formulation de réclamations, devient une forme de valorisation, pas seulement au sein du champ de l'art mais également pour le marché.⁸⁷ Pour expliquer comment ces vertus peuvent devenir des valeurs marchandes, et par conséquent le discours une marchandise, elle introduit des théories, qui se préoccupent du lien entre l'art et le marché.⁸⁸ Marina Vishmidt propose que « la spéculation [est un] mode de production » et se concentre sur l'analyse des modes de valorisation autant dans le domaine de l'art que dans la finance.⁸⁹ Elle observe des fonctionnements, comportements et concepts en lien avec cette valorisation qui sont le risque, la spéculation et l'abstraction.⁹⁰ Suhail Malik observe le fonctionnement du marché de l'art sur deux niveaux : il considère que la vertu critique, par sa vertu morale et civique, fonctionne comme une valeur pour le marché primaire.⁹¹ Ce marché est organisé comme un cartel et sélectionne les artistes et marchandises pouvant y accéder.⁹² Dans le marché primaire, l'achat d'œuvres ou le soutien d'une carrière artistique est justifié par un intérêt (sensible), une action philanthropique ou simplement une déclaration de soin.⁹³ En revanche, pour les transactions du marché secondaire les objets d'art y sont simplement des marchandises.⁹⁴ Selon Malik, c'est grâce à la séparation partielle des deux marchés que l'art préserve la valeur morale, même si l'objet est commercialisé.⁹⁵ Stefano Harney de son côté considère que les institutions d'art semi-publiques avec tous leurs acteur·ices fonctionnent d'une manière à diversifier le risque lié à la valeur non-déterminée de l'art.⁹⁶

Suivant l'argument de Saadawi, la critique artiste n'a jamais été vraiment critique, mais est une stratégie de valorisation.⁹⁷ Cette observation se trouve en fort contraste avec la position de

⁸⁴ Saadawi, 74.

⁸⁵ Saadawi, 72.

⁸⁶ Saadawi.

⁸⁷ Saadawi, 76.

⁸⁸ Saadawi.

⁸⁹ Saadawi, 76.

⁹⁰ Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production : Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*.

⁹¹ Malik, « Critique as Alibi: Moral Differentiation in the Art Market ».

⁹² Malik.

⁹³ Malik.

⁹⁴ Malik.

⁹⁵ Malik.

⁹⁶ Saadawi, « Vapid Virtues, Real Stakes : Diagnosis for a Left Art Protocol ».

⁹⁷ Saadawi.

Chiapello, imaginant que la critique artiste peut réémerger et redonner de la traction aux discours résistant au système capitaliste.⁹⁸

La vertu critique en action

Le troisième axe de la critique artiste contemporaine se préoccupe des problèmes structurels suivants : racisme, validisme, patriarcat, classe, anthropocentrisme et climat. Je vais concrètement regarder ici les deux exemples du patriarcat et du racisme. Ces critiques sont rarement inscrites dans le contexte local de l'institution. En argumentant avec Saadawi, la raison d'être de ce troisième axe de critique artiste contemporaine est la reproduction de l'institution. Or, même si la vertu critique fonctionne à un niveau structurel, les artistes et travailleur·euses culturel·les doivent vivre une situation insatisfaisante à partir de laquelle iels formulent cette critique. En plus des raisons expliquées en lien avec la deuxième critique artiste contemporaine, on peut remarquer que les acteur·ices, conscient·es de leur contexte socio-économique, peuvent se servir de la production de vertu critique : pour se faire une place dans le microcosme de l'art contemporain, pour gagner plus de notoriété en tant qu'artiste, pour accéder à des subventions publiques ou encore pour accéder au marché de l'art.

L'artiste Verena Dengler, basé à Vienne, a montré en 2017 « des mises en scène satiriques et humoristiques de symbolismes et de codes patriarcaux. »⁹⁹ Pour ce faire, elle se sert de son contexte socio-politique viennois ou autrichien, plus précisément, elle fait référence à son appartenance à la fraternité universitaire (féministe) *Hysteria*.¹⁰⁰ Dengler utilise la pratique artistique du 'détournement'¹⁰¹ pour communiquer entre autres « sa position contre le populisme conservateur de droite. »¹⁰² Cela prêterait à confusion de transposer cette observation de structures patriarcales et de leur interrelation politique de manière inchangée dans le contexte Suisse. Dengler ne relie pas son observation à une structure culturelle suisse, en formulant par exemple une critique de la société de Zofingue, fondée à Berne, active depuis 1819 et légitimement non-reconnue de l'Université de Lausanne à cause de son souci d'inégalité des genres.¹⁰³

Une critique artiste du racisme est prononcée entre autres en 2013.¹⁰⁴ La Kunsthalle Berne a montré la première exposition solo de Tom Holmes, un·e artiste (blanc·e) basé·e au Tennessee, aux États-Unis. Selon Stroun, son « exposition d'art funéraire » s'attaquait avant tout aux

⁹⁸ Chiapello, « Evolution and Co-Optation. The "Artist Critique" of Management and Capitalism ».

⁹⁹ Knoll, « Jahresbericht des Vereins 2017 Kunsthalle Bern », 6.

¹⁰⁰ Knoll.

¹⁰¹ Le détournement indique l'utilisation de formes d'expression idéologiques contre elles-mêmes.

¹⁰² Knoll, 6.

¹⁰³ « Société Suisse de Zofingue - La Société »; « Bundesgericht zu Zofingia ».

¹⁰⁴ Stroun, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2013 ».

dynamiques politiques d'ici-bas en thématissant « la persistance des divisions sociales, raciales et sexuelles dans les États pauvres et ruraux du sud des États-Unis. »¹⁰⁵ Néanmoins, il reste à déterminer comment le fait d'être confronté avec le constat des divisions sociales de ce lieu précis devrait concourir à mieux comprendre – et dans l'idéal probablement même à élaborer une stratégie d'action pour adresser – les formes sociales de racisme et structures racistes présentes en Suisse. Constatons que ces formes et structures doivent être étudiés dans leur contexte socio-politique Suisse.¹⁰⁶

Je résume que nous avons éclairé la formulation de deux critiques adressant des problèmes structurels, transportant deux valeurs sociales qui sont désancrés de leur contexte social, culturel et matériel. Ces revendications sont peu réalistes, car elles demandent trop de l'art contemporain.¹⁰⁷ En revanche, il s'agit d'une critique artiste contemporaine qui permet de façonner une nouvelle forme de valeur (im)matérielle, d'une vertu critique, faisant usage d'une forme d'autonomie incohérente et constituée par la fusion d'un discours critique désancré avec une manifestation artistique de ladite critique. La transformation de cette vertu critique en valeur monétaire m'intéresse ici uniquement dans le sens que les institutions semi-publiques contribuent avec leurs pratiques à renforcer la crédibilité de la valeur morale de la vertu critique.¹⁰⁸

L'hétéronomie en tant que relation

Dans cette deuxième partie d'analyse, je me concentre plus en détail sur le discours concernant l'hétéronomie de l'art. Comme on l'a vu plus haut dans le postulat de Chiapello, la liberté dans la critique artiste est construite en tant qu'opposition à la détermination du marché et l'aliénation des relations de travail capitaliste.¹⁰⁹ Par conséquent, il me semble plus pertinent pour mes propos de demander : De quoi l'institution est-elle dépendante ?

Le concept de l'hétéronomie indique la dépendance de l'institution ou de l'art de leur contexte. Je vais provisoirement distinguer deux formes de dépendance dans mon analyse : la dépendance financière et la dépendance politique.

Les besoins financiers de l'institution sont couverts tout au long de la période par un mélange de financements publics et privés. Dans chaque rapport annuel ces entités sont dument remerciées. En dehors de ces remerciements, j'ai constaté d'un côté une attente portée envers l'institution, selon laquelle l'institution devrait satisfaire son rôle dans un contexte économique,

¹⁰⁵ Stroun, 6.

¹⁰⁶ « Le racisme en chiffres ».

¹⁰⁷ Saadawi, « Vapid Virtues, Real Stakes : Diagnosis for a Left Art Protocol ».

¹⁰⁸ Malik, « Critique as Alibi: Moral Differentiation in the Art Market ».

¹⁰⁹ Chiapello, « Evolution and Co-Optation. The "Artist Critique" of Management and Capitalism: Evolution and Co-Optation ».

et d'un autre côté la formulation effective de la dépendance des financements externes à l'institution.

Entre 2008 et 2011, soit le président soit le directeur assigne à la Kunsthalle un rôle à jouer dans le système économique plus large. Philippe Pirotte écrit : « La crise financière et économique a représenté pour notre institution une obligation morale de réfléchir à nouveau à la société et à l'art. »¹¹⁰ Notons que la formulation d'une obligation morale est alignée avec la vertu critique. En 2011, le directeur décrit plutôt une attente apportée aux institutions culturelles de « se repositionner entre le public et le privé. »¹¹¹ A partir de 2011, les discours dans les rapports analysés n'attribuent plus une fonction précise à la Kunsthalle quant à son influence sur le contexte économique.

Le besoin de financements externes est présent dans le discours de l'institution jusqu'en 2018. Entre 2012 et 2014 on ressent l'impact du questionnement de la légitimité de l'institution par les jeunes libéraux, qui me semble être relié aux financements publics accordé à la Kunsthalle. Wolf von Weiler écrit : « Sans le soutien des pouvoirs publics, nous ne pourrions pas remplir notre mission. »¹¹² J'observe qu'il prononce un lien de dépendance, mais il s'agit d'une forme de constat. En 2014, cependant, Fabrice Stroun justifie l'obtention de subventions (publiques) entre autres par l'argument de l'augmentation considérable du nombre de visiteur-euses.¹¹³ Entre 2015 et 2018 une formulation plus factuelle est utilisée et le « contrat de prestations » régule le lien entre le soutien public et la Kunsthalle.¹¹⁴ Les montants du soutien sont chiffrés en 2015 et 2016 et en 2016 et 2018 les présidents informent simplement que « le contrat de prestations [...] est en vigueur. »¹¹⁵

La dépendance de l'institution au niveau politique se ressent surtout à partir de l'année 2011. De manière symptomatique, Pirotte écrit : « Une telle institution doit partir d'une carte géopolitique nouvelle et en mutation, avec de nouvelles classes, histoires et subjectivités, et elle doit considérer comment ces évolutions se rapportent au contexte local et à l'opinion publique. »¹¹⁶ Entre 2014 et 2018 la Kunsthalle clarifie sa mission de manière très explicite, une pratique probablement devenue nécessaire par les discussions publiques autour de sa légitimité. Entre 2015 et 2017, les mêmes cinq lignes directrices guident le fonctionnement de la Kunsthalle. Il s'agit de la « transmission de l'art contemporain de la plus haute qualité

¹¹⁰ Pirotte, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2010 », 6.

¹¹¹ Pirotte, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2011 », 9.

¹¹² von Weil, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2012 », 9.

¹¹³ Stroun, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2014 ».

¹¹⁴ Nobili, « Jahresbericht des Vereins 2015 Kunsthalle Bern », 5.

¹¹⁵ Nobili, « Jahresbericht des Vereins 2016 Kunsthalle Bern », 5.

¹¹⁶ Pirotte, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2011 », 9.

artistique, »¹¹⁷ du réseautage, du rayonnement international, ramener des impulsions de l'extérieur à Berne et finalement d'ouvrir les archives.¹¹⁸ En 2018, l'institution 'Kunsthalle' est mise en perspective avec d'autres institutions du domaine de l'art, afin de marquer sa spécificité et de la positionner comme un lieu qui « facilite le discours et le débat social, politique et historique sur l'art. »¹¹⁹ Comme on le verra plus en détail plus bas, à partir de 2022 Malatsie formule la mission de l'institution en forme de question : « Une institution peut-elle être équipée dans son fonctionnement (curatorial, administratif et technique) de manière à permettre et à encourager la pratique expérimentale ? ».¹²⁰ Je remarque que Malatsie omet la finance de sa question.

Pour conclure cette partie d'analyse, on peut retenir que durant les années directement après la crise financière, la Kunsthalle s'attribuait dans ses discours un devoir 'moral' de contribuer à la reformation des manières de penser et d'influencer les structures existantes. Ensuite, au moment où la légitimité de la Kunsthalle a été questionné publiquement, le présidium formulait la mission de la Kunsthalle comme agissant dans un espace autonome, c'est-à-dire uniquement inscrit dans le champ de l'art. Quand la situation s'est stabilisée (régulé par des contrats de prestation) les préoccupations liées aux dépendances financières et politiques ont quasiment disparu dans les discours. Concluons cette deuxième partie d'analyse avec le constat que l'institution Kunsthalle Berne n'est évidemment pas devenue moins dépendante de son contexte, mais que cette dépendance a été de moins en moins un sujet dans son discours.

L'avènement du 'discursive fix'

Ngai-Ling Sum et Bob Jessop élaborent une méthode empirique, qu'ils appellent méthode d'analyse enracinée.¹²¹ Elle est destinée à saisir les relations économiques s'intégrant dans une perspective ontologique de l'économie politique culturelle.¹²² Pour elleux, la sémiotique est un des outils clé qui peut s'inscrire dans une quatrième forme d'institutionnalisme.¹²³ Le livre *Towards a Cultural Political Economy* est avant tout un guide méthodologique, je préfère l'introduire et contextualiser dans les grandes lignes et ensuite me concentrer sur comment j'ai tenté d'appliquer cette méthode dans ma recherche.¹²⁴

¹¹⁷ Nobili, « Jahresbericht des Vereins 2015 Kunsthalle Bern », 4.

¹¹⁸ Nobili.

¹¹⁹ Dombois et Lang, « Jahresbericht des Vereins 2018 », 4.

¹²⁰ Malatsie, « Jahresbericht 2022 des Vereins Kunsthalle Bern », 14.

¹²¹ Sum et Jessop, *Towards a Cultural Political Economy : Putting Culture in Its Place in Political Economy*.

¹²² Sum et Jessop.

¹²³ Les trois formes principales de l'institutionnalisme selon Jessop et Sum sont : choix rationnel, sociologique et historique. La quatrième forme est selon les auteur·ices constructiviste, discursive ou idéationnelle. Dans *Towards a Cultural Political Economy : Putting Culture in Its Place in Political Economy*, 54.

¹²⁴ Sum et Jessop, *Towards a Cultural Political Economy : Putting Culture in Its Place in Political Economy*.

La méthode d'analyse enracinée combine des éléments du réalisme critique, de l'analyse de discours et les réflexions propres au champ de l'économie politique culturelle.¹²⁵ Elle s'inscrit dans l'ontologie de l'économie politique culturelle comme elle est théorisée par Jessop et Sum. Les auteur·ices ne positionnent pas la sphère culturelle comme une entité distincte, à laquelle d'autres relations sociales peuvent être opposées.¹²⁶ En revanche, iels réactivent le lien – pour ne pas dire l'interrelation – entre une approche critique de l'économie politique et la sémiotique (et en particulier les pratiques discursives), qu'avaient déjà scrutées Antonio Gramsci et Michel Foucault avant elleux.¹²⁷ Dans cet espace, des imaginaires sociaux sont constamment en formation et reformation. Une multitude de ces imaginaires sociaux, que j'ai été amené à visualiser comme des 'cartes imaginaires', coexistent. A chaque moment et dans chaque contexte, une de ces cartes est la plus appropriée pour faire sens de notre vécu. Si le contexte, avec ses réalités économiques, sociales, environnementales et politiques change, par exemple à cause d'une crise (économique), il y a un moment de désorientation.¹²⁸ Les structures en place ressentent ces changements dans leur environnement comme des perturbations de leur propre fonctionnement, les obligeant à réagir et à trouver un nouveau fonctionnement. Pour ce faire, un processus de recherche de nouvelles cartes imaginaires est lancé.

Ce qui est particulièrement éclairant dans la théorie de Jessop et Sum est le rôle crucial du discours dans l'avènement de ces cartes imaginaires. En effet, nous nous servons de ces cartes dans un processus de réduction de complexité. Pour expliquer ce processus, les auteur·ices se servent des mécanismes de sélection de la sémiotique : la variation, de sélection et de rétention.¹²⁹ Il est important de souligner, que les structures économiques (aspects structurels) et les processus discursif (aspects sémiotiques) co-évoluent.¹³⁰ Une des critiques faites à l'économie politique culturelle telle qu'elle a été cernée par Sum et Jessop est qu'elle renouvelle la séparation entre le matériel et le non-matériel par la séparation systématique des analyses sémiotiques, ainsi que par leur opposition aux considérations structurelles.¹³¹

Jessop et Sum aspirent à combiner les avantages de deux écoles de pensée différents dans la méthode d'analyse enracinée et pensent pouvoir naviguer entre les considérations de nature

¹²⁵ Sum et Jessop.

¹²⁶ Sum et Jessop.

¹²⁷ Sum et Jessop.

¹²⁸ Sum et Jessop.

¹²⁹ Sum et Jessop.

¹³⁰ Sum et Jessop.

¹³¹ Biebuyck et Meltzer, « Cultural Political Economy ».

structuraliste et constructiviste.¹³² Il leur semble également important de ne pas perdre de vue l'enracinement réel de tout phénomène socio-économique au moment de l'analyse.¹³³

Les auteur·ices étudient les mécanismes causaux des transformations économiques, institutionnelles et sociétales à partir de différents modes de sélection.¹³⁴ En plus des modes structurel et sémiotique déjà mentionnés il y a deux modes de sélectivité qui les entrecoupent : la « sélection technologique » et la « sélection agentielle. »¹³⁵ Je fais un bref résumé des quatre sélectivités.

La « sélectivité structurelle » opère à partir de l'asymétrie d'opportunités et restrictions structurels auxquels les acteur·ices d'une société font face.¹³⁶ La reproduction des structures basiques de la société, tels que les relations de capital, la relation entre nature et société, le racisme, le patriarcat y sont confrontées.¹³⁷ Au sein de notre cas d'étude, on pouvait apercevoir une volonté de contre-carrer ce mode de sélectivité, notamment en nommant des femmes (dont une racisé) directrices de la Kunsthalle ou encore en proposant un présidium en collaboration. La « sélectivité discursive » résulte de l'asymétrie d'opportunités et restrictions entre des genres, styles et discours, rendant certains énoncés plus possibles que d'autres.¹³⁸ Pas toutes les personnes ont les mêmes compétences de faire sens, impactant leur accès aux formes de discours.¹³⁹ La forme et les mots du discours encadrent les possibilités de ce qui peut être imaginé, argumenté, senti.¹⁴⁰ Dans l'analyse de discours subséquent, on peut faire des constats intéressants du point de vue de la sélectivité discursive, autant en considérant la terminologie du texte de Fabrice Stroun (2014) que par rapport au choix de Kabelo Malatsie (2022) d'écrire une lettre.

La « sélectivité technologique » est produite à partir des asymétries dans l'utilisation des technologies et leurs capacités de produire des objets et sujets.¹⁴¹ Elle agit en combinant des connaissances, ayant recours à des logiques disciplinaires et gouvernementaux, et en mobilisant des dispositifs d'intervention calculés.¹⁴² La sélectivité technologique est mobilisée dans le but de transformer la nature ou de gouverner les relations sociales.¹⁴³

¹³² Sum et Jessop, *Towards a Cultural Political Economy : Putting Culture in Its Place in Political Economy*.

¹³³ Sum et Jessop.

¹³⁴ Sum et Jessop.

¹³⁵ Sum et Jessop, 216; 217.

¹³⁶ Sum et Jessop, 214.

¹³⁷ Sum et Jessop.

¹³⁸ Sum et Jessop, 215.

¹³⁹ Sum et Jessop.

¹⁴⁰ Sum et Jessop.

¹⁴¹ Sum et Jessop, 216.

¹⁴² Sum et Jessop.

¹⁴³ Sum et Jessop.

La « sélectivité agentielle » décrit les capacités que certains agents ont pour reposer des formulation et interprétations d’imaginaires contemporains ou encore pour influencer leurs adversaires.¹⁴⁴ Pour ce faire il faut différentes compétences : comprendre les conjonctures actuelles et identifier des possibilités d’action, savoir repolitisier des discours sédimentés et de les articuler, recombinaison des technologies ou d’inventer des nouveaux.¹⁴⁵ La sélectivité agentielle permet à certains agents sociaux (ou groupes d’agents) d’exploiter les trois premières sélectivités.¹⁴⁶

Sum et Jessop considèrent que ces quatre modes de sélectivité interagissent et qu’ils conditionnent la variation, sélection et rétention de projets hégémoniques et contre-hégémoniques.¹⁴⁷ Par conséquent, les auteur-ices distinguent sept « moments matériel-discursifs » dans ce processus, que j’introduis ci-dessous.¹⁴⁸ Gardons en tête que cette présentation semble suivre un schéma linéaire, mais qu’en réalité il s’agit de processus multidimensionnels, partant de différents stades du processus de variation, sélection et rétention.

Face à une situation de désordre, le moment A consiste en une réévaluation et une restructuration socio-économique discursive de la carte imaginaire.¹⁴⁹ A ce moment, les acteur-ices se servent de la sélectivité discursive pour renégocier leurs opportunités.¹⁵⁰ Simultanément, différents acteur-ices luttent entre elleux, pour former des alliances afin de constituer un nouvel imaginaire.¹⁵¹ Durant ce processus, les réponses sont variées et de nouvelles émergent. Dans mon cas d’étude, le moment A correspond à la suite de la crise financière de 2008. Je vais observer les stratégies discursives plus en détail ci-dessous dans le contexte de l’analyse du rapport de 2008.

Au moment B une sélectivité agentielle a lieu.¹⁵² Elle ouvre le champ social et reconnaît que tous les acteur-ices n’ont pas la capacité d’influencer la formation d’un nouveau discours et imaginaire au même degré.¹⁵³ Comme on le verra dans l’analyse qui suit, le gain d’importance de deux discours, prononcé par des actrices appartenant à des groupes qui occupaient jusqu’à présent des positions marginalisées, amène une disjonction discursive important.

¹⁴⁴ Sum et Jessop, 217.

¹⁴⁵ Sum et Jessop.

¹⁴⁶ Sum et Jessop.

¹⁴⁷ Sum et Jessop.

¹⁴⁸ Sum et Jessop, 219.

¹⁴⁹ Sum et Jessop.

¹⁵⁰ Sum et Jessop.

¹⁵¹ Sum et Jessop.

¹⁵² Sum et Jessop.

¹⁵³ Sum et Jessop.

Contrairement aux deux précédents, le moment C débute à partir de l'étape de sélection.¹⁵⁴ Parmi la multitude des discours produits durant la phase de variation, différents types de discours sont maintenant joints dans des pratiques sociales, donnant lieu à un espace (inter)discursif.¹⁵⁵ Selon Jessop et Sum, ce moment mène à la production de différents types de documents, tels que par exemple : des rapports, table rondes ou workshops.¹⁵⁶ Une transmission de connaissance et des idées entre différents genres discursifs et pratiques sociales prend place.¹⁵⁷ Ce moment n'a pas pu être dument considéré dans mon analyse, car j'aurais dû élargir ma base de données afin de l'étudier. De manière générale je constate une augmentation des activités de médiation culturelle durant la période étudiée, incluant les types discursifs susmentionnés.

Au moment D, une réalité socio-économique est établie à partir du fonctionnement de la sélectivité technologique.¹⁵⁸ Les connaissances jouent un rôle important dans ce processus, mais toutes les « technologies de la connaissance » influencent les comportements des acteur-ices et construisent une autorité et en marginalisent d'autres.¹⁵⁹ Une de ces technologies de la connaissance qui est particulièrement pertinente pour mon analyse est la « grammaire épistémique. »¹⁶⁰ Elle décrit comment un objet est discuté, plus précisément, quelles logiques guident le discours, comment est entreprise la classification ou encore quelles métaphores sont utilisées.¹⁶¹ Cet aspect serait analysé dans l'analyse de discours des trois rapports. Dans leur forme sédimentée, ces technologies de la connaissance normalisent des opinions et jugements de valeur et organisent l'autogouvernance.¹⁶²

Si ma réflexion est correcte, ce projet de recherche s'inscrit dans le moment E de la production hégémonique. Ce moment se situe à l'étape de la rétention par la sélectivité technologique et permet la consolidation du sujet.¹⁶³ La sédimentation du sens commun qui a lieu est influencée par les dispositifs qui aident la formation de sens commun.¹⁶⁴ Pour mon cas d'étude, cela veut dire que ce projet de recherche s'inscrit dans un cadre de production de savoir. Il aspire à la rationalité, s'inscrit dans une université publique, est rédigé par une seule personne et mobilise des connaissances appartenant aux technologies de connaissance inscrites dans le domaine de

¹⁵⁴ Sum et Jessop.

¹⁵⁵ Sum et Jessop.

¹⁵⁶ Sum et Jessop.

¹⁵⁷ Sum et Jessop.

¹⁵⁸ Sum et Jessop.

¹⁵⁹ Sum et Jessop, 221.

¹⁶⁰ Sum et Jessop, 222.

¹⁶¹ Sum et Jessop.

¹⁶² Sum et Jessop.

¹⁶³ Sum et Jessop.

¹⁶⁴ Sum et Jessop.

l'économie politique. Selon Jessop et Sum, le moment E montre une forme de « conscience contradictoires » qui « contient à la fois des modes de pensée hégémoniques et des formes d'introspection critique. »¹⁶⁵ Cette conscience contradictoire me rappelle fortement la discussion de la vertu critique.

Le moment F se réfère à son tour à la sédimentation des relations sociales et d'une « re-régularisation. »¹⁶⁶ Il s'agit de la répétition et de la stabilisation des subjectivités et pratiques appartenant au nouvel imaginaire, amenant jusqu'à son institutionnalisation.¹⁶⁷ Selon Jessop et Sum, différents groupes sociaux et classes entreprennent des efforts pour préserver ou rétablir un équilibre de la conscience contradictoire.¹⁶⁸ Or, cette instabilité est constamment remis en question par les groupes marginaux et subalternes.¹⁶⁹ Autrement dit, il s'agit dans ce moment de la « reproduction et équilibre instable du compromis » ainsi ouvrant la possibilité au moment récursif G.¹⁷⁰ Pour des raisons évidentes, ce moment F ne peut pas être examiné dans le présent projet de recherche.

Le moment G est introduit comme caractérisé par la résistance contre-hégémonique et produisant des négociations.¹⁷¹ Il offre de l'espace pour la contestation discursive et matérielle, peut amener une re-politisation de l'imaginaire consolidé et amener davantage de la variation.¹⁷² Selon les auteur-ices il y a une multiplicité de sites, contextes et réseaux sociaux qui interagissent et se servent de la nouvelle carte imaginaire.¹⁷³ Naturellement, iels « génère[nt] un surplus de sens » et remarquent les inégalités entre, par exemple, la nature, la classe, le lieu géographique, le genre ou l'ethnie.¹⁷⁴ Étant donné que l'hégémonie est toujours un compromis, il est nécessairement accompagné de luttes contre-hégémoniques.¹⁷⁵ Ces derniers contestent les relations sociales sédimentées, matérialisé dans les pratiques et symboles culturelles. C'est ici, sous le nom de « tactiques des faibles » que Chiapello, Sum et Jessop placent les pratiques culturelles dont la critique artiste contemporaine fait partie.¹⁷⁶ Selon elleux, les pouvoirs hégémoniques entrent en dialogue et cela peut amener à la re-politisation et davantage des variations de l'imaginaire économique.¹⁷⁷

¹⁶⁵ Sum et Jessop, 222.

¹⁶⁶ Sum et Jessop, 223.

¹⁶⁷ Sum et Jessop.

¹⁶⁸ Sum et Jessop.

¹⁶⁹ Sum et Jessop; voir aussi Hoare et Sperber, *Introduction à Antonio Gramsci*.

¹⁷⁰ Sum et Jessop, 225.

¹⁷¹ Sum et Jessop.

¹⁷² Sum et Jessop.

¹⁷³ Sum et Jessop.

¹⁷⁴ Sum et Jessop, 223.

¹⁷⁵ Sum et Jessop.

¹⁷⁶ Sum et Jessop, 224.

¹⁷⁷ Sum et Jessop.

La contribution du discours de la Kunsthalle Berne à la formation d'un imaginaire économique
Je recentre mon analyse maintenant avec focus sur les années 2008, 2014 et 2022.

2008

Wolf von Weiler, à l'époque président de la Kunsthalle Berne, commence le rapport en se référant au contexte économique et à la crise financière de 2008. L'année est présentée comme ayant été marquée par des « événements inattendus » et un « changement soudain et drastique. »¹⁷⁸ L'auteur nous transmet que la crise est venue comme une surprise et qu'elle a entraîné des changements impactant tout le monde (« nous a tous confrontés à des questions fondamentales »).¹⁷⁹ Il ne spécifie pas quel sont ces questions fondamentales. Outre, suivant ce discours, la crise produit une forme d'urgence sans précédent. Selon l'auteur, il n'y avait « pas de raison pressante de réfléchir à ces questions auparavant. »¹⁸⁰ Cela veut dire qu'il perçoit les relations (économiques) avant la crise comme étant sédimentés. Ensuite, von Weiler décrit la crise avec les mots « changements économiques » et considère que les conséquences de ces changements ne sont pas prévisibles.¹⁸¹ Le terme de 'changement', résonne avec une idée de spontanéité et est largement dépersonnalisé – il cache que la crise est en lien avec une contradiction inhérent au capitalisme. Cependant, d'après le discours, le changement entraîne de manière presque causale des conséquences pour nous dans le sens que les circonstances économiques cadrent notre manière de penser et d'agir. On peut observer ce lien logique unidirectionnel : « [...] que notre façon de penser et d'agir doit s'adapter aux nouvelles circonstances. »¹⁸² En plus, les 'nouvelles circonstances' apparaissent comme une nouvelle situation fixe, un peu comme si on avait déménagé dans une nouvelle maison et serait obligé à s'habituer au nouveau plan d'étage. Ces formulations indiquent la construction d'un objet économique extérieur à nous, tout en obscurcissant la possibilité d'une relation inverse, c'est-à-dire que nos façons de penser et d'agir forment les relations économiques et contribuent à établir la structure économique. Une dernière remarque pour ce premier paragraphe : la langue utilisée cache la malléabilité et l'inconsistance de ce qui est construit comme un objet appelé 'l'économie'.

Ce rapport contient un deuxième point intéressant : Une « vente aux enchères de charité » a eu lieu.¹⁸³ L'événement a été conçu avec l'« intention de se procurer des fonds propres. »¹⁸⁴ Cette idée indique clairement un souhait d'augmenter l'autonomie (financière) de l'institution. Von

¹⁷⁸ von Weil, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2008 », 5.

¹⁷⁹ von Weil, 5.

¹⁸⁰ von Weil, 5.

¹⁸¹ von Weil, 5.

¹⁸² von Weil, 5.

¹⁸³ von Weil, 5.

¹⁸⁴ von Weil, 7.

Weiler considère ce projet témoin d'une « vision claire » du directeur, contribuant à la préparation pour affronter les « défis » à venir.¹⁸⁵ De nouveau, il n'est pas spécifié ce que sont ces défis et ils apparaissent comme étant immuables. Dans cette formulation on peut sous-entendre une anxiété concernant le futur.

Malgré la présentation de la vente aux enchères comme un moyen de diminuer la dépendance financière, l'événement en tant que tel dépend de différents acteur-ices. Premièrement des artistes, à qui a été demandé de faire don de leurs œuvres.¹⁸⁶ Deuxièmement, des sponsors privés ont dû être trouvés pour un « soutien financier et de contenu. »¹⁸⁷ L'auteur dresse la liste des sponsors ayant souhaité être nommés. Cette liste souligne à quel point le contexte, implantant la Kunsthalle dans son environnement local et explicitant les liens entretenus avec les entreprises privées, est présent dans ce discours. Outre, von Weiler postule, que dans « la situation économique actuelle » une perspective de moyen ou long terme est devenu beaucoup plus difficile.¹⁸⁸ Selon lui ceci est la raison pour laquelle il est devenu nécessaire de s'engager à trouver des « sponsors liés à un projet. »¹⁸⁹ Troisièmement, l'équipe de l'institution a fait un travail « dépassant leur mission habituelle. »¹⁹⁰

La dénomination d'une vente aux enchères 'charitable', indique que le vendeur ne cherche pas de profit et, en sens inverse, l'achat est une action éthique, car pour 'une bonne cause'. La vente a été combinée avec une exposition, et le projet portait le titre *No Leftovers*. J'imagine qu'il a été choisi en l'associant à 'tout doit disparaître', mais dans le contexte donné, la vente de toutes les œuvres – exposées et accessibles au public dans la Kunsthalle – résulte en une exposition est vide. Reste à souligner que les œuvres restant dans la Kunsthalle sont considérées comme des invendus.

Pour résumer cette partie de l'analyse : Les déclarations principales du discours du président en 2008 sont que nous devons adapter notre manière de penser et d'agir aux nouvelles structures (économiques) et que la Kunsthalle doit aspirer à se procurer des fonds propres. Les pratiques discursives d'exclusion et d'inclusion sont l'opposition du public au privé. Von Weil introduit une variation entre l'obligation morale de l'institution quant à son influence socio-économique (cf. partie deux de l'analyse) et le rôle passif face aux changements enclenchés par la crise financière.

¹⁸⁵ von Weil, 5.

¹⁸⁶ von Weil.

¹⁸⁷ von Weil, 5.

¹⁸⁸ von Weil, 6.

¹⁸⁹ von Weil, 6.

¹⁹⁰ von Weil, 5.

2014

Pour commencer, le rapport rédigé par le président Christian Gossweiler mérite deux petites remarques. Le langage utilisé par Gossweiler témoigne d'un regard managérial, introduisant des mots qu'on associe facilement au contexte économique : « profit, » « vision » ou encore l'indexation du nombre des visiteur-euses et sa croissance en pourcentages.¹⁹¹ Il se soucie également de parler de la réorganisation du travail.¹⁹²

En outre, le président félicite le directeur pour sa façon particulièrement douée de « désigner » les « changements et bouleversements, » dépassant la simple capacité de les « saisir/percevoir. »¹⁹³ Le président n'est donc pas seulement capable de percevoir (par une expérience sensible), mais également de nommer (suivant une logique rationnelle). C'est ainsi que « chacune de ses expositions est devenue un reflet des processus sociaux, économiques et politiques en cours. »¹⁹⁴ Si les expositions deviennent image des processus sociaux, économiques et politiques, on sous-entend qu'elles sont extérieures à ces processus.

Fabrice Stroun, directeur de la Kunsthalle de Berne entre 2012 – 2014, écrit dans son rapport que le « professionnalisme, l'efficacité et la prise de risque » des centres d'art indépendants de la Suisse ont contribué à la vitalité de la scène artistique, favorisant le succès des artistes Suisses à l'international.¹⁹⁵ Notons que Stroun avait formulé cette déclaration dans une prise de position concernant la proposition de fermeture de la Kunsthalle en 2013 et l'a reprise une année plus tard. La formulation 'prise de risque' renvoie plutôt à un environnement financiarisé. On voit que l'alliance entre l'art et la finance n'est pas simplement un emprunt quelconque. Stroun décrit sa pratique de manière suivante : « Cette méthodologie, qui laisse le résultat final ouvert, est l'un des principes de base de la manière dont j'ai abordé mes expositions à la Kunsthalle de Berne, car elle permet de produire une force artistique qui n'est pas simplement la conséquence de la bonne stratégie ou formule. »¹⁹⁶ Par conséquent, une forme de spéculation est prérequis pour donner lieu à toute la force artistique.

La conception de l'institution que Stroun défend suit la logique de production d'une entreprise. On sous-entend que le but de l'institution semi-publique consiste à augmenter la performance afin d'obtenir les financements nécessaires à la reproduction de l'entreprise. Selon l'auteur « des institutions d'art ont poussé à tous les coins » – on a donc à faire à une concurrence accrue, qui augmente la « qualité » des programmes d'exposition et d'événements.¹⁹⁷ Par conséquent

¹⁹¹ Gossweiler, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2014 », 3.

¹⁹² Gossweiler.

¹⁹³ Gossweiler, 3.

¹⁹⁴ Gossweiler, 3.

¹⁹⁵ Stroun, « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2014 », 5.

¹⁹⁶ Stroun, 6.

¹⁹⁷ Stroun, 5.

la performance est mesurée en indexant l'affluence et l'attention du public. Pour réussir à captiver le public, l'institution doit se distinguer des autres et la distinction résulte de l'augmentation de la qualité et l'innovation, afin de produire la force artistique. Ces deux derniers (qualité et innovation) sont alimentés respectivement par la concurrence et la spéculation. La particularité de la Kunsthalle Berne est son « histoire d'innovation centenaire. »¹⁹⁸

Pour résumer cette partie de l'analyse : Les déclarations principales du discours du président et du directeur en 2014 sont que le soutien public que l'institution reçoit est nécessaire et légitime à cause de la bonne performance de l'institution. J'observe une règle de formation du discours qui est la déconnexion instaurée dans l'idée qu'une exposition 'fait image' des processus sociaux, économiques et politiques. Avec cette partie de l'analyse je souhaitais particulièrement soulever les ruptures dans la grammaire épistémiques. Les auteurs introduisent une terminologie entrepreneuriale et utilisent des statistiques et chiffres. Ils favorisent des pratiques que je considère être de nature spéculative. Le discours de Stroun permet de normaliser l'utilisation de logiques de gestion d'entreprise et de modèles discursives issus du domaine de la finance.

2022

Kabelo Malatsie, la présidente de la Kunsthalle Berne entre 2022 – 2023, introduit un changement (de forme) radical dans ce rapport annuel – son adresse, son style linguistique, sa terminologie. Le titre ne s'adresse plus aux habituels membres, mécènes et ami-es, mais décrit un état de lieu dans un langage poétique « au milieu des débuts » et « des départs en continuation. »¹⁹⁹ On ressent le temps, inscrivant le moment dans un continuum, et lit que quelque chose de nouveau commence. La directrice a décidé de rédiger son rapport annuel en lui donnant l'allure d'une lettre. Le début de son texte fait référence à un très large contexte. Malatsie parle de « l'humanité » qui se trouve dans des « temps insécures. »²⁰⁰ Remarquons la formulation passive de ses phrases, les sujets humains agissants apparaissent uniquement plus tard. En plus, il y a un flou généralisé par rapport aux référents des mots, pas seulement dans les deux cas cités. L'autrice écrit de « différents lieux » de « raisons divers » à cause desquelles « il y a » des insécures.²⁰¹ Utilisant le verbe le plus basique pour formuler le constat d'insécures, elle les cadre presque comme un état naturel, faisant de son discours une

¹⁹⁸ Stroun, 5.

¹⁹⁹ Malatsie, « Jahresbericht 2022 des Vereins Kunsthalle Bern », 11.

²⁰⁰ Malatsie, 11.

²⁰¹ Malatsie, 11.

observation impassible. En effet, selon elle, on ne connaît pas la raison ou l'explication causale des insécurités. Elle demande : « Qu'est-ce qui maintient la violence et les turbulences. »²⁰²

L'autrice questionne le lien entre ces insécurités, la plupart desquelles résultent de la sélectivité structurelle, et l'institution. Elle est la première à explicitement questionner le rôle de l'institution, jusqu'à présent ce rôle a plutôt été défendu, légitimé ou expliqué. Elle demande si « des institutions et des positions artistiques » peuvent contribuer au « discours sociétal général. »²⁰³ Trois remarques : Elle parle de nouveau des institutions hors contexte, elle ne spécifie pas l'endroit ou forme légale des institutions. Elle questionne la possibilité que les institutions et pratiques artistiques contribuent au discours sociétal. Elle parle uniquement de 'discours' sociétal et non d'un impact pratique et ancré dans la réalité matérielle. On pourrait dire qu'elle inscrit les effets produits par les institutions ou les pratiques artistiques (si de tels il y a) uniquement dans un champ discursif.

La directrice annonce explicitement un « déplacement paradigmatique » : Elle compte utiliser la métaphore des « nuages de poussière du Sahara » pour « penser et être » dans un espace-temps plus large que ce que la pensée occidentale a pris l'habitude de faire.²⁰⁴ Le phénomène naturel des nuages de poussières cherche à métaphoriquement ouvrir, élargir le champ, dans lequel s'inscrit notre pensée. Ce déplacement paradigmatique peut être lu soit comme une décontextualisation plus poussée, soit comme une intention presque spirituelle, une sorte d'aspiration à un état de pensée et existence transcendent. En effet, Malatsie cherche explicitement à défier la « logique binaire » et à échapper à « des attitudes morales intransigeantes. »²⁰⁵ Pour au contraire parvenir à penser « multilatéralement en dehors des phénomènes humains » l'expérimentation semble être nécessaire.²⁰⁶ En contraste avec Stroun, Malatsie semble appuyer l'expérimentation dans une vision de « capacité imaginative de l'art. »²⁰⁷

La première expérimentation que Malatsie entreprend elle-même pour réaliser le déplacement paradigmatique est de remettre nos perceptions subjectives au centre. Elle veut retracer comment la perte de mots de langues populaires impacte les « significations et sentiments. »²⁰⁸ D'un côté, on pourrait voir cet intérêt comme un retour à la subjectivité de la période romantique. Or, il faut reconnaître que l'autrice propose une variation au sein de la sélectivité

²⁰² Malatsie, 11.

²⁰³ Malatsie, 11.

²⁰⁴ Malatsie, 11.

²⁰⁵ Malatsie, 11.

²⁰⁶ Malatsie, 12.

²⁰⁷ Malatsie, 14.

²⁰⁸ Malatsie, 13.

technologique, selon laquelle les approches épistémiques influencent nos manières d'être au monde. Comment y inclure les sentiments, les choses « inarticulables » ou encore les expériences « incorporés » ? ²⁰⁹ Elle considère que de telles expérimentations permettent de négocier la tension existante entre l'objectif et le subjectif.

Pour résumer cette partie de l'analyse : Les déclarations principales du discours de la directrice en 2022 sont qu'elle annonce un déplacement de paradigme, décrit des instabilités (structurelles) disjointes de leur contexte matériel et remet en question la fonction des institutions face à la violence et aux turbulences persistantes. La règle de formation du discours de Malatsie choisit une tendance déjà présente chez von Weiler : l'impersonnalité et la généralité omniprésentes pour parler des 'changements économiques' ou des 'insécurités'. Dans ce dernier rapport, l'abstraction est amenée à une forme presque spirituelle ou transcendent. Les pratiques discursives d'exclusion et d'inclusion sont les classiques du couple hétéronomie - autonomie, notamment l'idée que la sensibilité et l'expérimentation de l'art lui permettent d'échapper aux systèmes rationnels et aux discours binaires et moralisants. Le discours de Malatsie normalise le comportement de se concentrer sur l'expérience sensible subjective et des expérimentations en cas de crise multilatérale.

Je souhaite compléter les réflexions entamées plus haut concernant les moments B et D de la formation d'un imaginaire hégémonique. Une remarque préliminaire concernant le moment B : Avec l'engagement de Valérie Knoll en tant que première directrice (femme) en 2015, une forte augmentation des notions provenant de la théorie critique et du domaine de l'histoire de l'art contemporain prend place. Elle parle par exemple d'« autonomie et hétéronomie, » de « pastiche » ou encore de « canon historique de la critique institutionnelle » sans expliquer ces notions.²¹⁰ On pourrait dire qu'avec elle, les grands récits du domaine de l'art contemporain occidental entrent dans le discours de la Kunsthalle. La transformation du discours avec l'engagement de Kabelo Malatsie en tant que première directrice racisée, est encore plus frappant. Avec sa manière de lire et décrire la situation actuelle, elle cherche effectivement à repolitiser des discours sédimentés (rationalité, patriarcat, anthropocentrisme, eurocentrisme, et je dirais par omission également 'capitalisme'). Les technologies de la connaissance employées changent (par ex. changement du paradigme) et elle essaye d'inventer des nouvelles formes.²¹¹ Effectivement, dans les deux discours, prononcé par des personnes appartenant à des groupes encore marginalisés, des déplacements importants sont entrepris. En même temps, les deux

²⁰⁹ Malatsie, 13.

²¹⁰ Knoll, « Jahresbericht des Vereins 2015 Kunsthalle Bern », 8; Knoll, « Jahresbericht des Vereins 2016 Kunsthalle Bern », 9.

²¹¹ Malatsie, « Jahresbericht 2022 des Vereins Kunsthalle Bern », 12.

discours lancent de manière différente une déconnexion du contexte local de l'institution. Knoll oriente son discours vers les logiques des discours de l'art contemporain, Malatsie inclue une perspective incompatible avec les logiques capitalistes, uniquement rendue possible par l'opération d'une abstraction extrême. Reste à réfléchir comment ce moment B est relié au moment A, c'est-à-dire à la réorganisation après la crise financière. Peut-être la possibilité, offerte à certaines personnes appartenant à des groupes encore marginalisés, d'accéder à des positions clé et de pouvoir prononcer leur critique, est en effet une manière de taire le fait que la reproduction de la structure, qui est en train de se mettre en place, dépend de leur marginalisation.

Tournons maintenant vers le moment D. Malatsie sélectionne, dans un terrain préparé depuis 2008, une nouvelle grammaire épistémique, qui est celle de la finance ou – pour parler dans les mots remarquables dans l'analyse du discours – celle de 'l'expérimentation'. Cette grammaire se sert entre autres des logiques de l'inévitabilité, de métaphores désancrées et transgressant les espaces et les temps et de la spéculation. L'autrice demande : « Est-ce que la Kunsthalle de Berne peut être le lieu qui accueille et encourage de telles pratiques [expérimentales] ? ».²¹² Elle soumet le discours spéculatif à une valorisation réelle pour décider si on peut faire confiance à ce discours d'également garantir la reproduction de l'institution dans le futur (analogie de : si on peut attendre des flux de revenus futurs). Par la technologie discursive, Malatsie construit l'autorité appartenant au discours : 'L'institution se reproduit même si la directrice la remet en question publiquement à cause de son impuissance face aux insécurités multilatérales'. En même temps, elle en marginalise d'autres, comme : 'Le but de l'institution est de remédier aux insécurités' ou 'L'institution peut résister au pouvoir et partager son propre pouvoir et ses ressources'. C'est la construction de cette autorité que je souhaite nommer 'discursive fix'. Ce mécanisme permet à l'autrice de réaffirmer l'autonomie de l'institution et de légitimer sa propre décision, même si elle contribue davantage à la reproduction des objets critiqués. Il est difficile d'imaginer que Malatsie cherche à maintenir en place les violences produites par le système capitaliste – il semble plutôt qu'elle cherche honnêtement d'autres solutions. La carte imaginaire en place n'est que légèrement modifiée pour y ajouter la nouvelle grammaire épistémique. Les discours analysés contribuent à faire sens de la valorisation par les pratiques spéculatives et permettent de se prononcer dans la logique propre à la finance, sans rappeler pour autant sa tendance à la crise.

²¹² Malatsie, 11.

C'est dans ce sens que je vois l'analogie avec les 'fixes spatio-temporels' : le 'discursive fix' trouve une solution discursive à court terme. Il s'agit d'une solution qui diffère la crise en renforçant la crédibilité de la spéculation 'l'institution va se reproduire' – et non celle de 'l'institution peut changer l'objet qu'elle critique'. Pour terminer cette analyse avec une remarque spéculative de ma part : Le 'discursive fix' normalise le sentiment d'impuissance face à l'ampleur de l'objet critiqué, amenant une démobilisation ou un apaisement du sentiment d'urgence face à la crise.

Conclusion

Ce projet de recherche aspirait à formuler un début de réponse à l'interrogation sur la contribution des institutions semi-publiques de l'économie de la culture Suisse au renforcement d'un nouvel imaginaire économique après la crise financière de 2008. L'hypothèse, selon laquelle les discours de ces institutions contribuent à consolider un nouvel imaginaire économique a été mis à l'épreuve par une analyse de contenu. Certains éléments confirment l'hypothèse, ils ne peuvent néanmoins pas l'affirmer avec certitude.

Pour tester l'hypothèse, les rapports annuels de la Kunsthalle Berne des années 2008 à 2023 ont été analysés. Tout d'abord, la formation d'une critique artiste contemporaine a été étudiée et cette forme de critique a été mise en relation avec la théorie formulée dans le champ de la théorie critique. Cette dernière inscrit la critique artiste dans une tradition de l'art qui se veut critique, ou contre-hégémonique, et remarque un nouveau mécanisme de formation de valeur (monétaire). La critique artiste contemporaine a été examinée le long de trois axes : en rapport avec les relations du capital, confrontant la rationalité et la formulation de grands récits et finalement les sujets de prédilection de la vertu critique.

Le premier axe de la critique artiste contemporaine découvrait la reproduction persistante du discours selon lequel un financement (majoritairement) public garanti la liberté (ou l'indépendance) de l'institution. En plus, bien que cette critique pointe les contradictions inhérentes à la logique capitaliste en pratique (exemples : réalisation de soi par travail autodéterminé versus dépendance d'une activité correctement rémunéré ; objet d'art (non-)marchandise), ces contradictions restent insolubles. Le deuxième axe éclairait la façon dont les pensées dominantes et les critiques théoriques ont été incorporées au niveau discursif des œuvres d'art (valorisation du subjective et ressenti versus l'objectivation et le rationnel ; prendre en compte la pluralité des expériences) et comment, malgré cela, l'institution se servait des objets critiqués (grand récits, discours rationnel) pour affirmer sa cohérence et sa légitimité. Le troisième axe considérait le fonctionnement de la vertu critique comme l'exemple du

discours porté sur deux expositions, manifestant la déconnexion du discours critique de son contexte et sa réalité matérielle.

La deuxième partie d'analyse de contenu a cherché à éclairer l'idée de l'hétéronomie en tant que relation. Dans le but de mieux comprendre l'ancrage matérielle de l'institution semi-publique, ou du moins la vision de cet ancrage qu'une institution est prête à publiquement partager, son discours mentionnant sa dépendance du contexte local (financier et politique) a été interrogé. La variation introduit par le sentiment d'une obligation morale, assigné à la Kunsthalle par le directeur et le président, consistant en la contribution à une nouvelle réflexion de la société après la crise financière, s'était vite estompé quand les financements de l'institution elle-même étaient en jeu. À partir de la remise en question de l'institution elle-même, cette dernière a sélectionné de formuler sa mission dans le champ autonome de l'art visuel. Au fur et à mesure, les préoccupations liées aux financements et au champs économiques plus large ont disparu, jusqu'à la quasi omission de toute relation économique dans les discours de la Kunsthalle à la fin de la période observée.

Contrairement au postulat de Chiapello, selon lequel la reconstruction de la critique artiste permet une forme de résistance, la position de Saadawi nous renseigne que la vertu critique de l'art contemporaine se sert de cette autonomie incohérente et finit par affirmer le sujet critiqué - dans notre cas, celui de l'institution. A travers l'analyse des rapports du présidium et de la direction, on a pu retracer à partir de 2008 une pratique discursive performant une telle 'autonomisation pratique locale' et en même temps une 'hétéronomisation discursive globale'. Ensuite, la théorie de l'économie politique culturelle et la méthode d'analyse enracinée ont été présentées. Suivant cette méthode tout en combinant des réflexions sémiotiques et structurelles, Sum et Jessop introduisent sept moments caractéristiques dans le processus de variation, sélection et rétention, aboutissant à la consolidation d'un (nouvel) imaginaire social. Afin de suivre la méthode d'analyse proposé par Sum et Jessop, trois rapports annuels ont été choisis pour une analyse de discours plus approfondie. Le résultat de mon analyse de l'année 2008 est que le discours du président introduisait la position passive, autant face à la crise qu'aux transformations consécutives, comme variation. En 2014 le directeur normalise dans son discours l'utilisation de logiques de gestion d'entreprises et de la finance au sein de la Kunsthalle. En 2022, la directrice annonce un déplacement de paradigme pour dépasser le hiatus de la crise de la critique artiste contemporaine en opérationnalisant un mécanisme qui a été nommé 'discursive fix'. Il permet de donner du sens à la valorisation par les pratiques spéculatives et contribue à façonner un discours qui permet aux acteur-ices du domaine extra-économique de se prononcer. Elle contribue ainsi à la sédimentation des logiques de la finance.

Par le ‘discursive fix’, la tendance à la crise est différée par la déconnexion stratégique du discours de la réalité matérielle.

La force de ce travail réside dans l’analyse d’un objet spécifique (la Kunsthalle Berne) du domaine culturel. Le choix de se concentrer sur une seule institution, possédant une notoriété dans le domaine de l’art visuel occidental – particulièrement pour l’art conceptuel, de laquelle l’indétermination des discours de l’art contemporain est héréditaire – a permis d’observer les mécanismes fondamentaux de cette déconnexion stratégique. L’indétermination du discours est clé pour la formation de la vertu critique et du ‘discursive fix’, car elle promeut ‘l’hétéronomisation discursive globale’. La faiblesse de ce travail est, qu’il n’a pas été possible de répondre à la question de recherche de manière conclusive. En plus, l’inclusion de considérations structurelles de l’approche institutionnaliste dans l’analyse enracinée a été un peu négligée.

La méthode de l’analyse de contenu et de l’analyse enracinée me semble avoir été le bon choix pour mener à bien cette recherche. Cependant, je considère l’analyse enracinée comme un apprentissage empirique. Cette méthode s’est révélé être beaucoup plus complexe qu’initialement prévu, demandant des capacités et des connaissances théoriques de différents domaines. La sélection plus restreinte des rapports choisis pour l’analyse du discours était pertinente et l’analyse du discours a permis d’ouvrir un autre champ de vision.

De plus amples recherches devront être menées pour confirmer l’existence du ‘discursive fix’. En particulière, sa pertinence dans d’autres domaines extra-économiques devrait être testée. Cela permettra de se prononcer avec plus d’assurance quant à la consolidation d’un nouvel imaginaire économique.

[Bibliographie](#)

Cette bibliographie liste les documents cités dans ce travail de recherche. Il ne s’agit pas d’une liste exhaustive de toutes les sources de la base de données de la recherche qualitative. La bibliographie est séparée en trois parties : base de données, bibliographie de documents scientifiques, bibliographie des autres sources cités.

[Base de données](#)

Dodell, Benjamin, et Lorenza Donati. « Jahresbericht 2023 des Vereins Kunsthalle Bern », 2024.

Dombois, Florian, et Sabina Lang. « Jahresbericht des Vereins 2018 », 2019.

———. « Jahresbericht des Vereins 2021 Kunsthalle Bern », 2022.

Gossweiler, Christian. « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2014 », 2015.

Knoll, Valérie. « Jahresbericht des Vereins 2015 Kunsthalle Bern », 2016.

———. « Jahresbericht des Vereins 2016 Kunsthalle Bern », 2017.

———. « Jahresbericht des Vereins 2017 Kunsthalle Bern », 2018.

- . « Jahresbericht des Vereins 2020 Kunsthalle Bern ». 2021.
Malatsie, Kabelo. « Jahresbericht 2022 des Vereins Kunsthalle Bern », 2023.
Nobili, Jean-Claude. « Jahresbericht des Vereins 2015 Kunsthalle Bern », 2016.
———. « Jahresbericht des Vereins 2016 Kunsthalle Bern », 2017.
Pirotte, Philippe. « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2009 », 2010.
———. « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2010 », 2011.
———. « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2011 », 2012.
Stroun, Fabrice. « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2012 », 2013.
———. « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2013 », 2014.
———. « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2014 », 2015.
Weil, Wolf von. « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2008 », 2009.
———. « Jahresbericht des Vereins Kunsthalle Bern 2012 », 2013.

Bibliographie des documents scientifiques

- Benhamou, Françoise. *L'économie de la culture*. Repères. Paris: La Découverte, 2017.
Biebuyck, William, et Judith Meltzer. « Cultural Political Economy ». *The International Studies Encyclopedia*, 2010.
Boltanski, Luc, et Eve Chiapello. *Le nouvel esprit du capitalisme*. NRF essais. Paris: Gallimard, 1999.
Buchloh, Benjamin H. D. « The Social History of Art: Models and Concepts ». In *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2nd ed., 22-31. London: Thames & Hudson, 2012.
Bürger, Peter, et Jean-Pierre Cometti. *Théorie de l'avant-garde*. Saggio casino. Paris: Questions théoriques, 2013.
Chiapello, Ève. *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*. Leçons De Choses. Paris: Éditions Métailié, 1998.
Chiapello, Eve. « Evolution and Co-Optation. The “Artist Critique” of Management and Capitalism ». *Third Text* 18, n° 6 (2004).
Crenshaw, Kimberlé W, Sophie Beaulieu, Isabelle Aubert, et Magali Bessone.
« Démarginaliser l'intersection de la race et du sexe : une critique féministe noire du droit antidiscriminatoire, de la théorie féministe et des politiques de l'antiracisme ». *Droit et société* 108, n° 2 (2021): 465-87.
Foster, Hal. « 1969 ». In *Art since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2nd ed., 578-81. London: Thames & Hudson, 2012.
Harvey, David. *The Limits to Capital*. London: Verso, 2018.
Hoare, George, et Nathan Sperber. *Introduction à Antonio Gramsci*. Vol. 613. Repères. Paris: La Découverte, 2013.
Ivanova, Victoria. « Art, Systems, Finance ». In *In the Mind But Not From There: Real Abstraction in Contemporary Art*, 97-108. London: Verso, 2019.
Jessop, Bob. « Cultural political economy, the knowledge-based economy and the state ». In *The Technological Economy*, 142-64, 2004.
———. « Spatial Fixes, Temporal Fixes, and Spatio-Temporal Fixes », published by the Department of Sociology, Lancaster University, Lancaster LA1 4YL, UK at <http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/jessop-spatio-temporal-fixes.pdf> (janvier 2004).
Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Collection Critique. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
Malik, Suhail. « Critique as Alibi: Moral Differentiation in the Art Market ». *Journal of Visual Arts Practice* 7, n° 3 (2008): 283-95.

- Saadawi, Ghalya. « Vapid Virtues, Real Stakes : Diagnosis for a Left Art Protocol ». In *Between the Material and the Possible: Infrastructural Re-Examination and Speculation in Art*. London: Sternberg Press, 2022.
- Sum, Ngai-Ling, et Bob Jessop. *Towards a Cultural Political Economy : Putting Culture in Its Place in Political Economy*. Northampton, MA: Edward Elgar Pub., 2013.
- Vishmidt, Marina. *Speculation as a Mode of Production : Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*. Chicago: Haymarket Books, 2019.

Bibliographie des autres sources cités

- « 04.3671 | Interprétation douteuse du mandat de Pro Helvetia | Objet | Le Parlement suisse ». Consulté le 26 décembre 2024. <https://www.parlament.ch/fr/ratsbetrieb/suche-curia-vista/geschaeft?AffairId=20043671>.
- « Entreprises culturelles ». Consulté le 26 décembre 2024. <https://www.bfs.admin.ch/bfs/fr/home/statistiques/culture-medias-societe-information-sport/culture/economie-culturelle/entreprises.html>.
- Gaillard, Serge, Jacques Bourgeois, Aymo Brunetti, Christoph Schaltegger, et Ursula Schneider Schüttel. « Réexamen 2024 des tâches et des subventions », 25 août 2024. <https://backend.efd.admin.ch/fileservice/sdweb-docs-prod-efdadminch-files/files/2024/09/05/ddab0b81-6326-4cfd-8022-c4f095cba2d6.pdf>.
- « Le racisme en chiffres: l'essentiel en bref ». Consulté le 9 juin 2025. <https://www.frb.admin.ch/fr/le-racisme-en-chiffres>.
- Malik, Suhail. « On the Necessity of Art's Exit from Contemporary Art: 3. A history of Negations ». 12 septembre 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=yrrfk904kKo>.
- « Räte einigen sich auf Kulturbeiträge für die Jahre 2025 bis 2028 ». Consulté le 26 décembre 2024. https://www.parlament.ch/de/services/news/Seiten/2024/20240919122955738194158159026_bsd082.aspx.
- Schweizer Radio und Fernsehen (SRF). « Bundesgericht zu Zofingia: Unis müssen Männer-Verbindungen nicht anerkennen », 5 mai 2025. <https://www.srf.ch/news/gesellschaft/urteil-des-bundesgerichts-universitaeten-muessen-maenner-verbindungen-nicht-mehr-anerkennen>.
- Schweizer Radio und Fernsehen (SRF). « Sparpläne des Bundes: das halbe Volk steht nicht dahinter », 19 novembre 2024. <https://www.srf.ch/news/schweiz/mehr-einnahmen-generieren-sparplaene-des-bundes-das-halbe-volk-steht-nicht-dahinter>.
- Société Suisse de Zofingue. « Société Suisse de Zofingue - La Société ». Consulté le 9 juin 2025. <https://zofingia.ch/fr/la-societe/>.
- UDC Suisse. « Le Conseil fédéral promet des millions à la culture ». Consulté le 26 décembre 2024. <https://www.udc.ch/actualites/publications/editoriaux/le-conseil-federal-promet-des-millions-a-la-culture/>.